

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

ITALSKÉ MOTIVY A INSPIRACE
V BAROKNÍM SOCHAŘSTVÍ ČESKÝCH ZEMÍ

magisterská diplomová práce

BC. PETR HOLOUŠ

doc. Martin Pavlíček, Ph.D.

Olomouc 2018

Místopřísežně prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci s názvem „*Italské motivy a inspirace v barokním sochařství českých zemí*“ vypracoval samostatně s využitím uvedených zdrojů.

V Olomouci dne 5. 5. 2018

.....

Petr Holouš

Rozsah práce

Tato magisterská diplomová práce na téma „*Italské motivy a inspirace v barokním sochařství českých zemí*“ má XXXXXXXX znaků včetně mezer.

Poděkování

V první řadě chci poděkovat doc. Martinu Pavlíčkovi, Ph.D. za doporučení tématu, odborné vedení, připomínky, cenné rady a zaštitění interního grantového projektu Univerzity Palackého IGA FF 20 *Multiplikace černých Madon* v akademickém roce 2014-2015, kterého jsem byl s Mgr. Veronikou Polákovou součástí. Rovněž děkuji Mgr. Gabriele Kodysové, která mne následně přizvala k internímu grantovému projektu IGA FF 20 *Ikonografie ctihodných sluhů Božích v českých zemích v kontextu Evropy* v akademickém roce 2015-2016. Prostřednictvím těchto projektů jsem mohl navštívit zahraniční knihovny, archivy a další místa, bez čehož bych jen těžko přišel do kontaktu s potřebnými zdroji pro tuto práci. Za to patří všem z těchto projektů, i samotné Univerzitě Palackého v Olomouci, která grantově financovala tyto projekty, mé uznání a velké poděkování. Nejen v návaznosti na to děkuji všem zaměstnancům navštívených nebo kontaktovaných institucí (zejména pracovníkům *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* v Mnichově, *Bayerisches Nationalmuseum* v Mnichově, *Biblioteca Nazionale Centrale di Roma* v Římě, *Richterovy knihovny* Katedry dějin umění FF UPOL, *Meziknihovních výpůjčních služeb* Knihovny UPOL a *Meziknihovních výpůjčních služeb* Vědecké knihovny v Olomouci), kteří mi pomohli při řešení formálních nebo tranzitních problémů. V neposlední řadě velmi děkuji mým přátelům a nepřátelům, kteří při mně po dlouhá léta pomyslně stáli a dodávali mi naději a možnosti k dopsání této práce. Koneckonců, bez vás všech by tato práce nikdy nevznikla. Za vaši spolupřítelství na jejich kladech a záporech vám budu navždy zavázán.

Věnováno Zuzaně a Valerii

OBSAH

ÚVOD	8
1 SOUČASNÝ STAV BĀDÁNĀ	10
1. 1 ITĀLIE	10
1. 2 ČESKÉ ZEMĚ	18
2 ITĀLIE VS. ČESKÉ ZEMĚ: VLIVY A INSPIRACE	25
2. 1 UMĚNĀ.....	26
2. 1. 1 STATUA	27
2. 1. 2 STYL	37
2. 1. 3 MANIERA.....	42
2. 1. 4 MODUS.....	43
2. 2 BAROKNĀ SOCHAŘSTVĀ	43
2. 2. 1 ITĀLIE	44
2. 2. 2 ČESKÉ ZEMĚ.....	44
2. 2. 3 EVROPA	44
2. 3 KULTURNĚ-HISTORICKĀ KONTEXT	44
2. 3. 1 ITĀLIE	44
2. 3. 2 ČESKÉ ZEMĚ.....	44
2. 3. 3 EVROPA	44
3 KATALOG	45
3. 1 TEORIE.....	46
3. 2 TVAR.....	46
3. 3 FIGURA.....	46
3. 4 IMAGO	46
4 CELKOVĚ ZHODNOCENĀ	48
ZĀVĚR	49
SUMMARY	50
SEZNAMY	51
SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	51
SEZNAM INTERNETOVĚCH ZDROJŮ	75
SEZNAM OBRAZOVĚ PŘĀLOHY	80
SEZNAM TEXTOVĚ PŘĀLOHY	81
OBRAZOVĀ PŘĀLOHA	82

TEXTOVÁ PŘÍLOHA	83
1. Giovanni Paolo Lomazzo, Idea del Tempio della Pittura, Bologna 1590.....	83
2. Nicolas Poussin, Dopis panu de Chantelou ze dne 24. listopadu 1647, Řím.....	88
3. Giovan Battista Agucchi, Il Trattato della Pittura, Roma 1646	92
4. Giovan Pietro Bellori, L'Ida del pittore, dello scultore e dell'architetto, Roma 1664.	116
5. Giovan Pietro Bellori, The Idea of the Painter, the Sculptor and the Architect, Rome 1664.....	126
6. Giovan Pietro Bellori, Idea malíře, sochaře a architekta, Řím 1644.....	143
7. Émile Mâle, L'art religieux après le Concile de Trentem: étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle, Paris 1932.....	154
8. Václav V. Štech, Malba a sochařství, Umění v Čechách.....	161
XVII-XIII století, Praha 1938	161
9. Jan Białostocki, Das Modusproblem in den bildenden Künsten, Dresden 1966	172
10. Oldřich J. Blažíček, Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech, Praha 1980	196
ANOTACE.....	209

ITALIA, MAGISTRA ARTIUM¹

¹ James Joyce, *Odysseus*, Praha 2012, s. 115.

ÚVOD

„Příběhy často začínají úslovím „byl jednou jeden...“ Náš příběh chce vyprávět o tom, co jednou bylo. Jednou jsi byl malý a málem jsi nedosáhl na ruku své maminky. Pamatuješ? Kdybys chtěl, mohl bys vyprávět příběh, který by začínal takto: Byl jednou jeden chlapec – nebo holčička – a to jsem byl já.“²

Sám Oldřich J. Blažíček ve svém textu *Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech*, z něhož v této práci vycházíme, hned první větou přiznává: *„Název úvahy může připadnout pleonasticky: barok si přece při svém šíření z jihu do ostatních oblastí Evropy přirozeně uchoval nejen svou italskou elementární podobu v koncepcích i v základních formálních přístupech, ale i mnoho z vnějších momentů jednotlivých svých italských středisek, a v nových prostředích – také v Čechách – se proměňoval zprvu jen různou asimilací a redukcí těch momentů.“* a dodává, že *„Naší přehledce však nepůjde o to, co lze označit jako loci communes baroku, ale spíš o postup a vnější děj slohového pronikání v oblasti skulptury, kde – po předchozím zjištění veškeré činnosti – jsou rysy obzvlášť patrné.“³*

Z toho vyplývá, že zabývat se italskými motivy a inspiracemi v barokním sochařství českých zemí hraničí s poměřováním baroka barokem, jehož geografickou komparací získáme *loci communes*, a pouhého nahromadění dosavadního bádání. Jako možné metodické východisko nám Blažíček nabízí v přehledu generační vrstvení italských stylových podnětů, předloh, tendencí a následných ohlasů, čím nabízí pohled na vývoj barokního sochařství na našem území z dílčích pozic. Obrácením zorného pole tak Blažíček nepředkládá makrokosmos barokního slohu, ale naopak se zaměřuje na jeho mikrokosmické části.

Akceptace předložených hranic a východisek nás staví do nesnadné pozice, v níž se klasicky nesnažíme o nová badatelská zjištění, která vychází z předložení nových archivních dokladů, formálních analýz, stylově-historických komparací, ale usilujeme o aktualizaci a rozvedení Blažíčkova textu, čímž chceme dosáhnout metodologicky předloženého obráceného náhledu na barokní sochařství v českých zemích.

² Ernst H. Gombrich, *Stručné dějiny světa pro mladé čtenáře*, Praha 2013, s. 9.

³ Oldřich J. Blažíček, *Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech*, *Umění XXVIII*, 1980, s. 493–503.

Proto se *modus operandi* naší práce skládá: (1.) z *Dosavadního stavu bádání*, v němž stručně předložíme nejdůležitější pramenné a literární zdroje; (2.) z *Itálie vs. České země: vlivy a inspirace*, kde konfrontačně předložíme metodologické, stylové a kulturně-historické pozadí barokního umění; (3.) z *Katalogu*, ve kterém se pokusíme o popisný, stylový a ikonografický rozbor s formální a obsahovou komparací k předpokládaným vzorům; a (4.) z *Celkového zhodnocení*, v němž zařadíme tento fenomén do kontextu umělecké produkce v rámci (střední) Evropy.

1 SOUČASNÝ STAV BĀDÁNĪ

„Správně to formuluje Herakleitos, když říká, že lidé hledají vědění ve svých malých světech, a nikoli ve světě velkém čili obecném.“⁴

Pro zamezení tvorby nedostačující a vyprázdněné historiografické rekapitulace baroka v baroku, která by pramenila z kapacitní a erudiční náročnosti výčtu korelačních pramenů a literatury k baroknímu (sochařskému) umění, uvádíme pouze základní zdroje k předloženému tématu. Výčet souborných studií, syntéz, katalogů apod. nepřímou slouží jako soupis k dalším zdrojům dílčích témat.

Geograficky rozdělené prameny a literaturu bodově předkládáme počínaje od humanistických předchůdců a barokních současníků, přes erudity a osvícence 18. století, až po historiky umění 19., 20. a 21. století.⁵

1. 1 ITÁLIE

Počátky novověké teorie umění nacházíme v humanistickém prostředí italských městských států, mezi kterými čelní postavení zastávala Florencie. Pro quattrocento jsou nejdůležitějšími spisy **Lorenza Ghibertiho** – *I Commentarii* (1447),⁶ **Leona Battisty Albertiho** – *De pictura* (1436), *De re aedificatoria* (1450) *De statue* (1464)⁷ a **Cristoforo Landina** – *Fiorentini excellenti in pictura et scultura* ve svém

⁴ Francis Bacon, *Nové organon*. Praha 1990, s. 88 (II. vydání).

⁵ Základní historiografická literatura viz Jiří Kroupa, *Školy dějin umění: metodologie dějin umění 1*, Brno 2007. – Jiří Kroupa, *Metody dějin umění: metodologie dějin umění 2*, Brno 2010. – Petr Wittlich, *Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled*, Praha 2015. – Ján Bakoš, *Stezky a strategie I. Metodologické trajektorie dějepisu umění (především ve střední Evropě)*, Brno 2017.

⁶ Julius von Schlosser Ghibertiho *I Commentarii* vydal s vlastními komentáři a poznámkami v roce 1912. Poslední vydání *I Commentarii* pochází z roku 1998 od Lorenzo Bartoliho. Julius von Schlosser (ed.), *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten (I commentarii) zum ersten male nach der handschrift der Biblioteca nazionale in Florenz vollständig*, Berlin 1912

<https://archive.org/details/lorenzoghibertis00ghibuoft> [vyhledáno 1. 4. 2018]. – Lorenzo Bartoli (ed.), *Lorenzo Ghiberti, I commentarii*, Firenze 1998.

⁷ Spis *O malbě* Alberti zanechal ve dvou verzích. První verze *Della pictura* v italštině pochází roku 1436, druhá latinská verze pochází z let 1439-1441. L. B. Alberti, *De pictura: praestantissima et numquam satis laudata arte: libri tres*, Basileae 1540 https://archive.org/details/gri_000033125008508091 [vyhledáno 1. 4. 2018]. Spis o architektuře *De re aedificatoria* (*Deset knih o architektuře*) sepsal v letech 1443-1452. L. B. Alberti, *De re aedificatoria libri decem*, Argentorati 1541 <https://archive.org/details/dereaedificatori00albe> [vyhledáno 1. 4. 2018]. Spis *De statua* (*O soše*) sepsal v roce 1464. Český překlad spisu *O malbě a O soše* vyšlo v jednom svazku v roce 1947. Překlad *Deseti knih o architektuře* vyšel v roce 1956. Leon Battista Alberti, *Tři knihy o malbě a pojednání o soše*, Praha 1947. – Leon Battista Alberti, *Deset knih o stavitelství*, Praha 1956. Italský překlad všech tří spisů od Cosima Bartoliho z roku 1782 L. B.

Orazione alla Signoria Fiorentina quando presentò il suo Commento di Dante (1482).⁸

Z následujícího cinquecentu uved'me zejména spisy od **Francisco da Hollanda** – *Da pintura antiga* (1548),⁹ **Paolo Pino** – *Dialogo di Pittura* (1548),¹⁰ **Anton Francesco Doni** – *Il Disegno del Doni* (1549),¹¹ **Benedetto Varchi** – *Due Lezioni* (1549)¹², **Giorgio Vasari** – *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1550, 1568),¹³ **Baccio Bandinelli** – *Il Memoriale / Libro del disegno* (1552),¹⁴ **Ascanio Condivi** – *Vite di Michelangelo Buonarroti* (1553, 1746),¹⁵ **Benvenuto Cellini** – *Vite di Benvenuto Cellini orefice e scultore*

Alberti, *Delle architettura della pittura e della statua*, Bologna https://it.wikisource.org/wiki/Della_architettura_della_pittura_e_della_statua.

⁸ K části o malířství a sochařství *Fiorentini eccellenti in pictura et scultura* <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000669/bibit000669.xml&chunk.id=d4669e241&toc.id=d4669e118&brand=bibit> [vyhledáno 1. 4. 2018]. K celému spisu Cristoforo Landina, *Orazione alla Signoria Fiorentina quando presentò il suo Commento di Dante*, Firenze 1482. <https://archive.org/details/ita-bnc-in2-00002198-001> [vyhledáno 1. 4. 2018].

⁹ Francisco da Hollanda začal pracovat na *Da pintura antiga* pravděpodobně po svém návratu do Portugalska v roce 1548, což v úvodu dokládá Hollandeho věnování spisu portugalskému králi Janu III. a závěrečné datum 19. února 1548. První italský překlad *De pintura antiga* vyšel společně se spisem *De tirar polo natural* v roce 2003. Grazia Modroni (ed.), *I trattati d'arte di Francisco D'Olanda*, Livorno 2003.

¹⁰ Paolo Pino, *Dialogo di puttura di messer Paolo Pino nuouamente dato in luce*, Vinegia 1548 https://archive.org/details/bub_gb_TcEz4bx5q3UC [vyhledáno 1. 4. 2018].

¹¹ Anton Francesco Doni, *Disegno del Doni: partio in piv ragionamenti, ne qvali si tratta dell scoltvra et pittvra; de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest': & si termina la nobiltà dell' altra professione. Con historie, essempli, et sentenze. & nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia*, Vintia 1549. <https://archive.org/details/disegnodeldonip00donigoog>; https://books.google.cz/books?id=XUoPyzz-iEsC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [vyhledáno 1. 4. 2018].

¹² Benedetto Varchi, *Dve lezioni di M. Benedetto Varchi*, Firenze 1549.

<https://archive.org/details/dvelezionidimbe00varc> [vyhledáno 1. 4. 2018].

¹³ První vydání *Le Vite* pochází z roku 1550, druhé z roku 1568. Český překlad Jana Vladislava dvoudílně vyšel poprvé v roce 1976. Giorgio Vasari, *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů (I)*, Praha 1998. Giorgio Vasari, *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů (II)*, Praha 1998. Giorgio Vasari, *Le vite de' piv eccellenti pittori, scultori, et architettori*, Firenze 1568. <https://archive.org/details/levitedepiveccel03vasa> [vyhledáno 1. 4. 2018].

¹⁴ Bandinelliho spis *Libro del disegno* byl v 16. století znám jako *Memoriale* a vypovídá zejména o životě, společenském postavení a pocity autora. Jiří Kroupa, *Metody dějin umění: metodologie dějin umění 2*, Brno 2010, s. 67. – Appendix II: Baccio Bandinelli's Manuscript *Libro del disegno*, in: Louis A. Waldman, *Baccio Bandinelli and art at the Medici court: a corpus of early modern sources*, Philadelphia 2004, s. 895-910.

¹⁵ Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, 1553.

https://archive.org/details/mma_vita_di_michelagnolo_buonarroti_raccolta_per_ascanio_condivi_da_la_ripa_tran_591825 [vyhledáno 1. 4. 2018]. – O anglický překlad se v roce 2003 postarala Alice Sedgwick Hellmut Wohl (ed.), *The Life of Michelangelo by Ascanio Condivi*, Pennsylvania 2003. https://books.google.it/books?id=sWNZ7njz2MkC&pg=PR13&lr=&as_brr=3#v=onepage&q&f=false [vyhledáno 1. 4. 2018].

fiorentino scritta di lui medesimo (15),¹⁶ **Lodovico Dolce** – *Dialogo della Pittura intitolato l’Aretino* (1557),¹⁷ **Giovanni Andrea Gilio** – *Due Dialogi* (1564),¹⁸ **Vincenzo Danti** – *Delle perfette proporzioni* (1567),¹⁹ **Gabriele Paleotti** – *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* (1582),²⁰ **Raffaele Borghini** – *Il riposo di Raffaele Borghini in cui della della pittura e della scultura* (1584),²¹ a **Giovanni Paolo Lomazzo** – *Trattato dell’arte della Pittura* (1584) a *Idea del Tempio della Pittura* (1590).²²

Pro seicento jsou zásadními spisy od **Federico Zuccari** – *Lamento della Pittura* (1605) a *L’Idea de’ pittori, scultori, et architetti* (1607),²³ **Giulio Mancino** – *Considerationi sulla Pittura* (1621),²⁴ **Federico Borromeo** – *De Pictura sacra libri duo* (1634), **Giovanni Baglione** – *Le Vite de’ pittori, scultori, architetti ed inintagliatori* (1642), **Orfeo Boselli** – *La nobiltà de la scultura* (1663),²⁵ **Giovanni Battista Agucchi** – *Il Trattato della Pittura*, (1646),²⁶ *Dopis*

¹⁶ Benvenuto Cellini, *Vita di di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino, da lui medesimo scritta: nella quale molte curiose particolarità si toccano appartenenti alle arti ed all’istoria del suo tempo, tratta da un’ottimo manoscritto*, Colonia 1728 <https://archive.org/details/vitadibenvenutoc00cell> [vyhledáno 1. 4. 2018]. Český překlad s předmlouvou V. V. Štecha vydali Josef Mach a Adolf Felix v roce 1960. Benvenuto Cellini, *Vlastní životopis*, Praha 1976.

¹⁷ Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l’Aretino*, Firenze 1735. https://archive.org/details/gri_33125009346723 [vyhledáno 1. 4. 2018].

¹⁸ Giovanni Andrea Gilio, *Due dialogi di M. Giouanni Andrea Gilio da Fabriano*, Colonia 1564. https://archive.org/details/bub_gb_ukrbQeuK89YC [vyhledáno 1. 4. 2018].

¹⁹ Vincenzo Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, Firenze 1567. <https://archive.org/details/ilprimolibrodelt00dant> [vyhledáno 1. 4. 2018].

²⁰ Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Romae 1582, in: Paolo Barocchi (ed.), *Trattati d’arte del Cinquecento fra manierismo e Controriforma. Vol. secondo: Gilio, Paleotti, Aldrovandi*, Bari 1961, s. 548-560. <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuvviewer/iccuc.jsp?id=oai%3Awww.bibliotecaitaliana.it%3A2%3ANT0001%3A5i260&mode=all&teca=BibIt> [vyhledáno 1. 4. 2018].

²¹ Raffaello Borghini, *Il riposo di Raffaele Borghini in cui della della pittura e della scultura si favela, de’ più famose opere loro si fa menzione, e le cose principali appartenenti a delle arti s’ insegnano* Firenze 1584. <https://archive.org/details/riposodiraffael00borg> & <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/cnh1300b2215180.pdf> [vyhledáno 1. 4. 2018].

²² Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura, scultura, et architettura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore*, Milano 1584. <https://archive.org/details/trattatodellarte00loma> [vyhledáno 1. 4. 2018]. Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore*, Milano 1590 https://archive.org/details/bub_gb_YC59KugXgdQC [vyhledáno 1. 4. 2018].

²³ Federico Zuccari, *L’Idea de’ pittori, scultori, et architetti*, Vol. 1, Torino 1607. https://books.google.cz/books?id=rS8TrywT00YC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [vyhledáno 1. 4. 2018].; Federico Zuccari, *L’Idea de’ pittori, scultori, et architetti*, Vol. 2, Torino 1607. https://books.google.cz/books?id=eJ9hAAAACAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [vyhledáno 1. 4. 2018].

²⁴ Jiří Kroupa, *Metody dějin umění: metodologie dějin umění 2*, Brno 2010, s. 66.

²⁵ Orfeo Boselli, *La nobiltà della scultura*, in: Elisabetta Di Stefano, *Orfeo Boselli e “nobiltà” della scultura*, Palermo 2002, s. 73-84. http://www1.unipa.it/~estetica/download/Orfeo_Boselli.pdf [vyhledáno 1. 4. 2018].

Nicolase Poussina panu de Chantelou z dne 24. listopadu 1647 (1647),²⁷ Giovanni Domenico Ottonelli & Pietro da Cortona – Trattato della pittura, e sculptura, uso et abuso loro composto da un theologo, e da un pittore (1652),²⁸ Giovanni Battista Passeriho – Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che anno lavorato in Roma (1656-1679, 1772),²⁹ Giovanni Andrea Borboniho – Delle statue (1661),³⁰ Giovanni Pietro Belloriho – L'idea della pittura, scultura ed architettura (1664) a Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni (1672),³¹ Carlo Cesare Malvasia – Felsina pittrice Vite de pittori bolognese & (1678),³² Filippo Baldinucciho – Vocabolario Toscano del Arte del Disegno (1681), Notizie de Professori del disegno da Cimabue in qua (1681-1728) a Vite del Cavaliere Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore (1682).³³

Z osvícenecké literatury musíme uvést alespoň **Jean Baptiste Du Bose** – *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719)³⁴, **Lione Pascoliho** – *Vite de' pittore, scultori ed architetti moderni* (1730-1736),³⁵ **Johanna Joachima Winckelmanna** – *Gedanken über die Nachmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755)³⁶ a *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764),³⁷

²⁶ Viz Diverse figure di Annibale Carracci, Il Trattato della Pittura, in: Ricardo de Mambro Santos, *Arcadie del Vero Arte e teorie nella Roma del Seicento*, Roma 2001, s. 142-164.

²⁷ Nicolas Poussin, *Dopis panu de Chantelou z dne 24. listopadu 1647*, Řím, in: Nicolas Poussin, *Dopisy a dokumenty*, Praha 2002, s. 71-75.

²⁸ Giovanni Domenico Ottonelli – Pietro da Cortona, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro composto da un theologo, e da un pittore*, Firenze 1652. <https://archive.org/details/trattatodellapit00otto> [vyhledáno 1. 4. 2018].

²⁹ Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti, che anno lavorano in Roma: morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772. <https://archive.org/details/vitedepittoris00pass> [vyhledáno 1. 4. 2018].

³⁰ Giovanni Andrea Borboni, *Delle statue*, Roma 1661. <https://archive.org/details/dellestatue00borb> [vyhledáno 1. 4. 2018].

³¹ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672. <https://archive.org/details/levitedepittoris00bell> [vyhledáno 1. 4. 2018].

³² Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678. <https://archive.org/details/pittricevitedepi01malv> [vyhledáno 1. 4. 2018].

³³ Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681. <https://archive.org/details/vocabolariosca00bald> [vyhledáno 1. 4. 2018]. – Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681. https://archive.org/details/gri_notiziedepro01bald [vyhledáno 1. 4. 2018]. – Filippo Baldinucci, *Vite del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini, scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682. https://archive.org/details/gri_33125008535813 [vyhledáno 1. 4. 2018].

³⁴ Jean-Baptiste Dubos, *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, Paris 1719. <https://archive.org/details/reflexionscritiq00dubo> [vyhledáno 1. 4. 2018].

³⁵ Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma 1730. <https://archive.org/details/vitedepittoris00vatigoog> [vyhledáno 1. 4. 2018].

³⁶ Jiří Kroupa, *Metody dějin umění: metodologie dějin umění 2*, Brno 2010, s. 96-98.

³⁷ Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden – Leipzig, 1756. <https://archive.org/details/gedankenuberdie00winc> [vyhledáno 1. 4. 2018]. České vydání *Dějiny umění*

Gotthold Ephraim Lessinga – *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766),³⁸ **Denis Diderota** – *Essais sur la peinture* (1766)³⁹ a **Luigi Lanzih** – *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin resso al fine del XVII secolo* (1789-1809).⁴⁰

Z 19. století uvedme hlavní práce **Jacob Burckhardta** – *Cicerone* (1855) & *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860),⁴¹ **Heinrich Wölfflina**, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888)⁴² a *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance* (1898).⁴³

Pro zdroje z 20. a 21. století bude vhodnější, když je uvedeme dle konkrétního zaměření. Ze zásadních souhrnných prací, které se zabývají evropským (celoevropským nebo geograficky konkrétním vyjma prostoru Itálie a českých zemí) uměním v letech 1600-1800 jmenujme: *Barockplastik in Ungarn*, Budapest (1959), *Barock - plastik in Europa* (1964), *Barock-plastik in Europa* (1964), *Baroque Art and Architecture in Central Europe. Germany - Austria - Switzerland - Hungary - Czechoslovakia – Poland* (1965), *Studia z teorii i historii koloru* (1966), *Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 17. Jahrhunderts* (1970), *Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury 1400-1700* (1971), *Destins du Baroque* (1968), *The Late Renaissance and Mannerism* (1967), *The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary - Bohemia – Poland* (1976), *Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 18. Jahrhunderts* (1972), *Barocco fra Italia e Polonia* (1977), *Sculpturen italienischer und spanischer Meister* (1977), *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa, Seria historia sztuki, 11* (1981), *Barockplastik der Schweiz* (1988), *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur, Seria historia sztuki, 15* (1985), *Kunst des Barock und Rokoko Malerei, Plastik, Architektur* (1991), *Studien zur Werstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert, Seria historia*

starověku vyšlo v roce 1986. Viz Johann Joachim Winckelmann, *Dějiny umění starověku: Stati*, Praha 1986.

³⁸ Jiří Kroupa, *Metody dějin umění: metodologie dějin umění 2*, Brno 2010, s. 99.

³⁹ Jiří Kroupa, *Metody dějin umění: metodologie dějin umění 2*, Brno 2010, s. 107.

⁴⁰ Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia del' ab. Luigi Lanzi antiquario della r. corte di Toscana. Tomo primo secondo parte seconda ... I*, Firenze 1796. https://archive.org/details/bub_gb_PwLgvpYagjIC [vyhledáno 1. 4. 2018].

⁴¹ Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Berlin 1938.

⁴² Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/woelfflin1888> [vyhledáno 1. 4. 2018].

⁴³ Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1899. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/woelfflin1899> [vyhledáno 1. 4. 2018].

sztuki 18 (1992), *Die Kunst des Barock in Österreich*, Salzburg (1994), *Studien zur barocken Gartenskulptur*, *Seria Historia sztuki* 26 (1999), *Barock. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich* (1999), *Scultura barocca italiana in Portogallo. Opere artisti committenti* (2010).⁴⁴

Z literatury, která je zaměřená na celkový italský prostor, uved'me: *Arte e Artisti dei laghi lombardi. Volme II, Gli stuccatori dal barocco al rococo*, Como (1959-1964), *Early eighteenth-century sculpture in Rome* (1976), *Architektural Principles in the Age of Humanism* (1952), *The Architectura of the Italian Renaissance* (1963), *Italian Renaissance Sculpture* (2000), *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture* (2000), *Art and Architecture in Italy 1600-1750, Vol. One, The Early Baroque 1600-1625* (1999), *Art and Architecture in Italy 1600-1750, Vol. Two, The High Baroque 1625-1675* (1999), *Art and Architecture in Italy 1600-1750, Vol. Three, Late Baroque and Rococo 1675-1750* (1999), *Kultura renesance v Itálii* (2013);⁴⁵ která je zaměřená na Florencii: *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der Letzten Medici 1670-1743* (1962), *Repertorio della scultura fiorentina*

⁴⁴ Mária Aggházy, *Barockplastick in Ungarn*, Budapest 1959. – Werner Hager – Eva-Maria Wagner, *Barock - plastik in Europa*, Frankfurt am Main 1964. – Harald Busch – Bernd Lohse, *Barock-plastik in Europa*, Frankfurt am Main 1964. – Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe. Germany - Austria - Switzerland - Hungary - Czechoslovakia - Poland*, London 1965. – Maria Rzepińska, *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków 1966. – Erich Hubala, *Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1970. – Wylie Sypher, *Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury 1400-1700*, Praha 1971. – Germain Bazin, *Destins du Baroque*, Londres 1968. Linda Murray, *The Late Renaissance and Mannerism*, London 1967. Jan Białostocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary - Bohemia - Poland*, London 1976. – Harald Keller, *Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1972. – Jan Slaski (ed.), *Barocco fra Italia e Polonia*, Warszawa 1977. – Maria Aggházy, *Sculpturen italienischer und spanischer Meister*, Budapest 1977. – Konstanty Kalinowski (ed.), *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa, Seria historia sztuki, 11*, Poznan 1981. – Peter Felder, *Barockplastik der Schweiz*, Bern 1988. – Konstanty Kalinowski, *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*, *Seria historia sztuki, 15*, Poznan 1985. – Erich Hubala, *Kunst des Barock und Rokoko Malerei, Plastik, Architektur*, Stuttgart - Zürich 1991. – Konstanty Kalinowski (ed.), *Studien zur Werstapaxis der Barockskulptur in 17. und 18. Jahrhundert, Seria historia sztuki 18*, Poznan 1992. – Günter Brucher (ed.), *Die Kunst des Barock in Österreich*, Salzburg 1994. – Konstanty Kalinowski (ed.), *Studien zur barocken Gartenskulptur, Seria Historia sztuki 26*, Poznan 1999. – Hellmut Lorenz, *Barock. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, Band IV, München [u.a.] 1999. – Teresa Leonor M. Vale, *Scultura barocca italiana in Portogallo. Opere artisti committenti*, Roma 2010.

⁴⁵ Edoardo Arslan (ed.), *Arte e Artisti dei laghi lombardi. Volme II, Gli stuccatori dal barocco al rococo*, Como 1959-1964. – Robert Eggass, *Early eighteenth-century sculpture in Rome*, Pennsylvania 1976. – Rudolf Wittkower, *Architektural Principles in the Age of Humanism*, London 1952. – Petr Murray, *The Architectura of the Italian Renaissance*, London 1963. – John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London 2000 (IV. Edition). – John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 2000 (IV. Edition). – Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750, Vol. One, The Early Baroque 1600-1625*, New Haven – London 1999 (VI. Edition). – Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750, Vol. Two, The High Baroque 1625-1675*, New Haven – London 1999 (VI. Edition). – Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750, Vol. Three, Late Baroque and Rococo 1675-1750*, New Haven – London 1999 (VI. Edition). – Jacob Burckhardt, *Kultura renesance v Itálii*, Praha 2013.

del Cinquecento, Vol. I-III (2003);⁴⁶ která je zaměřená na Řím: *Roman baroque Sculpture. The industry of art* (1989), *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque* (1996), *Le sculpture del Seicento a Roma* (1999), *L'Idée del Bello: viaggio per Roma nel seicento con Giovan Pietro Bellori* (2000), *The Aesthetics of Roman Eighteenth Century Sculpture* (2001).⁴⁷

Z monografií, které se věnují manýristickým a barokním umělcům, zmiňme alespoň: *Johann Baptist Babel 1716-1799. Ein Meister der schweizerischen Barockplastik* (1970), *Alessandro Algardi Scultore*, Citta di Castello 1973, *Francesco Mochi e il suo tempo* (1981) *Michelangelo and the language of art* (1981), *Mathias Rauchmiller. Leben und Werk* (1981), *Johann Baptist und Dominikus Zimmermann. Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko* (1985), *Alessandro Algardi, I-II* (1985), *Giambologna. The Complete Sculpture* (1987), *Camillo Rusconi. Scultore ticinese 1658-1728* (1988), *Baldasar Fontana 1661-1733. Un berniniano ticinese in Moravia e Polonia* (1990), *Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko* (1991), *Georg Raphael Donner 1693-1741* (1993), *Michelangelo and his world. Sculpture of the Italian Renaissance* (1996), *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque* (1997), *Bernini scultore: la nascita del barocco in casa borghese* (1998), *Gian Lorenzo Bernini, Regista del Barocco* (1999) *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco* (1999), *Baccio Bandinelli, Büste eines jungen Mannes* (2009), *Bernini: his life and his Rome* (2011), *Stefano Maderno Scultore 1571 ca.-1636* (2013), *Filippo Parodi, 1630-1702. Genoa's Bernini: a bust of Vitellius* (2016), *Francesco Robba and the Venetian Sculpture of the Eighteenth Century* (2000), *The Life of Bernini* (2006), *Giambologna e la scultura della Maniera* (2008).⁴⁸

⁴⁶ Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der Letzten Medici 1670-1743*, München 1962 – Giovanni Pratesi (ed.), *Repertorio della scultura fiorentina del Cinquecento*, Vol. I-III, Torino-Londra-Venezia-New York 2003;⁴⁶

⁴⁷ Jennifer Montagu, *Roman baroque Sculpture. The industry of art*, New Haven-London 1989. – Jennifer Montagu, *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, New Haven-London 1996. – Oreste Ferrari – Serenita Papaldo, *Le sculpture del Seicento a Roma*, Roma 1999. – Evelina Borea – Lucilla de Lachenal (edd.), *L'Idée del Bello: viaggio per Roma nel seicento con Giovan Pietro Bellori*, katalog výstavy, Roma 2000. – Jennifer Montagu, *The Aesthetics of Roman Eighteenth Century Sculpture*, Groningen 2001.

⁴⁸ Z monografií, které se věnují manýristickým a barokním umělcům, zmiňme alespoň: Peter Felder, *Johann Baptist Babel 1716-1799. Ein Meister der schweizerischen Barockplastik*, Basel 1970. – Minna Heibürger Ravalli, *Alessandro Algardi Scultore*, Citta di Castello 1973. – Rosanna Barbiellini Amidei - Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Francesco Mochi e il suo tempo*, Firenze 1981. – David Summers, *Michelangelo and the language of art*, Princeton 1981. – Veronika Birke, *Mathias Rauchmiller. Leben und Werk*, Wien 1981. – Hermann Bauer – Anna Bauer, *Johann Baptist und Dominikus Zimmermann. Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko*, Regensburg 1985. –

Z literatury věnující se ikonografii, patronátu, stylu nebo dalším dílčím fenoménům, které souvisejí s barokním sochařstvím, uvedme minimálně: *Barock-Bozzetti II. Italienische Bildhauer Italian Sculptors* (1924), *Barock-Bozzetti III. Niederländische Bildhauer Netherlandish & French Sculptors* (1925) *L'art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie – France – Espagne – Flanders* (1932) *Meditations on a hobby and other essays on the theory of art* (1963) *The Style all'Antica - Imitation and Assimilation* (1963) *Tomb Sculpture Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini* (1964), *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft* (1966), *Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes* (1970), *Patrons and Painters. A Study in Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* (1980), *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays* (1987), *Imanition und Imago* (1983), *Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles ausserhalb seiner Epoche* (1990), *History and its images art and the interpretation of the past* (1995), *Court, cloister and city the art and culture of Central Europe 1450-1800* (1995), *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art* (1996), *Úvahy o světových dějinách* (1996), *Arcadie del Vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento* (2001), *Dopisy a dokumenty* (2002), *Vyplenění Říma* (2003), *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters* (2003), *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western modernism* (2003), *Time and place. The geohistory of art* (2005), *Taste and the antique* (2006), *Born under Saturn. The Charakter and Conduct of Artists* (2007), *Pietro Bellori, The Lives of the Modern Painter, Sculptors and Architects* (2010), *Rethinking the*

Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, I-II, New Haven - London 1985. – Charles Avery, *Giambologna. The Complete Sculpture*, Oxford 1987. Giandavide Tamborra, *Camillo Rusconi. Scultore ticinese 1658-1728*, Bellinzona 1988. – d Mariusz Karpowicz, *Baldasar Fontana 1661-1733. Un berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Viganello-Lugano 1990. – Peter Volk, *Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko*, München 1991. – Michael Krapf (ed.), *Georg Raphael Donner 1693-1741*, Wien 1993. – Joachim Poeschke, *Michelangelo and his world. Sculpture of the Italian Renaissance*, New York 1996. – Rudolf Wittkower, *Bernini. The Sculpor of the Roman Baroque*, London 1997 (IV. Edition). – Anna Coliva – Sebastian Schütze, *Bernini scultore: la nascita del barocco in casa borghese*, Roma 1998. – Maria Grazia Bernardi – Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Gian Lorenzo Bernini, Regista del Barocco*, Milano 1999. – Maria Grazia Bernardini – Maurizio Fagiolo dell'Arco (eds.), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, katalog výstavy, Milano 1999. – Philipp Demandt (ed.), *Baccio Bandinelli, Büste eines jungen Mannes*, Berlin 2009. – Franco Mormando, *Bernini: his life and his Rome*, Chicago 2011. – Harula Economopoulos, *Stefano Maderno Scultore 1571 ca.-1636*, Roma 2013. – Lorenzo Principi, *Filippo Parodi, 1630-1702. Genoa's Bernini: a bust of Vitellius*, Firenze 2016. – Janez Höfler, *Francesco Robba and the Venetian Sculpture of the Eighteenth Century*, Ljubljana 2000. – Filippo Baldinucci, *The Life of Bernini*, Pennsylvania 2006. – Claudio Pozzorosso, *Giambologna e la scultura della Maniera*, Firenze 2008.

Baroque (2011), *An Antropology of Images. Pecture, Medium, Body* (2011), *Význam ve výtvarném umění* (2013), *Stručné dějiny světa pro mladé čtenáře* (2013), *Idea. Příspěvek k historii pojmu starší teorie umění* (2014).⁴⁹

1. 2 ČESKÉ ZEMĚ

Ze základních pramenů a literatury, která se týká barokního sochařství v českých zemích, jmenujme: *Sammlungen über Kunstachen, verzüglich in Mähren, Skize einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I-III* (1807), *Bildende Künste in Mähren* (1784/1785-1809), *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* (1815-1816), *Die Markgrafschaft Mähren: Topographisch, statistisch und historisch geschildert* (1835-1842), *Kirchliche Topographie von Mahren. Olmutzer Erzdiocese* (1855-1863), *Kirchliche Topographie von Mahren. Brüner Diocese* (1855-1863).⁵⁰ K počátkům

⁴⁹ A. E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti II. Italienische Bildhauer Italian Sculptors*, Frankfurt A. Main 1924. – A. E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti III. Niederländische Bildhauer Netherlandish & French Sculptors*, Frankfurt A. Main 1925. – Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie – France – Espagne – Flanders*, Paris 1932. – Ernst H. Gombrich, *Meditations on a hobby and other essays on the theory of art*, London 1963. – Ernst H. Gombrich, *The Style all'Antica - Imitation and Assimilation, in The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*, Vol. II, New Jersey 1963, s. 31-41. – Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York 1964. – Jan Białostocki, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966. – Wolfgang Götz, *Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes*, in *Zeitschrift des Deutschen Veriensfür Kunstwissenschaft*, 24, 1970, Berlin 1970, s. 196-212. – Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven – London 1980. – Franz Wagner - Kurt Rossacher (eds.), *Imanition und Imago*, Salzburg 1983. – Francis Haskell, *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, New Haven - London 1987. – Ludger J. Sutthoff, *Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles ausserhalb seiner Epoche*, Münster 1990. – Francis Haskell, *History and its images art and the interpretation of the past*, New Haven - London 1995 (III. Edition). – Thomas DaCosta Kaufmann, *Court, cloister and city the art and culture of Central Europe 1450-1800*, Chicago 1995. – Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1996. – Jacob Burckhardt, *Úvahy o světových dějinách*, Olomouc 1996. – Ricardo de Mambro Santos, *Arcadie del Vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento*, Roma 2001. – Nicolas Poussin, *Dopisy a dokumenty*, Praha 2002. – André Chastel, *Vyplenění Říma*, Brno 2003. – Robert Suckale, *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, München 2003. – David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western modernism*, New York 2003. – Thomas DaCosta Kaufmann, *Time and place. The geohistory of art*, Burlington 2005. – Francis Haskell, *Taste and the antique*, Yale 2006 (VI. edition). – Margot Wittkower – Rudolf Wittkower, *Born under Saturn. The Charakter and Conduct of Artists*, New York 2007. – A. S. Wohl - H. Wohl – T. Montanari, *Pietro Bellori, The Lives of the Modern Painter, Sculptors and Architects*, New York 2010. – Helen Hills (ed.), *Rethinking the Baroque*, Farnham 2011. – Hans Belting, *An Antropology of Images. Pecture, Medium, Body*, Princeton 2011. – Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 2013. – Ernst H. Gombrich, *Stručné dějiny světa pro mladé čtenáře*, Praha 2013. – Erwin Panofsky, *Idea. Příspěvek k historii pojmu starší teorie umění*, Praha 2014.

⁵⁰ Jan Petr Cerroni, *Sammlungen über Kunstachen, verzüglich in Mähren*, Brünn (nedatováno), Moravský zemský archiv v Brně, fond G11 – Sbíрка rukopisů Františkova muzea v Brně, sig. č. 60. – Jan Petr Cerroni, *Skize einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I-III*, Brünn 1807, Moravský zemský archiv v Brně, fond G12 – Cerroniho sbírka I, sig. I/32, I/33, I/34. – Andreas

historiografického bádání v českých zemích více *Kapitoly z českého dějepisu umění I - Předchůdci a zakladatelé*.⁵¹

Z obrozeneckých prací, které se do roku 1948 zabývaly barokním umění na našem území, zmiňme: *Barokní Praha* (1915),⁵² *Sochy na Karlově mostě v Praze* (1921), *Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádla* (1929), *Sochaři pražského baroku* (1935), *Baroko v Čechách Soubor dokumentů z výstavy Pražské baroko* (1938), *Umění v Čechách XVII. a XVIII. století. Pražské baroko 1600-1800* (1938), *Československé malířství a sochařství nové doby (v Čechách a na Moravě). Svazek první* (1938-1939), *Matěj Václav Jäckel* (1940), *Barokní princip v dějinách architektury* (1941), *České baroko* (1941), *K povahopisu barokové sochařské dílny* (1943), *O pojem baroka v architektuře* (1944), *Italské umění od renesance k baroku*, Praha 1946 a *Jiří a Pavel Heermanové* (1948).⁵³

Pro barokní sochařství v československé historiografii byla v letech 1948-1968 zásadní: *L'Italia e la scultura in Boemia nel secoli XVII e XVIII* (1949), *Arte italiana in Cecoslovacchia (Boemia e Moravia) mostra fotografica, 2 giugno 1950-15 luglio 1950* (1950), *Ignác František Platzler* (1956), *Jak vzniká socha. Technika a tvůrčí proces v průběhu věků* (1956), *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku* (1958), *Die Barockskulptur in Böhmen* (1959), *O soše* (1959), *Matyáš Braun – Kuks*

Schweigel, *Bildende Künste in Mähren*, Brünn 1784/1785-1809, Moravský zemský archiv, fond G 11 – Sběrka rukopisů Františkova muzea v Brně, sig. č. 196. – Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, I-II, Prag 1815-1816. – Gregor Wolny, *Die Markgrafschaft Mähren: Topographisch, statistisch und historisch geschildert*, Bd. I-VI., Brünn 1835-1842. – Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren. Olmutzer Erzdiocese*, Abt. I., Bd. I-V, Brünn 1855-1863. – Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren. Briünner Diocese*, Abt. II., Bd. I-IV, Brünn 1855-1863. Dále např. Cecilie Hálová-Jahodová, Andreas Schweigl: *Bildende Künste in Mähren*, in: *Umění XX*, 1972, s. 168-187. – Bohumil Samek, *Počátky dějin umění na Moravě*, in: *Umění XXXVI*, s. 97-112, Praha 1988. – Jiří Kroupa, *Sedmdesát let dějin umění v Brně*, in: Jiří Kroupa – Lubomír Slavíček (ed.), *Almanach Sedmdesát let Semináře dějin umění Masarykovy univerzity v Brně*. Bmo 1997, s. 5-27.

⁵¹ Rudolf Chadraba (ed.), *Kapitoly z českého dějepisu umění I - Předchůdci a zakladatelé*, Praha 1986.

⁵² Arne Novák, *Barokní Praha*, Praha 1915 (I. vydání). <http://arne-novak.phil.muni.cz/books/praha-barokni-novak-1915> [vyhledáno 1. 4. 2018].

⁵³ Karel B. Mádl, *Sochy na Karlově mostě v Praze*, Praha 1921. – Jan Štencl (ed.), *Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádla*, Praha 1929. – Václav Vilém Štech, *Sochaři pražského baroku*, Praha 1935. – Vladimír Holan - Karel Šourek (red.), *Baroko v Čechách Soubor dokumentů z výstavy Pražské baroko*, Praha 1938. – Jiřina Vydrová – Ema Sedláčková (edd.), *Umění v Čechách XVII. a XVIII. století. Pražské baroko 1600-1800*, katalog výstavy, Praha 1938. – Václav V. Štech, *Československé malířství a sochařství nové doby (v Čechách a na Moravě). Svazek první*, Sešit 1-7, Praha 1938-1939. – Oldřich J. Blažiček, Matěj Václav Jäckel, in: *Památky archeologické*, 41, Praha 1940, s. 81-152. – Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Praha 1941. – Zdeněk Kalista, *České baroko*, Praha 1941. – Oldřich J. Blažiček, *K povahopisu barokové sochařské dílny*, in: *Volné směry*, 38, 1943, s. 157-167. – Václav Richter, *O pojem baroka v architektuře*, Velehrad 1944. – Max Dvořák, *Italské umění od renesance k baroku*, Praha 1946. – Miroslav Kopecký, *Jiří a Pavel Heermanové*, Praha 1948.

(1959), *Sochař Řehoř Theyn a Žďár nad Sázavou k dvoustému výročí smrti umělce* (1960), *Dílo komských štukatérů 18. století u nás* (1962), *Umění a skutečnost. Úvahy o realismu v uměleckém vývoji* (1963), *Das Werk der lombardischen und tessiner Stukkateure in der Tschechoslowakei* (1964), *Barock in Böhmen* (1964), *Gian Lorenzo Bernini* (1964), *Umění baroku v Čechách* (1967).⁵⁴

Z prací, které vznikly mezi lety 1968-1989, jmenujme: *Baroque in Bohemia. An Exhibition of Czech Art Organized by the National Gallery, Prague* (1969), *Umění českého baroku. Soubor vystavený roku 1969 v Londýně a Birminghamu* (1970), *Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko* (1970), *K otázce specifické formace barokové plastiky v Čechách* (1971), *Barock in Böhmen. Aus den Sammlungen der Nationalgalerie Prag und des Kunstgewerbemuseums in Prag* (1972), *Barok v Čechách výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století* (1973), *Contributi lombardi al barocco boemo* (1974), *Česká barokní gotika* (1976), *Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech* (1980), *Boje s dvouhlavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách* (1981), *Jan Jiří Bendl. Výběr řezb pražského sochaře raného baroku* (1982), *Renesanční a baroková plastika v Bratislavě* (1983), *Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře* (1983), *Matyáš Bernard Braun (1684-1738) Výběr řezb. K 300. výročí umělcova narození* (1984), *Staré evropské umění 16. až 18. století ze sbírek Národní galerie v Praze* (1984), *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka* (1986), *Itálie, Čechy a střední Evropa* (1986), *Ferdinand Brokof* (1986), *Italští umělci v Praze. Renesance, manýrismus, baroko* (1986), *Jan Blažej Santini. Setkání baroka s gotikou* (1987), *Matyáš Bernard Braun 1684-1738 Sborník věd. konf. pořádané Národní galerií v Praze a Čs. komitétém dějin umění ve dnech 26. a 27. 11. 1984* (1988),

⁵⁴ Oldřich J. Bažiček, *L'Italia e la scultura in Boemia nel secoli XVII e XVIII*, Praha 1949. – Pavel Preiss, *Arte italiana in Cecoslovacchia (Boemia e Moravia) mostra fotografica, 2 giugno 1950 - 15 luglio 1950*, Praha 1950. – Oldřich J. Blažiček, Ignác František Platzer, in: *Umění věků Sborník sedmdesátým narozeninám Josefa Cíbulky*, Praha, 1956, s. 25-37. – Vojtěch Volavka, *Jak vzniká socha. Technika a tvůrčí proces v průběhu věků*, Praha 1956. – Oldřich J. Blažiček, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958. – Václav V. Štech, *Die Barockskulptur in Böhmen*, Praha 1959. – Vojtěch Volavka, *O soše*, Praha 1959. – Jaromír Neumann, *Matyáš Braun - Kuks*, Praha 1959. – Alois Plichta, *Sochař Řehoř Theyn a Žďár nad Sázavou k dvoustému výročí smrti umělce*, Havlíčkův Brod 1960. – Oldřich J. Blažiček, *Dílo komských štukatérů 18. století u nás*, in: *Umění*, 10, 1962, č. 4, s. 351-368. – Jaromír Neumann, *Umění a skutečnost. Úvahy o realismu v uměleckém vývoji*, Praha 1963. – Oldřich J. Blažiček, *Das Werk der lombardischen und tessiner Stukkateure in der Tschechoslowakei*, in: *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, II, Como, 1964, s. 115-128. – Erich Bachmann – Erich Hubala – Hermann Fillitz – Erwin Neumann, *Barock in Böhmen*, München 1964. – Oldřich J. Blažiček, *Gian Lorenzo Bernini*, Praha 1964. – Oldřich J. Blažiček, *Umění baroku v Čechách*, Praha 1967.

Praha na úsvitu nových dějin (1988) a zejména dvojdílné akademické *Dějiny českého výtvarného umění II/1, II/2* (1989).⁵⁵

Z literatury posledního desetiletí minulého tisíciletí nesmíme opomenout: *Sochaři pozdního baroka v kraji Orlických hor* (1990), *Barok na Slovensku* (1991), *Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník symposia, které pořádala Národní galerie v Praze k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažička* (1991), *Kultura baroka v Čechách a na Moravě. Sborník příspěvků z pracovního zasedání 5. 3. 1991* (1992), *ARTIS PICTORIAE AMATORES. Evropa v zrcadle praž. barokního sběratelství* (1993), *Rozprava o baroku* (1993), *Barokní umění z pokladů Litoměřické diecéze (II)* (1994), *Století andělů a d'áblů. Jihočeský barok* (1994), *Jan Kryštof Handke, Vlastní životopis* (1994), *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku* (1996), *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím* (1996), *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum Střední Evropy* (1997), *Josef Jiří Jelínek (1697-1776) Barokní sochařská dílna z Kosmonos* (1997), *Italské renesanční umění z českých sbírek obrazy a sochy*

⁵⁵ Art Council, *Baroque in Bohemia. An Exhibition of Czech Art Organized by the National Gallery, Prague*, London 1969. – O. Blažiček - D. Hejdová - P. Preiss, *Umění českého baroku. Soubor vystavený roku 1969 v Londýně a Birminghamu*, Praha 1970. – Zdeněk Kalista, *Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko*, Brno 1970. – Oldřich J. Blažiček, K otázce specifické formace barokové plastiky v Čechách. in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, roč. 14-15, 1971, s. 265-270. – Oldřich J. Blažiček (et. al.), *Barock in Böhmen. Aus den Sammlungen der Nationalgalerie Prag und des Kunstgewerbemuseums in Prag*, Belgrad 1972. – Oldřich J. Blažiček (et. al.), *Barok v Čechách výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století*, Katalog stálé výstavy ve státním zámku Karlova koruna v Chlumci nad Cidlinou, Praha 1973. – O. J. Blažiček, *Contributi lombardi al barocco boemo*, in: *Arte lombarda*, 19, 1974, 40, s. 147-162. – Viktor Kotrba, *Česká barokní gotika*, Praha 1976. – Oldřich J. Blažiček, *Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech*, in: *Umění*, 28, 1980, č. 6, s. 493-503. – Pavel Preiss, *Boje s dvouhlavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha 1981. – Oldřich J. Blažiček, *Jan Jiří Bendl. Výběr řezeb pražského sochaře raného baroku*, katalog výstavy, Praha 1982. – Ivan Rusina, *Renesanční a baroková plastika v Bratislavě*, Bratislava 1983. – Jan P. Kučera - Jiří Rak, *Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře*, Praha 1983. – Oldřich J. Blažiček, *Matyáš Bernard Braun (1684-1738) Výběr řezeb. K 300. výročí umělceva narození*, Praha 1984. – Lubomír Slavíček, *Staré evropské umění 16. až 18. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, Praha 1984. – Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka*, Praha 1986. – Jaromír Homolka (ed.), *Itálie, Čechy a střední Evropa*, Praha 1986. – Oldřich J. Blažiček, *Ferdinand Brokof*, Praha 1986 (II. doplněné vydání). – Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze. Renaissance, manýrismus, baroko*, Praha 1986. – Jan Sedlák, *Jan Blažej Santini. Setkání baroka s gotikou*, Praha 1987. – Emanuel Poche et al., *Matyáš Bernard Braun 1684-1738 Sborník věd. konf. pořádané Národní galerií v Praze a Čs. komitétém dějin umění ve dnech 26. a 27. 11. 1984*, Praha 1988. – Emanuel Poche (ed.), *Praha na úsvitu nových dějin*, Praha 1988. – Oldřich J. Blažiček – Mirjam Bohatcová – Beket Bukovinská – Eliška Fučíková – Ivo Kořán – Jarmila Krčálová – Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Jiřina Medková – Věra Naňková – Emanuel Poche – Pavel Preiss – Miloš Stehlík – Michal Šroněk – Jarmila Vacková, *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989. – Oldřich J. Blažiček – Mirjam Bohatcová – Beket Bukovinská – Eliška Fučíková – Ivo Kořán – Jarmila Krčálová – Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Jiřina Medková – Věra Naňková – Emanuel Poche – Pavel Preiss – Miloš Stehlík – Michal Šroněk – Jarmila Vacková, *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Praha 1989. – Hana Seifertová, *Umění středoevropského baroku*, Plzeň 1989.

(1997), *Dientzehoferové* (1998), *Praha 1610-1700 Kapitoly o architektuře raného baroka* (1998), *Braunové* (1999), *Braunův Betlém. Drama krajiny a umění v proměnách času* (1999).⁵⁶

Z nepřeberného množství literatury, která vznikla po roce 2000, uvádíme zejména souborné práce zkoumající konkrétní geografické části nebo sochařské osobnosti českých zemí: *Bohemia - Itálie. Češi ve Vlaších a Vlaši v Praze 1600-2000* (2000), *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století* (2001), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století* (2001), *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska* (2001), *Florentinové. Umění z doby medicejských velkovévoduů* (2002), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670-1790* (2003), *Baroko v Itálii - Baroko v Čechách* (2003), *Barokní malířství a sochařství ve východní části českého Slezska* (2004), *Barokní Praha - Barokní Čechie 1620-1740* (2004), *Morava v době baroka* (2004), *Italská renesance a baroko ve střední Evropě* (2005), *Bohumír Fritsch 1706-1750. Medailon sochaře - štukatéra k 300. výročí jeho narození* (2005), *Josef Winterhalder st. (1702-1769)* (2005), *Umění manýrismu a baroka v Čechách. Průvodce stálou expozicí Sbírkou starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Jiří* (2005), *Tvář baroka* (2005), *Slánské rozhovory, Itálie* (2006), *Barok v soše* (2006), *Sochař Lazar Widemann (1697-1769) a jeho dílo v západních Čechách* (2006), *František Ignác Weiss. Sochař českého pozdního baroka 1690-1756* (2007), *Severin Tischler. Sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech* (2008), *Baroko. Příběhy barokního Brna* (2009), *Ondřej Zahner 1709-1752* (2009), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura z let 1620-1780. 1.-3.* (2010), *Jiří Antonín*

⁵⁶ Rudolf Zrůbek, *Sochaři pozdního baroka v kraji Orlických hor*, Rychnov nad Kněžnou 1990. – Ivan Rusina, *Barok na Slovensku*, Bratislava 1991. – Kolektiv autorů, *Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník sympozia, které pořádala Národní galerie v Praze k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažička*, Praha 1991. – Zdeněk Hojda (ed.), *Kultura baroka v Čechách a na Moravě. Sborník příspěvků z pracovního zasedání 5. 3. 1991*, Praha 1992. – Lubomír Slavíček (ed.), *ARTIS PICTORIAE AMATORES. Evropa v zrcadle praž. barokního sběratelství*, Praha 1993. – Vladimír Příbyl (ed.), *Rozprava o baroku*, Slaný 1993. – Lubomír Slavíček (ed.), *Barokní umění z pokladů Litoměřické diecéze (II)*, Praha 1994. – Zdeněk Kalista, *Století andělů a d'áblů. Jihočeský barok*, Vimperk 1994. – Leoš Mlčák (ed.), *Jan Kryštof Handke, Vlastní životopis*, Olomouc 1994. – Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík - Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996. – Václav Černý, *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím*, Praha 1996. – Eliška Fučíková (et. al.), *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum Střední Evropy*, Praha 1997. – Miloš Suchomel (ed.), *Josef Jiří Jelínek (1697-1776) Barokní sochařská dílna z Kosmonos*, Praha 1997. – O. Pujmanová – V. Kubík - P. Příbyl, *Italské renesanční umění z českých sbírek obrazy a sochy*, Praha 1997. – Mojmir Horyna, *Dientzehoferové*, Praha 1998. – Pavel Vlček – Ester Havlová, *Praha 1610-1700 Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998. – Ivo Kořán, *Braunové*, Praha 1999. – Jiří Kaše – Petr Kotlík, *Braunův Betlém. Drama krajiny a umění v proměnách času*, Praha - Litomyšl 1999.

Heinz 1698-1759 (2011), *Italští sochaři v českých zemích v období renesance* (2011), *Barokní umění na Chrudimsku* (2011), *Sochaři hraběte Františka Antonína Šporka* (2011), *Mezi barokem a klasicismem. Proměny architektury v Čechách a Evropě druhé poloviny 18. století* (2012), *Sochařský svět Jiřího Antonína Heinze* (2013), *Matěj Václav Jäckel. Sochař českého baroka 1655-1738* (2013), *Baroko v Čechách. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a Archeologického ústavu Akademie věd ČR, Praha, v. v. i. ve Schwarzenberském paláci* (2013), *Zapomenuté poklady. Výtvarné umění na Dačicku v 17.-19. století* (2013), *Příběhy slávy a zapomnění. Znojemští umělci, jejich díla a osudy na sklonku baroka* (2014), *Baroko na Havlíčkobrodsku* (2014), *Vznešenost & Zbožnost. Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách* (2015), *Baroko Plzeňského kraje* (2015), *Kroměřížský kabinet kresby. Kresby starých mistrů* (2016), *Rozmanitosti kresby italská kresba vrcholného a pozdního baroku v českých a moravských veřejných sbírkách* (2016), *Tak nutno přitahovat srdce... Barokní sochařství mezi Českou Třebovou, Lanškrounem, Litomyšlí a Ústím nad Orlicí* (2017).⁵⁷

⁵⁷ Zdeněk Hojda – Jaroslava Kašparová, *Bohemia - Itálie. Češi ve Vlaších a Vlaši v Praze 1600-2000*, Praha 2000. – Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, Praha 2001. – Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001. – Marie Schenková - Jaromír Olšovský - Karel Müller, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001. – Ladislav Daniel (ed.), *Florentané. Umění z doby medicéjských velkovévodů*, Praha 2002. – Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670-1790*, katalog výstavy, Rennes - Brno 2003. – Vilém Herold - Jaroslav Pánek (edd.), *Baroko v Itálii - Baroko v Čechách*, Praha 2003. – Marie Schenková – Jaromír Olšovský – Karel Müller, *Barokní malířství a sochařství ve východní části českého Slezska*, Opava 2004. – O. Fejtová - V. Ledvinka - J. Pešek - V. Vlnas, *Barokní Praha - Barokní Čechie 1620-1740*, Praha 2004. – Tomáš Knoz (ed.), *Morava v době baroka*, Brno 2004. – Ladislav Daniel – Jiří Petráň – Piotr Salwa – Olga Špilarová (edd.), *Italská renesance a baroko ve střední Evropě*, Olomouc 2005. – Lila Matoušová – Zdeněk Čihánek, *Bohumír Fritsch 1706-1750. Medailon sochaře - štukatéra k 300. výročí jeho narození*, Holešov 2005. – Martin Pavlíček, *Josef Winterhalder st. (1702-1769)*, Brno 2005. – Vít Vlnas (ed.), *Umění manýrismu a baroka v Čechách. Průvodce stálou expozicí Sbírký starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Jiří*, Praha 2005. – Zdeněk Kalista, *Tvář baroka*, Praha 2005. – Dana a Vladimír Příbylovi (edd.), *Slánské rozhovory, Itálie*, Slaný 2006. – Miloš Stehlik, *Barok v soše*, Brno 2006. – Viktor Kovařík, *Sochař Lazar Widemann (1697-1769) a jeho dílo v západních Čechách*, Plzeň 2006. – Jana Tischerová, *František Ignác Weiss. Sochař českého pozdního baroka 1690-1756*, Praha 2007. – Martin Pavlíček, *Severin Tischler. Sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech*, Olomouc 2008. – Jana Svobodová (ed.), *Baroko. Příběhy barokního Brna*, Brno 2009. – Simona Jemelková – Helena Zápalková, *Ondřej Zahner 1709-1752*, Olomouc 2009. – Martin Elbel – Ondřej Jakubec. – Josef Bláha (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura z let 1620-1780. 1. Úvodní svazek. Proměny ambicí jednoho města*, Olomouc 2010. – Ondřej Jakubec. – Marek Perůtka – Vladan Antonovič (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura z let 1620-1780. 2. Katalog*, Olomouc 2010. – Ondřej Jakubec. – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura z let 1620-1780. 3. Historie a kultura*, Olomouc 2010. – Helena Zápalková, *Jiří Antonín Heinz 1698-1759*, Olomouc 2011. – Jan Chlibec, *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*, Praha 2011. – Pavel Panoch – Štěpán Bartoš, *Barokní umění na Chrudimsku*, Nové Město nad Metují 2011. – Petr Bašta, *Sochaři hraběte Františka Antonína Šporka*, Praha 2011. – Richard Biegel, *Mezi barokem a*

Z lokálně nebo tematicky zaměřených prací zmiňme alespoň: *Sídlo olomouckých biskupů. Mecenáš a stavebník Karel z Liechtensteinu-Castelkorna 1664-1695* (2001), *Sál předků na zánku ve Vranově nad Dyjí* (2003), *Et in Arcadia ego. Historické zahrady Kroměříže* (2004), „*Sobě, umění, přátelům.*“, *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939* (2007), *K větší cti a slávě. Umění a mecenát opatů Hradisko v 18. století* (2007), *V zahradě Armidině. Italské barokní zátiší v Čechách a na Moravě* (2007), *Barokní malířství v Olomouci* (2008), *Splendor et Gloria Regni Bohemiae. Umělecké dílo jako projev vladařské reprezentace a symbol státní identity* (2008), *Mezi zalíbením a zavržením. Recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě* (2009), *Šternberk klášter řeholních lateránských kanovníků dějiny, umění, kultura* (2009), *Mezi Římem a střední Moravou. Barokní skicář Dionýsia Strausse (1660-1720)* (2010), *Malířství 17. století na Moravě* (2010), *Arcibiskupský zámek & zahrada v Kroměříži* (2009), *Chvála ciceronství. umělecká díla mezi pohádkou a vědou* (2011), *Colorito. Malířství v Benátkách 16.-18. století z moravských a slezských sbírek* (2011), *Ostrov italského vkusu* (2011), *Město v baroku, baroko ve městě* (2012), *Triumf obnovujícího se dne. Umění a duchovní aristokracie na Moravě v 18. století* (2013), *Speculum mundi. Sběratelství kláštera premonstrátů na Strahově* (2014), *Ve společnosti bohů a hrdinů / Mýty antického světa v české a moravské nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel v letech 1650-1690* (2016).⁵⁸

klasicismem. Proměny architektury v Čechách a Evropě druhé poloviny 18. století, Praha 2012. – Miloš Stehlík, *Sochařský svět Jiřího Antonína Heinze*, Brno 2013. – Jana Tischerová, *Matěj Václav Jäckel. Sochař českého baroka 1655-1738*, Praha 2013. – Marcela Vondráčková (ed.), *Baroko v Čechách. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze, Uměleckopřímýslového muzea v Praze a Archeologického ústavu Akademie věd ČR, Praha, v. v. i. ve Schwarzenberském paláci*, Praha 2013. – J. Mikeš - T. Valeš, *Zapomenuté poklady. Výtvarné umění na Dačicku v 17.-19. století*, Dačice 2013. – Valeš, *Příběhy slávy a zapomnění. Znojemští umělci, jejich díla a osudy na sklonku baroka*, Brno 2014. – Aleš Veselý (ed.), *Baroko na Havlíčkovobrodsku*, Havlíčkův Brod 2014. – Andrea Steckerová – Štěpán Vácha (edd.), *Vznešenost & Zbožnost. Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách*, Plzeň 2015. – Václav Hynčík, *Baroko Plzeňského kraje*, Plzeň 2015. – Pavla Hlušíčková (ed.), *Kroměřížský kabinet kresby. Kresby starých mistrů*, Olomouc 2016. – Zdeněk Kazlepka (ed.), *Rozmanitosti kresby italská kresba vrcholného a pozdního baroku v českých a moravských veřejných sbírkách*, Praha 2016. – Ludmila Kesselgruberová, *Tak nutno přitahovat srdce... Barokní sochařství mezi Českou Třebovou, Lanškrounem, Litomyšlí a Ústím nad Orlicí*, Česká Třebová 2017.

⁵⁸ Radmila Pavlíčková, *Sídlo olomouckých biskupů. Mecenáš a stavebník Karel z Liechtensteinu-Castelkorna 1664-1695*, Olomouc 2001. – Bohumil Samek (ed.), *Sál předků na zánku ve Vranově nad Dyjí*, Brno 2003. – Ondřej Zatloukal, *Et in Arcadia ego. Historické zahrady Kroměříže*, Olomouc 2004. – Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům.*“, *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939*, Brno 2007. – Pavel Suchánek, *K větší cti a slávě. Umění a mecenát opatů Hradisko v 18. století*, Brno 2007. – Zdeněk Kazlepka, *V zahradě Armidině. Italské barokní zátiší v*

2 ITÁLIE VS. ČESKÉ ZEMĚ: VLIVY A INSPIRACE

„Neither painters and sculptors nor architects can produce works of significance unless they make the journey to Rome.“⁵⁹

Zabývat se (barokním) uměním z národnostního hlediska a za pomoci základních forem a obsahů uměleckých děl demonstrovat jejich stylovou expanzi, jak předkládá název této práce, můžeme považovat v jistém smyslu za ahistorické. Národnostní otázky,⁶⁰ tak jak si je dnes pokládáme, jsou totiž zcela odlišné od těch, které si lidé pokládali v raném novověku.⁶¹ Baroko, ať „italské“ nebo „české“, navíc zůstává ve svém jádru tím stejným barokem, pro které platí totožné normy a hodnoty.⁶²

Čechách a na Moravě, Brno 2007. – Milan Togner, *Barokní malířství v Olomouci*, Olomouc 2008. – Jiří Kuthan, *Splendor et Gloria Regni Bohemiae. Umělecké dílo jako projev vladařské reprezentace a symbol státní identity*, Praha 2008. – Radka Miltová, *Mezi zalíbením a zavržením. Recepte Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009. – J. Kroupa - F. Hradil (edd.), *Šternberk klášter řeholních lateránských kanovníků dějiny, umění, kultura*, Šternberk 2009. – Milan Togner – Jana Zapletalová, *Mezi Římem a střední Moravou. Barokní skicář Dionýsia Strausse (1660-1720)*, Olomouc 2010. – Milan Togner, *Malířství 17. století na Moravě*, Olomouc 2010. – Ladislav Daniel – Marek Perůtka – Milan Togner (edd.), *Arcibiskupský zámek & zahrada v Kroměříži*, Kroměříž 2009. – Slavíček - Suchánek - Šeferisová-Loudová, *Chvála ciceronství. umělecká díla mezi pohádkou a vědou*, Brno 2011. – Zdeněk Kazlepka, *Colorito. Malířství v Benátkách 16.-18. století z moravských a slezských sbírek*, Brno 2011. – Zdeněk Kazlepka, *Ostrov italského vkusu*, Brno 2011. – Ladislav Daniel – Filip Hradil (edd.), *Město v baroku, baroko ve městě*, Olomouc 2012. – Pavel Suchánek, *Triumf obnovujícího se dne. Umění a duchovní aristokracie na Moravě v 18. století*, Brno 2013. – Libor Šturm – Helena Zápalková (edd.), *Speculum mundi. Sběratelství kláštera premonstrátů na Strahově*, Olomouc 2014. – Radka Nokkala Miltová, *Ve společnosti bohů a hrdinů / Mýty antického světa v české a moravské nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel v letech 1650-1690*, Brno 2016.

⁵⁹ Francisco de Hollanda, *Tractato de Pintura Antigua*, in: Margot Wittkower – Rudolf Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artist*, New York 2007, s. 46.

⁶⁰ K národnostním otázkám alespoň viz Milena Bartlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy: příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění*, Praha 2004. – Milena Bartlová, *Naše, národní umění. Studie z dějin umění*, Brno 2009.

⁶¹ K podobě barokní společnosti alespoň viz Pavel Preiss, *Boj s dvouhlavou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha a Litomyšl 1981. Richard van Dülmen, *Kultura a každodenní život v raném novověku, 1. díl: Dům a jeho lidé*, Praha 1999. – Vít Vlnas, *Princ Evžen Savojský. Život a sláva barokního válečníka*, Praha a Litomyšl 2001. – Vít Vlnas, *Princ Evžen Savojský. Život a sláva barokního válečníka*, Praha a Litomyšl 2001. – Rosario Villari (ed.), *Barokní člověk a jeho svět*, Praha 2004. – Zdeněk Kalista, *Tvář baroka*, Praha 2005. – Peter Burke, *Lidová kultura raně novověké Evropy*, Praha 2005. – Peter Burke, *Společnost a vědění. Od Gutenberga k Diderotovi*, Praha 2007. – Richard van Dülmen, *Kultura a každodenní život v raném novověku, 2. díl: Město a vesnice*, Praha 2007. – Richard van Dülmen, *Kultura a každodenní život v raném novověku, 3. díl: Náboženství, magie, osvicenství*, Praha 2007. – Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), *Člověk českého raného novověku*, Praha 2007.

⁶² Ke vztahu Itálie a Českých zemí zejména viz Jaromír Homolka (ed.), *Itálie, Čechy a střední Evropa*, Praha 1986. – Kol. autorů, *Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník symposia, které pořádala Národní galerie v Praze k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažička*, Praha 1991. – Zdeněk Hojda – Jaroslava Kašparová, *Bohemia - Itálie. Češi ve Vlaších a Vlaši v Praze 1600-*

V případě dichotomie dějin umění na formu a obsah jsme přiváděni k jádru oboru, jímž je jak samotný umělecký předmět, tak terminologická a metodologická vybavenost jeho recipientů.⁶³

V této kapitole si proto objasníme metodologické, stylové a kulturně-historické okolnosti „z nichž a za nichž [námi předložená] umělecká díla vznikla,“⁶⁴ čímž se pokusíme tomuto ahistorickému zkoumání předejít.

2. 1 UMĚNÍ

Dějiny umění od svého vzniku v 19. století jakožto samostatné vědecké disciplíny v první řadě zajímá samotné umělecké dílo. Pojem „umění“ napomáhá toto (lidské) dílo, které umožňuje a zprostředkovává umělecký prožitek nebo estetický čin, uchopit, a na základě datového, místního, autorského určení a komparativního srovnání s dalšími díly narativně zpracovat do skupin, souborů, řad, sítí aj. Zejména prostřednictvím tohoto základního umělecko-historického metodologického přístupu historici umění tak ovládají proměnlivost díla v čase, což se může jevit až protichůdně, neboť to znamená, že samostatné umělecké dílo pro dějiny umění nemá v celkovém měřítku příliš velkou cenu, jelikož bez jeho selektivního přidělení k dané homogenní skupině, historik umění není schopný dílo zařadit do normotvorné vývojové linie „příběhu umění“ a nemůže rozhodnout ani o jeho kvalitách.⁶⁵

Když Hans Belting ve své knize *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (1990)⁶⁶ rozdělil termín „umění“ na fázi „před uměním“ (to, čemu říkáme umělecké dílo, bylo v této fázi instrumentem kultu) a fázi „umění ve vlastním slova smyslu“ (to, čemu říkáme umělecké dílo, jakožto autonomního fenoménu). Pro umělecko-historickou teorii tím v současnosti završil její vývoj, probíhající podle něj zhruba od poloviny *quattrocenta*, kdy se u italských humanistů započalo s postupnou emancipací sociálního statusu umělců, jenž dal ustanovující pevnou půdu pod nohama teoretikům v následném *cinquecentu*.

2000, Praha 2000. – Vilém Herold – Jaroslav Pánek (edd.), *Baroko v Itálii – Baroko v Čechách*, Praha 2003.

⁶³ a

⁶⁴ Jiří Kroupa, *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*, Brno 2006, s. 7.

⁶⁵ Ernst H. Gombrich, *Příběh umění*, Praha 2006.

⁶⁶ Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990. Anglický překlad Idem, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1996.

2. 1. 1 STATUA

Odpoutání se „umění“ od statusu tradiční dílenské praxe (doby „před uměním“) k liberálnímu umění (a tedy k době „po vynálezu umění“) vyžadovalo teoretické základy, na kterých by umění (malířství, sochařství a architektura) dosáhlo osobního a společenského sebeurčení.

V polovině *quattrocenta* s touto intelektuální podporou umělecké praxe ve formě systematizovaného přístupu k napodobování přírody přichází **Lorenzo Ghiberti** a **Leon Batista Alberti**, kteří humanisticky znovuožívají antickou terminologii a metodologii. Zásadním je pro ně termín *statua*, který původně sloužil pro popis postavy v plné velikosti, a od něj odvozený termín *statuario*, kterým se popisoval tvůrce *statuí*.

Ghiberti ve svém *III. Commentari* (1447) opakovaně užívá vitruviánského termínu *statua virile* pro označení *corpo dell 'uomo*. Ghiberti však termín *statua virile* nově používá pro vyjádření proporčního ideálu, neboť je pro něj složením ideálních rozměrů a antických tvarů.⁶⁷

Leon Battista Alberti krátce na to přišel se systematizovaným přístupem k napodobování přírody. Ve svém díle *De statue* (1464) zhodnocené výdobytky starověku doplnil o matematické a geometrické systémy s figurálními kánony, čímž položil skutečné první základy novodobého diskursu o umění, který v 16. století vyvrcholil do podoby *paragone*. Albertiho pojetí sochařství bylo úzce spojeno s univerzálním souborem ideálních proporcí, které se zakládaly nikoliv na skutečnosti, ale na matematickém zjištění a jednotlivých porovnáváních. Albertimu nešlo o empirickou zkušenost. V tomto ohledu proto musíme jeho proporční tabulky v *De statua* chápat pouze kánonicky.⁶⁸

Spojení *statui* s *corpo dell 'uomo* se v humanistické společnosti zrodila *statua člověka*. Tuto teorii sochařství s výraznou antickou tradicí v následném *cinquecentu* šířily a rozváděly další spisy, které můžeme obecně rozdělit na práce o *paragone*, antických ideálech nebo konkrétních *ricordi* umělců.

Debaty o *paragone*, které vydal **Benedetto Varchi** v *Due lezzioni di M. Benedetto* (1549), vystupují pro své přímé srovnávací zaměření na podstatu malířství

⁶⁷ a

⁶⁸ Pozn. 7.

a sochařství.⁶⁹ Velká část zúčastněných debaty o *paragone* přijímala Leonardův rozdíl mezi malováním jako iluzí něčeho jiného než toho, co je, a sochou jakožto fyzického díla, které je tím, co představuje.⁷⁰ Michelangelo přiřazuje sochám hodnotu pravdy za to, že nepracují s fikcí a zkreslováním základních povah reality.⁷¹ Varchi citoval Aristotelovo metaforické použití sochy v nedávno znovu objevené *Poetice*, aby ilustroval vztah formy k hmotě.⁷² Obránci sochařství jej připisovali morální nadřazenost kvůli čestnosti a Varchi a další zopakovali úctyhodný popis stvoření člověka jako sochařského aktu ve své pravdivosti, protože pokud jsou tu liberální umění (malba a sochařství) od toho, aby zastupovala pravdu, pak je sochařství jako přítomnost ideální formy ve hmotě dokonalé.⁷³

Tento druh filozofického výzkumu zjevně nebyl běžnou částí každodenního světa umělců. Párování sochařství s pravdou a malby s reprezentativní fikcí však mělo obrovský vliv na následnou teorii umění. Myšlenka, že socha je to, co zobrazuje informovanou opozici vůči polychromii, vyprávění a zvýšenému iluzionismu, ji definuje se všemi vlastnosti, které popírají skutečnost.⁷⁴ Představa, že socha je pravda, se také bez problémů hodí k humanistickému přesvědčení o estetické nadřazenosti starých způsobů vyjadřování, které dodávají morální autoritu modelu krásy, kterou nabízí starožitnost.⁷⁵

To bylo zřejmé již v roce 1564, kdy Florentinská akademie opět debatovala o nadřazenosti umění, v níž **Raffaele Borghini** zopakoval univerzalitu obrazu v *dopise Vasarimu*, který byl založený na schopnosti reprezentovat větší škálu věcí. Pro Borghiniho a Vasariho je socha koncipována jako volně stojící monochromatická postava s normativním rozměrem odvozeným od antického *statua*, zatímco malba se skládá z více postav, krajinného pozadí, barevných efektů a zkrácení.⁷⁶ Jak *cinquecento* totiž pokračovalo, větší hodnota byla kladena na dovednost a vynalézavost malířské iluze, zatímco soše byly odepřeny imitativní prostředky potřebné k reprezentování *istorie*, která byla považována za nejprestižnější formu umění. V teoretickém diskurzu, který se vyvíjel během

⁶⁹ Pozn. 12.

⁷⁰ a

⁷¹ a

⁷² a

⁷³ a

⁷⁴ a

⁷⁵ a

⁷⁶ Pozn. 21.

následujících staletí, je namalovaná socha vyloučena zcela, pokud není uvedena jako příklad chyby.⁷⁷

Podle **Vasariho** je socha omezena na jednu postavu nebo malou skupinu a jeho analýza sochařského média je omezena na formální vlastnosti. Výraz *invenzione*, který používá k odkazu na složení *istorie*, se neobjevuje v jeho sekcích na volně stojící sochařství. Vasari je přesvědčivým pozorovatelem fyzického a psychologického jemného rozdílu v sochařské reliéfní plastice, ale jeho povrchní odkazy na narativní interakci ve skupinách jsou omezeny na identifikaci předmětu. Podobný postoj vyjadřuje i **Borghini** ve svém *Il riposo di Raffaele Borghini in cui della della pittura e della scultura* (1584), díle určeném pro laiky, které obsahuje pět kritérií pro hodnocení uměleckých děl: invence, dispozice, držení těla, končetiny a barvy. Stejně jako u Vasariho, všechny vlastnosti Borghiniho platí i pro malbu, ale některé jsou považovány za neaplikovatelné na sochařství kvůli teoretickým předpokladům. Vzhledem k tomu, že socha je podle definice monochromatická, barva je vyloučena.⁷⁸ Volně stojící sochy jsou diskutovány z hlediska jejich individuality, držení těla nebo vzhledu jejich částí, nikoliv však jako kompozice.⁷⁹

Další druh teoretických textů se vztahoval k antickým sochařským ideálům. Zejména uved'mě práci *Delle statue antiche* (1556) **Ulise Aldrovandiho**, která byla jedním z nejdůležitějších zdrojů ke starověkým sochám. Navíc spis přináší informace o cílech a metodách tehdejších archeologů a antikvářů. Pro Aldrovandiho je však nejdůležitější, aby bylo sochařské dílo staré. Výjimkou je pro něj Michelangelo, jehož sochy *Bacchus*, *Vzkřísený Kristus* a *Mojžíš*, jsou jedinými soudobými díly zmíněnými v textu.⁸⁰ **Orfeo Boselli** ve svém díle *la "nobiltà" della scultura* (1663) podobně převzal nadřazenost antického sochařství, což je charakteristické pro celé *cinquecento*, ale i teoretické principy nebo praktické rady pro sochaře.⁸¹ Pro Giovanniho Pietro Belloriho, patrně nejvlivnějšího kritika v

⁷⁷ a

⁷⁸

⁷⁹

⁸⁰ Ulisse Aldrovandi, "Tutte le statue antiche, che in Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono, raccolte e descritte per Ulisse Aldroandi," in *Le antichità della città di Roma*, by Lucio Mauro (Venice: Giordano Ziletti, 1556), 168; 245; 291 for *Bacchus*, the *Risen Christ*, and *Moses* respectively

⁸¹ Elisabetta di Stefano, *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura* (Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2002), 13-14. He proffered a concept of idealized natural beauty that cleaved very closely to Bellor 's Idea and anticipated French theory of the later seventeenth and eighteenth centuries.

pozdnějším *seicentu* v Itálii, se antické sochy staly nepřekonatelnou metou.⁸² Nutno dodat, že mnozí italsí sochaři, včetně Berniniho, Boselliho, Algardiho nebo Duquesnoye, na vlastních kůži zažili prolnutí antické a vlastní tvorby, když restaurovali nebo doplňovali poškozené znovuobjevené antické sochy a fragmenty. Z jejich díla následně čerpali další generace sochařů, což bylo určující pro následné *seicenti* a *settecenti*.⁸³

Výtvarná kultura *seicenta* a počátku *settecenta* v Itálii zahrnovala komplikovanou přítomnost teorie umění, relativně nový způsob klasifikace a konceptualizace obrazů, které vyplynuly z vědecké kultury renesance. Renesanční hranice rozsahu sochařských kompozic se v teorii *seicenta* staly normativními, zatímco malíři vědomě přeměňovali antické modely na živé, masité formy v souladu s naturalistickým iluzionismem jejich média. Falešné stropní fresky od Annibale Carracciho přinesly do živého života sochařský akt a animované karyatidy, typ vizuálního tvaru, kde se nadřazenost malby projevuje ve své schopnosti přesvědčit všechny ostatní média.⁸⁴ Ve zbytku metamorfních témat ovidiánské tvorby přetvořila živoucí síla uměleckého štětce kamenné a statické sochy do animované podívané.⁸⁵ Rubens vyjadřuje podobný kontrast mezi tvrdou, nezavazující sochou a iluzorní masivností malby v jeho "na imitaci soch", kde tvrdí, že živé postavy nemusí být v žádném případě "cítit kamenem".⁸⁶ Rubens a Annibale v podstatě souhlasí s pojmem sochařství jako pravdy, v tom, že socha je definována fyzickými vlastnostmi jeho materiálů. Malba může napodobovat jakoukoli substanci při hledání verisimilitude, zatímco sochařství musí vypadat studeně, kamenitě a zbavené podoby života.

Tento předpoklad se objevuje u **Baldinucci** a **Chantelou**, kteří uvádějí, že pro Berniniho byla nadřazenost malování založená na schopnosti zobrazovat to, co neexistuje, zatímco socha je to, co představuje.⁸⁷ **Sforza Pallavicino** učinil totéž ve svém pojednání o poetickém stylu, stejně jako **Galileo** ve svém údajném dopise

⁸²

⁸³ Oreste Ferrari, Introduzione, in Oreste Ferrari – Serena Papaldo (ed.), *Le Scultura del Seicento a Roma*, Rome, 1999, xxxvi. – Anna Coliva – Sebastian Schütze (edd.), *Bernini scultore: la nascita del barocco in Casa Borghese*, Rome 1998. – Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven-London 1985.

⁸⁴

⁸⁵

⁸⁶

⁸⁷ a

Cigolimu, i když s opačným závěrem.⁸⁸ Ve svém rukopisu *Osservazione sur la Scultura Antica* (1657) **Orfeo Boselli** rozlišoval vizuální iluzi malby s haptickou realitou sochy.⁸⁹ Podle této zásadní skutečnosti se většina komentátorů shoduje, že socha je omezena v přijatelném rozmezí materiálem a jsou jednotní při odmítnutí použití barvy. **Bellori** citoval dopis malíře Domenichina, kterého uváděl, že socha nemá žádnou barvu.⁹⁰ Dokonce i **Baldinucciho** *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* (1681), lexikon založený na tradiční toskánské praxi, rozlišuje mezi polychromními postavami a nenatřenou sochou ve vyšších stavových materiálech.⁹¹ Barva zaujme neznalé nebo jednoduché diváky, kteří nemají znalosti, aby ocenili čistě formální vlastnosti, které odlišují jemné umělecké dílo od základní vizuální kultury.⁹²

Bellori předpokládal, že socha je chápána jako nereálný konstrukt lidí, který je nevhodný pro vyprávění. Je pravda, že konkrétní pasáže z Belloriho *Vite* mohou bránit přímému tlumočení, protože zatímco napsal, aby prosazoval specifickou estetickou a historiografickou pozici, nepředstavoval a neochránil své předpoklady systematickým způsobem.⁹³ Nicméně jeho přesvědčení o povaze sochařství je patrné z jeho rétorické prózy. Například tvrdil, že malíři a sochaři napodobují *afetti*, nebo vášně a pocity, ale pouze malba byla přirovnávána k poezii jako reprezentaci lidské činnosti.⁹⁴ Antické sochy byly ceněny pro svou formální dokonalost a umělcům bylo doporučeno, aby studovali antická díla jako figurální realizace Idee spíše než viněty iluzorního vyprávění.⁹⁵ **Giovanni Battista Passeri** ve svém spise *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che anno lavorato in Roma* (1656-1679, 1772) sdílel klasicistický pohled Belloriho a kritizoval dojem pohybu Mochiho *sv. Veroniky* jako neslučitelný s nehybnou stálostí požadovanou na sochařském vyprázdněném obraze.⁹⁶ Dokonce poukázal na to, že slovo *statua* pochází z latiny "sto stas", což znamená "být klidný".⁹⁷ Bellori byl průkopníkem vzniku kritiky jako tvůrce vkusu

⁸⁸ a

⁸⁹ a

⁹⁰ a

⁹¹ a

⁹² Pozn. 33

⁹³ a

⁹⁴ a

⁹⁵ a

⁹⁶ a

⁹⁷ a

v pozdním seicentu a předvídal teoretický vývoj na více než sto let dopředu.⁹⁸ Pokračující vliv Passerův je patrný v biografii **Lione Pascoli**, která parafrázuje jeho hodnocení Mochiho v jeho vlastním životě z roku 1736.⁹⁹ Pojem sochařství jako statické podoby, spíše než okamžiku narativního jednání, dlouho trvá.¹⁰⁰

Přímé srovnání mezi koncepcí sochařství jako idealizujícího nereálného konstruktů nebo osobnosti a jako mimetické vyhlášení události ve třech dimenzích nám poskytuje křížení svatého Petra ve Vatikánu. Celkový projekt navrhl Bernini. Ten však pověřil čtyři individuální sochaře tvorbou monumentálních soch. Rozdíl byl zjevný, když Bernini kritizoval vznášející se podobu *svaté Veroniky*, neboť je nepravděpodobné, že by kritizoval vznášející se efekt vlastního návrhu. Nicméně, navzdory tomuto drsnému přijetí, Mochiho práce je zásadně podobná Berniniho *svatému Longinu*, protože jsou obě dramatickou, dynamickou reprezentací událostí z utrpení. Na rozdíl od toho svatý Ondřej od François Duquesnoye odrážel pojetí sochařství více v souladu s hodnotami Passeriho a dalšími římskými klasicisty, přizpůsobením ctěného řeckého originálu, Belvederského *Laocoöna*, výrazu zaujatého křesťanského uctívání. Ačkoli se svatý Ondřej může interpretovat jako emulace ukřižování, je to založeno na významu křížení jako celku spíše než na léčbě tohoto subjektu. Svatý Ondřej je zobrazen se svým křížem, který mu připomíná jeho smrt, ale zdá se, že není v procesu ukřižování. Náboženské emoce svatého Ondřeje odrážejí obecnější stav; klasicky inspirovanou realizaci postojů a *affetti* ideální oddanosti.

Potřeba rozlišovat sochařství a malbu, při současném zachování jejich společného postavení jako umění imitace, donutila více rozlišovat mezi reprezentací lidských postojů a lidských činností. Malíři a sochaři zobrazovali realistická těla s čitelnými emocemi. Neschopnost reprezentovat *istorie* nebo řádně uspořádané akce, odmítla sochařství poskytnout aristotelovská mimesis, tedy idealizovaná reprezentace lidské činnosti, která byla konečným cílem pro umění imitace.¹⁰¹ Samozřejmě skutečnost, že spisovatelé se cítili nuceni tvrdit, že sochařství nemůže usilovat o toto dosažení, skutečně znamená, že to udělala. *Svatý Longinus* a *svatá Veronika*, stejně jako Berniniho socha Borghese, jsou vizuálními vyprávěními antropomorfních těl, které se nacházejí v reálném prostoru. Nereálné konstrukty

⁹⁸ a

⁹⁹ a

¹⁰⁰ a

¹⁰¹ a

mohou zachytit a promítnout ideální podobu, charakter nebo pocit. Trojrozměrné vyprávění však činí diváka svědkem nebo dokonce až účastníkem nadčasové události. To dalo vyprávění sochařství jedinečnou schopnost splnit rétorické touhy církve modelováním příkladného chování, ale posunulo jej více od stále restriktivnějších předpokladů teorie umění.

Neoklasická estetika, která používala podobnou terminologii, ale s mnohem přísnějšími nápis, zkreslovala moderní dojem psaní umění z *cinquecenta* a *seicenta*.¹⁰² Donatello, Duquesnoy a Winckelmann pochválili umění Řeků jako nejvyšší standard excelence a krásy. Kritici a teoretici z pozdního osmnáctého století vymezili své úsilí ve Vasarianských termínech jako další oživení umění.¹⁰³ Rozvoj filozofické estetiky však vedl esencialistické definice výtvarného umění na nové úrovně rigidity. Lessing viděl obrazy se "zřejmou náboženskou tendencí" jako "nehodné být nazývány uměleckými díly", protože "umění nefungovalo samo pro sebe, ale bylo prostě nástrojem náboženství."¹⁰⁴ Socha, chápaná jako samostatná jednota idealizované lidské postavy, byla hmotným výrazem ducha v Hegelově ontologické historiografii umění, která vylučuje nepodstatné individualizmy a vášně, které patří k hudbě a malbě, a v praxi požaduje, aby socha byla klidná abstraktní a monochromatická.¹⁰⁵ Dokonce i Ruskinova pravda o materiálech brání malování nebo zlacení a odmítá iluzorní nebo afektivní pokusy se objevit jako něco jiného než to, co je.¹⁰⁶

Ve srovnání s neoklasicisty byli spisovatelé šestnáctého a sedmnáctého století citlivější na afektivní vlastnosti trojrozměrného obrazu a jejich potenciální užitečnost za určitých okolností. Bocchi výslovně uznal, že sochy vynikající umělecké tvorby mají psychický rozměr, který jim dodává podobu života v *Eccellenza del San Giorgio di Donatello*.¹⁰⁷ Hodnotí sochu na základě *costume*, *vivacità* a *bellezza*; výrazů, které byly přeloženy jako charakter, živost a krása.¹⁰⁸ *Costume* je popsán jako jedinečný a ušlechtilý aspekt, s nímž "*facciamo quasi vive le statue*" (děláme sochy téměř živé); druh aury, který umožňuje, aby vyřezaná

¹⁰² a

¹⁰³ a

¹⁰⁴ a

¹⁰⁵ a

¹⁰⁶ a

¹⁰⁷

¹⁰⁸

postava byla srovnávána přímo s živou osobou.¹⁰⁹ *Vivacità* popisuje životně důležité pohyby a aktivní síly ve spojení s uměleckou krásou a také "*fa quasi vive le sculture*".¹¹⁰ *Bellezza* se týká dovednosti umělce a kvality díla. Ideální krása a takřka vnímavá expresivita takové postavy spočívá v tom, že představitost udeří silou nádherného osobního setkání a vyvolává afektivní reakci nad rámec zhodnocení uměleckých pravidel a vzorců.¹¹¹ Z tohoto pohledu není překvapující, že Vasari odkazoval na tvorbu *David*a jako zázračné uvedení mrtvých do života.¹¹²

Dokonce i klasicistní spisovatelé sedmnáctého století uznali, že sochy mají potenciálně svůdné odvolání a odhalují afektivní rozměr, který se podobá interpersonální reakci na skutečnou bytost, spíše než striktně estetické uznání. Například Duquesnoyova *svatá Zuzana* (1629) byla vysoce ceněna erudovaným římským kruhem, který zahrnoval Poussina a Boselliho, neboť používá starověký řecký precedent jako koherentní, stabilní a klasicky zakořeněnou nápravu k nadměrné svobodě.¹¹³ Jeho sladění se statickým pojmem *statua* jako postavy bez narrativní předtuchy, naturalistického odhalení těla pod záclonou a věrné vzpomínky na náladu a vzhled starožitných modelů, jako je *Urania*, jsou v souladu s ideály sochy teorie. Bellori a Passeri to považovali za paradigmatické, půvabné, ozdobné a krásně moderní, jež ostatní mohli následovat.¹¹⁴ Nicméně, Bellori také poznamenal, že postava je směsicí živé erotiky a skromnosti, uznání afektivní reakce vyžadující ujištění, že na ní není nic absurdního.¹¹⁵ Tato reakce implicitně uznává živý emoční dopad, který byl srovnáván s dávnými popisy sexuálních posedlostí Tiberia a Nera s určitými řeckými sochami.¹¹⁶

Spisovatelé ze sedmnáctého století měli zájem o plastiku s měkkým obličejem, který se vynořil z tvrdšího vzhledu starých modelů. Belloriův popis řezbářství *sv. Zuzany* vypadal jako vhodný pro idealizovaného člověka, stejně jako pro obraz: "*sopra il petto, e le memmelle s'increspa gentilmente la tonaca in modo che il fasso perduta affatto l'asprezza, s'assottiglia nelle pieghe e si avviva nello spirito e nell'atto*" (nad hrudníkem a prsy se tunika jemně shromažďuje tak, že kámen ztratil

109

110

111

112

113

114

115

116

svou nerovnost, stane se tenkým v záhybech a ožívuje se v duchu a v akci).¹¹⁷ Obdiv obličej byl obzvláště patrný v reakci na Duquesnoyho *putti*.¹¹⁸ V dopise sochaři z roku 1640 Rubens dokonce obrátil jeho tvrzení v jeho *De Imitatione Statuarum*, že se musí objevit sochy kamenité a chválil podobnost života dosažené v *putti* na hrobě Van den Eynde (1633-1640, Řím, S. Maria dell'Anima).¹¹⁹ Jak Bellori, tak i Passeri zdůraznili *tenerizzu* těchto postav a také jejich schopnost přemístit chladná srdce. Ten druhý obhajoval Duquesnoye proti obviněním, že se dopustil chyby, když udělal své postavy na náhrobku Van den Eyndeho příliš mladé, aby mohli vykonávat své složité činy a emoce, tím, že tvrdí, že je to nezbytné pro dosažení nálady pohybující se něhy.¹²⁰ Socha nesmí představovat lidskou činnost, ale může simulovat lidskou přítomnost a vyvolat lidské emoční reakce od diváků.

Již v quattrocentu Alberti s antickým odkazem prohlašoval, že *statua* je ideální pro vzpomínku a oslavu velkých mužů, "hrdinně prezentovaných na vysokých místech ve vytrvalých materiálech", což, jak psal Plinius, je praxí v antickém Římě.¹²¹

Většina hlavních pojednání ze *seicenta* tento účel znovu zopakovala. Baldinucci citoval čtyři kategorie sochařství uvedené v *De sculptura* Pomponius Gauricus (1504).¹²² Boselli popsal sochu jako imitativní umění vytvářející nereálné konstrukty zachovávající památku hrdinských jedinců.¹²³ Passeri uvedl, že jeho hlavním cílem bylo zvětšit hodnotu v mramoru a kovu.¹²⁴ Immortalizace kombinuje aspekty vzpomínek, paměti a stálosti, aby se zajistilo, že vlastnosti subjektu nikdy nezapomenou. Představa o nadčasové, neměnné ctnosti dobře zapadá do filozofické vazby mezi sochou a trvající pravdou a klidností Passeriho *sto stas* etymologie.¹²⁵ Nereálný konstrukt bez pohybu nebo akce přemění ušlechtilé subjekty z měnitelného a časově podmíněného světa lidské činnosti do pevné, zdokonalené a idealizované podstaty.¹²⁶

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

Sochy však mají také tělesnou přítomnost, která vyvolává humanizující emocionální reakce a dovoluje jim ohromit příkladnou povahu diváka způsobem živého modelu. Bellori zachytil sousedství návrhu života a stálé nehybnosti ve svém krátkém verši o sochách na začátku svého *Vite*. Napsal:

*„Natura in van mi toglie
L'alma, e s'entro mi chiude alpine pietra,
L'arte mia mi discioglie,
Et apre i monti, e mi dà vita, e spetra:
M'inspira umana voglie
Nel duro sasso, e non ho vita frale,
Che la durezza sua mi fa immortale.“¹²⁷*

Ačkoli je jazyk aluzivní, báseň uznává srovnatelnost vyřezávaných a živých těl a kamennou stálost soch. Právě zde je teoretický pohled na sochu nejbližší k náboženskému užití, protože ve skutečnosti neexistuje žádný strukturální rozdíl mezi schopností sochy občanského hrdiny inspirovat světské ctnosti a schopnost svatého vyvolávat zbožnou dispozici.

Z větší části je komentář o umění z náboženského hlediska odlišný od teoretických nebo kritických zájmů Varchiho nebo Belloriho. Zaměřuje se na správné používání a vzhled obrazů obecně v rámci církve, spíše než na podstatné rozdíly mezi médii, a proto se opravdu neřeší jedinečné způsoby, jakým sochy ovlivňují své diváky. Existuje však pár pojednání ze sedmnáctého století, které přinejmenším poukazují na souvislost mezi příznivými účinky sochařské memorializace v klasickém smyslu a na oddanost, inspirovanou reprezentacemi církevních hrdinů. První z nich byl *Trattato della pittura, e sculptura, uso et abuso loro composto da un theologo, e da un pittore* (1652) jezuity **G. Domenico Ottonelli** a umělec **Pietro da Cortona**. Navzdory Cortonově zapojení se ukazuje jen málo vývoje v oblasti výtvarného umění a kromě většího ocenění tvořivosti se blíží ke stejným moralistickým obavám o funkci a laskavosti, které **Paleotti** vyjádřil již ve svém *Discorso interno alle imagini sacre et profanene* (1582).¹²⁸ Všechny druhy posvátných obrazů mohou poskytnout „příklady příkladů“ pro napodobování

127

128

a motivaci je napodobovat tím, že na duši a diváka zapůsobí *afetti*.¹²⁹ Použitím emocionální reakce spojené s oddaným uměním na příklad sculpturálního vzpomínání Ottonelli a Pietro uznávají afektivní potenciál setkání s trojrozměrným tělem.¹³⁰

2. 1. 2 STYL

Termín „styl“ dnes konstatně chápaný v biologické triádě (raný – vrcholný-pozdní; zrod – vrchol – smrt) je patrně jedním z neproblémovějších nástrojů uměleckohistorického oboru.

Termín se odvíjí od nového pojetí umění v 18. století, kdy **Johann Joachim Winckelmann** ve svém díle *Geschichte der Kunst des Altertums / Historii starověkého umění* (1764)¹³¹ představil lexém „styl“ na základě Vasariho vývojové koncepce *maniery*. Winckelmannovo rozdělení stylu na: *styl archaický, starší; styl vysoký; styl krásný; styl napodobitelů, úpadek a zánik* však musíme chápat jako evoluční vývoj normy a výrazu dané časově ohraničené epochy, jenž následně přebírají i jiné epochy.¹³² **Johann Wolfgang Goethe** následně ve svém spisu *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, Werke* (1789) na Winckelmannu navazuje, když popisuje, že: „*Styl. Podaří-li se konečně umění napodobením přírody, úsilím vytvořit si obecnou řeč a přesným a hlubokým studiem předmětů, že se stále přesněji poučuje o vlastnostech věcí a způsobu, jakým vznikají, že přehlíží řady tvarů a umí stavět vedle sebe a napodobit rozličné charakteristické formy, potom je styl nejvyšším stupněm, kam až může dospět, stupněm, kde se může rovnat nejvyšším lidským snahám. Tak jako jednoduché napodobení spočívá v klidném bytí a milé přítomnosti a manýra chápe je s lehou přizpůsobivou myslí, tak styl spočívá na nejhlubších základech poznání, na bytí věcí, pokud je nám dovoleno je poznat ve viditelných a hmatatelných tvarech.*“¹³³ Tyto snahy zavšil **Georg Wilhelm**

¹²⁹

¹³⁰

¹³¹ Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden – Leipzig, 1756 <https://archive.org/details/gedankenuberdie00winc> [vyhledáno 1. 4. 2018]. České vydání *Dějiny umění starověku*, Praha 1986. Viz Johann Joachim Winckelmann, *Dějiny umění starověku: Stati*, Praha 1986.

¹³² Pozn. 37.

¹³³ Převzato Wittlich, K metodologickým otázkám uměleckohistorické syntézy, in: Idem, *Horizonty umění*, Praha 2010, s. 43.

Fridrich Hegel, ač nenapsal žádnou uměleckohistorickou práci, jelikož styl filozoficko-teoreticky ustanovil v holistickém a evolučním pojetí jako determinující projev postupné všeobjímající evoluce absolutního Ducha.¹³⁴

Funkčně-pragmaticky se od tohoto pojetí odlišoval **Carl Fridrich von Rumohr** – *Italienische Forschungen* I-III (1827-1831),¹³⁵ který oproti Hegelova a Winckelmannova „ducha doby“ pojem styl používal ve smyslu Vasariho *manieri* pro objasnění základních uměleckých problémů a tendencí v umění *quattrocenta* a *cinquecenta*, a **Gottfried Semper** – *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik* I-II (1860-1863),¹³⁶ který styl vnímal úzce spojený s funkcí, technikou a materiálem. U Rumohra tomuto pojetí jistě přispívalo jeho znalecké povolání, jakožto u Sempera architektonické.¹³⁷

V 19. století z toho koncepčního stylového základu vycházela Berlínská škola dějin umění, která vytvořila pro nás již automatický systém za sebou jdoucích stylů jakožto epoch: styl antický, styl románský, styl gotický a styl renesanční, u kterých je potřeba za pomoci formálně-analytických (zejména **John Ruskin**), stylisticko-analytických (zejména **Alois Riegl** a **Heinrich Wölfflin**), a stylově-historických (zejména **Jakob Burckhardt** a **Max Dvořák**) metod zkoumat proměnlivost těchto stylů v průsečíku času a místa.¹³⁸

Zatímco **John Ruskin** ve své práci *The Stones of Venice* (1851-1853),¹³⁹ striktně preparuje formální detaily uměleckých děl, které následně mezi soubou formálně srovnává a řadí do tabulek, **Heinrich Wölfflin** ve své díle *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888)¹⁴⁰ pomocí formální estetiky Adolfa Hildebrandta¹⁴¹ a burckhardtovského analytického

¹³⁴ a

¹³⁵ Carl Fridrich von Rumohr, *Italienische Forschungen* I-III, Berlin 1827-1831. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rumohr1827ga> [vyhledáno 1. 4. 2018].

¹³⁶ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik* I, Frankfurt a. M. 1860. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1860> [vyhledáno 1. 4. 2018]. – Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik* II, München 1863. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1863/0001/image> [vyhledáno 1. 4. 2018].

¹³⁷ Jiří Kroupa, *Metody dějin umění: metodologie dějin umění 2*, Brno 2010, s. 126-129, 150-151.

¹³⁸ AAA

¹³⁹ John Ruskin, *The Stones of Venice*, Boston 1911. <https://archive.org/details/stonesofvenice01rusk> [vyhledáno 1. 4. 2018].

¹⁴⁰ Pozn. 42.

¹⁴¹ Srov. Ernst H. Gombrich, *Umění a iluze*, Praha 1985, s. 31-32 a Adolf Hildebrand, *Problém formy ve výtvarném umění*, Praha 2004 (III. opravené a rozšířené vydání).

školení přidal ke stylové linii *barokní* styl, což jej později dovedlo až k „*Kunstgeschichte ohne Namen*“ (dějinám umění bez jmen).¹⁴²

Z těchto základů vyústily otázky ohledně vzniku a vývojového modelu jednotlivých stylů: „*Neboť nejen vnější znaky uměleckých děl se během jednotlivých období měnily, nejen sloh se měnil, nýbrž také pojem uměleckosti je historicky determinován, byť v různých obdobích různě. To, co za umělecké pokládali staří orientálci, středověk, renesance a nová doba, není totéž, to byly zásadně rozdílné pojmy.*“¹⁴³ **Max Dvořák** přišel s pojetí umění jako zhmotnění dobového světonázoru, které vedlo k „*umělecké formě [...] jako vlastním účelu a smyslu uměleckého výtvoru*“ / „*die eigentliche künstlerische Form [...] als das eigentliche Zweck und Sinn der künstlerischen Schöpfung*“¹⁴⁴ Umělecká forma tím „*začala žít samostatným životem*“.¹⁴⁵ Dvořák tak ve svém díle *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei* (1918) dosáhl vzniku „*autonomního uměleckého díla*“ / „*die des autonomen Kunstwerkes*“¹⁴⁶ v autonomním světě umění ve 14. století v Itálii, čímž se přiblížil k „umění“ jako výrazu dobového světonázoru (*Weltanschauung*), tj. dějin umění jako dějin idejí (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*), které vychází ze sociálních poměrů. Ernst H. Gombrich se v úvodu svého slavného *Příběhu umění* odkazuje na Schlosserův nominalistický individualismus. Nepřímo však vychází z tohoto dřívějšího Dvořákova pojmu „umění“, když ve svém *Příběhu umění* (1950) uvádí, že „*ve skutečnosti neexistuje něco takového jako Umění [...] takové slovo může znamenat velice rozdílné věci v různých dobách a na různých místech [...] Umění s velkým U nemá žádnou existenci*“.¹⁴⁷

Dvořák nahradil Rieglovu teorii změny „uměleckého chtění“ (*Kunstwollen*) změnou pojmu „umění“, když předkládal názor, že dějiny umění nejsou pouze dějinami formy a obsahu (dobových idejí), ale proměnou samotného pojmu „umění.“ Tím Dvořák vykročil k pojetí dějin umění jakožto proměn sociální koncepce umění neboť: „*der Begriff des Kunstwerkes des Künstlerschen hat im Laufe*

¹⁴² Jiří Kroupa, *Metody dějin umění: metodologie dějin umění 2*, Brno 2010, s. 179-180

¹⁴³ Rudolf Chadraba, Inedita Maxe Dvořáka, in: *Umění XXVII*, s. 624.

¹⁴⁴ Max Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, in: Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924, s. 23-124.

¹⁴⁵ Rudolf Chadraba, Inedita Maxe Dvořáka, in: *Umění XXVII*, s. 624.

¹⁴⁶ Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924, s. 124.

¹⁴⁷ Ernst H. Gombrich, *Příběh umění*, Praha 2006, s. 15.

*der historischen Entwicklung, und zwar bis auf die Grundlinien, die mannigfaltigsten Wandlungen erfahren und war stets ein zeitliche und kulturell begrenztes und variables Ergebnis der allgemeinen Evolution der Menschheit.*¹⁴⁸ („*co se pod uměním rozumělo, co se v něm hledalo a od něj požadovalo*“). Dvořák však z dobového hegelovského homogenního pojetí umění metafyzického „ducha doby“ k sociologickému pojetí nedospěl. Pouze jej nahradil homogenním sociálně laděným historickým pojetím dějin umění jako dějin dobového světonázoru (*Weltanschauung*), tj. dějin umění jako „*Kunsgeschichte als Geistesgeschichte*“ (dějin idejí). Umění je v tomto světě chápáno jen jako projev dobového světonázoru, což Dvořáka vedlo k až wölfflinovskému „*Kunstgeschichte ohne Namen*“ (dějin umění bez jmen).¹⁴⁹ Dvořákova relativizace pojmu „umění“ později dospěla k odstranění jakékoliv identity, čímž se stala zcela konvenční záležitostí,¹⁵⁰ neboť uměním se stalo „*zkrátka a jednoduše vše, co za něj prohlásí umělec či kurátor*“¹⁵¹ a o statusu umění tak rozhodují představitelé „světa umění“ (*Artworld*):¹⁵² „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je 1/ artefakt, 2/ jeho souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednajícími jménem určité společenské instituce (světa umění)*“.¹⁵³ Na druhou stranu Dvořákova relativizace dějinné proměnlivosti pojmu „umění“ vedla přes Benjaminovu koncepci funkcionální historicity umění jakožto sociální funkce k Beltingovu rozdělení dějin umění na fázi „před uměním“ a na fázi „umění ve vlastním slova smyslu.“¹⁵⁴

Souběžně, i když oproti klasickým znaleckým a formalistním přístupům značně na periferii zájmu, se vyvíjely ikonologicko-ikonologické metody, které se do popředí badatelského zájmu dostali v druhů polovině 20. století. **Aby M. Warburg**

¹⁴⁸ Max Dvořák, Max Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, in: Max Dvořák, *Kunsgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924, s. 126.

¹⁴⁹ AAA

¹⁵⁰ George Dickie, „What is Art? An Institutional Analysis“, in: *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca – New York 1974, s. 19-52. – český překlad: George Dickie, „Co je umění? Institucionální analýza“, in: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty anglosamerické estetiky 20. století*, s. 113-132

¹⁵¹ Denis Ciporanov, „Institucionální definice umění“, in: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty anglosamerické estetiky 20. století*, s. 92

¹⁵² Arthur Danto, „The Artworld“, *The Journal of Philosophy*, 61, 1964, s. 571-584. – český překlad: Arthur Danto, „Svět umění“, in: Tomáš Kulka Denis Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty anglosamerické estetiky 20. století*, s. 95-111.

¹⁵³ George Dickie, „Co je umění? Institucionální analýza“, in: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty anglosamerické estetiky 20. století*, s. 122.

¹⁵⁴ Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

formou přednášel nebo krátkých studií demonstroval interdisciplinární provázanost dějin umění. Umělecké dílo pro něj nebylo pouze otázkou formy, ale množinou všech možných významů, forem a funkcí díla v dané společnosti, která pro něj byla „symptomatickou formou“ duchovního a světského konání dané epochy. Nejen prostřednictvím kulturně-historického The Warburg Institute, kterému odkázal svou tzv. „*Die kulturwissenschaftliche Bibliothek Aby Warburg*“ si jeho přístup našel následovníky mezi nimiž musíme zmínit alespoň **Erwina Panovského** a **Rudolfa Wittkowera**.

Erwin Panovsky ve své práci *Meaning in the Visual Art* (1939) rozpracoval kritický ikonologický přístup Warburga do ikonograficko-ikonologické metody, v níž odlišil tři vrstvy *námětu* (*subject matter*) neboli *významu* (*meaning*) výtvarného díla: (1.) prvotní neboli přirozený význam (*Primary or Natural Subject matter*), kterým myslí „předikonografický popis“; (2.) druhotný neboli konvenční význam (*Secondary or Conventional Subject matter*), kterým myslí „ikonografickou analýzu“; a (3.) vnitřní význam neboli obsah (*Intrinsic Meaning or Content*) neboli „ikonologickou syntézu“ *vnitřního významu* uměleckého díla (*intrinsic meaning*) neboli *obsahu* (*content*) technického postupu charakteristického pro určité místo, čas nebo osobu, jakožto symptomu téhož základního postoje (*symptomatic of the same basic attitude*), který platí ve všech kvalitách téhož stylu.¹⁵⁵

Rudolf Wittkower při zkoumání stylových otázek ve své práci *Interpretation of Visual Symbols in the Arts* (1955) zkoumal „funkcionální interpretaci“,¹⁵⁶ kterou však nemyslel abstraktní sociální roli umění, ale konkrétní účel jednotlivého díla. **Ernst H. Gombrich** krátce na to v *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960)¹⁵⁷ ožívá představu „formy sledující funkci“, kterou krátce na to opakuje v *Meditation on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (1963).¹⁵⁸ Gombrich chápal funkci nad formou a jejich vztah modifikoval interakcí umělecké formy a konkrétních praktických sociálních funkcích. Funkcionalisticky tak předkládal „umění“, které podle něj vychází z tradice, konvence a sociální funkce, čímž se vrací k Vasarimu, neboť ústřední roli

¹⁵⁵

¹⁵⁶ Rudolf Wittkower, *Interpretation of Visual Symbols in the Arts*, in: *Studies in Communications*, 1, 1955, s. 123-124.

¹⁵⁷ Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1960. Český překlad Ernst H. Gombrich, *Umění a iluze*, Praha 1985.

¹⁵⁸ Ernst H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London 1963, s. 91.

pro něj představují „skills“ (zručnosti) umělce, umělecké tradice a funkce při stylových změnách.¹⁵⁹

2. 1. 3 MANIERA

Gombrich se navrácí ke vzniku lexému „stylu“ v michelangelovsko-vasariovském pojetí *arti del disegno* ze 16. století. **Giorgio Vasariho** ve svých *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1550, 1568) spojoval *manieru* určitým vytríbeným vskusem a používal různé geografické stylistické rozdělení: „*maniera egizia*“, „*maniera etrusca*“, „*maniera tedesca*“, „*maniera fiamminga*“.¹⁶⁰ Jednotlivé *Le Vite* dělí tři části: „*maniera prima*“ (pro umění *trecenta*), „*maniera seconda*“ (pro umění *quattrocenta*) a „*maniera moderna*“ (pro umění *cinquecenta*). Termín „*maniera italiana*“ používá pro období *quattrocenta*, přičemž období Giottova působení popisuje jako „*maniera vecchia di Giotto*“ Dále používá termínů jako „*maniera grande*“, „*minuta*“, „*cruda*“, „*tagliante*“, „*delicata*“, „*dolce*“, „*facile*“ aj. *Maniera* pro Vasariho počínaje od Leonarda a vrcholící u Michelangela znamená individuální provedení uměleckého díla, které je příznačné pro konkrétního umělce. U Giotta zmiňuje, že byl prvním, kdo začal pracovat podle přírody. Ve vrcholném pojetí *manieru* mu však naopak šlo o překonávání přírody, tedy *imitatio naturae*, aniž by to nutně odporovalo renesančnímu principu umění. Bod konvergence mezi režimem a přírodou je realizován v doktríně *electio*. Proto je cesta pro Vasariho nakonfigurována jako ovoce volby mezi nejlepšími částmi přírody. Ve skutečnosti se ve stáří umělci zbaví obtíží spojených přirozenou imitací, budou moci přidat „*più maniera*“ a získal ji k dobývání „*bella maniera*“, která pochází z „*ritrarre le cose più belle*“ A tak tyto části dají dohromady, „*fare una figura di tutte quelle bellezze*“.¹⁶¹

¹⁵⁹ Ernst H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London 1963, s. 117.

¹⁶⁰ Pozn. 13.

¹⁶¹ Giorgio Vasari, *Le Vite 1568 (Edizione Giuntina)*, e-book, 2006, s. 33, 275. http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf [vyhledáno 1. 4. 2018]. – Antonio Pinelli, „Maniera“ in Vasari, in: idem, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 2003, s. 94–116

2. 1. 4 MODUS

Gombrich je partnerem nejlepším příkladem poválečné terminologické kritiky „stylu“. Ve své práci *Norm and Form: studies in the art of the Renaissance* (1966)¹⁶² poukazuje na užívání bipolárních stylových kategorií a ahistorických termínů, což vyústilo nedostatečným popisem formy, pro kterou je určující její normativní obsah. Gombrich proto navrhnul terminologické přehodnocení „stylu“, i když varuje před samotným ustrnutím v normativním systému, které by se mělo zakládat na (1.) používání dobových termínů a slov dobové teorie a umělecké kritiky; (2.) připodobňování k funkčním souvislostem, které vycházejí z určitých formálních principů, podmínek a východisek; (3.) sledováním tvůrčí práce umělců dané epochy, v níž se chtějí vědomě odlišit od stylových prvků a hodnot předchozího období; a (4.) morfologického nebo modálního vrstvení stylu dané epochy.

2. 2 BAROKNÍ SOCHAŘSTVÍ

V uměleckohistorických textech používáme geografického příslovečného určení pro označení charakteristických homogenních prvků, které jsou vlastní pro kulturu žijící na daném prostoru. Konkrétním termínem „italský“ označujeme ty prvky, které vychází z prostoru na Apeninském poloostrově. To nás však přivádí k dobově nepřesnému geografickému a sémantickému popisu, neboť ke sjednocení Itálie jako takové došlo až za *Risorgimento* v 19. století, a to bez veškerého území, z něhož pocházeli umělci z 16. až 18. století, které dnes vnímáme jako italské. Termín „italský“ rovněž úplně neodpovídá dobovému diskurzu o umění, i když se používal v tzv. toskánském jazyku *volgare fiorentino* v 16. století a sám Vasari termínem „*maniera italiana*“ popisuje umění 15. století.¹⁶³

Termín „italský“, který původně pochází z „*L'Italia*“, jímž starořecký historik Strabón ve své páté a šesté knize *Geographica* pojmenoval Apeninský poloostrov,¹⁶⁴ proto musíme přijmout s rezervou jemu vlastní. Dlouhodobé užívání termínu nejen

¹⁶² Ernst H. Gombrich, *Norm and Form: studies in the art of the Renaissance*, London 1966.

¹⁶³ Giorgio Vasari, *Le Vite 1568 (Edizione Giuntina)*, e-book, 2006, s. 33, 275. http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf [vyhledáno 1. 4. 2018]. – Antonio Pinelli, „Maniera“ in Vasari, in: idem, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 2003, s. 94–116.

¹⁶⁴ Johann Philipp Siebenkees (ed.), *Strabo, Geographica*, Leipzig 1798, s. 95.

v uměleckohistorických textech nám i přes ahistorickou nepřesnost umožňuje jím definovat kulturní prvky společnosti *seicenta* a *settecenta* na Apeninském poloostrově a přilehlých alpských oblastech. Tyto prvky v návaznosti na jejich kulturně-historické a umělecké základy pak můžeme vztahovat na (nejen) celou Evropu, kterou v této době obecně označujeme jako *barokní*.

2. 2. 1 ITÁLIE

2. 2. 2 ČESKÉ ZEMĚ

2. 2. 3 EVROPA

2. 3 KULTURNĚ-HISTORICKÝ KONTEXT

2. 3. 1 ITÁLIE

2. 3. 2 ČESKÉ ZEMĚ

2. 3. 3 EVROPA

3 KATALOG

„Der liebe Gott steckt im Detail“¹⁶⁵

Jiří Kroupa popisuje termín „motiv“ jako „*dílčí element ve struktuře uměleckého díla, který v sobě spojuje formální a tematickou složku. Můžeme jej sledovat jak z formálně-stylového, tak také z ikonografického hlediska.*“¹⁶⁶

Z ikonograficko-ikonologického hlediska Ervin Panovský rozlišoval tři vrstvy námětu (*subject matter*) neboli významu (*meaning*) výtvarného díla: (1.) Prvotní neboli přirozený význam (*Primary or Natural Subject matter*), v němž jakožto ve světě čistých forem „*zjistíme nositele prvotních neboli přirozených významů, může být nazván světem uměleckých motivů.*“ Vyčíslením těchto motivů Panofský myslí „*předikonografický popis*“ uměleckého díla.; (2.) Druhotný neboli konvenční význam (*Secondary or Conventional Subject matter*), v němž „*spojujeme umělecké motivy nebo jejich kombinace (tj. kompozice) s tématy nebo pojmy. Motivům, o kterých víme, že jsou nositeli druhotného neboli konvenčního významu, můžeme říkat obrazy. Kombinacím obrazů staří teoretici říkali invenzioni; my jim obvykle říkáme příběhy nebo alegorie.*“ Identifikací takovýchto obrazů (*images*), příběhů (*stories*) a alegorií (*allegories*) Panofský mluví o „*námětu jako protikladu formy*“ (*‘subject matter as opposed to form’*) a myslí tím „*ikonografickou analýzu*“, kterou „*předpokládá přesnou identifikaci motivů*“; (3.) Vnitřní význam neboli obsah (*Intrinsic Meaning or Content*), ve kterém zjišťujeme „*podstatné principy, které prozrazují základní postoj národa, období nebo třídy, náboženské nebo filozofické přesvědčení, tak, jak jsou zhuštěny v jediném díle a poznamenány jedinou osobností.*“ Tímto definuje „*ikonologickou syntézu*“ *vnitřního významu (intrinsic meaning) neboli obsahu (content) technického postupu charakteristického pro určité místo, čas nebo osobu, jakožto symptomu téhož základního postoje (symptomatic of the same basic attitude)*, který platí ve všech kvalitách téhož stylu.¹⁶⁷

Panofský se tak dostal k tomu, že: „*Pojímáme-li čisté formy, motivy, obrazy, příběhy a alegorie jako projevy hlubších principů, pak všechny tyto elementy interpretujeme jako to, čemu Ernst Cassirer říká „symbolické“ hodnoty.*“ („In thus

¹⁶⁵ Výrok Aby Warburga, který pronesl 25. listopadu 1925 na semináři o raném italském renesančním umění. Aby Warburg, Nachwort des Herausgebers, in: Dieter Wuttke (ed.), *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden 1980, s. 619.

¹⁶⁶ Jiří Kroupa, *Školy dějin umění: metodologie dějin umění I*, Brno 2007, s. 185.

¹⁶⁷ Erwin Panovsky,

conceiving of pure forms, motifs, images, stories and allegories as manifestations of underlying principles, we interpret all these elements as what Ernst Cassirer has called ‘symbolical’ values.’). To znamená, že pojem „motiv“ označuje: „*dílčí element ve struktuře uměleckého díla, který v sobě spojuje formální a tematickou složku. Můžeme jej sledovat jak z formálně-stylistického, tak také z ikonografického hlediska*“.¹⁶⁸

V katalogu metodologicky a stylisticky rozvedeme texty *Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech*¹⁶⁹ a *Ikonografie české barokové plastiky*¹⁷⁰ Oldřicha J. Blažička, na základě čehož komparativně předložíme rozpoznání a ovlivnění italských stylistických a metodologických principů v barokním sochařství českých zemí.

3. 1 TEORIE

3. 2 TVAR

3. 3 FIGURA

3. 4 IMAGO

¹⁶⁸

¹⁶⁹ Oldřich J. Blažiček, *Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech*, *Umění XXVIII*, 1980, s. 493–503.

¹⁷⁰ Oldřich J. Blažiček, *Ikonografie české barokové plastiky*, in: *Památky archeologické*, 47, Praha 1946, s. 61-94.

4 CELKOVÉ ZHODNOCENÍ

„Rozhodovat tu nesmějí jen naše záliby, nýbrž rozum.“¹⁷¹

¹⁷¹ Nicolas Poussin, *Dopisy a dokumenty*, Praha 2002, s. 72.

ZÁVĚR

SUMMARY

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

Cristoforo Landi, *Orazione alla Signoria Fiorentina quando presentò il suo Commento di Dante*, Firenze 1482.

Leon Battista Alberti, *De pictura: praestantissima et numquam satis laudata arte: libri tres*, Basileae 1540.

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria libri decem*, Argentorati 1541.

Paolo Pino, *Dialogo di pittura di messer Paolo Pino nuouamente dato in luce*, Vinegia 1548,

Anton Francesco Doni, *Disegno del Doni: partio in piv ragionamenti, ne quali si tratta dell scoltvra et pittvra; de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest': & si termina la nobiltà dell' altra professione. Con historie, essempi, et sentenze. & nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia*, Vinetia 1549.

Benedetto Varchi, *Dve lezioni di M. Benedetto Varchi*, Firenze 1549.

Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, Firenze 1553.

Giovanni Andrea Gilio, *Due dialogi di M. Giouanni Andrea Gilio da Fabriano*, Colonia 1564.

Vincenzo Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, Firenze 1567.

Giorgio Vasari, *Le vite de' piv eccellenti pittori, scvltori, et architettori*, Firenze 1568.

Raffaele Borghiniho, *Il riposo di Raffaele Borghini in cui della della pittura e della scultura si favela, de' più famose opere loro si fa menzione, e le cose principali appartenenti a delle arti s' insegnano* Firenze 1584.

Giovanni Paolo Lomazza, *Trattato dell'arte della pittvra, scoltura, et architettvra di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore*, Milano 1584.

Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore*,

Federico Zuccari, *L'Idea de' pittori, scultori, et architetti*, Vol. 1, Torino 1607.

Federico Zuccari, *L'Idea de' pittori, scultori, et architetti*, Vol. 2, Torino 1607.

- Giovanni Domenico Ottonelli – Pietro da Cortona, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro composto da un theologo, e da un pittore*, Firenze 1652.
- Giovanni Andrea Bornoni, *Delle statue*, Roma 1661.
- Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672.
- Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678.
- Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681.
- Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimaabue in qua*, Firenze 1981.
- Filippo Baldinucci, *Vite del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini, scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682.
- Jean-Baptiste Dubos, *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, Paris 1719.
- Benvenuto Cellini, *Vita di di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino, da lui medesimo scritta: nella quale molte curiose particolarità si toccano appartenenti alle arti ed all'istoria del suo tempo, tratta da un'ottimo manosctitto*, Colonia 1728.
- Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma 1730.
- Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino*, Firenze 1735.
- Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden-Leipzig, 1756.
- Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti, che anno lavorano in Roma: morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772.
- Leon Battista Alberti, *Delle architettura della pittura e della statua*, Bologna 1782.
- Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia del' ab. Luigi Lanzi antiquario della r. corte di Toscana. Tomo primo secondo parte seconda ... I*, Firenze 1796.
- Jan Petr Cerroni, *Sammlungen über Kunstachen, verzüglich in Mähren*, Brünn (nedatováno), Moravský zemský archiv v Brně, fond G11 – Sbíрка rukopisů Františkova muzea v Brně, sig. č. 60.
- Jan Petr Cerroni, *Skize einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren I-III*, Brünn 1807, Moravský zemský archiv v Brně, fond G12 – Cerroniho sbírka I, sig. I/32, I/33, I/34.

- Andreas Schweigel, *Bildende Künste in Mähren*, Brünn 1784/1785-1809, Moravský zemský archiv, fond G 11 – Sbirka rukopisů Františkova muzea v Brně, sig. č. 196.
- Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, I-II, Prag 1815-1816.
- Carl Fridrich von Rumohr, *Italienische Forschungen* I-III, Berlin 1827-1831.
- Gregor Wolny, *Die Markgraftschafft Mähren: Topographisch, statistisch und historisch geschildert*, Bd. I-VI., Brünn 1835-1842.
- Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mahren. Olmutzer Erzdiocese*, Abt. I., Bd. I-V, Brünn 1855-1863.
- Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mahren. Briinner Diocese*. Abt. II., Bd. I-IV, Brünn 1855-1863.
- Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik* I, Frankfurt a. M. 1860.
- Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik* II, München 1863.
- Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888.
- Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1899.
- John Ruskin, *The Stones of Venice*, Boston 1911.
- Julius von Schlosser (ed.), *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten (I commentarii) zum ersten male nach der handschrift der Biblioteca nazionale in Florenz vollständig*, Berlin 1912.
- Arne Novák, *Barokní Praha*, Praha 1915 (I. vydání).
- Karel B. Mádl, *Sochy na Karlově mostě v Praze*, Praha 1921.
- Max Dvořák, Max Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, in: Max Dvořák, *Kunstgeschochte as Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924, s. 23-124.
- A. E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti II. Italienische Bildhauer Italian Sculptors*, Frankfurt A. Main 1924.
- A. E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti III. Niederländische Bildhauer Netherlandish & French Sculptors*, Frankfurt A. Main 1925.
- Jan Štencl (ed.), *Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádla*, Praha 1929.

- Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie – France – Espagne – Flanders*, Paris 1932.
- L. A. Maggiorotti - F. Banfi, Pietro Ferabosco, Roma 1932.
- Václav Vilém Štech, *Sochaři pražského baroku*, Praha 1935.
- Hana Volavková, Ikonografie Cesara Ripy a česká barokní plastika, in: *Umění*, IX, 1936, s. 435-440.
- Vladimír Holan - Karel Šourek (red.), *Baroko v Čechách Soubor dokumentů z výstavy Pražské baroko*, Praha 1938.
- Jiřina Vydrová – Ema Sedláčková (edd.), *Umění v Čechách XVII. a XVIII. století. Pražské baroko 1600-1800*, katalog výstavy, Praha 1938.
- Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Berlin 1938.
- Václav V. Štech, *Československé malířství a sochařství nové doby (v Čechách a na Moravě). Svazek první*, Sešit 1-7, Praha 1938-1939.
- Marcus Tullius Cicero, *O řečníku*, Praha 1940
- Oldřich J. Blažíček, Matěj Václav Jäckel, in: *Památky archeologické*, 41, Praha 1940, s. 81-152.
- Gaius Plinius Secundus, *O umění a umělcích*, Praha 1940.
- Vojtěch Birmbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Praha 1941.
- Zdeněk Kalista, *České baroko*, Praha 1941.
- Oldřich J. Blažíček, K povahopisu barokové sochařské dílny, in: *Volné směry*, 38, 1943, s. 157-167.
- Václav Richter, *O pojem baroka v architektuře*, Velehrad 1944.
- Max Dvořák, *Italské umění od renesance k baroku*, Praha 1946.
- Oldřich J. Blažíček, Ikonografie české barokové plastiky, in: *Památky archeologické*, 47, Praha 1946, s. 61-94.
- Leon Battista Alberti, *Tři knihy o malbě a pojednání o soše*, Praha 1947
- Miroslav Kopecký, *Jiří a Pavel Heermanové*, Praha 1948.
- Oldřich J. Bažíček, *L'Italia e la scultura in Boemia nel secoli XVII e XVIII*, Praha 1949
- Pavel Preiss, *Arte italiana in Cecoslovacchia (Boemia e Moravia) mostra fotografica, 2 giugno 1950 - 15 luglio 1950*, Praha 1950.
- Oldřich Stefan, *Pražské kostely*, Praha 1951.

- Rudolf Wittkower, *Architekturnal Principles in the Age of Humanism*, London 1952
- Oldřich J. Blažíček, Umění a umělci 17. a 18. věku v záznamech pražských klášterních archívů, in: *Umění*, 2, č. 1, 1954, s. 74-76.
- Oldřich J. Blažíček, Umění a umělci 17. a 18. věku v záznamech pražských klášterních archívů, in: *Umění*, 2, č. 2, 1954, s. 162-66.
- Oldřich J. Blažíček, Umění a umělci 17. a 18. věku v záznamech pražských klášterních archívů, in: *Umění*, 2, č. 3, 1954, s. 251-253.
- Oldřich J. Blažíček, Umění a umělci 17. a 18. věku v záznamech pražských klášterních archívů, in: *Umění*, 2, č. 4, 1954, s. 335-337.
- Leone Battista Alberti, *Deset knih o stavitelství*, Praha 1956.
- Oldřich J. Blažíček, Ignác František Platzer, in: *Umění věků Sborník sedmdesátým narozeninám Josefa Cibulky*, Praha, 1956, s. 25-37.
- Vojtěch Volavka, *Jak vzniká socha. Technika a tvůrčí proces v průběhu věků*, Praha 1956.
- Oldřich J. Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958.
- Václav V. Štech, *Die Barockskulptur in Böhmen*, Praha 1959.
- Jaromír Neumann, *Matyáš Braun - Kuks*, Praha 1959.
- Mária Aggházy, *Barockplastik in Ungarn*, Budapest 1959.
- Vojtěch Volavka, *O soše*, Praha 1959.
- Alois Plichta, *Sochař Řehoř Theyn a Žďár nad Sázavou k dvoustému výročí smrti umělce*, Havlíčkův Brod 1960.
- Gabriele Paleotti, Discorso intorno alle imagini sacre e profane. Romae 1582, in: Paolo Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e Controriforma. Vol. secondo: Gilio, Paleotti, Aldrovandi*, Bari 1961, s. 548-560.
- Oldřich J. Blažíček, K Braunově drobné plastice, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, roč. 5, Brno 1961, s. 319-326.
- Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der Letzten Medici 1670-1743*, München 1962.
- Oldřich J. Blažíček, Dílo komských štukatérů 18. století u nás, in: *Umění*, 10, 1962, č. 4, s. 351-368.
- Ernst H. Gombrich, The Style all'Antica - Imitation and Assimilation, in *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*, Vol. II, New Jersey 1963, s. 31-41.

- Ernst H. Gombrich, *Meditations on a hobby and other essays on the theory of art*, London 1963.
- Jaromír Neumann, *Umění a skutečnost. Úvahy o realismu v uměleckém vývoji*, Praha 1963
- Petr Murray, *The Architectura of the Italian Renaissance*, London 1963.
- Erich Bachmann – Erich Hubala – Hermann Fillitz – Erwin Neumann, *Barock in Böhmen*, München 1964.
- Werner Hager – Eva-Maria Wagner, *Barock - plastik in Europa*, Frankfurt am Main 1964.
- Edoardo Arslan (ed.), *Arte e Artisti dei laghi lombardi. Volme II, Gli stuccatori dal barocco al rococo*, Como 1959-1964.
- Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York 1964.
- Harald Busch – Bernd Lohse, *Barock-plastik in Europa*, Frankfurt Am Main 1964.
- Oldřich J. Blažíček – Václav Rymeš, Brokofovský model. Dovětek k soustavné výzdobě Karlova mostu, in: *Umění*, 12, 1964, s. 177-186.
- Oldřich J. Blažíček, Das Werk der lombardischen und tessiner Stukkateure in der Tschechoslowakei, in: *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, II, Como, 1964, s. 115-128.
- Oldřich J. Blažíček, Dovětek k brokofovskému modelu, in: *Umění*, 12, 1964, s. 631-632
- Oldřich J. Blažíček, *Gian Lorenzo Bernini*, Praha 1964.
- Oldřich J. Blažíček, Zur Frage der thematischen Historismen in der Barockplastik, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, 8, Brno 1964, s. 189-196.
- Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe. Germany - Austria - Switzerland - Hungary - Czechoslovakia - Poland*, London 1965.
- Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, London 1965 (II. Edition).
- Jan Białostocki, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966.
- Maria Rzepińska, *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków 1966.
- Linda Murray, *The Late Renaissance and Mannerism*, London 1967.
- Oldřich J. Blažíček, *Umění baroku v Čechách*, Praha 1967.

- Germain Bazin, *Destins du Baroque*, Londres 1968.
- Henry-Russel Hitchcock, *German Rococo The Zimmermann Brothers*, London 1968.
- Art Council, *Baroque in Bohemia. An Exhibition of Czech Art Organized by the National Gallery, Prague*, London 1969.
- Publius Ovidius Naso, *Proměny*, Praha 1969.
- Erich Hubala, *Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1970.
- O. Blažíček - D. Hejdová - M. Horyna, *Barock in Böhmen*, Hradec Králové 1970.
- O. Blažíček - D. Hejdová - P. Preiss, *Umění českého baroku. Soubor vystavený roku 1969 v Londýně a Birminghamu*, Praha 1970
- Oldřich J. Blažíček, Tři expozice českého baroku, in *Umění*, 18, 1970, č. 6, s. 616-627
- Peter Felder, *Johann Baptist Babel 1716-1799. Ein Meister der schweizerischen Barockplastik*, Basel 1970.
- Wolfgang Götz, Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes, in *Zeitschrift des Deutschen Veriensfür Kunstwissenschaft*, 24, 1970, Berlin 1970, s. 196-212.
- Zdeněk Kalista, *Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko*, Brno 1970.
- Oldřich J. Blažíček, K otázce specifické formace barokové plastiky v Čechách. in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, roč. 14-15, 1971, s. 265-270
- Wylie Sypher, *Od renesance k baroku. Proměny umění a literatury 1400-1700*, Praha 1971.
- Harald Keller, *Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1972.
- Oldřich J. Blažíček (et. al.), *Barock in Böhmen. Aus den Sammlungen der Nationalgalerie Prag und des Kunstgewerbemuseums in Prag*, Belgrad 1972.
- Cecilie Hálová-Jahodová, Andreas Schweigl: Bildende Künste in Mahren, in: *Umění XX*, 1972, s. 168-187.
- Josef Válka, *Česká společnost v 15. – 18. století. I. Předbělohorská doba*, Praha 1972
- Michael Kitson, *Barok a rokoko*, Praha 1972.

- Oldřich J. Blažíček, Prag und Wien im Spiegel der Barockplastik, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 16, 1972, 60, s. 16-45.
- Minna Heibürger Ravalli, *Alessandro Algardi Scultore*, Citta di Castello 1973.
- Oldřich J. Blažíček (et. al.), *Barok v Čechách výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století*, Katalog stálé výstavy ve státním zámku Karlova koruna v Chlumci nad Cidlinou, Praha 1973.
- Oldřich J. Blažíček, Ferdinand Maxmilián Brokof a Trautsonův náhrobek ve Vídni, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, roč. 16, 1972-1973, s. 155-164.
- Alois Plichta (ed.), *O životě a umění Listy z jaroměřické kroniky 1700-1752*, Jaroměřice nad Rokytinou 1974.
- Oldřich J. Blažíček, Architekt a sochař. K otázce vzájemných vztahů, in: *Umění*, 22, 1974, č. 4, s. 210-213.
- O. J. Blažíček, Contributi lombardi al barocco boemo, in: *Arte lombarda*, 19, 1974, 40, s. 147-162.
- Francisko de Holanda, *Rozhovory s Michelangelom*, Bratislava 1976.
- Benvenuto Cellini, *Vlastní životopis*, Praha 1976.
- Jan Białostocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary - Bohemia - Poland*, London 1976.
- Robert Eggass, *Early eighteenth-century sculpture in Rome*, Pennsylvania 1976.
- Viktor Kotrba, *Česká barokní gotika*, Praha 1976.
- Jan Slaski (ed.), *Barocco fra Italia e Polonia*, Warszawa 1977.
- Maria Agghágy, *Sculpturen italienischer und spanischer Meister*, Budapest 1977.
- Emanuel Poche - Pavel Preiss, *Pražské paláce*, Praha 1978.
- Ladislav Varcl (ed.), *Antika a česká kultura*, Praha 1978.
- Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven - London 1980.
- Francis Bacon, *Nová Atlantida a Eseje*. Praha, 1980. s. 8 (III. vydání).
- Oldřich J. Blažíček, Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech, in: *Umění*, 28, 1980, č. 6, s. 493-503.
- Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981.
- David Summers, *Michelangelo and the language of art*, Princeton 1981.
- Konstanty Kalinowski (ed.), *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa, Seria historia sztuki, 11*, Poznan 1981.

- Rosanna Barbiellini Amidei - Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Francesco Mochi e il suo tempo*, Firenze 1981.
- Pavel Preiss, *Boje s dvouhlovou saní. František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha 1981.
- Veronika Birke, *Mathias Rauchmiller. Leben und Werk*, Wien 1981.
- Marcus Tullius, Rečník: *Reči proti Catilinovi. Filipiky a iné*, Bratislava 1982.
- Oldřich J. Blažíček, *Jan Jiří Bendl. Výběr řezeb pražského sochaře raného baroku*, katalog výstavy, Praha 1982.
- Franz Wagner - Kurt Rossacher (eds.), *Imanition und Imago*, Salzburg 1983.
- Ivan Rusina, *Renesanční a baroková plastika v Bratislavě*, Bratislava 1983.
- Jan P. Kučera - Jiří Rak, *Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře*, Praha 1983.
- Josef Válka, *Česká společnost v 15. - 18. století. II. Bělohorská doba. Společnost a kultura manýrismu*, Praha 1983.
- Oldřich J. Blažíček, *Matyáš Bernard Braun (1684-1738) Výběr řezeb. K 300. výročí umělcova narození*, Praha 1984.
- Lubomír Slavíček, *Staré evropské umění 16. až 18. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, Praha 1984.
- Milan Togner, Italské podněty olomouckého baroka, in: Jan Bistřický (ed.), *Historická Olomouc a její současné problémy V*, 1985, s. 163–171.
- Hermann Bauer – Anna Bauer, *Johann Baptist und Dominikus Zimmermann. Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko*, Regensburg 1985.
- Marcus Fabius Quintilianus, *Základy rétoriky*, Praha 1985.
- Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi, I*, New Haven - London 1985.
- Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi, II*, New Haven - London 1985.
- Konstanty Kalinwski, *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*, *Seria historia sztuki*, 15, Poznan 1985.
- Johann Joachim Winckelmann, *Dějiny umění starověku: Stati*, Praha 1986.
- Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba*, Praha 1986.
- Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka*, Praha 1986.
- Jaromír Homolka (ed.), *Itálie, Čechy a střední Evropa*, Praha 1986.
- Oldřich J. Blažíček, Böhmen und Italien im Barockzeitalter, in: Günter von Brucher - Wolfgang T. Müller (eds.) *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst*, Graz 1986, s. 1-14.
- Oldřich J. Blažíček, *Ferdinand Brokof*, Praha 1986 (II. doplněné vydání).

- Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze. Renesance, manýrismus, baroko*, Praha 1986.
- Rudolf Chadraba (ed.), *Kapitoly z českého dějepisu umění I - Předchůdci a zakladatelé*, Praha 1986.
- Rudolf Chadraba (ed.), *Kapitoly z českého dějepisu umění II - Dvacáté století*, Praha 1987.
- Francis Haskell, *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, New Haven - London 1987.
- František Hrubý, *Lev Vilém z Kounic, barokní kavalír Jeho deník z cesty do Itálie a Španělska a osudy Kounické rodiny v letech 1550-1650*, Brno 1987.
- Charles Avery, *Giambologna. The Complete Sculpture*, Oxford 1987.
- Jan Sedlák, *Jan Blažej Santini. Setkání baroka s gotikou*, Praha 1987.
- Bohumil Samek, Počátky dějin umění na Moravě, in: *Umění XXXVI*, s. 97-112, Praha 1988.
- Emanuel Poche (et al.), *Matyáš Bernard Braun 1684-1738 Sborník věd. konf. pořádané Národní galerií v Praze a Čs. komitétem dějin umění ve dnech 26. a 27. 11. 1984*, Praha 1988.
- Eliška Fučíková - Beket Bukovinská - Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988.
- Emanuel Poche (ed.), *Praha na úsvitu nových dějin*, Praha 1988,
- Giandavide Tamborra, *Camillo Rusconi. Scultore ticinese 1658-1728*, Bellinzona 1988.
- Peter Felder, *Barockplastik der Schweiz*, Bern 1988.
- Vladimír Příbyl, *Baroko v Slaném. Bývalý františkánský klášter Nejsvětější Trojice*, Slaný 1988.
- Oldřich J. Blažíček – Mirjam Bohatcová – Beket Bukovinská – Eliška Fučíková – Ivo Kořán – Jarmila Krčálová – Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Jiřina Medková – Věra Naňková – Emanuel Poche – Pavel Preiss – Miloš Stehlík – Michal Šroněk – Jarmila Vacková, *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989.
- Oldřich J. Blažíček – Mirjam Bohatcová – Beket Bukovinská – Eliška Fučíková – Ivo Kořán – Jarmila Krčálová – Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Jiřina Medková – Věra Naňková – Emanuel Poche – Pavel Preiss – Miloš Stehlík – Michal Šroněk – Jarmila Vacková, *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Praha 1989.
- Hana Seifertová, *Umění středoevropského baroku*, Plzeň 1989.

- Milada Vilímková – Pavel Preiss, *Ve znamení břevna a růže. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově*, Praha 1989.
- Jennifer Montagu, *Roman baroque Sculpture. The industry of art*, New Haven-London 1989.
- Lubomír Slaviček, *Itálie očima nizozemských malířů 17. a 18. století*, Hodonín 1989.
- Ludger J. Sutthoff, *Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles ausserhalb seiner Epoche*, Münster 1990.
- Francis Bacon, *Nové organon*. Praha 1990, s. 88 (II. vydání).
- Mariusz Karpowicz, *Baldasar Fontana 1661-1733. Un berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Viganello-Lugano 1990.
- Rudolf Zrůbek, *Sochaři pozdního baroka v kraji Orlických hor*, Rychnov nad Kněžnou 1990.
- Erich Hubala, *Kunst des Barock und Rokoko Malerei, Plastik, Architektur*, Stuttgart - Zürich 1991.
- Ivan Rusina, *Barok na Slovensku*, Bratislava 1991.
- Kolektiv autorů, *Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník symposia, které pořádala Národní galerie v Praze k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažíčka*, Praha 1991.
- Oldřich J. Blažíček, *Modelová praxe v české barokové plastice*, in Kolektiv autorů, *Barokní umění a jeho význam v české kultuře*, Praha 1991, s. 14-20.
- Miloš Stehlík, *Barokní sochařství na Moravě a Itálie*, in: *Barokní umění a jeho význam v české kultuře*, Praha 1991, s. 21-27.
- Peter Volk, *Ignaz Günther. Vollendung des Rokoko*, München 1991.
- Konstanty Kalinowski (ed.), *Studien zur Wersttpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert, Seria historia sztuki 18*, Poznan 1992.
- Zdeněk Hojda (ed.), *Kultura baroka v Čechách a na Moravě. Sborník příspěvků z pracovního zasedání 5. 3. 1991*, Praha 1992.
- Götz Pochat - Brigitte Wagner (eds.), *Barock regional - international*, Graz 1993.
- Lubomír Slaviček (ed.), *ARTIS PICTORIAE AMATORES. Evropa v zrcadle praž. barokního sběratelství*, Praha 1993.
- Michael Krapf (ed.), *Georg Raphael Donner 1693-1741*, Wien 1993.
- Vladimír Příbyl (ed.), *Rozprava o baroku*, Slaný 1993.
- Günter Brucher (ed.), *Die Kunst des Barock in Österreich*, Salzburg 1994.
- Leoš Mlčák (ed.), *Jan Kryštof Handke, Vlastní životopis*, Olomouc 1994.

- Lubomír Slaviček (ed.), *Barokní umění z pokladů Litoměřické diecéze (II)*, Praha 1994.
- Zdeněk Kalista, *Století andělů a ďáblů. Jihočeský barok*, Vimperk 1994.
- Francis Haskell, *History and its images art and the interpretation of the past*, New Haven - London 1995 (III. Edition).
- Thomas DaCosta Kaufmann, *Court, cloister and city the art and culture of Central Europe 1450-1800*, Chicago 1995.
- Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík - Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996.
- Jacob Burckhardt, *Úvahy o světových dějinách*, Olomouc 1996.
- Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1996
- Jennifer Montagu, *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, New Haven-London 1996.
- Joachim Poeschke, *Michelangelo and his world. Sculpture of the Italian Renaissance*, New York 1996.
- Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, London 1996 (IV. Edition).
- Václav Černý, *Až do předsíně nebes. Čtrnáct studií o baroku našem i cizím*, Praha 1996.
- Eliška Fučíková (et. al.), *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum Střední Evropy*, Praha 1997.
- Jiří Kropáček, Před 100 lety zemřel Jacob Burckhardt, in: *Bulletin UHS* (Uměleckohistorická společnost v Českých zemích) VIII, 1997, č. 1–2, s. 3–4.
- Hana Seifertová - Anjou K. Ševčík, *S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690-1750*, Praha 1997.
- Ladislav Kesner, *Vizuální Teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany 1997.
- Miloš Suchomel (ed.), *Josef Jiří Jelínek (1697-1776) Barokní sochařská dílna z Kosmonos*, Praha 1997.
- O. Pujmanová – V. Kubík - P. Příbyl, *Italské renesanční umění z českých sbírek obrazy a sochy*, Praha 1997.

- Jiří Kroupa, Sedmdesát let dějin umění v Brně, in: Jiří Kroupa – Lubomír Slavíček (ed.), *Almanach Sedmdesát let Semináře dějin umění Masarykovy univerzity v Brně*. Bmo 1997, s. 5-27.
- Rudolf Wittkower, *Bernini. The Sculpor of the Roman Baroque*, London 1997 (IV. Edition).
- Giorgio Vasari, *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů (I)*, Praha 1998.
- Giorgio Vasari, *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů (II)*, Praha 1998.
- Lorenzo Bartoli (ed.), *Lorenzo Ghiberti, I commentarii*, Firenze 1998.
- Anna Coliva – Sebastian Schütze, *Bernini scultore: la nascita del barocco in casa borghese*, Roma 1998.
- Jan Royt – Hana Šedinová, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998.
- Mojmír Horyna, *Dientzehoferové*, Praha 1998.
- Pavel Vlček – Ester Havlová, *Praha 1610-1700 Kapitoly o architektuře raného baroka*, Praha 1998.
- Dušan Třeštík, *Mysliti dějiny*, Praha – Litomyšl 1999.
- Richard van Dülmen, *Kultura a každodenní život v raném novověku, 1. díl : Dům a jeho lidé*, Praha 1999.
- Ivo Kořán, *Braunové*, Praha 1999.
- Jennifer Montagu (ed.), *Algarði. L'altra faccia del Barocco*, Roma 1999.
- Jiří Kaše – Petr Kotlík, *Braunův Betlém. Drama krajiny a umění v proměnách času*, Praha - Litomyšl 1999.
- Konstanty Kalinowski (ed.), *Studien zur barocken Gartenskulptur, Seria Historia sztuki 26*, Poznan 1999.
- Maria Grazia Bernardi – Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Gian Lorenzo Bernini, Regista del Barocco*, Milano 1999.
- Oreste Ferrari – Serenita Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999.
- Hellmut Lorenz, *Barock. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Band IV*, München [u.a.] 1999.
- Maria Grazia Bernardini – Maurizio Fagiolo dell'Arco (eds.), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, katalog výstavy, Milano 1999.

- Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750, Vol. One, The Early Baroque 1600-1625*, New Haven – London 1999 (VI. Edition).
- Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750, Vol. Two, The High Baroque 1625-1675*, New Haven – London 1999 (VI. Edition).
- Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750, Vol. Three, Late Baroque and Rococo 1675-1750*, New Haven – London 1999 (VI. Edition).
- Václav Pražák, *Baroko východních Čech*, Hradec Králové 1999.
- Janez Höfler, *Francesco Robba and the Venetian Sculpture of the Eighteenth Century*, Ljubljana 2000.
- John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London 2000 (IV. Edition).
- John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 2000 (IV. Edition).
- Evelina Borea – Lucilla de Lachenal (edd.), *L'Idée del Bello: viaggio per Roma nel seicento con Giovan Pietro Bellori*, katalog výstavy, Roma 2000.
- Miloš Sládek, *Vítr jest život člověka aneb Život a smrt v české barokní próze*, Praha 2000.
- Mojmír Horyna, Zwei unbekannte Brokoffsche Holzbozzetti des hl. Johannes von Nepomuk, in: *Kunst - Politik - Religion*, Petersberg 2000, s. 165-168.
- Vítězslav Štejnoch, *Panna Maria Divotvůrkyně*, Uherské Hradiště 2000.
- Zdeněk Hojda – Jaroslava Kašparová, *Bohemia - Itálie. Češi ve Vlaších a Vlaši v Praze 1600-2000*, Praha 2000.
- Jiří Kroupa, Tři návraty k Rumohrovi, in: *Umění*, XLVIII, 2000, č. 1–2, s. 3–21.
- Ricardo de Mambro Santos, *Arcadie del Vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento*, Roma 2001.
- Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*, Praha 2001.
- Vít Vlnas, *Princ Evžen Savojský. Život a sláva barokního válečníka*, Praha a Litomyšl 2001.
- Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, Praha 2001.
- Jennifer Montagu, *The Aesthetics of Roman Eighteenth Century Sculpture*, Groningen 2001.
- Marie Schenková - Jaromír Olšovský - Karel Müller, *Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska*, Opava 2001.

- Milan Togner (ed.), *Václav Richter 1900-1970. Sborník příspěvků ze symposia pořádaného ke 100. výročí narození a 30. výročí úmrtí profesora Václava Richtera katedrou dějin umění FF UP v Olomouci a Seminářem dějin umění MU v Brně 19. 5. 2000 v Muzeu umění Olomouc*, Olomouc 2001.
- Radmila Pavlíčková, *Sídlo olomouckých biskupů. Mecenáš a stavebník Karel z Liechtensteinu-Castelkorna 1664-1695*, Olomouc 2001.
- Václav Richter, *Umění a svět. Studie z teorie a dějin umění*, Praha 2001.
- Dalibor Prix (ed.), *PRO ARTE. Sborník k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2002.
- Martin Pavlíček, Neznámé dílo Matyáše Bernarda Brauna, in Dalibor Prix (ed.), *PRO ARTE. Sborník k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 325-328.
- Jiří Kroupa, Počátek nového stylu na Moravě: roku 1650 nebo 1660?, in: Jana Kreiselová – Josef Bláha (edd.), *Historická Olomouc XIII*, 2002, s. 23–36.
- Ladislav Daniel (ed.), *Florentáné. Umění z doby mediceských velkovévodů*, Praha 2002.
- Pavel Král, *Mezi životem a smrtí. Testamenty české šlechty v letech 1550 až 1650*, České Budějovice 2002.
- Lubomír Konečný, *Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematicky*, Praha 2002.
- Quintus Flaccus Horatius, *O umění básnickém – De arte poetica*, Praha 2002.
- Elisabetta Di Stefano, Orfeo Boselli e “nobiltà” della scultura, Palermo 2002.
- Nicolas Poussin, *Dopisy a dokumenty*, Praha 2002
- André Chastel, *Vyplenění Říma*, Brno 2003.
- Hellmut Wohl (ed.), *The Life of Michelangelo by Ascanio Condivi*, Pennsylvania 2003.
- Beket Bukovinská – Josef Krása (edd.), *Ars Longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásy*, Praha 2003.
- Robert Suckale, *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, München 2003
- Bohumil Samek (ed.), *Sál předků na zánku ve Vranově nad Dyjí*, Brno 2003.
- David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western modernism*, New York 2003.
- Giovanni Pratesi (ed.), *Repertorio della scultura fiorentina del Cinquecento*, Vol. I, Torino-Londra-Venezia-New York 2003.

- Giovanni Pratesi (ed.), *Repertorio della scultura fiorentina del Cinquecento*, Vol. II, Torino-Londra-Venezia-New York 2003.
- Giovanni Pratesi (ed.), *Repertorio della scultura fiorentina del Cinquecento*, Vol. III, Torino-Londra-Venezia-New York 2003.
- Grazia Modroni (ed.), *I trattati d'arte di Francisco D'Olanda*, Livorno 2003.
- Ivana Čornejová sestavila, *Úloha církevních řádů při pobělohorské rekatolizaci*, Praha 2003.
- Jaroslav Pánek, *Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551-1552*, České Budějovice 2003.
- Jiří Kroupa (ed.), *ARS NATURAM ADIUVANS. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*, Brno 2003.
- Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka 1670-1790*, katalog výstavy, Rennes - Brno 2003.
- Pierre Francastel, *Malířství a společnost. Výtvarný prostor od renesance ke kubismu*, Brno 2003.
- Vilém Herold - Jaroslav Pánek (edd.), *Baroko v Itálii - Baroko v Čechách*, Praha 2003.
- Alice Sedgwick – Hellmut Wohl, *The Life of Michelangelo by Ascanio Condivi*, Pennsylvania 2003.
- Adolf Hildebrand, *Problém formy ve výtvarném umění*, Praha 2004 (III. opravené a rozšířené vydání).
- Daniel Doležal, *Zbožné putování v evropské kultuře Pilgrimage in European Culture*, Příbram 2004.
- Appendix II: Baccio Bandinelli's Manuscript Libro del disegno, in: Louis A. Waldman, *Baccio Bandinelli and art at the Medici court: a corpus of early modern sources*, Philadelphia 2004, s. 895-910.
- M. Eisler – I. Houska - H. Zápalková, *Náhrobek olomouckého biskupa Leopolda Egkha z chrámu sv. Mořice v Kroměříži*, Olomouc 2004.
- Rosario Villari (ed.), *Barokní člověk a jeho svět*, Praha 2004.
- Marie Schenková – Jaromír Olšovský – Karel Müller, *Barokní malířství a sochařství ve východní části českého Slezska*, Opava 2004.
- Milena Bartlová (ed.), *Dějiny umění v české společnosti otázky, problémy, výzvy: příspěvky přednesené na Prvním sjezdu českých historiků umění*, Praha 2004.

- O. Fejtová - V. Ledvinka - J. Pešek - V. Vlnas, *Barokní Praha - Barokní Čechie 1620-1740*, Praha 2004.
- Ondřej Zatloukal, *Et in Arcadia ego. Historické zahrady Kroměříže*, Olomouc 2004.
- Pavel Král, *Smrt a pohřby české šlechty na počátku novověku*, České Budějovice 2004.
- Petr Mařa, *Svět české aristokracie (1500-1700)*, Praha 2004.
- Tomáš Knoz (ed.), *Morava v době baroka*, Brno 2004.
- Jiří Mikulec, *31. 7. 1627 Rekatolizace šlechty v Čechách. Čí je země, toho je i náboženství*, Praha 2005.
- Ladislav Daniel – Jiří Petráň – Piotr Salwa – Olga Špilarová (edd.), *Italská renesance a baroko ve střední Evropě*, Olomouc 2005.
- Peter Burke, *Lidová kultura raně novověké Evropy*, Praha 2005.
- Thomas DaCosta Kaufmann, *Time and place. The geohistory of art*, Burlington 2005.
- Lila Matoušová – Zdeněk Čihánek, *Bohumír Fritsch 1706-1750. Medailon sochaře - štukatéra k 300. výročí jeho narození*, Holešov 2005.
- Luigi A. Ronzoni (ed.), *Giovanni Giuliani (1664-1744). Band 1 Essays*, München 2005
- Luigi A. Ronzoni (ed.), *Giovanni Giuliani (1664-1744). Band 2 Katalog*, München 2005
- Tomáš Jeřábek, *Jiří Kroupa a kol., Brněnské paláce. Stavby duchovní a světské aristokracie v raném novověku*, Brno 2005.
- Martin Pavlíček, *Josef Winterhalder st. (1702-1769)*, Brno 2005.
- Vít Vlnas (ed.), *Umění manýrismu a baroka v Čechách. Průvodce stálou expozicí Sbírkou starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Jiří*, Praha 2005.
- Zdeněk Kalista, *Tvář baroka*, Praha 2005.
- Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006
- Beatrice Paolozzi Strozzi - Dimitrios (eds.), *Giambologna, gli dei, gli eroi*, Firenze 2006.
- Beket Bukovinská - Lubomír Slavíček (ed.), *PICTURA VERBA CUPIT*, Praha 2006.
- Dana a Vladimír Příbylovi (edd.), *Slánské rozhovory, Itálie*, Slaný 2006.
- Francis Haskell, *Taste and the antique*, Yale 2006 (VI. edition).
- Filippo Baldinucci, *The Life of Bernini*, Pennsylvania 2006.
- Jiří Kroupa, *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*, Brno 2006.

- Ernst H. Gombrich, *Příběh umění*, Praha 2006
- Kateřina Kubínová, *Imitatio Romae. Karel IV. a Řím*, Praha 2006.
- Miloš Stehlík, *Barok v soše*, Brno 2006.
- Ondřej Jakubec, Forma sleduje funkci. Sakrální gotizující architektura renesance na Moravě v průsečíku demonstrace konfesionality a rodových tradic, in Petr Holý (ed.), *ARTIS HISTORIA I*, Ostrava 2006, s. 68-76.
- Petr Příbyl, *Terra(cotta) Plastika a majolika italské renesance*, Praha 2006.
- Tomáš Knoz, *Pobělohorská konfiskace. Moravský průběh, středoevropské souvislosti, obecné aspekty*, Brno 2006
- Viktor Kovařík, *Sochař Lazar Widemann (1697-1769) a jeho dílo v západních Čechách*, Plzeň 2006.
- Martin Horáček, Neorenesance – volba, nebo osud? Styl a jeho preference v architektuře (nejen) 19. století, in: Martina Grmolenská – Radka Miltová – Petra Trnková (edd.), *Aktuální proměny českých dějin umění. Re/vize a reklama/ce tradičního*, Brno 2007, s. 18–22.
- Jiří Mikulec – Miloslav Polívka (edd.), *PER SAECULA AD TEMPORA NOSTRA, Svazek 1*, Praha 2007.
- Jiří Mikulec – Miloslav Polívka (edd.), *PER SAECULA AD TEMPORA NOSTRA, Svazek 2*, Praha 2007.
- Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (edd.), *Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové*, Praha 2007.
- Václav Bůžek – Pavel Král (edd.), *Člověk českého raného novověku*, Praha 2007.
- Peter Burke, *Společnost a vědění. Od Gutenberga k Diderotovi*, Praha 2007.
- Richard van Dülmen, *Kultura a každodenní život v raném novověku, 2. díl: Město a vesnice*, Praha 2007.
- Richard van Dülmen, *Kultura a každodenní život v raném novověku, 3. díl: Náboženství, magie, osvícenství*, Praha 2007.
- Lubomír Slavíček, „Sobě, umění, přátelům,, *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939*, Brno 2007.
- M. Holý - J. Mikulec (edd.), *Církev a smrt*, Praha 2007.
- Pavel Suchánek, *K větší cti a slávě. Umění a mecenát opatů Hradisko v 18. století*, Brno 2007.
- Roman Prah - Tomáš Winter (ed.), *Proměny dějin umění. Akta druhého sjezdu historiků umění*, Praha 2007.

- Zdeněk Kazlepka, *V zahradě Armidině. Italské barokní zátiší v Čechách a na Moravě*, Brno 2007.
- Margot Wittkower – Rudolf Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists*, New York 2007.
- Jiří Kroupa, *Školy dějin umění: metodologie dějin umění 1*, Brno 2007.
- Jana Tischerová, *František Ignác Weiss. Sochař českého pozdního baroka 1690-1756*, Praha 2007.
- Alessandro Catalano, *Zápas o svědomí. Kardinál Arnošt Vojtěch z Harrachu (1598-1667) a protireformace v Čechách*, Praha 2008.
- Claudio Pozzorosso, *Giambologna e la scultura della Maniera*, Firenze 2008
- Ivana Čornejová – Hedvika Kuchařová – Kateřina Valentová, *LOCUS PIETATIS ET VITAE*, Praha 2008.
- Jana Zapletalová, *Andrea Lanzani 1641-1712*, Olomouc 2008.
- Jaroslav Pánek – Oldřich Tůma a kol., *Dějiny českých zemí*, Praha 2008.
- Jiří Kuthan, *Splendor et Gloria Regni Bohemiae. Umělecké dílo jako projev vládařské reprezentace a symbol státní identity*, Praha 2008.
- Josef Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Praha 2008.
- Milan Togner, *Barokní malířství v Olomouci*, Olomouc 2008.
- André Chastel, *Leonardo da Vinci aneb Vědy o malířství. Gesto v umění*, Brno 2008.
- Martin Pavlíček, *Severin Tischler. Sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech*, Olomouc 2008.
- Ondřej Jakubec (ed.), *Ukřižování ze Zašové. Restaurování 2003-2007*, Olomouc 2008.
- Howard Louthan, *Obracení Čech na Víru aneb rekatolizace po dobrém a po zlém*, Praha 2009.
- Milena Bartlová, *Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění*, Brno 2009.
- Ivo Hlobil – Marek Perůtka (edd.), *Historická Olomouc XVII.*, Olomouc 2009.
- Radka Miltová, *Mezi zalíbením a zavržením. Recepce Ovidiových Metamorfóz v barokním umění v Čechách a na Moravě*, Brno 2009.
- J. Kroupa - F. Hradil (edd.), *Šternberk klášter řeholních lateránských kanovníků dějiny, umění, kultura*, Šternberk 2009.
- Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová Loudová – Lubomír Konečný (edd.), *ORBIS ARTIUM. K jubileu Lubomíra Slavička*, Brno 2009.

- Petr Horák, *Saturnův odkaz: Smrt a Čas v barokním sochařství Čech* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP v Olomouci, Olomouc 2009.
- Josef Válka – Tomáš Kroupa – Jiří Knoz, *Myšlení a obraz v dějinách kultury. ...studie, eseje, reflexe...* Josef Válka. K vydání připravili: Jiří Kroupa, Tomáš Knoz. Úvodní studii Josef Válka a jeho program kulturní historie napsal: Jiří Kroupa. Doslov Historická témata Josefa Války: Tomáš Knoz, Brno 2009.
- Ladislav Daniel – Marek Perůtka – Milan Togner (edd.), *Arcibiskupský zámek & zahrada v Kroměříži*, Kroměříž 2009.
- Milena Bártlová, *Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění*, Brno 2009.
- Jiří Sehnal, *Život a dílo vrcholně barokních sochařů Heermannů a Süßnerů v 17. až 18. stol. v německém a českém prostředí* (diplomová práce), Ústav dějin křesťanského umění KTF UK v Praze, Praha 2009.
- Pavel Juřík, *Moravská dominia Lichtensteinů a Dietrichsteinů*, Praha 2009.
- Philipp Demandt (ed.), *Baccio Bandinelli, Büste eines jungen Mannes*, Berlin 2009.
- Tomáš Malý, *Smrt a spása mezi tridentinem a sekularizací (Brněnští měšťané a proměny laické zbožnosti v 17. a 18. století)*, Brno 2009.
- Jana Svobodová (ed.), *Baroko. Příběhy barokního Brna*, Brno 2009.
- Simona Jemelková – Helena Zápalková, *Ondřej Zahner 1709-1752*, Olomouc 2009.
- Simona Šedová, *Ignác Rohrbach (1691-1747)* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP v Olomouci, Olomouc 2010.
- František Mikš – Ladislav Kesner (edd.), *Gombrich. Porozumět umění a jeho dějinám Ke stému výročí narození E. H. Gombricha*, Brno 2010.
- A. S. Wohl - H. Wohl – T. Montanari, *Pietro Bellori, The Lives of the Modern Painter, Sculptors and Architects*, New York 2010.
- Jiří Mihola (ed.), *Poutnictví v českých zemích ve středoevropském kontextu*, Brno 2010
- Milan Togner – Jana Zapletalová, *Mezi Římem a střední Moravou. Barokní skicář Dionýsia Strausse (1660-1720)*, Olomouc 2010.
- Milan Togner, *Malířství 17. století na Moravě*, Olomouc 2010.
- Jiří Kroupa, *Metody dějin umění: metodologie dějin umění 2*, Brno 2010.
- Milena Bartlová - Hynek Látal (edd.), *Tvarujete si sami. Sborník 3. sjezdu historiků umění 25.-26. září 2008*, Praha 2010.
- Martin Pavlíček, *Un gruppo in creta Mazzuoliho bozzetto Estáze sv. Bernarda Tolomeie v Opavě*, in: *Umění*, LVIII, 2010, s. 447-453.

- Teresa Leonor M. Vale, *Scultura barocca italiana in Portogallo. Opere artisti committenti*, Roma 2010.
- Martin Elbel – Ondřej Jakubec. – Josef Bláha (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura z let 1620-1780. 1. Úvodní svazek. Proměny ambicí jednoho města*, Olomouc 2010.
- Ondřej Jakubec. – Marek Perůtka – Vladan Antonovič (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura z let 1620-1780. 2. Katalog*, Olomouc 2010.
- Ondřej Jakubec. – Marek Perůtka (edd.), *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura z let 1620-1780. 3. Historie a kultura*, Olomouc 2010.
- Helen Hills (ed.), *Rethinking the Baroque*, Farnham 2011.
- Hans Belting, *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*, Princeton 2011.
- Helena Zápalková, *Jiří Antonín Heinz 1698-1759*, Olomouc 2011.
- Martina Kovářová, *Jan Michael Scherhauf (1724-1792). Sochař barokního epilogu* (diplomová práce) Katedra dějin umění FF UP v Olomouci, Olomouc 2011.
- Michaela Hřčková, *Jan Schubert (1743?-1792)* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP v Olomouci, Olomouc 2011.
- Helena Hocková, *Náhrobky, náhrobníky a epitafy vyšších církevních hodnostářů 17. a 18. stol. v českých zemích* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP v Olomouci, Olomouc 2011.
- Ivo Purš – Vladimír Karpenko (eds.). *Alchymie a Rudolf II. Hledání tajemství přírody ve střední Evropě v 16. a 17. století*, Praha 2011.
- Jan Chlibec, *Italští sochaři v českých zemích v období renesance*, Praha 2011.
- Pavel Panoch – Štěpán Bartoš, *Barokní umění na Chrudimsku*, Nové Město nad Metují 2011.
- Petr Bašta, *Sochaři hraběte Františka Antonína Šporka*, Praha 2011.
- Franco Mormando, *Bernini: his life and his Rome*, Chicago 2011.
- Martin Pavlíček, POPVLVM RELIGIONE TVETVR Několik poznámek k dílu Matyáše Bernarda Brauna v Kuksu, in: *Theatrum Histriae*, 9, Pardubice 2011, 419-433.
- Slaviček - Suchánek - Šeferisová-Loudová, *Chvála ciceronství. umělecká díla mezi pohádkou a vědou*, Brno 2011.
- Zdeněk Kazlepka, *Colorito. Malířství v Benátkách 16.-18. století z moravských a slezských sbírek*, Brno 2011.
- Zdeněk Kazlepka, *Ostrov italského vkusu*, Brno 2011.

- Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách*, Praha 2011.
- Jaroslav Cynibulk, *Brokof a Jirkov*, Jirkov 2012.
- Marie Válová, *Matyáš Bernard Braun a mniši – Sochařovo dílo pro benediktiny a cisterciáky* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP v Olomouci, Olomouc 2012.
- Ladislav Daniel – Filip Hradil (edd.), *Město v baroku, baroko ve městě*, Olomouc 2012.
- Marie Rakušanová uspoř., *Wittlichovi. Sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha*, Praha 2012.
- Richard Biegel, *Mezi barokem a klasicismem. Proměny architektury v Čechách a Evropě druhé poloviny 18. století*, Praha 2012.
- Adam Sekanina, *David Zürn nejmladší (1665 – po 1724)* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP v Olomouci, Olomouc 2013.
- Kateřina Dolejší, „*Naše zvědavé století se chce bavit novotou a nenadálou krásnou.*“ *Symboly ilustrované barokní tisky olomouckých jezuitů* (disertační práce), Seminář dějin umění FF MU v Brně, Brno 2013.
- Tomáš Valeš, *Mezi Brnem a Vídní. Umění a umělci ve Znojmě a okolí 1715-1815* (Disertační práce), Seminář dějin umění FF MU v Brně, Brno 2013.
- Lucie Štěrbová, *Karel Antonín Devoty, příspěvek k poznání východočeského sochařství druhé poloviny 18. století* (diplomová práce), Seminář dějin umění FF MU v Brně, Brno 2013.
- Jacob Burckhardt, *Kultura renesance v Itálii*, Praha 2013.
- Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 2013.
- Marcela Vondráčková (ed.), *Baroko v Čechách. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a Archeologického ústavu Akademie věd ČR, Praha, v. v. i. ve Schwarzenberském paláci*, Praha 2013.
- Harula Economopoulos, *Stefano Maderno Scultore 1571 ca.-1636*, Roma 2013.
- J. Mikeš - T. Valeš, *Zapomenuté poklady. Výtvarné umění na Dačicku v 17.-19. století*, Dačice 2013.
- Jindřich Vybíral, *Friedrich Ohmann. Objev baroku a počátky moderní architektury v Čechách*, Praha 2013.
- Jiří Mikulec a kol., *Církev a společnost raného novověku v Čechách a na Moravě*, Praha 2013.

- Jiří Mikulec, *Náboženský život a barokní zbožnost v českých zemích*, Praha 2013.
- Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (edd.), *IN PUNCTO RELIGIONIS Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*, Praha 2013.
- Lubomír Konečný - Lubomír Slavíček (edd.), *LIBELLUS AMICORUM. Sborník Beket Bukovinské*, Praha 2013.
- Michal Šroněk, *De sacris imaginibus. Patroni, malíři a obrazy předbělohorské Prahy*, Praha 2013.
- Miloš Stehlík, *Sochařský svět Jiřího Antonína Heinze*, Brno 2013.
- Jana Tischerová, *Matěj Václav Jäckel. Sochař českého baroka 1655-1738*, Praha 2013.
- Pavel Suchánek, *Triumf obnovujícího se dne. Umění a duchovní aristokracie na Moravě v 18. století*, Brno 2013.
- Ernst H. Gombrich, *Stručné dějiny světa pro mladé čtenáře*, Praha 2013.
- Petr Čehovský, Recepce antikizujících forem v raně renesanční architektuře skulptury na Moravě, in: *HISTORICA OLOMUCENSIA, Supplementum I.* Sborník prací historických XXXIV, Olomouc 2014, s. 63-92.
- Tomáš Valeš, *Příběhy slávy a zapomnění. Znojemští umělci, jejich díla a osudy na sklonku baroka*, Brno 2014.
- Martin Pavlíček, Ležení v knihách K ikonografii náhrobku Jana Václava hraběte Vratislava z Mitrovic, in: Jiří Roháček (ed.), *Epigraphica & Sepulcralia IV*, Praha 2013, s. 331-344.
- Aleš Veselý (ed.), *Baroko na Havlíčkovobrodsku*, Havlíčkův Brod 2014.
- Erwin Panofsky, *Idea. Příspěvek k historii pojmu starší teorie umění*, Praha 2014.
- Libor Štunc – Helena Zápalková (edd.), *Speculum mundi. Sběratelství kláštera premonstrátů na Strahově*, Olomouc 2014.
- Petr Wittlich, *Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled*, Praha 2015.
- Andrea Steckerová – Štěpán Vácha (edd.), *Vznešenost & Zbožnost. Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách*, Plzeň 2015.
- Václav Hynčík, *Baroko Plzeňského kraje*, Plzeň 2015.
- Kateřina Adamcová, Barokní architektura a sochařství, in: Richard Biegel – Petr Macek – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 613-635.
- Martina Chovanečková, *Sochařství a umělecké dění 20. let 18. století v Olomouci* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP v Olomouci, Olomouc 2015.

- Martina Kovářová, *Olomoucký sochař Jan Kammereit (1715?-1769) a kubizující formy ve výtvarném umění pozdního baroka* (disertační práce), Katedra dějin umění FF UP v Olomouci, Olomouc 2016.
- Lubomír Konečný, Šedesát let českého bádání o emblematice (1956-2016). Anotovaná bibliografie, in: *Opuscula historiae artium*, 65, 2016, 2, s. 180-194.
- Pavla Hlušíčková (ed.), *Kroměřížský kabinet kresby. Kresby starých mistrů*, Olomouc 2016.
- Zdeněk Kazlepka (ed.), *Rozmanitosti kresby italská kresba vrcholného a pozdního baroku v českých a moravských veřejných sbírkách*, Praha 2016.
- Lorenzo Principi, *Filippo Parodi, 1630-1702. Genoa's Bernini: a bust of Vitellius*, Firenze 2016
- Radka Nokkala Miltová, *Ve společnosti bohů a hrdinů / Mýty antického světa v české a moravské nástěnné malbě šlechtických venkovských sídel v letech 1650-1690*, Brno 2016.
- Alena Bohdalková, *Kresby barokních sochařů v českých zemích* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP v Olomouci, Olomouc 2017.
- Ján Bakoš, *Stezky a strategie I. Metodologické trajektorie dějepisu umění (především ve střední Evropě)*, Brno 2017.
- Ladislav Kesner (ed.), *Aby Warburg. Porozumět dějinám umění a kulturní historii*, Brno 2017.
- František Mikš, *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění*, Brno 2017 (III. rozšíření vydání).
- Ludmila Kesselgruberová, *Tak nutno přitahovat srdce... Barokní sochařství mezi Českou Třebovou, Lanškrounem, Litomyšlí a Ústím nad Orlicí*, Česká Třebová 2017.

SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

- Cristoforo Landi**, *Fiorentini eccellenti in pictura et scultura*, Firenze 1482. <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000669/bibit000669.xml&chunk.id=d4669e241&toc.id=d4669e118&brand=bibit> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Cristoforo Landi**, *Orazione alla Signoria Fiorentina quando presentò il suo Commento di Dante*, Firenze 1482. <https://archive.org/details/ita-bnc-in2-00002198-001> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Leon Battista Alberti**, *De pictura: praestantissima et numquam satis laudata arte: libri tres*, Basileae 1540. https://archive.org/details/gri_000033125008508091 [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Leon Battista Alberti**, *De re aedificatoria libri decem*, Argentorati 1541. <https://archive.org/details/dereaedificatori00albe> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Leon Battista Alberti**, *Delle architettura della pittura e della statua*, Bologna 1782. https://it.wikisource.org/wiki/Della_architettura_della_pittura_e_della_statua. [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Paolo Pino**, *Dialogo di pittura di messer Paolo Pino nuouamente dato in luce*, Vinegia 1548, https://archive.org/details/bub_gb_TcEz4bx5q3UC [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Anton Francesco Doni**, *Disegno del Doni: partio in piv ragionamenti, ne quali si tratta dell scoltvra et pittvra; de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest': & si termina la nobiltà dell' altra professione. Con historie, esempi, et sentenze. & nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia*, Vinetia 1549. https://archive.org/details/disegnodeldonip00donigoog;https://books.google.cz/books?id=XUoPyzz-iEsC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [vyhledáno 1. 4. 2018].

- Benedetto Varchi, *Dve lezioni di M. Benedetto Varchi*, Firenze 1549.**
<https://archive.org/details/dvelezionidimbe00varc> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Giorgio Vasari, *Le vite de' piv eccellenti pittori, scvltori, et architettori*, Firenze 1568.** <https://archive.org/details/levitedepiveccel03vasa> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Giorgio Vasari, *Le Vite 1568 (Edizione Giuntina)*, e-book, 2006.**
http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Ascanio Condivi, Vita di Michelangelo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone, Firenze 1553.**
https://archive.org/details/mma_vita_di_michelagnolo_buonarroti_raccolta_per_ascanio_condivi_da_la_ripa_tran_591825 [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Gabriele Paleotti, Discorso intorno alle imagini sacre e profane. Romae 1582,**
in: Paolo Barocchi (ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e Controriforma. Vol. secondo: Gilio, Paleotti, Aldrovandi*, Bari 1961, s. 548-560.
<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.bibliotecaitaliana.it%3A2%3ANT0001%3Aasi260&mode=all&teca=BibIt> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Alice Sedgwick – Hellmut Wohl, *The Life of Michelangelo by Ascanio Condivi*, Pennsylvania 2003.**
https://books.google.it/books?id=sWNZ7njz2MkC&pg=PR13&lr=&as_brr=3#v=onepage&q&f=false [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Benvenuto Cellini, *Vita di di Benvenuto Cellini orefice e scultore fiorentino, da lui medesimo scritta: nella quale molte curiose particolarità si toccano appartenenti alle arti ed all'istoria del suo tempo, tratta da un'ottimo manoscritto*, Colonia 1728.** <https://archive.org/details/vitadibenvenutoc00cell> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino*, Firenze 1735.** https://archive.org/details/gri_33125009346723 [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Giovanni Andrea Gilio, *Due dialogi di M. Giouanni Andrea Gilio da Fabriano*, Colonia 1564.** https://archive.org/details/bub_gb_ukrbQeuK89YC [vyhledáno 1. 4. 2018].

- Vincenzo Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, Firenze 1567. <https://archive.org/details/ilprimolibrodel00dant> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Raffaele Borghini, *Il riposo di Raffaele Borghini in cui della della pittura e della scultura si favela, de' più famose opere loro si fa menzione, e le cose principali appartenenti a delle arti s' insegnano* Firenze 1584. <https://archive.org/details/riposodiraffaell00borg> & <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/cnh1300b2215180.pdf> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore*, Milano 1584. <https://archive.org/details/trattatodellarte00loma> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore*, Milano 1590. https://archive.org/details/bub_gb_YC59KugXgdQC [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Federico Zuccari, *L'Idea de' pittori, scultori, et architetti*, Vol. 1, Torino 1607. https://books.google.cz/books?id=rS8TrywT00YC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Federico Zuccari, *L'Idea de' pittori, scultori, et architetti*, Vol. 2, Torino 1607. https://books.google.cz/books?id=ej9hAAAACAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Giovanni Domenico Ottonelli – Pietro da Cortona, *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro composto da un theologo, e da un pittore*, Firenze 1652. <https://archive.org/details/trattatodellapit00otto> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti, che anno lavorano in Roma: morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772. <https://archive.org/details/vitedepittoris00pass> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Giovanni Andrea Bornoni, *Delle statue*, Roma 1661. <https://archive.org/details/dellestatue00borb> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672. <https://archive.org/details/levitedepittoris00bell> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678. <https://archive.org/details/pittricevitedepi01malv> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681. <https://archive.org/details/vocabolariosca00bald> [vyhledáno 1. 4. 2018].

- Filippo Badinucci**, *Notizie de' professori del disegno da Cimaabue in qua*, Firenze 1981. https://archive.org/details/gri_notiziedepro01bald [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Filippo Baldinucci**, *Vite del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini, scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682. https://archive.org/details/gri_33125008535813 [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Jean-Baptiste Dubos**, *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, Paris 1719. <https://archive.org/details/reflexionscritiq00dubo> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Lione Pascoli**, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma 1730. <https://archive.org/details/vitedepittorisc00vatigoog> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Johann Joachim Winckelmann**, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden-Leipzig, 1756. <https://archive.org/details/gedankenuberdie00winc> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Luigi Lanzi**, *Storia pittorica della Italia del' ab. Luigi Lanzi antiquario della r. corte di Toscana. Tomo primo secondo parte seconda ... 1*, Firenze 1796. https://archive.org/details/bub_gb_PwLgvpYagiIC [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Gottfried Dlabacz**, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, I*, Prag 1815. <https://archive.org/details/allgemeineshisto01dlabuoft> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Carl Fridrich von Rumohr**, *Italienische Forschungen I-III*, Berlin 1827-1831. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rumohr1827ga> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Gregor Wolny**, *Die Markgrafschaft Mähren: Topographisch, statistisch und historisch geschildert, Bd. II., Brünn 1836*. <https://archive.org/details/diemarkgrafscha06wolngoog> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Gregor Wolny**, *Die Markgrafschaft Mähren: Topographisch, statistisch und historisch geschildert, Bd. III., Brünn 1837*. <https://archive.org/details/diemarkgrafscha02schegoog> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Gregor Wolny**, *Die Markgrafschaft Mähren: Topographisch, statistisch und historisch geschildert, Bd. V., Brünn 1839*. https://archive.org/details/bub_gb_O7kAAAAAcAAJ [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Gregor Wolny**, *Die Markgrafschaft Mähren: Topographisch, statistisch und historisch geschildert, Bd. VI., Brünn 1842*. <https://archive.org/details/diemarkgrafscha08wolngoog> [vyhledáno 1. 4. 2018].

- Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mahren. II. Abt. Brüner Erzdiocese*,
Abt. II, Bd. II, Brünn 1858. https://archive.org/details/bub_gb_TNUAAAAAcAAJ [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mahren. Olmützer Erzdiocese*, Abt.
I, Bd. III, Brünn 1859. https://archive.org/details/bub_gb_frMCAAAAAcAAJ
[vyhledáno 1. 4. 2018].
- Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mahren. Olmützer Erzdiöcese*, Abt.
I, Bd. IV, Brünn 1862. https://archive.org/details/bub_gb_O9UAAAAAcAAJ
[vyhledáno 1. 4. 2018].
- Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder
Praktische Aesthetik I*, Frankfurt a. M. 1860. [http://digi.ub.uni-
heidelberg.de/diglit/semper1860](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1860) [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder
Praktische Aesthetik II*, München 1863. [http://digi.ub.uni-
heidelberg.de/diglit/semper1863/0001/image](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1863/0001/image) [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und
Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888. [http://digi.ub.uni-
heidelberg.de/diglit/woelfflin1888](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/woelfflin1888) [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische
Renaissance*, München 1899. [http://digi.ub.uni-
heidelberg.de/diglit/woelfflin1899](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/woelfflin1899) [vyhledáno 1. 4. 2018].
- John Ruskin, *The Stones of Venice*, Boston 1911.
<https://archive.org/details/stonesofvenice01rusk> [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Julius von Schlosser (ed.), *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten (I commentarii)
zum ersten male nach der handschrift der Biblioteca nazionale in Florenz
vollständig*, Berlin 1912 <https://archive.org/details/lorenzoghiibertis00ghibuoft>
[vyhledáno 1. 4. 2018].
- Arne Novák, *Barokní Praha*, Praha 1915 (I. vydání) [http://arne-
novak.phil.muni.cz/books/praha-barokni-novak-1915](http://arne-novak.phil.muni.cz/books/praha-barokni-novak-1915) [vyhledáno 1. 4. 2018].
- Elisabetta Di Stefano, Orfeo Boselli e “nobiltà” della scultura, Palermo 2002, s.
73-84. http://www1.unipa.it/~estetica/download/Orfeo_Boselli.pdf [vyhledáno 1.
4. 2018].

SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

SEZNAM TEXTOVÉ PŘÍLOHY

1. Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Bologna 1590.
2. Nicolas Poussin, *Dopis panu de Chantelou z dne 24. listopadu 1647, Řím*.
3. Giovan Battista Agucchi, *Il Trattato della Pittura*, Roma 1646.
4. Giovan Pietro Bellori, *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, Roma 1664.
5. Giovan Pietro Bellori, *The Idea of the Painter, the Sculptor and the Architect*, Roma 1664.
6. Giovan Pietro Bellori, *Idea malíře, sochaře a architekta*, Roma 1664.
7. Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trentem: étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle*, Paris 1932.
8. Václav V. Štech, *Malba a sochařství, Umění v Čechách XVII-XIII století*, Praha 1938.
9. Jan Białostocki, *Das Modusproblem in den bildenden Künsten*, Dresden 1966.
10. Oldřich J. Blažiček, *Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech*, Praha 1980

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

1. Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, Bologna 1590

Přepis: 1. Kapitola o krásných proporcích od G. P. Lomazza a komentář Symposia od Marsilia Ficina, in: Erwin Panofsky, *Idea. Příspěvek k historii pojmu starší teorie umění*, Praha 2014, s. 172-177. Z německého vydání Erwin Panofsky, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig – Berlin 1924 přeložila Radana Mišustina. Dodatky v italštině přeložil Josef Bradáč.

G. P. Lomazzo¹

[**Jak se poznávají a² utvářejí proporce podle krásy. Kap. XXVI.**

Zůstává mi nyní pojednat o hlavních postupech rozumového rozvržení všech oblastí, do nichž se umění rozdělilo, a to nejdříve o proporci, která stojí na prvním místě a která je podle obecného mínění považována za něco nehmotného, co v tělech zahrnuje všechny údy dohromady a vzniká v nich z jednotlivých částí. Přestože je tato [proporce] v možnosti pouze jedna, lze ji poznat a stanovit mnoha způsoby, pozorováním přirozenosti krásy, již v malbě slouží k vypočtení pravdy spatřené v tělech. Toho se dosahuje mnoha způsoby, podle jejich rozmanitosti, jak skrze krásu duše, tak skrze vyváženost těla; o čemž rozsáhle pojednávají platonikové.] *A především musíme vědět, že krása není nic jiného než určitá živá a duchovní grácie, která se božským paprskem nejprve vlévá do andělů, v nichž jsou vidět podoby všech sfér, nazývané v nich vzory a idejemi; pak přechází do duší, kde se ty podoby označují jako úsudky a poznatky, a konečně do hmoty, kde se jim říká obrazy a formy, [a tehdy prostřednictvím rozumu a zraku všechny oblažuje, z důvodů uvedených níže však větší či menší měrou]. Tato krása se v téže boží tváři odráží ve třech zrcadlech nacházejících se popořadě v andělovi, v duši a v těle: v prvním tím nejjasnějším způsobem, neboť je nejbližší, v druhém méně jasně, neboť je vzdálenější, a ve třetím, nejvzdálenějším, pak velmi nejasně. Anděl však není omezen tělem, a tak v sobě odráží a nazírá svou krásu, jež do něho byla vyryta. A jelikož*

¹ G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, 1590, kap. 26 (v „secundo editione“, Bologna, podle kterého citujeme, s. 72 nn.).

² V nadpisu kapitoly stojí místo „e“ pouze čárka; v obsahu na s. XI naproti tomu stojí správně „e“.

duše byla stvořena tak, že je obklopena pozemským tělem, pod jeho tíhou upadá. Obtěžkána touto dispozicí zapomíná na krásu, již má v sobě schovanou, takže všechno, co je pak zataženo do [životu] pozemského těla, je zaměstnáno jeho používáním, k čemuž bývá přizpůsoben cit a mnohdy i rozum. Proto duše nenazírá tuto krásu, která v ní neustále září, dokud tělo nedospěje a neprobudí se rozum, jímž lze prozkoumat její odraz, ježž oči spatřují v soukolí světa i samotném rozumu. A konečně, krásu těla není ničím jiným než určitým působením, živostí a přízní, jež v něm září vlivem jeho ideje, která nesešupuje do matérie, pokud není náležitě připravena. Tato příprava živoucího těla se pak završuje třemi věcmi: řádem, způsobem a druhem. Řád znamená rozdílnost částí, způsob množství a druh linie a barvy. Nejprve je totiž nutné, aby každá část byla na svém náležitém místě a aby např. oči byly v rovnoměrné blízkosti nosu a uši rovnoměrně vzdálené od očí. Tato rovnoměrnost vzdáleností, náležející řádu, však ještě nestačí, pokud se k ní nepřidá způsob částí, který každé části přisuzuje odpovídající velikost s ohledem na proporci celého těla, jak bude řečeno později. Krom toho je ještě nutný druh, aby umělecké vedení tahů a jas očí zkrášlovaly řád a způsob částí. Ačkoliv se tyto tři věci v matérii nalézají, nemohou být žádnou jednotlivou částí těla [jak tvrdí Ficino v komentáři k Platónově Hostině], neboť řád částí není žádnou jednotlivou částí, a protože řád je ve všech částech, zatím žádná část se ve všech částech nenachází. K tomu dodáváme, že řád není nic jiného než náležitá vzdálenost částí, a ta vzdálenost je buď nolová, nebo jí je prázdné místo nebo nějaký náznak linií. Linie však tělem být nemohou, protože nemají šířku a hloubku, již tělo potřebuje. Způsob navíc není množstvím, ale výsledkem množství, a těmito výsledky jsou plochy, linie a body, které však nemají hloubku, a tak se nemohou nazývat tělesy. A konečně, v matérii se nenachází ani druh, ten však je v rozkošném souladu světla, stínů a linií. Tímto se pak dokazuje, že krásu je tak vzdálena hmotě těla, že se samotné matérie nelze vycházet, pokud není rozvžena těmito třemi, nehmotnými přípravami. Základem těchto příprav je vyvážené uspořádání čtyř živlů, neboť naše tělo se velice podobá nebi, jehož substance je vyvážená. A pokud neklade duševní konstituci překážek nadmírou šřáv, snadno se pak nebeské světlo rozzáří v těle podobajícím se nebi a oné dokonalé podobě člověka, již duše vlastní v pokojné a poddajné matérii. [Pokud však jde o vyváženost těl, tak ta je důsledkem kvalit, jejichž vlivem se všechna naše těla mezi sebou navzájem odlišují, a ty kvality se větší či menší mírou přenášejí jedna na druhou, jak se rozvláčně dozvídáme u matematiků (totiž astrologů) a jak to také pozorujeme ze

zkušenosti. Existují tak právě čtyři hlavní druhy odlišností, podle počtu živlů a síly jejich kvalit, o nichž matematikové tvrdí, že jsou základem všech forem, čili druhů lidských těl. A jelikož povaha ohně je v zásadě teplá a suchá, přičemž ta první rozpíná a druhá zdrsňuje, plyne z toho, že martovská těla mají velké, výrazné, drsné a zarostlé části. Povaha vzduchu je hlavně vlhká a přebírá od ohně teplo, které roztahuje to, co vlhko změkčuje a ředí, a je tak příčinou toho, že těla jupiterská nemají části velké jako martovské, ale vyvážené, jemné na dotek a vysoké. Vodě je vlastní především chlad a ve vzduchu má podíl na vlhku, přičemž chlad svírá a činí tuhým a vlhko změkčuje, a proto lunární těla jsou menší než jupiterská, a jsou nesouměrná, tuhá a slabá. A konečně země je svou přirozeností a svým podílem na ohni nejvíce suchá, a od vody přijímá chlad, a protože sucho i chlad jsou něčím velice drsným, těla saturnská jsou především velice drsná, více než martovská, a jejich části jsou úzké a vyboulené. A z těchto čtyř kvalit vznikají všechny další postavy, čili sluneční, které, ačkoliv má Slunce podle mínění astrologů některé vlastnosti saturnské, nemají tak drsné části jako martovské, ale jsou drsnější a menší než jupiterské; a venušinské, jejichž planeta se blíží povaze Jupitera, a tudíž jsou velké a dobře uspořádané, velice jemné a s překrásnými částmi, a to díky tomu, že v jejich přirozenosti je vyvážené vlhko a teplo. A postavám merkurovským pak astrologové přiznávají jejich podobu podle povahy Merkura. Je proto nasnadě, že krása závisí především na těchto aktivních a pasivních povahách; a musí být v díle vyjádřena podle svých proporcí a částí převzatých z přirozeného vzoru duše, podle něhož byla materie řádně přichystána: v Saturnovi vážností, v Jupiterovi velkolepostí a veselím, v Marsu silou a odvahou, ve Slunci velkomyslností a svchovaností, ve Venuši půvabem, v Merkurovi inteligencí a bysrostí a v Luně shovívavostí. Tyto vlastnosti se však za určitých okolností kazí, takže se u Saturna stávají soužením, u Jupitera lakotou, u Marsu krutostí, u Slunce hanbou a tyranstvím, u Venuše chlípností, u Merkura zlotřilostí a čarodějnictvím a u Luny vrtkavostí a neuvážeností. Když tato krása není v některém ze svých výsledků dokonale líbivá, je to právě způsobeno protiklady příslušných kvalit. Takto dobře víme, že ve všech způsobech, gestech, činech, tělech, hlasech, dispozicích částí a barvách jsou martovští a venušínští lidé v nesouladu se saturnskými; martovští s jupiterskými; saturnští, jupiterští, sluneční, merkurovští a lunární s martovskými; martovští, merkurovští a lunární se slunečními; saturnští s venušinskými; martovští a sluneční s merkurovskými; a martovští, sluneční a merkurovští s lunárními. A

naopak k lidem saturnským se hodí merkurovští, jupiterští, sluneční a lunární; k jupiterským saturnští, sluneční, venušinští, merkurovští a lunární; k martovským venušinští; ke slunečním jupiterští a venušinští; k venušinským jupiterští, martovští, sluneční, merkurovští a lunární; k merkurovským jupiterští, venušinští a saturnští; a nakonec k lidem lunárním se hodí jupiterští, venušinští a saturnští. A tento soulad nebo nesoulad se ve stvořeních nachází podle toho, jak ryze souladné nebo nesouladné je uspořádání materií vůči duším, s nimiž rostou ve spojení. Z čehož plyne, že když někdo uvidí čtyři nebo šest mužů či žen, bude se mu líbit jeden, nebo jedna, více než ostatní, a kdo se bude líbit jemu, nebude se zas líbit někomu jinému. Přesně k tomu dochází v uměních, a to tak, že umění, které je jedním člověkem odsuzováno, se zamlouvá jinému, a takto ve všech uměních nacházíme všechny přirozenosti. Nejvíce to pak je zjevné v posuzování krásy čili ve vkusu, neboť třebaže je nějaká žena skutečně krásná, přesto se různým mužům nebude zdát krásnou z téhož důvodu. Jednomu se totiž bude líbit kvůli očím, jinému kvůli nosu, dalšímu se budou líbit její ústa, a ostatním pak tváře, vlasy, krk, ňadra, ruce atd. atd. Najde se někdo, jenž bude okouzeln půvabem, někdo jiný šatem, další pak ctností, pohybem nebo pohledem. A k tomu dochází u všech těl, totiž že někomu se líbí některá část a je považována za krásnou, třeba oči, a někomu se zase nelíbí jiná část a je považována za nehezkou, jako třeba tvář nebo ústa. Toto všechno musí být nicméně pozorně uváženo, aby bylo možné dát patřičné proporce přirozenosti těl a póz, aby se staly dokonale líbeznými nebo nelíbeznými. Na některé scénérii se tak bude nalézat krása slunečního krále v majestátu a v postoji panovníka nebo někoho, kdo něco vládne; martského vojáka v boji nebo zápase, jak útočí nebo se brání; někoho venušinského, půvabného a uhlazeného, jak promlouvá nebo líbá nebo se dvoří. Požitku z umění se pak dosáhne tak, že se ke každému tělu dodá výjev odpovídající jeho nátuře a činnosti: popravčímu oprátka, sekyra a špalek; dětem ptáci, psi, květiny a další drobnosti. A toto všechno malíř nalezne v ladnosti umění, filosof v charakteristikách podle oboru, dějepisec v radách, a ostatní tvůrci ve svých vlastních oblastech. To je něco, co je nanejvýš patrné ze zkušenosti, totiž že při posuzování částí a jejich proporcí, vezmeme-li například naživo, v přítomnosti modelu vyobrazenou tvář, bude tato tvář mnoha lidmi posuzována mnoha způsoby, vždy podle povahy jejich vidění. Někomu se tak bude jevit v barvě podobné modelu, a pro jiné bude bělejší, žlutší, růžovější nebo tmavší. K tomu dochází proto, že světlo nezáří stejně na malbu jako na model, a protože paprsky vycházející z očí, k níž se

tak či onak sotva přibližuje. Jak bylo řečeno, nápodoba je tak viděna v odlišných barvách a stejně tak i plochách, které se jednomu budou zdát širší a druhému užší nebo delší nebo kratší. Z toho můžeme vyvodit, že umělec musí více přihlížet k rozumu než k něčímu vkusu, protože dílo musí být univerzální a dokonalé, a postupuje-li jinak, pracuje v temnotě.] *To však nedělají ti, kdo mají pocit, že k tomu, aby se v díle projevila krása, jejich duše nepotřebuje něco víc, a že pouze stačí se počlivě a starostlivě věnovat tělu a odhánět vlny smyslnosti a ostychu, a takto nám ve svých dílech předvádějí rozumnou přirozenou krásu [své duše a těch, kdo jsou takto rozpoloženi a zbaveni svých pocitů; těmito jsou pak i uznávání i opěvování a již nehledí na pomluvy těch, kdo se více věnují smyslovému potěšení těla než rozumu ducha a tak žijí jako v bahně, bez jakéhokoli světla soudnosti.] Pravá krása je však pouze ta, již oceňuje rozum, a ne ta dvě tělesná okénka. To lze snadno dokázat, protože nikdo nezpochybňuje, že by se krása nenacházela v andělech, v duších a v tělech, a že oko nemůže vidět bez světla. Proto nejsou postavy a barvy těla vidět, nejsou-li ozářeny světlem, a nepřecházejí svou materií do oka, ačkoliv se zdá nutným, že musejí být v očích, aby jimi mohly být viděny. A takto světlo Slunce vykreslené barvami a tvary všech těl, na něž dopadá, se očím představuje pomocí jejich určitého přirozeného svitu. My pak, když ho vidíme tímto způsobem vykreslené, vidíme samotné světlo a všechny výjevy, které se v něm nacházejí. Poněvadž veškerý tento viditelný řád světa je očima nazírán ne tak, jak se nalézá v materii těl, nýbrž tak, jak se nalézá ve světle, které vchází do očí. A jelikož se nalézá v samotném světle, již oddělen od nutné materie a bez tělesnosti, veškerá nádhera tohoto světa se projevuje prostřednictvím světla. Krása je tedy vtělena do našich očí, a nikoliv do těl, a čím více se v dobře uspořádané materii podobá pravé podobě vlité božským paprskem do anděla a do duše, tím lépe je zachytitelná. Když se tedy materie přizpůsobí boží síle a Ideji anděla, přizpůsobí se také vzory a otisku, který je v duši, kde stvrzuje toto vyhovující přizpůsobení se, v němž spočívá krása, která se u všech těl s větší či menší odlišností projevuje daným rozvržením materi, a odpovídá tak nebo neodpovídá podobě, již duše vlastní od svého počátku. [Nyní tedy, podle toho, co bylo řečeno, svědomitý malíř musí z této krásy, která je vlitá do těl a je v nich více či méně zjevná, extrahovat proporce a přizpůsobit je podle různých kvalit, čili výše řečených povah, dílu.]*

2. Nicolas Poussin, *Dopis panu de Chantelou ze dne 24. listopadu 1647, Řím*

Přepis: Dopis panu [Paulu Fréart] de Chantelou ze dne 24. listopadu 1647, Řím in: Nicolas Poussin, *Dopisy a dokumenty*, Praha 2002, s. 71-75. Z francouzského originálu Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris 1989 vybrala a přeložila Jitka Hamzová.

Řím, 24. listopadu 1647

Tímto odpovídám na Vaše dva poslední dopisy, na první z 23. října a druhý u 1. tm. Dodržuji slib, a tedy vězte, že svých štětců nepoužiji pro nikoho jiného než pro Vás, a protože jsem ještě nedokončil Vašich *Sedm svátostí*, hned po odeslání *Poslední večere*, což je šestá, jsem se pustil do poslední,³ do té, kterou máte nejméně rád, jak říkáte. Přesto však doufám, že ji neprovedu hůře než tu, co se Vám z těch šesti líbí nejvíce.

Za poslední obraz, který jsem Vám zaslal, mi zaplatil místo pana Gierica jeden jeho pomocník, jak také uvidíte ze směnky, kterou obdržíte, a z dopisu, v němž Vám píšu o zaslání uvedeného obrazu; jsem si jist, že ho dostanete ještě před tímto dopisem. Rozhodl jsem se vyjít vstříc panu de Lisle, když mi to přikazujete, vzdor tomu, že jsem si předsevzal udělat si příště něco takříkajíc pro sebe a nepodrobovat se už rozmarům druhých, obzvláště těch, kdo vidí právě jen očima druhých. Je ovšem třeba, aby se dotyčný pán obrnil trpělivostí, což je pro každého Francouze nesnadné. Panu rytíři du Puis jsem vyřídil Vaše uctivé poručení, které se svou obvyklou dvorností opětuje. Co se týče toho, co mi píšete v posledním dopise, tj., že si Vás méně vážím a chovám k Vám méně lásky než k jiným, Vaše podezření lze snadno vyvrátit. Kdyby tomu tak bylo, proč bych Vám byl celých pět let dával přednost před tolika zasloužilými a vysoce postavenými osobami, jež si toužebně přály, abych jim něco namaloval, a otevírali mi své měšce? Z jakého důvodu jsem se spokojoval s tak mírnou cenou a bral si vždycky jen to, co jste mi sám nabídl? Proč poté, co jsem Vám poslal první obraz skomponovaný jen ze šestnácti či osmnácti postav a další jsem mohl komponovat ze stejného nebo i menšího počtu, abych byl s tou

³ Námětem posledního obrazu byla svátost manželství.

zdlouhavou, únavnou prací dříve hotov, proč jsem naopak obrazy ještě obohacoval, aniž jsem byl veden jakýmkoli jiným zájmem než získat Vaši přízeň?

Proč jsem vynaložil tolik času a tolik se naběhal v hovku i v zimě kvůli Vaším dalším soukromým záležitostem, ne-li proto, abych Vám dosvědčil, v jaké Vás chovám úctě? Víc o tom nechci říkat: to bych musel překročit meze služnosti, k níž jsem se vůči Vám zavázal. Rozhodně věřte, že to, co jsem dělal pro Vás, bych nedělal pro žádnou živou bytost a že si budu i nadále v nitru přát, abych Vám mohl oddaně sloužit. Nejsem člověk lehkovážný ani neměním náklonost, když jsem ji už jednou soustředil na jednu osobu.

Jestliže obraz *Nalezení Mojžíše*, který má pan Pointel,⁴ působil na Vás láskyplně, je to snad důkaz, že jsem ho maloval s větší láskou než Vaše obrazy? Uvědomte si, že tento účinek je dán povahou námětu a Vaší vnímavostí a že náměty, jež pro Vás zpracovávám, musí být podány jiným způsobem. V tomto tkví celé umění malby. Odpusťte mi mou smělost, řeknu-li, že jste se v úsudku o mých dílech projevil jako unáhlený. Správně to posoudit je velmi obtížné, nemáme-li v tomto umění velké teoretické znalosti spojené s praktickou dovedností. Rozhodovat tu nesmějí jen naše záliby, nýbrž rozum.

Právě proto Vác chci upozornit na jednu důležitou věc, jež Vám osvětlí, čeho je třeba si všimnout na zobrazení námětu, které se malují.

Poctiví staří Řekové, vynálezci všech krásných věcí, objevili různé mody,⁵ jejichž prostřednictvím dosahovali úžasných účinků.⁶

Termín „modus“ znamená vlastně poměr nebo míru a formu, kterých použijeme, když chceme něco vytvořit, a které nám nedovolují se odchýlit, nutíce nás počínat si ve všem s jistou zdrženlivostí a uměřeností; a tato zdrženlivost a uměřenost není tudíž nic jiného určitý způsob podání či určitý pevně stanovený řád v procesu, jímž

⁴ Jean Pointel, pařížský bankéř a vzdělaný sběratel (jeho poussinovská sbírka byla srovnatelná s Chantelouivou či Stellovou); stal se malířovým přítelem a jezdil za ním k dlouhodobým pobytům do Říma. Obraz je dnes v Louvru.

⁵ Ve francouzském originálu *modes*, jedn. č. *mode*, tj. způsob, forma, v hudbní terminologii modus či tónina; v italských pojednáních o umění, která studoval Poussin, označuje slovo *modo* nejčastěji způsob vyjádření /pozn. překl./.

⁶ Celá následující část dopisu, zabývající se nejprve hudbou a pak Vergiliovou poezií, je převzata s jistými nepřesnostmi nebo záměrnými obměnami z tehdy slavného pojednání *Istituzioni armoniche* od Giuseppa Zarlina, které vyšlo roku 1558 v Benátkách. Jakkoli jde o text o hudbě, Poussin zde vyjadřuje své osobité myšlenky a všichni vykladači jeho umění počínají Félibienem zaznamenali, že tuto „teorii modů“ aplikoval ve své tvorbě; tak dvě krajiny s Fókionem reprezentují modus dórský, *Paramos a Thisbé* nebo *Ukládání do hrobu* modus lydičský, *Bakchanálie* frygičský a obě *Vytržení sv. Pavla* jsou malovány stylem, u Poussina vzácným, jež lze považovat hypolydičský. Určité znalosti z hudby získal Poussin v okruhu přátel Cassiana dal Pozzo, kde se mohl setkat například s Giovannim Batistou Dorim, jedním z tehdejších předních hudebních teoretiků.

se věc uchovává ve svém bytí.⁷ Jelikož u starých byly mody skladbou z několika navzájem spojených věcí, rozmanitost těchto věcí dala vznik určité rozdílnosti modů a ta umožnila pochopit, že každý z nich si podržuje cosi odlišného, zejména když všechny věci, jež vstupovaly do této skladby, byly spojeny ve správném poměru, z čehož pramenila schopnost pohnout duši diváků k rozličným citům. Tak došlo k tomu, že starověcí znalci přiznali každému modu zvláštní ráz podle účinků, které mu, jak viděli, byly vlastní. Z toho důvodu označovali dórský modus za stálý, vážný a přísný a používali ho pro vážné, přísné náměty, plné moudrosti.

A přecházejíce odtud k věcem veselým a radostným, používali modu frygického kvůli jeho modulacím, bohatším než u kteréhokoli jiného modu, a kvůli větší pronikavosti. Tyto dva způsoby podání a žádné jiné chválili a uznávali Platón a Aristotele, a považující ostatní za neúčinné, oceňovali tento strhující, dovoký a velmi drsný modus, jenž uvádí člověka v úžas.⁸

Doufám, že než uplyne rok, namaluji nějaký námět v tomto frygickém modu. Nejvhodnější pro tento způsob podání jsou náměty lítých bitev.

Dále znali modus lydický, kterého se užívalo pro věci bědné a žalostné, jelikož nemá prostotu modu dórského ani drsnost frygického.

Hypolydický modus má v sobě jistou libost a líbeznost, která naplňuje duši diváků radostí. Hodí se pro témata božská, pro slávu a ráj. Staří vynalezli též modus jónský, ve kterém zobrazovali tance, bakchanálie a slavnosti, dodávající jim tak veselosti a hravosti.

Dobří básníci vynakládali velikou péči a úžasný um, aby přizpůsobili slova veršům a upravili stopy podle zvyklostí mluvy. Tak si hleděl slova svých básní Vergilius, neboť všem třem druhům své mluvy přizpůsoboval zvláštní zvuk verše s takovou dovedností, že se vpravdě zdá, jako by nám se zvukem slov stavěl před oči věci, o nichž pojednává, takže tam, kde mluví o lásce, je vidět, že volil obmyslně různá něžná, veselá a naposlech nanejvýš půvabná slova; a když opěvoval nějakou válečnou událost, líčil námořní bitvu či nešťastnou příhodu na moři, volil slova příkrá, ostrá a nelibá, budící v každém, kdo je slyší nebo říká, zděšení, tak jako kdybych Vám byl já namaloval obraz, v němž bych se byl držel tohoto způsobu podání a Vy byste se domníval, že Vás nemám rád.

⁷ Tato věta odkazuje ke stoické filozofii. Seneca byl v té době znám zejména z francouzského překladu jeho listů, které vyšel pod názvem *Epîtres morales* roku 1598 v Lyonu.

⁸ V této pasáži došlo opominutím při přepisu Zarinova textu k nejasnosti: u dvou různých definic frygického modu nejsou uvedena jména jejich autorů ani údaje o pramenech.

Nebýt toho, že bych o tom musel napsat spíš knihu než dopis, upozornil bych Vás na mnoho důležitých věcí, k nimž je v malířství třeba přihlížet, abyste zevrubněji poznal, jak dobře se Vám snažím sloužit. Neboť ač jste ve všem velice chápavý, bojím se, aby styk s tolika bláznů a neznalců, jež máte kolem sebe, nenarušil Vaši soudnost a abyste se od nich nenakazil.

3. Giovan Battista Agucchi, *Il Trattato della Pittura*, Roma 1646

Prépis: Diverse figure di Annibale Carracci, *Il Trattato della Pittura*, in: Ricardo de Mambro Santos, *Arcadie del Vero Arte e teorie nella Roma del Seicento*, Roma 2001, s. 142-164

Il Trattato della Pittura, Giovan Battista Agucchi

DIVERSE FIGVRE / al numero di ottanta, Disegnate di penna/ Nell'hore di
ricreatione / DA / ANNIVALE CARRACCI / INTAGLIATE IN RAME, / E cauate
dagli Originali / DA SIMONE GVILINO PARIGINO. / *DEDICATE* / A TVTTI I
VIRTVOSI, / Et Intendenti della Professione della / Pittura, e del Disegno.
/ IN ROMA, / Nella Stamperia di Lodouico Grignani. / MDCXLVI. / *CON
LICENZA DE' SUPERIORI.*

[fol. 3] A TVTTI COLORO, / Che della professione ingenosissima del
Disegno / si diletano. / GIOVANNI ATANASIO MOSINI / Salute.

ANNIBALE Carracci Pittore de nostri tempi dell'eccellenza, che à voi (amatori di così bello artificio) può esser manifesta, fù riputato da coloro, che in vita lo conobbero, esser dotato di vna felicità d'ingegno marauigliosa; con la quale, accompagnando egli con suo gran gusto lo studio, e la fatica, arriuò ad hauere così pronta, & vbbidente la mano ad esprimer col disegno gli oggetti, che vedeua, e s'immaginaua; che non si pose mai à far cosa, che felicemente non gli riuscisse, e che, per picciola che ella si fosse, non venisse da gl'intendenti oltremodo stimata. E quanto all'isquis[i]tezza dell'imitatione, fine principale del Pittore, la quale à lui ottimamente sempre riuscua, alcuni lo paragonauano à que' tali, che, per grande habilità naturale, e per istudio particolare, essendo attissimi ad imitare i linguaggi, la voce, li gesti, & altre singolari, e proprie qualità di alcuno, fanno credere, che ascoltando, ò veggendo essi, si ascoltino, ò veggano que' medesimi, che da loro vengono imitati. E perche al tempo di Annibale viueua il valentissimo Siuello, il quale superò forse gli antichi Histrioni celebrati per brauissimi, e marauigliosi fagli Scrittori, & era amico de' medesimi Carracci; quindi è, che, in riguardo dell'ottima imitatione, specialmente à lui veniua Annibale paragonato. Percioche tra l'altre cose

molte, che'l Siuello mirabilmente imitaua, egli da per se solo rappresentaua vn congresso di sei persone differenti di linguaggio, di voce, di età, e di conditione. Egli si poneua in luogo, doue da niuno potesse esser veduto, ma ascoltato benissimo da molti: e fingendo, che le sei persone cominciassero à ragionare fra loro di cose piaceuoli, e curiose: dipoi, proponendo di giuocare à carte, risolueuano tre di loro di fare vna primiera, e gli altri di starsene à vedere. Principiato il giuoco, e per alquanto continuato pacificamente, nasceua [fol. 4] poi fra essi contesa, come suole accadere tra i giuocatori; e dicendo il lor parere li tre altri, che à vedere se ne stauano, s'interponeuano ancora per acchetarli, mentre dalle contese, alle parole mordaci, & indi alle mani anco finalmente veniuano. Rappresentaua il Siuello tutto ciò da per se solo, imitando isquisitame[n]te la diuersità de' linguaggi, e della voce, appropriandoui le parole, i motti, facendo sentire alcuno strepito, & altre circostanze proprijssime à quel congresso, & all'attione, che imitar voleua; di modo, che da persone di grandissimo sapere, e giuditio, che l'hanno vdito, io hò sentito affermare, che in quel genere d'imitatione era quell'huomo arriuato al colmo, e certamente non si potea far più. e ben'e [...] spesso avvenne, che molti tale attione per finta non credettero, sinche ancora col vedere non se ne resero sicuri. Annibale similmente in vece di fingere con le parole, ò con la voce, ò co' gesti, imaginandosi i lineamenti, e tutto quello, che appare alla veduta in qual si voglia corpo, ò oggetto visibile, & imitabile, l'hà rappresentato in modo col disegnare, e col dipingere; che, applicando mirabilmente à ciò che facua, le particolari, e proprijssime qualità dei contorni, di lumi, & ombre, e colori, secondo che à ciascuna cosa più conuiene, hà in tutte le sue opere chiaramente mostrato, quanto possa la mutola fauella della mano esprimere all'humano intelletto, col mezzo della facultà visiva. e perciò assai acconciamente si adattaua la comparatione di Annibale al Siuello: perche si come questi ingannava l'vditore, che non vedeua, così quegli ingannò più volte il riguardante, che non toccaua.

E perche del felice operare, & imitare di questo maestro nasceua ancora grandissimo diletto in altri, e in se medesimo; poiche quanto più l'imitatione al vero si accosta, tanto più diletta, e piace à i riguardanti, & all'Operante istesso: da ciò nasceua, che occupato Annibale nelle opere più grandi di molto studio, e fatica, egli prendeuà il suo riposo, e ricreatione dall'istesso operare della sua professione, disegnando, ò dipingendo qualche cosa, come per ischerzo: e tra le molte, che in tale maniera operò, postosi à disegnare con la penna l'effigie del volto, e di tutta la

persona de gli Artisti, e che per la Città di Bologna, patria di lui, vanno vendendo, ò facendo varie cose, egli arriuò à disegnare sino al numero di settantacinque figure intiere, in modo che ne fù formato vn libro, il quale, per alcun tempo, che il maestro se lo tenne appresso di sè, fù riputato da' suoi Discepoli vn'esemplare ripieno d'insegnamenti dell'arte vtilissimi per loro, e del continuo diligentemente di approfittarsene si studiarono. Dapoi peruenuto il libro alle mano di vn Signore di viuace ingegno, che diuentò poi anche gran Personaggio, egli lo tenne per lungo tempo tre le cose à lui più care, compiacendosi con gran diletatione di farlo vedere à gl'intendenti, & amatori della professione, nè s'indusse mai à priuarsene per qual si sia richiesta di altri Personaggi, che lo desiderauano ò in dono, ò in vendita, ò con ricompensa di altre cose belle, e curiose. Ma poi per sola liberalità, e grandezza d'animo, volle farne dono ad vn virtuoso suo amico, il quale delle cose più belle della natura, e del [fol. 5] l'arte, diletlandosi, fece del libro la stima, che meritaua, e come doueua fu sempre ricordeuole della cortese dimostratione di quel Signore. Fu il libro donato dal Signor Cardinale Ludouico Ludouisio al Signor Lelio Guidiccioni, gentilhuomo Luchese assai noto alla Corte di Roma per le virtù, e qualità sue molto degne, e laudeuoli. E gloriandosi egli di hauer cosa nel suo Museo, che particolarmente eccitaua la curiosità de' virtuosi di andarla à vedere; godè per molti anni dell'applauso, ch'egli medesimo ne riportaua; delle lodi, che se ne dauano all'Autore; e della continua ricordanza della magnanimità del Donatore. Venuto à morte il Guidiccioni, e passando il libro alle mani d'altri con pericolo di essere trasportato in parte, donde non se ne sapesse mai più altro; peruenne finalmente alle mie col mezzo della diligenza del Virtuoso Leonardo Agostini, il quale hauendo buon gusto delle cose antiche, belle, e curiose, vien' anche amato da coloro, che se ne diletmano.

Ma io non hebbi così prestamente in mio potere il libro, che molti di Voi (Signori miei) correte curiosamente à vederlo, e mi poneste in consideratione, che l'Autore meritaua di essere maggiormente conosciuto al mondo anche col mezzo di questa piaceuole fatica; e che gli amatori, e desiderosi di queste virtù, meritauan parimente di esserne fatti partecipi; persuadendoui, che, anche in vna tal opera fatta per ischerzo, potrebbon riconoscere gl'intendenti quanto vi sia di sapere, e ritrarne non pochi ammaestramenti gioueuoli dell'arte. Perciò, (seguendo io il vostro consiglio) hauendo deliberato di fare intagliar le figure in rame all'acqua forte, per imitare più facilmente i tratti della penna; hò procurato sopra tutto, che i contorni

sieno per appunto conformi à gli Originali: e mi è venuto fatto di farlo condurre à segno da potersi pubblicare, essendoui anche aggiunte cinque altre figure dell'istesso Autore, di grandezza vguale alle altre, e nel medesimo modo disegnate, le quali dalla cortesia di amici virtuosi mi sono state imprestate, per vnire à tutte l'altre in fine del libro, poiche mostrano medesimamente il valor grande di quel Maestro, e sodisfanno come l'altre à gli occhi de' riguardanti. Ma mentre si è messo all'impresa dell'intaglio Simone Guilino Francese, giouine studioso, e diligente, egli per condur meglio à fine il suo lauoro, si è accostato à chi potesse à lui somministrare conforme al bisogno, gli avvertimenti. e come che in altre sue occorre[n]ze glie ne fossero stati dati per prima de' gioueuoli dall'Algardi Scultore, ad esso egli fece ricorso; e paragonando sempre l'intaglio con l'originale, hà col parere di lui, e con questa diligenza, di mano in mano ogni figura perfettionata. E quando è stato in fine di tutte, desiderando di più il Francese d'intagliar ancora il ritratto di Annibale da porre per frontispitio del libro, hà ricevuto dall'Algardi questo seruitio di più, che di sua mano gli hà disegnato quel ritratto con vn'accompagnamento, che per frontispitio possa acconciamente seruire. E benchè ciò sia vna picciol cosa; coloro però, che il buono conoscono, non lasceranno (quasi ex vngue leonem) di scorgerui per entro, da qual fonte di sapere, e [fol. 6] di buon gusto ella deriui. e voi medesimi, a' quali il libro è dedicato, ne farete più sano giuditio; sicome io sò, che molti di voi vi s[i]ete ingannati, quando più volte vi hò vdito affermare, che essendo l'Algardi della medesima patria de' Carracci, egli è parimente buon conoscitore del gran valore di essi, e con l'opere medesime sà egregiamente imitarli nell'hauer sempre la mira al bello, e fare elettione del meglio.

Rimane, ch'io vi soggiunga (Curiosi di questa professione) che molti anni addietro, vn tale Gratiadio Machati, persona di lettere non ordinaria, mi lasciò alla sua morte alcune de' suoi manoscritti, nelli quali trauandosi diuerse annotationi, e discorsi intorno alla professione della Pittura, & à gli Operarij di essa così antichi, come moderni; è paruto non meno à molti de' miei amici, che à me, non essere fuor di proposito il ma[n]dar in luce alcuna cosa di quegli scritti in compagnia delle Figure; poiche quell'Autore fà vna particolar mentione della scuola de' Carracci, e più specialmente di Annibale si è posto a ragionare. Ma perche egli pensò di trattare diffusa mente dell'arte della Pittura, e con qualche lunghezza entrò ad inuestigare filosoficamente la sua vera definitione; potrebbe forse parerui, che troppo lunga occupatione io vi apportassi qui, dandoui da leggere tutta la materia nel modo, che

egli l'hà lasciata, che ne meno (come forse egli volea) è interamente perfettionata. E perciò, posto da parte per hora quel che egli hà considerato come Filosofo, vi apporterò qui ciò, che può più appartenere alla presente opportunità per fare al libro delle Figure non disdiceuole accompagnamento. e voi ancora ricordateui, che pur hauete persuaso di aggiugnere alle Figure del libro alcuna particolarità, che io hauessi, intorno alla vita di Annibal Carracci, & alla medesima sua professione.

Dice dunque quell'autore,

[I paragrafi successivi sono stampati, nel testo originale, in caratteri italici, in modo da distinguere nettamente il testo id Gratiadio Machati – *alias*, Giovan Battista Aguschi – dai commenti di Giovanni Antonio Mosini]

Esser cosa molto verisimile, che all'arte ingegnossissima della Pittura avvenisse nel suo nascimento quel ch'è successo à tutte l'arti, cioè di esser nata con semplicissimi, & imperfettissimi principij; e che non arriuasce la colmo della perfettione se non con lunghezza di tempo, e molteplicità di Operarij, che vno doppo l'altro aggiugnendo alle cose inuentate da gli antecessori, sono in fine arriuati à perfettionarla. E si può tener per vero quel che dicono tutti gli Autori, che il primo principio fosse insegnato dall'istessa natura, con l'ombre de' corpi riceue[n]do il lume; e che si sia cominciato à delineare i dintorni dell'ombre di essi, & indi à distinguere le membra, e poi le parti illuminate dall'ombreggiate: e si può dire, che (secondo afferma Plinio) la prima sorte di Pittura fusse la lineare, ritrouata (com'egli dice) da Cleante Corinthio; e che Ardice Corinthio, e Telefane Sicionio, fossero i primi ad esercitarla senza colori, spargendo solamente delle linee entro le figure per finger l'ombre: e che Cleofante Corinthio fusse il primo, che la colorò di vn sol colore: & Eumaro Ateniese cominciò à distinguere il maschio dalla femina, & ad imitare ogni sorte di figure: e Cimone Cleoneo trouò il modo di variare gli atti del volto, e fù inuentore de gli scorci, e distinse le membra con le giunture, & imitò le vene, e le pieghe delle vesti. Polignoto poi, Aglaofante, Apollodoro Ateniese, e Timagora, e Protogene, e Zeusi, e Parrasio, e Timante, & Aristide [fol. 7] Tebano, le aggiunsero l'vn doppo l'altro molte parti, che le mancauano; fin tanto che l'arte si fe perfetta, massimamente da Apelle, che più da per se solo, che tutti gli altri la guernì di bellezze. Laonde si rende chiarissimo quello che si diceua, che l'arte non è nata da vn solo, ma da molti & in lunghezza di tempo.

In oltre sarà ancora facil cosa, che gl'intendenti di questo artificiosissimo operare, concedano, che mentre l'vn maestro dopo l'altro è andato aggiugnendo, e perfettionando l'arte, sia anche stata non poca la diuersità delle maniere tra l'vno e l'altro, non solo quanto all'operare più, ò meno eccellentemente, ma secondo la diuersità de' genij, ò dispositioni, ò gusti, habbiano assai diuersamente le loro opere eseguite, ancorche ad vna medesima meta habbiano tutti havuta l'istessa intentione, e quando anche sia stata vguale la qualità de' loro ingegni. E si vede ancor hoggi, che più allievi di vn sol Maestro, se ben tutti cercano d'imitar lui, e si conosce dalle opere loro, che sono di quella scuola: nondimeno ciascuno vi pone certa qualità particolare, e propria à se, che da gli altri lo distingue.

Di più, vn'altra differenza si troua tra gli artefici di questa professione: & è, che se bene ella è vn'arte imitatrice, che può imitare tutto quello, che appare alla veduta; e certamente non dee chiamarsi eccellente Pittore colui, che tutte le cose visibili non sà perfettamente imitare; con tutto ciò molti artefici, studiandosi d'imitare vn sol genere di cose, à quello si sono del tutto appigliati, lasciando stare tutte l'altre, come all'arte loro non appartenga l'imitarle.

In vn'altra cosa più importante sono stati sempre differenti tra di loro li Pittori, cioè intorno all'inuestigare più ò meno la perfettione del bello: poichè alcuni, imitando vno, ò più generi di cose, datisi solamente ad imitare quel che alla facoltà visua è solito di apparire, hanno posto il fine loro nell'imitare il naturale perfettamente, come all'occhio appare, senza cercar niente di più. Ma altri s'inalzano più in alto con l'intendimento, e comprendono nella loro Idea l'eccellenza del bello, e del perfetto, che vorrebbe fare la natura, ancorche ella non l'eseguisca in vn sol soggetto, per le molte circostanze, che impediscono, del tempo, della materia, e d'altre dispositioni: e come valorosi artefici, conoscendo, che se essa non perfettiona del tutto vn'individuo, si studia almeno di farlo diuisamente in molti, facendo vna parte perfetta in questo, vn'altra in quello separatamente; eglino non contenti d'imitare quel che veggono in vn sol soggetto, vanno raccogliendo le bellezze sparse in molti, e l'vniscono insieme con finezza di giuditio, e fanno le cose non come sono, ma come esser douerebbono per essere perfettissimamente mandate ad effetto. Da che intenderassi ageuolmente quanto meritino di lode li Pittori, che imitano solamente le cose, come nella natura le truouano, e si debba farne la stima, che ne fà il volgo: perche essi non arrivando à conoscer quella bellezza, che esprimer vorrebbe la natura, si fermano sù quel che veggono espresso, ancorche lo truouino oltremodo

imperfetto. Da questo ancora nasce, che le cose dipinte, & imitate dal naturale piacciono al popolo, perche egli è solito à vederne di si fatte, e l'imitatione di quel che à pieno conosce, li diletta. Ma l'huomo intendente, solleuando il pensiero all'Idel del bello, che la natura mostra di voler fare, da quello vien rapito, e come diuina la contempla.

[fol. 8] Nè si creda perciò, che qui non si voglia dare la meritata lode à que' Pittori, che fanno ottimamente vn ritratto. Poiche se bene ad operare perfettissimamente non si dourebbe cercare, quale sia stato il volto di Alessandro, ò di Cesare, ma quale esser dovrebbe quello di vn Re, e di vn Capitano magnanimo, e forte: tuttauia i più valenti Pittori, senza leuare alla somiglianza, hanno aiutata la natura con l'arte, e rappresentati i visi più belli, e riguardeuoli del vero, dando segno (anche in questa sorte di lauoro) di conoscere quel più di bello, che in quel particolare soggetto la natura haurebbe voluto fare per interamente perfettionarlo.

Segue appresso, che si consideri, che se gli artefici passati hanno avuta vna maniera loro particolare, sicome di sopra si è accennato; non perciò si deono costituire tante maniere di dipingere, quanti sono stati gli Operatorij: ma che vna sol maniera si possa putare quella, che da molti vien seguitata; i quali nell'imitare il vero, il verisimile, ò'l sol naturale, ò'l più bello della natura, caminano per vn'istessa strada, & hanno vna medesima intentione, ancorche ciascuno habbia le sue particolari, & indiuiduali differenze. Onde benche gli antichi haessero moltitudine di Pittori; trouamo però, che appresso i Greci furono prima due le sorti della Pittura, l'Hellanica, ouer Greca, e l'Asiatica. Dapoi l'Hellanica si diuise nella Ionica, e nella Sicionica, e tre diuentarono. I Romani imitarono i Greci, ma hebbero nondimeno ancor essi la maniera differente; e perciò furono quattro le maniere degli antichi.

A' tempi moderni, dopo d'essere stata la Pittura per molti secoli come sepolta, e perduta, hà havuto mestieri quasi di rinascere da que' primi rozzi, & imperfetti principij dell'antico suo nascimento: e ne meno sarebbe così prestamente rinata, e perfettionata, come le è successo, se non haessero gli artefici moderni havuto auanti gli occhi il lume delle Statue antiche conseruate sino à i tempi nostri; dalle quali, si come anche dall'opere di Architettura, hanno potuto apprendere quella finezza di disegno, che tanto hà aperta la strada alla perfettione. E quantunque si habbia da recare molta lode à tutti coloro, che cominciarono à trar fuori questa professione dalle tenebre oscurissime de' barbari tempi, e rendendo à lei la vita, e lo spirito, l'hanno portata à chiarissima luce; e si potrebbon nominare molti eccellenti Maestri

Italiani, e di altre nationi, che ingegnosamente, e con valore hanno operato: con tutto ciò, essendo già state toccate da altri, simili particolarità, con hauer ancor descritta la vita degli stessi artefici; ci restrigneremo qui à que' soli Soggetti, che per comun consentime[n]to de gl'intendenti sono stati reputati Maestri di prima Classe, e capi della scuola loro particolare, e ne faremo quella breue mentione, che all'opportunità presente può appartenere.

E per diuidere la Pitture de' tempi nostri in quella guisa, che fecero li soprannominati antichi; si può affermare, che la Suola Romana, della quale sono stati li primi Rafaele, e Michelangelo, hà seguitata la bellezza delle statue, e si è avvicinata all'artifitio degli antichi. Ma i Pittori Vinitiani, e della Marca Triuigiana, il cui capo è Titiano, hanno più tosto imitata la bellezza della natura, che si hà innanzi à gli occhi. Antonio da Correggio il primo de' Lombardi è stato imitatore della natura quasi maggiore, perche l'hà seguitata in vn modo tenero, facile, & [fol. 9] egualmente nobile, e si è fatta la sua maniera da per se. I Toscani sono stati autori di vna maniera diuersa dalle già dette, perche hà del minuto alquanto, e del diligente, e discuopre assai l'artifitio. Tengono il primo luogo Leonardo da Vinci, & Andrea del Sarto tra' Fiorentini; perche Michelangelo quanto alla maniera, non si mostrò troppo Fiorentino: e Mecarino, e Baldassare tra' Sanesi.

Possonsi dunque costituire quattro spetie di Pittura in Italia, la Romana, la Vinitiana, la Lombarda, e la Toscana. Fuori d'Italia Alberto Duro formò la Scuola sua, & è meriteuole della lode, che al mondo è nota: e la Germania, e la Fiandra, e la Francia hanno havuti molti altri valorosi artefici, c'hanno havuto fama, e nominanza.

Hora si come egli è vero, che li soprannominati Maestri, e tanti altri valent'huomini, che dietro alle vestigia di quelli si sono incaminati alla perfettione dell'arte, hanno recata la gloria a' nostri secoli da vgguagliarsi à quello dell'antichità, quando gli Apelli, e i Zeusi con opere di marauigliosa bellezza eccittarono le lingue, e le penne à celebrare i loro pennelli: così noi potremo affermare quel che à persone di sano intendimento non sarà nascosto; cioè, che dappoi che fiorirono i capi delle Scuole, ò maniere sopradette del secol nostro, e tutti gli altri, che con buon gusto, e sapere d'imitar quelli si studiarono: avvenne poi alla Pittura di declinare in modo da quel colmo, ou'era peruenuta, che se non sarebbe caduta di nuouo nelle tenebre oscure della barbarie di prima, si rendeua almeno in modo alterata, e corrotta, e smarrita la vera via, che perdeua quasi affatto il conoscimento del buono: e sorgeuano nuoue, e diuerse maniere lontane dal vero, e

dal verisimile, e più appoggiate all'apparenza, che alla sostanza, contentandosi gli artefici di pascer gli occhi del popolo con la vaghezza de' colori, e con gli addobbi delle vestimenta, e valendosi di cose di là e di qua leuate con pouertà di contorni, e di rado bene insieme congiunte, e chi per altri notabili errori vagando, si allontanauano in somma largamente dalla buona strada, che all'ottimo ne conduce.

Ma mentre in tal modo s'infettaua (per dir così) di tante heresie dell'arte questa bella professione, e staua in pericolo di smarrirsi affatto; si videro nella Città di Bologna sorgere tre soggetti, i quali essendo strettamente congiunti di sangue, furono tra loro non meno concordi, & vniti col proponimento di abbracciare ogni studio, e fatica, per giugnere alla maggiore perfettione dell'arte.

Furono quegli, Ludouico, Agostino, & Annibale Carracci Bolognesi; de' quali il primo era Cugino degli altri due, che erano Fratelli carnali: e come che quegli fosse maggiore di età, fù anche il primo, che si diede alla professione della Pittura, e da lui riceuerono gli altri due i primi ammaestramenti dell'arte. E perche tutti tre erano felicemente dotati di quel dono di naturale habilità, che tanto à quest'arte assai difficile si richiede; ben presto si avvidero, che conueniua riparare al cadente stato di essa per la corrutione sopradetta. Laonde mentre nella Città di Bologna poteron riuolger l'animo ad alcune opere di Titiano, e del Correggio, sopra quelle fecero il primo studio loro. E ben considerando con quanto intendimento, e buon gusto hauessero que' due gran Maestri imitata la natura, si posero con esattissima diligenza à studiare sopra il naturale con quella stessa [fol. 10] intentione, che da quell'opere si raccoglieua hauer havuto gli stessi Correggio, e Titiano. Appresso non contenti di contemplare quelle sole opere di quei Maestri, che erano in quella Città, si trasferirono à bello studio à Venetia, & ad altri luoghi della Lombardia, doue n'erano in gran copia, non solo di que' due gran soggetti, ma de' loro migliori seguaci in buon numero. Perciò datisi li Carracci ad imitare mirabilmente quelle maniere, giunsero ben presto à vn segno, che coll'vtile, ne riportarono no[n] poco credito, e nominanza. Onde dopo d'hauer fatte diuerse opere per quelle Città, tornati à Bologna, doue costuma quella nobiltà di conoscere, stimare, & amare la virtù, fù da que' Signori avvalorato in modo l'animo di que' tre valorosi Giovani co[n] proportionate occasioni di lor vtile, e soddisfattione; che me[n]tre si veniua ad arricchire la Città di molte opere di lor mano, eressero ancora vn'Academia del Disegno: nella quale studiando del continuo sopra il naturale non solo viuo, ma spesse volte de' Cadaueri havuti dalla Giustitia, per apprendere quel vero

rilassamento, che fanno i corpi; essi si alzarono sempre più à gradi di maggior eccellenza; e furon cagione, che molti della gioventù s'inuaghirono di così bell'arte, e bella maniera di que' Maestri; e dandosi alla medesima professione, ne sono poi riusciti li soggetti, che parimente con gran valore si sono resi al mondo famosi.

Mentre di sopra si è accennato, che Ludouico era maggiore di età, e fù il maestro degli altri, e si soggiunge qui, che Annibale era più giouane di Agostino; conuien qui dire quel che fù verissimo, cioè, che in breue tempo arriuarono tutti ad vn segno, che hauendo occasione di operare in luogo, doue quasi in vn volger di occhi si vedean l'opere di tuttitre insieme, si riconosceua bene qualche cosa particolare, e propria di ciascun d'essi; ma quanto all'eccellenza dell'opere non sapeuano gl'intendenti fare vna minima differenza tra l'vna, e l'altra; & in gran numero furono le opere da lor fatte in Bologna con tale vguaglianza, & egualmente lodate, acquistando tutti insieme il credito, e 'l nome di valentissimi Maestri. Ben' è vero, che crescendo Annibale in età, daua sempre segni grandi di maggior viuezza di spirito, e di esser più degli altri due della natura aiutato. Ma Agostino attendeua ancora all'intaglio del Bolino, nel cui genere di operare non si sà forse chi à lui sia andato innanzi, e congiungesse insieme così perfettamente (com'egli fece) con la peritia dell'intaglio la vera maniera del ben disegnare; si come la moltitudine delle carte, che si veggono da lui intagliate, ne fà certissima testimonianza. E parendo, che Ludouico si fermasse in quel grado di eccellenza, ou'era peruenuto, cominciò Annibale ad apparire superiore à gli altri, e traeva gli occhi degli intendenti à rimirare le sue opere con vna più particolare curiosità, e delectatione. E quanto all'imitare Titiano, e'l Correggio, arriuò egli tant'oltre, che i migliori conoscitori dell'arte riputauano le opere di lui, essere di mano di que' medesimi Maestri. & à tale proposito non si lascerà qui di far mentione, che vn Signore principale, à cui Annibale dipinse alcuni quadri, l'avvertì, che egli si pregiudicaua troppo nello stare così intento all'imitatione delle maniere di que' due Maestri, perche i riguardanti, troppo ingannati dal credersi di mirare l'opere di mano degli stessi Correggio, e Titiano, ne dauano ad essi la lode, & egli, che n'era il vero autore, ne rimaneua priuo. Ma Annibale [fol. 11] gli rispose, che non pregiudicio, ma guadagno grande si riputerebbe, se le sue opere partorissero veramente quell'inganno, perche il Pittore non hà da far altro, che ingannar gli occhi de' riguardanti, facendo lor apparire come vero quello, che solamente è finto: e soggiunse à quel Signore, che douea ben' egli stare avvertito, che que' riguardanti non fossero più tosto ingannatori, che ingannati;

mentre che lodando troppo quelle pitture, non volessero forse ingannare più tosto il padrone di esse, & il Pittore insieme; dicendo Annibale quel che solea dire spesso; perche infinita era la schiera degli adulatori, che meglio del Pittore sanno fingere, dar ad intendere, & ingannare. Crescendo intanto il credito di quell'Accademia, vi concorreuano non solo coloro, che la Pittura si eleggeuano per lor professione, ma molti di que' Signori, e diuersi altri forestieri, che per l'occasione dello studio colà si trouauano, spessissime volte per lor diletto la frequentauano. Et era così efficace il lume, che apportaua il veder operare que' Maestri; e così ben fondata era la maniera già introdotta; che oltre alli molti allieui professori, che diuentarono valorosissimi soggetti, vi furono ancora non pochi di que' Gentilhuomini, e Cauallieri, che per sola delectatione si resero atti à far delle cose degne di esser vedute, e stimate da coloro, che maggiormente le conoscono.

Non essendo poi il nostro proponimento di far qui mentione di tutte l'opere de' Carracci da lor fatte in Bologna, e in Lombardia; basterà accennare, che moltissime ne fecero, e ne riportarono di tutte applauso, e commendatione. Ma seguiremo bene à dire, che essendosi essi perfettionati in quelle maniere di bellissimo colorito tenero, facile, e naturale, entrarono poi in gran desiderio, e curiosità di vedere le Statue di Roma, che vdiuano oltre modo celebrare da coloro, che vedute l'hauueano. E perche quando essi andarono per la Lombardia, si fermarono alcun tempo in Parma per fare studio nella gran Cuppola del Correggio; & Agostino, & Annibale in particolare ebbero occasione di farui dell'opere per quel Serenissimo con molto gusto di Sua Altezza, ciò apperse loro l'adito di poter venir poi à Roma, appoggiati alla protezione del Sig. Cardinale Odoardo Farnese. Laonde restando Ludouico à Bologna, doue hebbe sempre occasioni importanti, e principali di lauorare, con sua grandissima lode, e soddisfazione; Agostino, & Annibale à Roma se ne vennero, e dal Cardinale sopradetto, che del valor loro havea notitia, furono volentieri accolti, e prestamente al suo seruitio destinati.

Subito che videro le Statue di Roma, e le Pitture di Rafaele e Michelangelo, e contemplando specialmente quelle di Rafaele; confessarono ritrouarsi per entro più alto intendimento, e maggior finezza di disegno, che nell'opere di Lombardia: e giudicarono, che per costituire vna maniera d'vna sourana perfettione, conuerrebbe col disegno finissimo di Roma vnire la bellezza del colorito Lombardo. E poiche ben presto si avvidero, quale studio hauesse Rafaele fatto sopra le cose antiche, donde hauea saputo formar l'Idea di quella bellezza, che nella natura non si troua, se non

nel modo, che di sopra si diceua; si misero li Carracci à fare studio sopra le più celebri, e famose Statue di Roma; e come che fosser già gran maestri, in breue tempo dieder segno di essersene grandemente approfittati.

[fol. 12] Soggiugneremo qui ancora non fuori del nostro proposito, che Agostino oltre l'eccellenza sua nell'arte del Disegno, della Pittura, e dell'Intaglio, haueua ancora vna particolare habilità al ben discorrere d'ogni cosa, e della professione sua specialmente, apportando gran diletto à coloro, che l'vdivano; onde ciò era cagione, che non solo per vedere le opere di lui, e di Annibale, concorreuano in quel principio alla loro habitatione molti Gentilhuomini del Cardinale, & altri virtuosi, ma per vdir li discorsi di Agostino ancor volentieri vi andauano, e racconteremo, che tra l'altre volte, ritrouandosi nelle loro stanze vna mano di galant'huomini; e discorrendo Agostino, del gran sapere mostrato dagli antichi nelle Statue; e fermatosi à celebrare specialmente il Laoconte veduto da lor di fresco; egli haurebbe voluto, che Annibale ancora alcuna cosa n'hauesse detta: ma questi, che assai diuerso dal Fratello era di genio, e di gusto, quanto al compiacersi di ragionare; poiche amaua più la ritiratezza, a fuggita à bello studio le occorrenze de' discorsi, e sol taluolta con gran viuezza di spirito rispondeua breuemente, pareua quasi, che pochissimo conto egli facesse di quel ragionamento del Fratello; onde Agostino se ne mostrò offeso, e con risentimento motteggiò alcuna cosa contro Annibale, come mostrasse di non apprezzare quello studio, che si erano proposti di fare sopra le Statue antiche, e sopra quella in particolare, di cui egli parlaua, che era di tanta isquisita eccellenza; della quale come poco curante pareua quasi, che Annibale si fosse dimenticato, ò non l'hauesse veduta. E proseguendo poi Agostino i suoi ragionamenti, che con attentione, e gusto erano da quegli altri ascoltati, mostraua sempre più Annibale di dargli poco orecchie: e mentre egli vedeua il Fratello più inferuorato nel celebrare quell'antica Scoltura, e gli altri più che mai attenti ad vdirlo, si accostò al muro della stanza, e senza che niuno se n'avvedesse, vi disegnò con vn carbone la figura del Laoconte, e gli venne così felicemente espressa, come hauesse havuto dinanzi à gli occhi l'originale, per farne vn'aggiustatissimo contorno. Della qual cosa accortisi poi tutti, rimasero oltre modo ammirati, & Agostino confessò, che con la marauiglia, in se stesso si sentì non poco mortificato: poiche, essendosi per prima quasi creduto, che il Fratello non hauesse più il pensiero à quella Statua; si avvide poi, che meglio di lui l'haueua Annibale impressa nella fantasia, e saputala in modo disegnare, che à lui certamente non daua l'animo di

arriuarui. e dicendo egli sopra di ciò varie cose, e lodando il valor grande del Fratello: & approuandosi il tutto da i circostanti, stauano pur attenti se Annibale alcuna cosa dicesse. e finalmente, mostrando egli di volere da loro partirsi, disse ridendo: Noi altri Dipintori habbiamo da parlare con le mani. E così lasciando tutti pieni di marauiglia non meno per cagion del disegno, che delle parole poche, ma à proposito, e significanti, dalla stanza da per se solo se ne vscì.

Non istette questo avvenimento senza essere particolarmente notato, e stimato degno di essere raccontato à chi dell'opere ingegnose si diletta. e peruenutane la notitia al medesimo Cardinale, si compiacque di andar à veder subito quel Disegno, e grandemente lo lodò; si come fecero molti altri, che à bella posta, per vederlo, à quella stanza con grande curiosità si trasferirono.

Accortosi per tanto Annibale del compiacimento, che per questa sua poca [fol. 13] molti si predeuano; e come fosse piaciuta all'istesso Cardinale, si pose à fare diligentemente vn Disegno in carta; d'vn'altro Laoconte di sua propria inuentione, tutto diuerso da quello antico di marmo: & eseguì vn pensiero tanto eleuato, & in ogni parte ottimamente inteso, considerato, e finito; che da i più intendenti fù riputato vn parto felicissimo ingegno, e di sapere di sodissimo fondamento. Onde il Cardinale, che ben presto hebbe il Disegno nelle mani, se lo tenne carissimo, e come cosa di molta bellezza la mostraua con suo gran gusto à coloro, che l'altre sue belle cose, e singolari, spesse volte à vedere se n'andauano.

Ritrouandosi dunque il Cardinale appresso di se que' due gran Maestri, deliberò di arricchire il suo Palazzo anche con le opere di lor mano: & oltre à diuersi quadri à olio, si posero à dipignere à fresco alcune piccole Camere, & vna Galleria assai grande dalla parte del Palazzo verso 'l tevere. E con tutto che cominciassero li due Fratelli que' lavori, come hauesser da toccare ad amendue insieme, senza veruna distintione; e nel vero vi si veggono delle cose degne di gran lode tanto dell'vno, quanto dell'altro; ad ogni modo, à lungo andare, nascendo tra loro de' dispareri per cagione d'alcuno, che amaua di vederli disuniti, Agostino pensò di leuar l'occasione de' disgusti, e di lasciar al Fratello tutto il peso di que' lauori, e della Galleria in particolare, della quale restaua à farne la maggior parte; e diceua liberamente, ch'egli si conosceua di esser non poco superato da Annibale nel felicemente operare, e che perciò conueniua di lasciar à lui il pensiero di condurre il tutto à fine. Laonde se ne tornò Agostino à Bologna, & indi andato di nuouo à Parma per seruire il Duca,

alcun tempo vi si trattenne col dipignere varie cose, conforme al suo valore; e sinche iui terminò i suoi giorni, mentre che à quell'istesso seruitio era impiegato.

Rimas[t]o solo Annibale ad operare pe'l Cardinale, continuò molti anni, e diede fine alla Galleria con diuerse altre opere, che li furon da quel Signore ordinate; sicome diuerse ne fece anche per altri, che tutte meriterebbono d'essere particolarmente commendate. Ma se si hauessero da descriuere qui solamente le cose da lui fatte in quel magnifico Palazzo, e ponderare i gradi di sapere, e d'eccellenza, a' quali in esse egli dà à dividere di essere arriuato; troppo lungo sarebbe il diuisarne à bastanza intorno ad vna sola piccola parte, arriuando anche solamente ad accostarsi al vero.

Ma poiche di sopra si fece mentione de' Pittori antichi, e moderni, e delle loro maniere, e differenze tra essi; aggiugneremo qui alcun'altra poca cosa, dalla quale, insieme col rimanente, più chiaro apparirà essersi poi il tutto non fuori di proposito diuisato.

Considerando Aristotile, che necessariamente si doueuano dalla Poesia imitare persone di qualità, ò migliori di quelle del suo tempo, ò peggiori, ò simiglianti: lo prouò con l'esempio della Pittura; perche Polignoto imitò i migliori, Pausone i peggiori, e Dionisio i simiglianti. E non è dubbio, che frà gli antichi, altri molti non vsassero gli stili medesimi: poiche gli Apelli, i Zeusi, i Timanti, i Parrasij, & altri diuersi imitarono i migliori. E Plinio racconta, che Pireico conseguì somma gloria nell'imitare cose basse; come delle botteghe de' Barbieri, e de' Calzolari, e degli [fol. 14] asinelli, e delle robbe da mangiare, e simili. E Callicle pure imitò cose piccole: e Calare dipinse tauolette d'argomenti comici: & Amulio Romano fù stimato nella Pittura di cose humili. Ma Antifolo imitò egualmente i migliori, e i peggiori: e Quintiliano afferma, che Demetrio, benchè questi fosse Scultore, andò tando dietro alla simiglianza, che alla bellezza non hebbe riguardo. Ma a' nostri tempi Rafaelle, e la Scuola Romana di quel secolo, come di sopra si è detto, seguendo le maniere delle Statue antiche, hanno sopra gli altri imitati i migliori: & il Bassano è stato vn Pierico nel rassomigliare i peggiori: & vna gran parte de' moderni, hà figurati gli eguali; e fra questi il Caravaggio eccellentissimo nel colorire si dee comparare à Demetrio, perche hà lasciato indietro l'Idea della bellezza, disposto di seguire del tutto la similitudine.

Hor hauendoci portato il proposito à parlare della Scuola de' Carracci, e di Annibale più in particolare; rimane, che alcuna comparatione di lui si faccia con li

sopranominati Pittori, così antichi, come moderni. Onde diremo, che qua[n]to all'esser egli stato imitatore di coloro, che la più rara bellezza di esprimere si studiarono, hauendo egli conseguito quel fine, che nel suo primo arriuar a Roma si propose, di congiugnere insieme la finezza del Disegno della Scuola Romana, con la vaghezza del colorito di quelle di Lombardia; si può affermare, che in questo genere di operare, che la più sourana bellezza ricerca, egli sia arriuato ad vn grado eminentissimo. Poiche se più all'indiuiduo in tutte le sue opere, e specialmente in quella Galleria di sopra nominata, si mira alla dispositione del tutto, alla rara inuentione di ciascuna parte, al componimento, al disegno, & isquisitezza de' contorni, alla vaghezza, e morbidezza del colorito, alle proportioni, alla bellezza, alla maestà, alla grauità, alla gratia, alla leggiadria, alla nobiltà de' soggetti, al decoro, alla viuacità, & allo spirito delle Figure, à gl'ignudi, a' panneggiamenti, à gli scorci, alla viua espressione degli affetti, & à tutti gli altri accompagnamenti, e qualità, e circostanze, che negli oggetti visibili si ponno vedere, ò imaginare; può certamente vn'intelletto eleuato, e delle belle arti ben capace, rinuenirui per entro quell'Idea del perfetto Pittore, che si forma Aristotile dell'ottimo Poeta, e Cicerone dell'Oratore.

Ma doppo d'hauere di questo Artefice sin qui breveme[n]te diuisato, lasceremo, che quanto à gli altri generi d'imitare, e'l ponderarne per ogni verso maggiormente, rimanga al sano giuditio di coloro, i quali dal conoscimento illuminati, il bello, e'l vero, & il buono discernono, e danno nel loro concetto alla virtù quel luogo, che in altri, priui di quel lume, vien'occupato dalla vana voce del volgo, dall'aura fauoreuole della fortuna, ò dalla forza della lingua di tal vno, che più vale nell'adoperar questa, che la mano: e bene spesso poi avviene, che il vero Virtuoso di queste professioni sia lasciato da parte, & i Principi defraudati di quella gloria, che à tempo loro, e per sempre potrebbon ageuolmente conseguire.

[Nel testo originale i caratteri italici finiscono a questo punto, indicando la conclusione dei paragrafi redatti da Gratiadio Machati, ovvero Giovan Battista Agucchi. Riprende, dunque, lo scritto di Giovanni Atanasio Mosini]

Sino à questo segno (ò benigni, e virtuosi Lettori) mi è paruto à proposito di farui parte delle osseruationi di quello Scrittore. E poiche egli hà lasciato di considerare, ò di esprimere in particolare, se il Carracci fosse anche imitator valente degli oggetti simili al vero, & à quelli, che inferiori, ò [fol. 15] più vili, ò difettosi si trouano;

perche forse à lui è paruto assai basteuole il mostrare, che ottimo imitatore sia stato della bellezza, che solo dall'alto intendimento viene compresa: io hò giudicato di douerue ne aggiugnere alcuna cosa da per me; e massimamente, che l'istesso libro delle Figure, che à Voi vien dedicato, ne porge opportuna occasione da osseruare, se Annibale Carracci si possa paragonare à Dionisio, à Demetrio, & ad altri, che gli oggetti imitauano, come nel naturale li ritrouauano. poiche il maggior argomento, che di ciò io sia per apportarui, sarà il porui auanti à gli occhi le medesime figure: le quali, se somigliantissime fossero à quelle stesse persone, che al tempo di Annibale per la Città di Bologna andauano attorno; oltre che lo potrete sentir affermare da que' medesimi, che le han conosciute, e raccontare da altri, come cosa, che è stata notissima; io mi persuado, che'l vostro proprio giuditio ve ne renderà interamente certi: perche considerando tanta diuersità d'effigie di volti, di età, di contorni, degli abiti, delle attitudine [*sic*], e posamenti, & altre particolari qualità à simili sorte di persone proprie, e proportionate; comprenderete, dico, che da quel valoroso Artefice sono stati gli oggetti come appunto nel naturale gli hà trouati, mirabilmente imitati.

Quanto poi all'imitatione degli altri oggetti peggiori del vero, ò più vili, ò difettosi, che fù seguitata da Pierico, e da altri; io vi soggiungnerò vn particolarità, che à molti di voi io sò non essere nascosta; ma forse non considerata da tutti per quel verso, che la considerò, chi di essa n'vdì parlare l'istesso Carracci. Io dico, che intorno à questa sorte d'imitatione soleua dire Annibale, che sicome noi veggiamo, che lo scherzare, e'l giuocolare, è cosa molto propria non solo à gli huomini, ma etian dio à gli animali, tra' quali ve ne sono, che à pena nati à scherzare incominciando, danno segno di non hauer maggior instinto naturale, che al nutrirsi, & al trastullarsi; (diceua egli) che la Natura nell'alterare alcun'oggetto, facendo vn grosso naso, vna gran bocca, ò la gobba, ò in altra maniera alcuna parte deformando, ella n'accenna vn modo di lei prendersi piacere, e scherzo intorno à quell'oggetto, e di sì fatta deformità, ò sproportione, ridersi ancor' essa per sua recreatione. E così piaceuolmente soggiugneua Annibale, che quando l'artefice questi tali oggetti imita, non può far dimeno di non co[m]piacersene ancor esso, e darne egualmente diletto ad altri; poiche le cose in tale maniera dalla natura prodotte, hauendo per se stesse del ridicolo, riescono poi, quando sono ben' imitate, doppiamente diletteuoli: perche il riguardante gran piacere si pre[n]de dalla qualità, che muoue à riso; e gode dell'imitatione, che per se stessa è cosa diletteuolissima. Ma quando l'artefice imita questa sorte d'oggetti, non solo come sono, ma senza leuare alla similitudine, li

rappresenta maggiorme[n]te alterati, e difettosi: e nella Scuola de' Carracci hebber nome di Ritrattini carichi; s'aggiugneua (diceua Annibale) la terza cagione del diletto, cioè la caricatura; la quale quando era fatta bene, eccitaua maggiormente il riguardante al ridere. Ma con più alto intendimento, e con gusto, egli tal lauoro in [fol. 16] questo modo consideraua, dicendo, che quanto il valente Pittore fà bene vn ritrattino carico, imita Rafaele, e gli altri buoni autori, che non contenti della bellezza del naturale, la vanno raccogliendo da più oggetti, ò dalle Statue più perfette, per fare vn'opera in ogni parte perfettissima: percioche il fare vn ritrattino carico, non era altro, che essere ottimo conoscitore dell'intentione della natura nel fare quel grosso naso, ò larga bocca, à fine di far vna bella deformità in quell'oggetto. ma no[n] essendo ella arriuata ad alterare quel naso, e quella bocca, ò altra parte, al segno che richiederebbe la bellezza della deformità: il valoroso artefice, che sà alla natura porgere aiuto, rappresenta quell'alteratione assai più espressamente, e pone auanti à gli occhi de' riguardanti il ritrattino carica alla misura, che alla perfetta deformità più si co[n]uiene. Et in tal modo piaceuolmente discorreua Annibale di questa sorte di operare. Ma nella sua Scuola si pose tanto in vso questo fare i ritrattini carichi, che gran piacere apportò sempre à tutti di essa, & à gli altri che la frequentauano; & era ben riputato il più atto, anche nelle opere d'importanza, colui che gli altri avvanzaua nel caricar bene i ritrattini. E certamente da coloro ne furon fatti li più diletteuoli, e più belli, che i maggiori soggetti della Scuola sono poi riusciti, secondo il parere de' più intendenti. & Annibale istesso, che ne fù il principale Autore, e Maestro, ne hà fatto in grandissimo numero, e tutti stimatissimi da coloro, che gli hanno veduti, ò potuto hauere: E massimamente di quelli, che furon da lui fatti in riguardo di quel che dicono i Fisionomisti, de' costumi di quelle persone, che alcuna somiglianza hanno in alcuna parte co' gli animali irragionauoli: poiche egli disegnò solamente ò vn Cane, ò vn Bue, ò altro animale; e nondimeno benissimo si comprendeua essere il ritratto di colui, i cui costumi, e l'effigie haueua voluto l'artefice rappresentare.

Ma poiche di cose piaceuoli intorno all'arte della Pittura io sono entrato à parlare; alcun'altra simile io ve n'aggiugnerò, perche l'occasione di accompagnare il tutto al libro delle Figure, che per diletto e recreatione furono dal Carracci disegnate, ce le farà cadere à proposito; e Voi (Signori miei Virtuosi) potrete parimente valeruene per passatempo nelle hore, che alle opere di maggior cura si tolgono; desiderando io, che da ogni cosa voi riconosciate il mio desiderio di seruirui, e

compiacerui, conforme al merito grande, ch'io stimo in tutti voi; e vorrei, che la vostra virtù fusse così conosciuta, & adoprata, & egualmente premiata, come voi col vostro ingegnoso operare molto ben sapreste meritare. Può essere à tutti voi notissimo, che non poco è stata sempre stimata la lode data dagli Scrittori à que' Pittori antichi, che arriuarono à fare delle pitture, che dagli occhi de' riguardanti furono repute cose vere, e non finte; e ne rimasero ingannati non solo gli animali irragioneuoli, ma gli huomini, e finalmente i medesimi artefici. Laonde se io vi racconterò alcun simil caso accaduto nelle opere della mano d'Annibale vscite; ne darete à lui lode, che merita, e parerà al vostro saggio conoscimento. Ben io vi dico, che alla fama, che già del valor di lui, fà da per [fol. 17] tutto sentire il grido, & al vostro intendimento non è di mestieri altro argomento da persuadere l'eccellenza di quell'artefice: ma io vi replico, che il tutto serua per piaceuolezza, e galanteria, sicome la ricreatione è stata cagione del nascimento delle Figure del libro.

Io dico dunque, che tra l'opere del Carracci sono state osseruate molte, e diuerse cose dipinte, le quali ingannano l'occhio nel modo sopradetto. E per breuità faremo qui mentione solamente di alcuni lauori finti di stucco nel Palazzo di Farnese, che sono in modo imitati per ragion di prespettiua, e degli effetti del lume, e dell'ombre; che l'occhio di chi li mira, ne rimane del tutto ingannato. Onde accade benespesso, che come cose non finte, ma vere repute, non vi facciano i riguardanti altra riflessione, né si accorgano di quell'artificio. Per la qual cosa coloro di quel Palazzo, a' quali spetta di mostrar a' curiosi le pitture, e l'altre belle cose, che in abbondanza vi sono, hanno alle volte stimato, che si defraudi troppo alla riputatione di quel Principe, e del medesimo Maestro, non facendo conoscere a' riguardanti la bellezza di quell'[l]'artificio, coll'avvertirgli, che quegli stucchi siano finti, e no[n] veri. Ma è ben più volte accaduto, che ne meno habbiano alcuni voluto crederlo, sinche col tatto delle mani, ò d'altra cosa non si sono accertati co[n] gran lor marauiglia, essere quelle superficie piane senza punto di rilieuo, & esser al sicuro vn mero inganno dell'occhio. Ma qui può cader in proposito il ricordarsi di quel che di sopra si disse del brauissimo Siuello: che la di lui attione mirabilmente rappresentata al solo senso dell'Vdito, non veniuu da molti creduta per finta, sin tanto che col vedere non ne veniuano accertati. E qui vi accennerò ancora che, quando vi verrà per le mani quel bel ritratto intagliato da Agostino, di colui, che tiene vna Maschera in mano; lo riconosciate per l'istesso Siuello, che in tal modo fù effigiato, per denotare la sua eccellenza nell'imitare.

Dirò ancora, che hauendo Annibale dipinto in Roma vn Quadro grande à olio, il quale doueua esser mandato in parte lontana, fù esposto al Sole in vn'orto contiguo alla sua casa, accioche i colori si asciuttassero, e si potesse la tela avvoltare senza patimento della pittura, e perche vi haueua finta vna scala di pietra, avvenne, che vn suo Cane anzi grande, che piccolo, veduti da lontano que' scalini, che veramente all'occhio apparivano veri, e di rilieuo, datosi à correre à quella volta, e nell'avvicinarsi, spiccando il salto con impeto per salirui sopra, vrtò in modo nel quadro con le zampe, e con la testa, che non solo imbrattò quella parte che toccò, per la freschezza de' colori, ma ruppe anche la tela. Onde il padrone del quadro, che da vn lato sentì disgusto per la tardanza di hauerlo, che da ciò ne seguì; dall'altro si pregiava poi d'hauer fatta fare vn'opera, che per quell'avvenimento ancora pareua se ne douesse fare maggiore stima.

Mentre dipigneua nella propria Casa vna tavolta per vn Signor grande, questi, quando l'opera fù à buon termine vi andaua spesso à vederla. Ma ad Annibale pareua, che quel Signore non si mettesse à guardare, & attenta- [fol. 18] mente considerare la pittura della tauola, come la qualità dell'opera meritaua; e che con maggiore applicatione si fermasse à co[n]sigliarsi con vno specchio, che da vna parte della stanza era la muro attaccato. Onde pensò Annibale di vendicarsene: e quando vn'altro giorno giudicò, che quegli potesse à lui tornare, leuò quello specchio, e nell'istesso luogo ne dipinse vno su'l muro à quello somigliante, ma vi finse sopra vna coperta, la quale, lasciando solamente vedere vna picciol parte del cristallo, impediua lo specchiarsi, e'l vedersi tutto il volto intero. Essendo poi dinouo [sic] tornato il Personaggio alla Casa del Carracci, fermatosi non molto con gli occhi volti alla pittura, che per lui si dipigneua, verso lo specchio secondo il suo solito, prestamente se n'andò: e veggendo l'impedimento di quella coperta, che non finta, ma vera, era dall'occhio giudicata, vi pose incontinente la mano sopra, per tirarla da parte, e discuoprire tutto'l cristallo: ma sentendo di toccar la piana superficie del muro, e ben presto accorgendosi dell'inganno, ritirò la mano à se con quella prestezza, e celerità, che si suol fare quando avviene di toccar vna cosa, che non si crede essere calda, e poi si sente esser cocente. E nel medesimo tempo più nascosamente, che egli poté, voltò gli occhi verso Annibale, & alcun'altro, che iui era, per vedere, se, di quel che à lui era successo, si fossero avveduti: poiche gli corse subito all'animo di celarlo, se poteua per ischiuare la vergogna, che lo stimolò in quel punto pensando alle risa altrui, che potean farsi di quell'inganno. Ma

Annibale, che attentissimamente l'osservò, del tutto ben si accorse, & altrettanto seppe far finta di non essersene avveduto, per osseuar prima ciò che ne seguìua. Ma vn'altro di coloro, che vi si trovò, e lo vide, e che non era informato di quell'inganno da Annibale à bello studio premeditato, fermò lo sguardo verso quel Signore, e con curiosità ancora se gli accostò, per intendere quale cosa gli hauesse cagionato quel subitaneo ritiramento di mano, dubitando forse no[n] l'hauesse morsicato ò punto vno Scorpione, ò altro animaletto velenoso. Onde poiche il Personaggio fù certo, che il fatto non si potea celare, deposta la vergogna, riputò subito se stesso anzi di lode meriteuolissimo, se, confessando lietamente l'inganno, in che egli era incorso, ne commendasse molto, come fece, l'ingegno dell'inuentore: e così parimente tutti gli altri, che vi fur[ono] presenti, se ne presero piacer grande, e discorsero eruditamente di simili casi celebrati dagli Scrittori in lode de' Pittori antichi più famosi.

Ma doppo le molte parole degli altri, Annibale si voltò à quel Signore, e gli disse: (se vi foste Signor mio fermato à guardare questa tauola, che per voi dipingo, non sareste stato ingannato.) e stette vn poco, senza dir altro, godendo in se medesimo di hauerli detto così apertamente donde hauea havuto origine l'inganno dello Specchio. Ma poi volendo pur variare, ò moderare il senso di quelle parole, soggiunse: (non vi sareste ingannato, perche qui non arrivo à farui parer per vere le cose, che io vi fingo.) il che da tutti gli altri fù inteso per vn detto ingegnoso e modesto, che meritasse parimente di essere non poco commendato. ma il vero senso fù ben inteso da chi del- [fol. 19] l'altre circostanze fu benissimo informato.

Vn'altra simil beffa fece Annibale ad vno di coloro, che appresso di lui dimorauano per apprendere l'arte; il quale era vn giouine, che se alcuna cosa fatta di propria mano mostraua, si studiaua con le parole farla apparir più assai di quel che era; e se dell'opere altrui parlaua, più intendente che egli no[n] era, di apparire procuraua. Onde veniuà chiamato comunemente il Saccente della Scuola. Parendo perciò ad Annibale, che molto bene si adattasse alcuna beffa à quella tanta saccenteria; pensò di fargliela in modo, che se n'hauesse à ricordar per sempre.

Soleua colui per suo passatempo trastullarsi con vna di quelle balestre da palla, che vsano i giouanetti, e da vna fenestra della medesima stanza, doue si dipigneua, verso vn albero, che gli era incontro, tiraua de' colpi à gli vccelletti, e gli pareua di far cosa di molta lode, se alcuno ne colpìua. Hor qua[n]do parue ad Annibale di poter far ciò, che nel pensiero gli era venuto; senza che altri lo vedessero, nascose quella balestra; e preso vn pezzo di legno della grandezza del manico di essa, lo pose

là doue soleua starsene la balestra, appoggiando l'vn capo del legno al muro, & l'altro posando in terra, e dipinse nella superficie del muro l'arco, e la corda, vnendo insieme ingenosamente il finto col vero con la forza delle linee, dell'ombre, e de' lumi; sichè pareua appunto all'occhio del riguarda[n]te, che la balestra in quella guisa che solea se ne stesse in quel luogo appoggiata al muro. Venuta poi l'occasione di adoprarla; che anche in ciò Annibale vi vsò l'industria per farla opportuname[n]te nascere senza che altri dell'artificio si avvedesse; il Saccente Giouine presa alcuna palla, e desideroso di tirare alcun colpo, s'inuiò alla volta della balestra per pre[n]derla; e dato di piglio al manico, si vide d'hauer in mano quel sol pezzo di legno senza l'arco, e la corda; che in quel subito restò stordito, e gli parue vna fantasma da non leggermente spauentarsi. Ma accortosi poi dell'inganno, in che egli così facilmente era caduto, se l'arrecò à non poca vergogna, me[n]tre che essendo egli dell'arte, e dell'intendime[n]to, che pretendea di essere, haurebbe voluto, che più ad ogn'altro, che à lui fusse vna tal cosa succeduta. ma quanto gli altri se ne prendessero piacere, egli è facile da immaginarselo. basti dir sol questo, che il caso diede poi occasione à tutti della Scuola di motteggiare del continuo con facetie, & argute punture, per mortificare la Saccenteria di colui solennissimamente.

Diuerse altre simili galanterie (Signori Virtuosi) vi sarebbero da raccontare, tanto di opere della mano, quanto di parole, e sentenze acutissime, e piene di spirito, che tutte sono inditio della finezza dell'ingegno del Carracci: ma alla presente opportunità può esser basteuol quello, che se n'è già toccato. e vi aggiugnerò solamente vn modo da lui tenuto, per lodare più vno, che vn'altro di due suoi Scolari intorno à due opere fatte da loro, delle quali, senza che io vi dia più aperta notitia di quel che farò, mi persuado che ne saprete da per voi stessi ritrouare il luogo, e riconoscerle, e vi riuscirà forse di gusto il sapere, che giuditio il Carracci medesimo ne facesse; e voi col vostro [fol. 20] ben purgato, comprenderete ancora (senza che io ve ne spieghi il nome) quale delli due Discepoli venisse dal Maestro più laudato. Vn letterato de' primi di quel tempo, domandò ad Annibale, chi si fosse portato meglio di due Pittori della sua Scuola in vn lauoro, che insieme fecero per vn Cardinale, cioè vn'Historia grande per ciascuno della vita di vn medesimo Santo, dipinte à fresco in Roma dentro vna Chiesa nelle due lati, l'vn'inco[n]tro all'altro. Al quale quesito Annibale rispose, che quelle due Historie erano state cagione, che egli si era conosciuto se stesso per vn grandissimo balordo: perche non haueua mai saputo comprendere, quale di esse meritasse d'esser più lodata; sintanto che egli non

imparò à conoscerlo da vna Vecchiarella; la quale hauendo per mano vna Fanciulla, si fermò vn giorno à guardare l'vna e l'altra di quelle Historie; & egli l'osseruò; che me[n]tre ella ad vna fissò lo sguardo, andò voltando l'occhio da ogni parte per mirarla tutta, ma non disse mai vna parola, nè diede altro segno d'alcun affetto, che in lei hauesse cagionato il guardar quella Pittura. ma poi all'altra Historia voltatasi, cominciò à dire alla Fanciulla: Vedi vedi figlia quell'huomo, che fà la tal cosa; e col dito gli accennaua la Figura, che quell'attione, ch'ella diceua, rappresentaua: e così di mano in mano mirando l'altre Figure, le additaua, e ne dichiaraua con gusto le attioni alla Fanciulla, la quale ancora pareua che se ne prendesse diletto. Hor vedete (disse Annibale al Letterato) com'io hò imparato à conoscere, quale delli nostri due Dipintori habbia più viuamente espressi gli affetti, e più chiaramente la sua Historia dichiarata. E questo bastò per chiarissima risposta à quel quesito.

Nell'vltimo luogo parrebbe forse à proposito l'entrare in alcun'altra particolarità della persona d'Annibal Carracci, mentre egli è Autore del Libro delle Figure, donde è nata l'occasione di toccar di lui, come di sopra si è fatto. Ma essendosi già altri messi à questa impresa, coll'hauer descritta distesamente la Vita, come hanno fatto di altri Pittori ancora; io non aggiugnerò altro particolare: e tanto più, che io so, che da persona d'ingegno, e sano conoscimento si pensa di aggiugner anco delle cose rileua[n]ti alle Vite già descritte di molti Pittori, e de' Carracci specialmente, parendole, che troppe cose sieno state lasciate indietro, le quali di tanta virtù, e valore, si doueuanò più ampiamente spiegare.

Ma in quest'vltimo io farò ben'vna consideratione, che nasce dall'istesso discorso d'Annibale, che di sopra fù accennato. Io dico, che chi volesse applicare quel che egli piaceuolmente discorreua degli oggetti della Natura, co[n] qualche sproportione da lei deformati; si potrebbe dire, che nella persona di lui habbia voluto la Fortuna essere imitatrice della Natura in quel genere di adoprare. Poiche essendogli stata sempre anzi contraria, che fauoreuole, si può dire, che egli fusse vno di quegli oggetti della Fortuna, da lei no[n] poco alterati, ò deformati. perche se la prosperità è veramente vna bella cosa, assai aggiustatamente si può adattare il titolo di deforme all'infelice, e disavventurato: e certamente egli appare poco bello colui, che dalla Fortuna [fol. 21] venga così malamente trattato; come avvenne ad Annibale; che nel vero non si potrebbe esprimere à bastanza, quanto copiosamente ella caricasse adosso à lui delle disgratie, e forse co[n] gran piacere di lei, me[n]tre che tutta della sua mano veniuà quest'opera riconosciuta; sicome all'incontro niente

ad essa, ma il tutto alla virtù, & al merito ne sarebbe stato attribuito, se si fosse voltata à fauorirlo. Et in tal maniera la Fortuna imitando la Natura nel deformare gli oggetti più meriteuoli, e portar in alto chi à lei più piace, ella dee ancora ridersi con gusto grande delle arcate delle ciglia, e delle esclamationi di que' più saggi, quando si belle deformità si pongono à contemplare.

Ma se il Carracci è stato dal potere della fortuna tenuto sempre al basso, in riguardo di quello, che più il volgo apprezza; per conseguir però quella gloria, che i più sublimi ingegni per meta si propongono, ella non valse ad impedirgli, che non gettasse saldissimi fondamenti. Percioche sicome egli è stato grande imitatore di Rafaelle, e degli altri valorosi di sopra nominati; così è accaduto di lui quel che di que' medesimi è avvenuto: io dico, che quanto più il tempo si è andato, e si v'è allungando doppo la morte dell'Artefice, e moltiplica il numero de' buoni conoscitori; tanto più si rende cospicua la virtù di lui, e maggiormente ne viene il suo nome celebrato: il che succeder non potea, quando sù le saldissime basi del vero, del bello, e dell'ottimo, pia[n]tati non fossero i fondamenti del suo sapere. anzi, se quel credito, che pur in vita egli si acquistò, si fosse posato più sù l'aura fauoreuole della fortuna, e più sù la vana opinione del volgo, che nella verità del valor di lui; l'haurebbe forse egli medesimo, prima di morire, veduto come appunto vn'aura fumante onninamente suanire. E se intorno al vero sapere, e felice operare di esso, io hauessi da recare qui alcun altro testimonio; non mi volterei ad altro, che al purgatissimo giuditio vostro (Signori Virtuosi;) riducendoui à memoria, che nell'opere di lui, Voi hauete ben compreso, e spesse volte affermato, che egli lascia à i riguardanti più da intendere, che da vedere; e vince l'arte medesima con l'acutezza dell'ingegno, & esprime, ne' bellissimi corpi, gli animi in guisa viuaci, che da voi medesimi gli è stata pur data questa insigne commendatione: Che in essi per certo

Manca il parlar; di viuo altro non chiedi;

Nè manca questo ancor, s'è gli occhi credi.

E nell'vltimo luogo io debbo dirui, che molti di voi vi hauete à ricordare di hauermi efficacemente persuaso à mandar alla luce il Libro delle Figure di Annibal Carracci, insieme con alcuna cosa, che io potessi aggiugnerui della vita, e professione sua: e perciò, mentre io vi hò vbbidito, hauete ancora da riconoscerne l'effetto per vn pensiero di Voi medesimi, eseguito da me per la stima, ch'io hà fatta

del giuditio, e consiglio vostro, e pe'l desiderio, che hò havuto, e tengo tuttauia di seruirui.

E dal dedicare, ch'io fò à Voi stessi le Figure, e'l rimanente, hauete da comprendere di più non solamente la conuenienza, che così, e non altri- [fol. 22] menti mi hà inuitato à fare; ma che le Figure, la breue scrittura, & io, non ricerchiamo altra protettione, che quella dell'affetto, e dell'ingegno vostro; accioche ne prendiate opportunamente la difesa, quando alcun di coloro, che della vostra Classe non sono, si mettesse in tutto, ò in parte, troppo rigidamente à contrariar me, e le cose à Voi medesimi dedicate. E qui di nuouo vi saluto, desideroso, che la vostra virtù sia sempre largamente premiata.

In Roma li 8. di Giugno 1646. Vostro affettionatissimo Seruitore

Il medesimo Giouanni Atanasio Mosini.

4. Giovan Pietro Bellori, L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, Roma 1664

Prepis L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, in: Evelina Borea (ed.), *Giovan Pietro Bellori, Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Torino 1976.

L'IDEA DEL PITTORE, DELLO SCULTORE E DELL'ARCHITETTO

Scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura

Discorso di Gio. Pietro Bellori

Detto nell'Accademia romana di San Luca

la terza Domenica di Maggio MDCLXIV

Essendo Principe dell'Accademia

il Signor Carlo Maratti

Quel sommo ed eterno intelletto autore della natura nel fabbricare l'opere sue maravigliose altamente in se stesso riguardando, costituì le prime forme chiamate idee; in modo che ciascuna specie espressa fu da quella prima idea, formandosene il mirabile contesto delle cose create. Ma li celesti corpi sopra la luna non sottoposti a cangiamento, restarono per sempre belli ed ordinati, qualmente dalle misurate sfere e dallo splendore de gli aspetti loro veniamo a conoscerli perpetuamente giustissimi e vaghissimi. Al contrario avviene de' corpi sublunari soggetti alle alterazioni ed alla bruttezza; e sebene la natura intende sempre di produrre gli effetti suoi eccellenti, nulladimeno per l'inequalità della materia, si alterano le forme, e particolarmente l'umana bellezza si confonde, come | vediamo nell'infinite deformità e sproporzioni che sono in noi. Il perché li nobili pittori e scultori quel primo fabbro imitando, si formano anch'essi nella mente un esempio di bellezza superiore, ed in esso riguardando, emendano la natura senza colpa di colore e lineamento. Questa idea, overo dea della pittura e della scoltura, aperte le sacre cortine de gl'alti ingegni de i Dedali e de gli Apelli, si svela a noi e discende sopra i marmi e sopra le tele; originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal

compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall'immaginativa dà vita all'immagine. Sono certamente per sentenza de' maggiori filosofi le cause esemplari ne gli animi de gli artefici, le quali risiedono senza incertezza perpetuamente bellissime e perfettissime. Idea del pittore e dello scultore è quel perfetto ed eccellente esempio della mente, alla cui immaginata forma imitando, si rassomigliano le cose che cadono sotto la vista: tale è la finizione di Cicerone nel libro dell'*Oratore* a Bruto: «Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad excogitatum speciem imitando, referuntur ea quae sub oculis ipsa cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus».¹ Così l'idea costituisce il perfetto della bellezza naturale, ed unisce il vero al verisimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo ed al meraviglioso, onde non solo emula, ma superiore fassi alla natura, palesandoci l'opere sue eleganti e compite, quali essa non è solita dimostrarci perfette in ogni parte. Questo pregio conferma Proclo nel *Timeo*² dicendo, se tu prenderai un uomo fatto dalla natura ed un altro formato dall'arte statuaria, il naturale sarà meno prestante, perché l'arte opera più accuratamente. Ma Zeusi, che con la scelta di cinque vergini formò l'immagine di Elena tanto famosa da Cicerone posta in esempio all'oratore, insegna insieme al pittore ed allo scultore a contemplare l'idea delle migliori forme naturali, con farne scelta da vari corpi, eleggendo le più eleganti. Imperoché non pensò egli di poter trovare in un corpo solo tutte quelle perfezioni che cercava per la venustà di Elena, mentre la natura non fa perfetta cosa alcuna particolare in tutte le parti: «Neque enim putavit omnia quae quaereret ad venustatem uno in corpore se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus natura expolivit».³ Vuole però Massimo Tirio che l'immagine de' pittori così presa da corpi diversi partorisca una bellezza, quale non si trova in corpo naturale alcuno, che alle belle statue si avvicini.⁴ Lo stesso concedeva Parrasio a Socrate, che'l pittore propostosi in ciascuna forma la bellezza naturale, debba prendere da diversi corpi unitamente tuttociò che ciascuno a parte a parte ottiene di più perfetto, essendo malagevole il trovarsene un solo in perfezione.⁵ Anzi la natura, per questa cagione, è tanto inferiore all'arte, che gli artefici similitudinarii e

¹ Cicerone, *Orator* 9. La citazione di Bellori è erronea, perché omette la negazione presente nel testo ciceroniano.

² Proclo, *In Platonis Timaeum* 2, 401, 3-5 (II 122b).

³ Cicerone, *De inventione*, II, I, 3.

⁴ Massimo di Tiro, *Sermones* XVII, 3.

⁵ Senofonte, *Memorabili* III, 10, 2.

del tutto imitatori de' corpi, senza elezzione e scelta dell'idea, ne furono ripresi: Demetrio ricevé nota di esser troppo naturale, Dionisio fu biasimato per aver dipinto gli uomini simili a noi, communemente chiamato ἀνθρωπόγραφος, cioè pittore di uomini.

Pausone e Pirreico furono condannati maggiormente, per avere imitato li peggiori e li più vili, come in questi nostri tempi Michel Angelo da Caravaggio fu troppo naturale, dipinse i simili, e'l Bamboccio i peggiori. Rimproverava però Lisippo al vulgo de gli scultori, che da essi venivano fatti gli uomini quali si trovano in natura, ed egli gloriavasi di formarli quali dovevano essere,⁶ unico precetto dato da Aristotele così alli poeti, come alli pittori.⁷ Di questo fallo non venne altrimenti imputato Fidia, che indusse meraviglia ne' riguardanti con le forme de gli eroi e de gli dei, per aver imitato più tosto l'idea, che la natura; e Cicerone di lui parlando afferma, che Fidia figurando il Giove e la Minerva, non contemplava oggetto alcuno ond'egli prendesse la simiglianza, ma considerava nella mente sua una forma grande di bellezza, in cui fisso riguardando, a quella similitudine indirizzava la mente e la mano : «Nec vero ille artifex cum faceret Iovis formam aut Minervae contemplabatur aliquem, a quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in aequae defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat».⁸ Onde a Seneca benché stoico e rigoroso giudice delle nostre arti, parve gran cosa, ed egli si meravigliò che questo scultore non avendo veduto né Giove né Minerva, nulladimeno concepisse nell'animo le forme loro divine: «Non vidit Phidias Iovem, fecit tamen velut tonantem, nec stetit ante oculos eis Minerva, dignus tamen illa arte animus, et concepit Deos, et exhibuit».⁹ Apollonio Tiano c'insegna il medesimo, che la fantasia rende più saggio il pittore che l'imitazione; perché questa fa solamente le cose che vede, quella fa ancora le cose che non vede con la relazione a quelle che vede.¹⁰ Ora se con li precetti delli antichi sapienti rincontrar vogliamo ancora gli ottimi instituti de' nostri moderni, insegna Leon Battista Alberti, che si ami in tutte le cose non solo la simiglianza, ma principalmente la bellezza, e che si debba andar scegliendo da corpi

⁶ Plinio, *Naturalis Historia* XXXIV, 65.

⁷ Aristotele, *Poetica* 48a, (2, 1-9).

⁸ Cicerone, *Orator*, 9.

⁹ Seneca, *Controversiae* X, V, 8.

¹⁰ F. Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, VI, 19.

bellissimi le più lodate parti.¹¹ Così Leonardo da Vinci instruisce il pittore a formarsi questa idea ed a considerare ciò che esso vede e parlar seco, eleggendo le parti più eccellenti di qualunque cosa. Raffaello da Urbino il gran maestro di coloro che sanno, così scrive al Castiglione della sua Galatea: «Per dipingere una bella mi bisognerebbe vedere più belle, ma per essere carestia di belle donne, io mi servo di una certa idea che mi viene in mente».¹² Guido Reni, che nella venustà ad ogni altro artefice del nostro secolo prevalse, inviando a Roma il quadro di San Michele Arcangelo per la Chiesa de' Cappuccini, scrisse ancora a monsignor Massani maestro di casa di Urbano VIII: «Vorrei aver avuto pennello angelico, o forme di Paradiso, per formare l'Arcangelo e vederlo in cielo, ma io non ho potuto salir tant'alto, ed in vano l'ho cercate in terra. Sì che ho riguardato in quella forma che nell'idea mi sono stabilita. Si trova anche l'idea della bruttezza, ma questa lascio di spiegare nel Demonio, perché lo fuggo sin col pensiero, né mi curo di tenerlo a mente».¹³ Vantavasi però Guido dipingere la bellezza non quale gli si offeriva a gli occhi, ma simile a quella che vedeva nell'idea, onde la sua bella Elena rapita al pari dell'antica di Zeusi fu celebrata. Ma non fu così bella costei qual da loro si finse, poiché si trovarono in essa difetti e riprensioni; anzi si tiene | ch'ella mai navigasse a Troia, ma che in suo luogo vi fosse portata la sua statua, per la cui bellezza si guerreggiò dieci anni. Stimasi però che Omero ne' suoi poemi adorasse una donna che non era divina, per gratificare i Greci e per

rendere più celebre il soggetto suo della guerra troiana; nel modo ch'egli inalzò Achille ed Ulisse nella fortezza e nel consiglio. Laonde Elena con la sua bellezza naturale non pareggiò le forme di Zeusi e d'Omero; né donna alcuna fu, che ritenesse tanta venustà quanta la Venere Cnidia, o la Minerva Ateniese chiamata la bella forma,¹⁴ né uomo in fortezza oggi si trova che

pareggi l'Ercole Farnesiano di Glicone, o donna che agguagli in venustà la Venere Medicea di Cleomene. Per questa cagione gli ottimi poeti ed oratori volendo celebrare qualche soprumana bellezza, ricorrono al paragone delle statue e delle pitture. Ovidio descrivendo Cillaro bellissimo centauro lo celebra come prossimo alle statue più lodate:

¹¹ L. B. Alberti, *De pictura*, II, 55.

¹² Raffaello Sanzio, *Lettera al Castiglione*, (1514).

¹³ Lettera non pervenuta.

¹⁴ Plinio, *Naturalis Historia* XXXIV, 54.

Gratus in ore vigor, cervix, humerique, manusque
Pectoraque Artificum laudatis proxima signis.¹⁵

Et in altro luogo altamente di Venere cantò, che se Apelle non l'avesse dipinta, sinora sommersa rimarrebbe nel mare ove nacque:

Si Venerem Cois nunquam pinxisset Apelles
Mersa sub aequoreis illa lateret aquis.¹⁶

Filostrato innalza la bellezza di Euforbo simile alle statue di Apolline, e vuole che Achille di tanto superi la beltà di Neottolemo suo figliuolo, quanto li belli sono dalle statue superati. L'Ariosto nel fingere la bellezza di Angelica, quasi da mano di artefice industrie scolpita l'assomiglia legata allo scoglio:

Creduto avria che fosse stata finta,
o d'alabastro, o d'altro marmo illustre
Ruggiero, o sia allo scoglio così avvinta
Per artificio di scultore industrie.¹⁷

Nelli quali versi l'Ariosto imitò Ovidio, descrivendo la medesima Andromeda:

Quam simul ad duras religatam brachia cautes
Vidit Abantiades, nisi quod levis aura capillos
Moverat, et tepido manabant lumina fletu,
Marmoreum ratus esset opus.¹⁸

Il Marino celebrando la Madalena dipinta da Tiziano, applaude con le medesime lodi alla pittura, e porta l'idea dell'artefice sopra le cose naturali:

Ma ceda la Natura, e ceda il vero

¹⁵ Ovidio, *Metamorfosi*, XII, vv. 397-398.

¹⁶ Ovidio, *Ars amandi*, III, vv. 401-402.

¹⁷ L. Ariosto, *Orlando Furioso* X, 96

¹⁸ Ovidio, *Metamorfosi*, IV, vv. 672-675.

A quel che dotto artefice ne finse,
Che qual l'avea ne l'alma, e nel pensiero,
Tal bella, e viva ancor qui la dipinse.¹⁹

Dal che apparisce non essere giustamente ripreso Aristotele nella Tragedia dal Castelvetro, volendo questi che la virtù della pittura non consista altrimenti in far l'immagine bella e perfetta, ma simile al naturale, o bello, o deforme; quasi l'eccesso della bellezza tolga la similitudine. La qual ragione del Castelvetro si restringe alli pittori icastici e facitori de' ritratti, li quali non serbano idea alcuna e sono soggetti alla bruttezza del volto e del corpo, non potendo essi aggiungere bellezza, né correggere le deformità naturali, senza torre la similitudine, altrimenti il ritratto sarebbe più bello e meno simile. Di questa imitazione icastica non intende il filosofo, ma insegna al tragico li costumi de' migliori, con l'esempio de' buoni pittori e facitori d'immagini perfette, li quali usano l'idea: e sono queste le parole: «Essendo la tragedia imitazione de' migliori, bisogna che noi imitiamo li buoni pittori; perché quelli esprimendo la propria forma con farli simili, più belli li fingono. Αποδιδόντες τὴν οἰκείαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν».²⁰ Il far però gli uomini più belli di quello che sono comunemente ed eleggere il perfetto conviene all'idea. Ma non una di questa bellezza è l'idea; varie sono le sue forme e forti e magnanime e gioconde e delicate di ogni età e d'ogni sesso. Non però noi con Paride nel monte Ida delizioso lodiamo solo Venere molle, o ne' giardini di Nisa celebriamo il tenero Bacco; ma su ne' gioghi faticosi di Menalo e di Delo ammiriamo Apolline faretrato e l'arciera Diana. Altra certamente fu la bellezza di Giove in Olimpia e di Giunone in Samo, altra di Ercole in Lindo e di Cupidine in Tespia: così a diversi convengono diverse forme, per non essere altro la bellezza, se non quella che fa le cose come sono nella loro propria e perfetta natura; la quale gli ottimi pittori si eleggono contemplando la forma di ciascuno. Dobbiamo di più considerare che essendo la pittura rappresentazione d'umana azione, deve insieme il pittore ritenere nella mente gli esempi de' gli affetti, che cadono sotto esse azioni, nel modo che 'l poeta conserva l'idea dell'iracondo, del timido, del mesto, del lieto, e così del riso e del pianto, del timore e dell'ardire. Li quali moti deono molto più restare impressi nell'animo dell'artefice con la continua

¹⁹ G. B. Marino, *La Galeria*, XIV, vv. 102-105.

²⁰ Aristotele, *Poetica*, 54b, 8-11.

contemplazione della natura, essendo impossibile ch'egli li ritragga con la mano dal naturale, se prima non li averà formati nella fantasia; ed a questo è necessaria grandissima attenzione; poiché mai si veggono li moti dell'anima, se non per transito e per alcuni subiti momenti. Siché intraprendendo il pittore e lo scultore ad imitare le operazioni dell'animo, che derivano dalle passioni, non può vederle dal modello che si pone avanti, non ritenendo esso alcun affetto; che anzi languisce con lo spirito e con le membra nell'atto in cui si volge, e si ferma ad arbitrio altrui. È però necessario formarsene un'immagine su la natura, osservando le commozioni umane, ed accompagnando li moti del corpo con li moti dell'animo; in modo che gli uni da gli altri dipendino vicendevolmente. In tanto per non lasciare l'architettura, servesi anch'ella della sua perfettissima idea: dice Filone²¹ che Dio, come buono architetto, riguardando all'idea ed all'esempio propostosi, fabbricò il mondo sensibile dal mondo ideale ed intelligibile. Siché dipendendo l'architettura dalla cagione esemplare, fassi anch'ella superiore alla natura; così Ovidio descrivendo l'antro di Diana, vuole che la natura nel fabbricarlo prendesse ad imitar l'arte:

Arte laboratum nulla, simulaverat artem
Ingenio Natura suo.²²

Al che riguardò forse Torquato Tasso descrivendo il giardino di Armida:

Di natura arte par, che per diletto
L'imitatrice sua scherzando imiti.²³

Egli è inoltre l'edificio tanto eccellente, che Aristotele²⁴ argomenta, se la fabbrica fosse cosa naturale, non altrimenti di quello si faccia l'architettura, sarebbe eseguita dalla natura costretta ad usare le medesime regole per darle perfezione, come le stesse abitazioni de gli dei furono finte da poeti con l'industria de gli architetti, ordinate con archi e colonne, qualmente descrissero la reggia del Sole e d'Amore, portando l'architettura al cielo. Così questa idea e deità della bellezza fu da gli antichi cultori della sapienza formata nelle menti loro, riguardando sempre

²¹ Filone d'Alessandria, *De opificio mundi* IV.

²² Ovidio, *Metamorfosi*, III, vv. 158-159.

²³ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVI, 10.

²⁴ Aristotele, *Fisica*, I, 8, 199.

alle più belle parti delle cose naturali, che bruttissima e vilissima è quell'altra idea che la più parte si forma su la pratica, volendo Platone²⁵ che l'idea sia una perfetta cognizione della cosa cominciata su la natura. Quintiliano²⁶ c'instruisce, come tutte le cose perfezionate dall'arte e dall'ingegno umano hanno principio dalla natura istessa, da cui deriva la vera idea. Laonde quelli che senza conoscere la verità il tutto muovono con la pratica, fingono larve in vece di figure; né dissimili gli altri sono, che pigliano in prestanza l'ingegno e copiano l'idee altrui, fanno l'opere non figliuole, ma bastarde della natura, e pare abbiano giurato nelle pennellate de' loro maestri.

Al qual male si aggiunge che, per l'inopia dell'ingegno, non sapendo essi eleggere le parti migliori, scelgano i difetti de' loro precettori e si formano l'idea del peggiore. Al contrario quelli, che si gloriano del nome di naturalisti, non si propongono nella mente idea alcuna; copiano i difetti de' corpi, e si assuefanno alla bruttezza ed a gli errori, giurando anch'essi nel modello come loro precettore; il quale tolto da gli occhi loro, si parte insieme da essi tutta l'arte. Rassomiglia Platone²⁷ quelli primi pittori alli Sofisti, che non si fondano nella verità, ma nelli falsi fantasmi dell'opinione; li secondi sono simili a Leucippo ed a Democrito, che con vanissimi atomi | a caso compongono li corpi.²⁸ Così l'arte della pittura da costoro viene condannata all'opinione ed all'uso, come Critolao voleva che l'eloquenza fosse una usanza di dire ed una perizia di piacere, τριβη e κακοτεχνια, o più tosto ατεχνια, abito, senz'arte e senza ragione, togliendo l'ufficio alla mente e donando ogni cosa al senso. Onde quello che è somma intelligenza ed idea de gli ottimi pittori, vogliono essi più tosto che sia un uso di fare di ciascuno, per accomunare con la sapienza l'ignoranza; ma gli spiriti elevati sublimando il pensiero all'idea del bello, da questa solo vengono rapiti e la contemplano come cosa divina. Là dove il popolo riferisce il tutto al senso dell'occhio, loda le cose dipinte dal naturale, perché è solito vederne di sì fatte, apprezza li belli colori, e non le belle forme che non intende; s'infastidisce

²⁵ Platone, *Fedone*, XIX, 75a

²⁶ Quintiliano, *Institutiones oratoriae* II, 17, 9.

²⁷ Platone, *Sofista*, 136. Ancora una volta Bellori reinterpreta Platone, per il quale sono simili ai sofisti quei pittori che imitano l'apparenza sensibile, nel linguaggio moderno sarebbero i naturalisti; al contrario Bellori intende la fantasia come volontaria rappresentazione interiore e quindi propria dei manieristi. In ogni caso prende le distanze sia dagli uni che dagli altri.

²⁸ Cicerone, *De natura deorum*, I, 24, 66. Dante, *Inferno* IV, v. 136: «Democrito che il mondo a caso pone».

dell'eleganza, approva la novità; sprezza la ragione, segue l'opinione e si allontana dalla verità dell'arte, sopra la quale come in propria base è dedicato dell'idea il nobilissimo simulacro. Ci resterebbe il dire che gli antichi scultori avendo usato l'idea meravigliosa, come abbiamo accennato, sia però necessario lo studio dell'antiche sculture le più perfette, perché ci guidino alle bellezze emendate della natura; ed al medesimo fine dirizzar l'occhio alla contemplazione de gli altri eccellentissimi maestri; ma questa materia tralasciamo al suo proprio trattato dell'imitazione, sodisfacendo a coloro, che biasimano lo studio delle statue antiche. Quanto l'architettura, diciamo che l'architetto deve concepire una nobile idea, e stabilirsi una mente che gli serva di legge e di ragione, consistendo le sue invenzioni nell'ordine, nella disposizione e nella misura ed euritmia del tutto e delle parti. Ma rispetto la decorazione ed ornamenti de gli ordini sia certo trovarsi l'idea stabilita, e confermata su gli essempli de gli antichi, che con successo di longo studio, diedero modo a quest'arte; quando li Greci le costituirono termini e proporzioni le migliori, le quali confermate da i più dotti secoli e dal consenso e successione de' sapienti divennero leggi di una meravigliosa idea e bellezza ultima, che essendo | una sola in ciascuna specie, non si può alterare senza distruggerla. Onde pur troppo la deformano quelli che con la novità la trasmutano, mentre alla bellezza sta vicina la bruttezza, come li vizii toccano le virtù. Tanto male riconosciamo pur troppo nella caduta del romano imperio, col quale caddero tutte le buone arti, e con esse più d'ogni altra l'architettura: perché quei barbari edificatori dispregiando i modelli e l'idee greche e romane, e li più belli monumenti dell'antichità, per molti secoli freneticarono tante e sì varie fantasie fantastiche d'ordini, che con bruttissimo disordine mostruosa la resero. Affaticaronsi Bramante, Rafaele, Baldassarre, Giulio Romano ed ultimamente Michel Angelo dall'eroiche ruine restituirla alla sua prima idea ed aspetto, scegliendo le forme più eleganti de gli edifici antichi. Ma oggi in vece di rendersi grazie a tali uomini sapientissimi, vengono essi con gli antichi ingratamente velipesi, quasi senza laude d'ingegno e senza invenzione l'uno dall'altro abbia copiato. Ciascuno però si finge da se stesso in capo una nuova idea e larva di architettura a suo modo, esponendola in piazza e su le facciate: uomini certamente vuoti di ogni scienza che si appartiene all'architetto, di cui vanamente tengono il nome. Tanto che deformando gli edifici e le città istesse e le memorie, freneticano angoli, spezzature e distorcimenti di linee, scompongono basi, capitelli e colonne, con frottole di stucchi, tritumi e sproporzioni; e pure Vitruvio condanna

simili novità e gli ottimi esemipi ci propone. Ma li buoni architetti serbano le più eccellenti forme de gli ordini; li pittori e gli scultori scegliendo le più eleganti bellezze naturali, perfezionano l'idea, e l'opere loro vengono ad avanzarsi e restar superiori alla natura, che è l'ultimo pregio di queste arti, come abbiamo provato. Quindi nasce l'ossequio, e lo stupore de gli uomini verso le statue e le immagini, quindi il premio e gli onori degli artefici; questa fu la gloria di Timante, di Apelle, di Fidia, di Lisippo, e di tanti altri celebrati dalla fama, li quali tutti sollevati sopra le umane forme, portarono l'idea | e l'opere loro all'ammirazione. Ben può dunque chiamarsi questa idea perfezione della natura, miracolo dell'arte, provvidenza dell'intelletto, esempio della mente, luce della fantasia, sole che dall'oriente inspira la statua di Mennone, fuoco che scalda in vita il simulacro di Prometeo. Questa fa, che Venere, le Grazie e gli Amori lasciando l'idalio giardino, e le piaggie di Citera, venghino ad albergare nella durezza de' marmi e nel vano dell'ombre. In sua virtù le Muse nell'eliconie rive temprano li colori all'immortalità, e per sua gloria dispregia Pallade babiloniche tele, e vanta pomposa dedalei lini. Ma perché l'idea dell'eloquenza cede tanto all'idea della pittura, quanto la vista è più efficace delle parole, io però qui manco nel dire, e taccio.

5. Giovan Pietro Bellori, *The Idea of the Painter, the Sculptor and the Architect*, Rome 1664

Přepis The Idea of the Painter, the Sculptor and the Architect, in: A. S. Wohl - H. Wohl - T. Montanari, *Pietro Bellori, The Lives of the Modern Painter, Sculptors and Architects*, New York 2010, s. 55-67

THE IDEA

OF THE PAINTER, THE SCULPTOR AND THE ARCHITECT

Selected from the beauties of nature, superior
to Nature

DISCOURSE

OF GIOVAN PIETRO BELLORI

Delivered at the Roman Academy of Saint Luke
the third Sunday of May MDCLXIV¹

the Principe of the Academy being

SIGNOR CARLO MARATTI

That supreme and eternal intellect, the author of nature, looking deeply within himself as he fashioned his marvelous works, established the first forms, called Ideas, in such a way that each species was an expression of that first Idea, thereby forming the wondrous context of created things. But the celestial bodies above the moon, not being subject to change, remained forever beautiful and ordered, so that by their measured spheres and by the splendor of their aspects we come to know them as eternally perfect and most beautiful. The opposite happens with the sublunar bodies, which are subject to change and to ugliness; and even though nature intends always

¹ The Academy of Saint Luke was founded in 1593 by Federico Zuccari (see Appendix I). Its educational objective was to reform the arts of *disegno* through the instruction of young artists in drawing. The Program of the academy included debates and lectures on the theory of art.

to make its effects excellent, nevertheless, owing to the inequality of matter, forms are altered, and human beauty in particular is confounded, as we see in the innumerable deformities and disproportions that there are in us. For this first maker, also form in their minds an example of higher beauty, and by contemplating that, they emend nature without fault of color or of line. This Idea, or rather the goddess of painting and sculpture, when the sacred curtains of the lofty genius of a Daedalus² or an Apelles³ are parted, reveals itself to us and descends upon marbles and canvases; originating in nature, it transcends its origins and becomes the original of art; measured by the compass of the intellect, it becomes the measure of the hand; and animated by the imagination it gives life to the image. In the opinion of the greatest philosophers, there are certainly exemplary causes in the minds of artists, abiding without uncertainty perpetually most beautiful and most perfect. The Idea of the painter and of the sculptor is that perfect and excellent example in the mind whose imagined form, when imitated, the things that appear before our eyes resemble; such is Cicero's definition given in the book of the Orator dedicated to Brutus: *Ut igitur in formis et in figuris est aliquid perfectum et excellens, cui ad excogitatam speciem imitando, referuntur ea quae sub oculis ipsa cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus.*⁴ [Accordingly, as there is something perfect and surpassing in the case of sculpture and painting – an intellectual ideal by reference to which the artist represents those objects which themselves appear to the eye – so with our minds we conceive the ideal of perfect eloquence, but with our ears we catch only the copy.] Thus the Idea constitutes the perfection of natural beauty and unites the truth with the verisimilitude of things that

² Daedalus was a legendary artist, craftsman, and inventor of the Archaic period (seventh to sixth century B. C.), said to have been the builder of temples and to have sculpted the first figures that walked, moved their arms, and had open eyes.

³ Greek painter of the fourth century B. C., court painter to Alexander the Great (Pliny, *Natural History*, XXXV, 79-97; Lucian, *Slander*, 2-5).

⁴ Orator, III, 9. Bellori altered Cicero's text in one respect: where Bellori writes *cuius ad excogitatam imitando, referuntur ea quae sub oculis ipsa cadunt* [by reference to which the artist represents these objects which themselves do not appear to the eye]. According to Borea (Bellori 1976, p. 14, n. 5), Bellori took the passage by Cicero not from the *Orator* but from Junius' *De pictura veterum* (Junius 1637, p. 10). However, he must have consulted both: the *Orator* because Junius cites because he too inserts the word "cadunt"; and Junius because he too inserts the word "non" between "ipsa" and "cadunt": *In formis igitur & figuris est aliquid perfectum & excellens, cuius ad excogitatam speciem imitando referuntur ea, quae sub oculis ipsa non cadunt* (trans. Junius 1991, p. 24: "There is then in the form and shape of things a certain perfection and excellency, unto whose conceived figure such things by imitation are referred as cannot be seen"). Junius and Bellori imply that objects in the visible world resemble an imagined intellectual ideal. For Cicero by contrast, the Idea excludes what is visible in nature.

appear before the eye, always aspiring to the best and to the marvelous, so that it not only rivals but becomes superior to nature, revealing its works to us elegant and finished, whereas nature is not wont to display them to us perfect in every part. This merit Proclus confirms in the *Timaeus* when he says, if you make a man fashioned by nature and another formed by the art of sculpture, the natural one will be less excellent, because art works more accurately.⁵ New Zeuxis,⁶ who chose from five virgins to fashion the famous image of Helen that Cicero held up as an example to the orator, teaches both the painter and the sculptor to contemplate the Idea of the best natural forms by choosing them from various bodies, selecting the most elegant. For he did not believe that he would be able to find in a single body all those perfections that he sought for the beauty of Helen, since nature does not make any particular thing perfect in all its parts: *Necque enim putavit omnia quae quaereret ad venustatem uno in corpore se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus natura expolivit.*⁷ [He did not think all the qualities which he sought to combine in a portrayal of beauty could be found in one person, because in no single case has Nature made anything perfect and finished in every part.] Maximus Tyrius therefore claims that the painters' image taken thus from diverse bodies produces a beauty such as is not found in any body in nature, however close it may be to the beauty of statues.⁸ Parrhasius conceded the same to Socrates, that the painter in pursuit of natural beauty in every form must take from various bodies in conjunction everything that each one, part by part, possesses that is most perfect,

⁵ Proclus, *In Platonis Timaeum commentaria*, II, 122b. Cited in Junius 1637, p. 3 (trans. Junius 1991, p. 14: "If you do take a man brought forth by Nature, and another made by the art of carving: yet shall not he that is made by Nature wholly seem statelier: for Art doth many things more exactly").

⁶ Greek painter of the fifth to fourth century B. C. (Pliny, *Natural History*, XXXV, 61.66; Lucian, *Zeuxis or Antiochus*).

⁷ Cicero *De Inventione*, II, i, I. In the second part of the sentence Bellori omits "*perfectum*" (Cicero's text reads: *ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit*). Pliny (*Natural History*, XXXV, xxxvi, 66) saw Zeuxis's picture of Helen in the portico of Philippus at Rome. According to Cicero, the picture was in the temple of Hera in Kroton in southern Italy.

⁸ Maximus Tyrius, *Dissertation*, XVII, 3. d, e. Cited in Junius 1637, p. 3: *Statuarii è singulis corporibus, quae in iis pulchra sunt, mina arte colligunt, & ex tam diversis unam imaginem efficiunt, & haec tam apte inter se confundunt ac miscent, ut nihil nisi unam quoque pulchritudinem, eamque concinnam ac veram expriment. Nec invenias ullam naturalem pulchritudinem tam pulchram, ut cum imagine possit contendere. Artes namque perfectum quid desiderant* (trans. Junius 1991, p. 13: "Such as carve images, having gathered all that in several bodies is reputed to be faire, bring it by means of their art in one singular imitation of a convenient, pure, and well-proportioned beautie to passe, neither shall you find in haste a body so accurately exact, as to compare it with the beautie of a statue: For the Arts doe ever seeke what is fairest").

since it is difficult to find one alone that is perfect.⁹ Instead nature is for this reason so inferior to art that artists pursuing likeness and the complete imitation of bodies, without selection or choice of the Idea, were criticized for it: Demetrius was accused of being too naturalistic,¹⁰ Dionysius was censured for painting men similar to ourselves, and was commonly called ἀνθρωπόγραφος, which is to say painter of men;¹¹ Pauson¹² and Peiraeikos¹³ were condemned most of all, for having imitated the worst and vilest; just as in our time Michelangelo da Caravaggio, was too naturalistic, he painted men as they are, and Bamboccio painted the worst.¹⁴ Lysippus¹⁵ therefore reproached the common run of sculptors because they made men as they are found in nature, while he prided himself on fashioning them as they ought to be, this being the sole precept imparted by Aristotle to poets and painters alike.¹⁶ This fault, on the other hand, was never imputed to Phidias,¹⁷ who aroused wonder in spectators with his forms of heroes and gods because he imitated the Idea rather than nature; and Cicero in speaking of him affirms that Phidias when representing Jupiter and Minerva¹⁸ did not contemplate any object whatever from which he might take the likeness, but considered in his mind a grand form of beauty, and regarding it fixedly, addressed his mind and hand to that likeness: *Nec vero ille artifex cum faceret Iovis formam aut Minervae contemplabatur aliquem, a quo*

⁹ Xenophon, *Memorabilia*, III, X I: "Coming one day to the house of Parrhasius, he [Socrates] said, in the course of a discussion: 'Well, Parrhasius ... in making a likeness of completely faultless in appearance, you take the most beautiful features from each of many models and thus you make the whole body appear beautiful' 'That is just what we do,' Parrhasius said" (trans. Pollitt 1965, pp. 160-161). Parrhasius of Ephesus was a Greek painter of the fifth to fourth century B. C. (Pliny, *Natural History*, XXXV, 67-72).

¹⁰ Greek sculptor of the fifth century B. C. According to Quintilian, *Institutio Oratoria*, XII, s. 9, Demetrius „is blamed for carrying realism too far, and is less concerned about the beauty than about the truth of his work“ (trans. H. E. Butler, *The Institutio Oratoria of Quintilian*, IV, London, 1922, p. 455).

¹¹ Fifth-century Greek painter celebrated for his realism. According to Aristotle, *Poetics*, II, 1448a, 5-6, 'Polygnotus painted [men] better [than nature made them], Pauson worse, while Dionysius made exact likenesses.' Bellori's phrase 'painter of men' is taken from Pliny, *Natural History*, XXXV, xxxvii, 113.

¹² Athenian painter, late fifth to early fourth century B. C. (Aristotle, *Poetics*, VIII, 1340a, 36-38).

¹³ Greek painter, third century B. C. (Pliny, *Natural History*, XXXV, 112).

¹⁴ Bamboccio (Peter van Laer), a seventeenth-century Dutch painter and printmaker active mainly in Rome, was the inventor of type of naturalistic low-life painting known as *bambocciate*.

¹⁵ Greek sculptor of the fourth century B. C. (Pliny, *Natural History*, XXXIV, 37; XXXV, 61-67).

¹⁶ Aristotle did not say precisely this, but that 'Since the objects of imitation [in the different modes of poetry] are men in action, and these must be either of a higher or a lower type, it follows that we must represent men either as better than in real life, or as worse, or as they are. It is the same in painting' (*Poetics*, II, 1448a, 5-6).

¹⁷ Greek sculptor of the fifth-century B. C. (Pliny, *Natural History*, XXXIV, 49; XXXVI, 15-19; Pausanias, *Description of Greece*, V, xi, 1-11).

¹⁸ The colossal chryselephantine statues of Athena (Minerva) in the Parthenon on the Acropolis in Athens and of Zeus (Jupiter) in the Temple of Zeus at Olympia.

*similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in ea defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.*¹⁹ [Surely that great sculptor, while making the image of Jupiter or Minerva, did not look at any person whom he was using as model, but in his own mind there dwelt a surpassing vision of beauty; at this he gazed and all intent on this he guided his artist's hand to produce the likeness of the god.] Hence to Seneca, although he was a Stoic and a strict judge of our arts, it appeared a great thing, and he marveled that this sculptor, having seen neither Jupiter nor Minerva, should nevertheless conceive their divine forms in his mind: *Non vidit Phidias Iovem, fecit tamen velut tonantem, nec stetit ante oculos eis Minerva, dignus tamen lila arte animus, et concepit Deos, et exhibuit.*²⁰ [Phidias never saw Jove, but he nonetheless represented him as thundering; Minerva did not stand before his eyes, but his mind that matched such superb technique, formed a concept of gods and put them on view.] Apollonius of Tyana teaches us the same, that the imagination makes the painter wiser than imitation does; because the latter makes only the things that it sees, while the former makes also the things that it does not see, in relation to those it does see.²¹ Now, if we wish also to compare the precepts of the sages of antiquity with the best of those laid down by our modern sages, Leon Battista Alberti teaches that one should love in all things not only the likeness, but mainly the beauty, and that one must proceed by choosing from very beautiful bodies their most praised parts.²² Thus Leonardo da Vinci instructs the painter to form this Idea for himself and to consider what he sees and muse upon it, selecting the most excellent parts of anything.²³ Raphael of Urbino, the great master of those who know,²⁴ writes thus to

¹⁹ *Orator*, II, 8.

²⁰ *Controversiae*, X, 35.

²¹ Philostratus the Elder, *Vita Apollonii Tyanensis*, VI, 19: 'Imitation can only create as its handiwork what it has seen, but imagination equally what it has not seen; for it will conceive of its ideal with reference to reality' (Philostratus, *The Life of Apollonius of Tyana*, II, trans. F. C. Conybeare, Cambridge (MA) and London, 1989, p. 79). Bellori's source would have been Junius 1637, p. 11: *Imitation enim hoc sentum iquenabitur, quod vidit: phantasia vero etiam quod non vidit: proponet enim sibi ipsum quod non novit, ad ejus quod est relationem* (trans. Junius 1991, p. 25: „Imitation doth worke out nothing but what shee hath seene: Phantasie on the contrary doth take in hand also what shee hath not seene; for shee propoundeth unto her selfe unknowne things with a relation to such things as are“).

²² Alberti, *De pictura*, III, 55: The painter “should be attentive not only to the likeness of things but also and especially to beauty, for in painting beauty is as pleasing as it is necessary.... Therefore, excellent parts should be selected from the most beautiful bodies“ (Alberti 1972, pp. 98, 99).

²³ Bellori's source was Leonardo da Vinci 1651, pp. 451-452. See also the *Life of Poussin*, p. 323 and n. 87.

²⁴ Bellori borrows Dante's phrase describing Aristotle, *Divina Commedia, Inferno*, IV, verse 131.

Castiglione about his Galatea:²⁵ *In order to paint one beauty I would need to see more beauties, but as there is a dearth of beautiful women, I make use of a certain Idea that comes into my mind.*²⁶ Guido Reni, who in beauty surpassed every other artist of our era, when he sent the painting of Saint Michael the Archangel to Rome for the church of the Capuchins,²⁷ also wrote to Monsignor Massani, master of the household of Urban VIII:²⁸ *I should like to have had the brush of an angel or forms of paradise, to form the archangel and to see him in heaven, but I was unable to ascend so high, and on earth I sought them in vain. So I looked at the form that I established for myself in my idea. The idea of ugliness is also to be found, but this I set forth in the Devil and leave it there, for I flee him even in thought and do not care to keep him in my mind.*²⁹ Thus Guido prodded himself on painting beauty not as it presented itself to his eyes, but resembling the one that he saw in his Idea, for which reason his dair abducted Helen³⁰ was celebrated as the equal of the ancient one by Zeuxis.³¹ But she herself was not so beautiful as they made her, for there were imperfections and faults to be found in her; rather, it is believed that she never did sail to Troy but that her statue was taken there in her place, and for its beauty the war was fought for ten years. Thus it is believed that Homer in his poems worshiped a woman who was not divine in order to gratify the Greeks and to render his subject of the Trojan War more renowned, just as he exalted Achilles' might and the wise counsel of Ulysses. Therefore Helen in her natural beauty did not equal the forms of Zeuxis and Homer; nor was there ever any woman who possessed such great beauty

²⁵ The Triumph of Galatea (1512) in the Villa Farnesina, Rome. Raphael's letter was addressed to his friend Baldassare Castiglione (1478-1549), best known as the author of *Il cortegiano*.

²⁶ The letter was first published in Pino 1582, p. 29. Bellori shortened and slightly changed the original text of the letter, which reads: *Per dipingere una bella, me bisognaria veder piu belle, con questa condizione, che V. S. si trovasse con meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici, et di belle donne, io mi servo di certa Idea, che mi viene in mente.* [In order to paint one beauty I would need to see several beauties, on condition that Your Lordship be with me to select the best. But as there is a dearth of good judges and of beautiful women, I make use of a certain Idea that comes into my mind.]

²⁷ Santa Maria della Concezione. See the Life of Guido Reni, p. 367.

²⁸ Urban VIII Barberini was pope from 1623 to 1644. Monsignor Giovan Antonio Massani (see Appendix I) and inherited Agucchi's manuscripts. Under the pseudonym Giovanni Atanasio Mosini, Massani published this story, with fragments of Agucchi's *Trattato della pittura*, in the preface to the first edition of Simon Guillain's etchings after drawings of artisans by Annibale Carracci (*Diverse figure al numero di ottanta disegnate di penna nell'hore di recreatione da Annibale Carracci intagliate in rame e cavate dagli originali da Simone Guilliono Parigino ...*, Rome, 1646). See also the Life of Domenichino, p. 272.

²⁹ Bellori cites the same letter, without the concluding phrase ("for I flee him even in thought and do not care to keep him in my mind") in the Life of Guido Reni, p. 367.

³⁰ *The Rape of Helen*, Musée du Louvre, Paris. See the Life of Guido Reni, p. 366.

³¹ See n. 6.

as the Cnidian Venus³² or the Athenian Minerva known as the beautiful form,³³ and no man is to be found today who is equal in strength to the Farnese Hercules by Glycon,³⁴ and no woman equal in beauty to the Medici Venus of Cleomenes.³⁵ For this reason the best poets and orators, when they wish to celebrate some superhuman beauty, resort to comparison with statues paintings. Ovid, describing Cyllarus, the fine-looking centaur, praises him as proximate to the most acclaimed statues.

*Gratus in ore vigor, cervix, humerique,
 manusque
 Pectoraque Artificum laudatis proxima signis.*³⁶

[He had a pleasing brightness of face; and his
 neck, shoulders, breast, and hands you would
 praise as equal to an artist's perfect statue.]

And elsewhere he said loftily of Venus that if Apelles had not painted her, she would be lying still submerged in the sea where she was born:

*Si Venerem Cois numquam pinxisset Apelles
 Mersa sub aequoreis lila lateret aquis.*³⁷

³² The *Aphrodite of Cnidos* by the fourth-century B. C. Greek sculptor Praxiteles. A Roman copy is in the Museo Pio-Clementino, Musei Vaticani.

³³ The bronze statue of Athena, known as the Athena Promachus, by Phidias, is described by Pliny (*Natural History*, XXXIV, xix, 54) as being "of such exquisite beauty that it has been surnamed the Fair" [*tam eximiae pulchritudinis, et formae cognomen acceperit*].

³⁴ The *Farnese Hercules* (first recorded in 1556 in the Palazzo Farnese in Rome) is now in the Museo Archeologico Nazionale in Naples. The first-century B. C. Athenian sculptor Glycon (see G. K. Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, XV, Munich, 1937, p. 243),

³⁵ The *Medici Venus* in the tribune of the Galleria degli Uffizi in Florence is a copy of a statue from the circle of Praxiteles by the first-century A. D. Greek sculptor Cleomenes (Pliny, *Natural History*, XXXVI, 33), whose name is incised on the base.

³⁶ *Metamorphoses*, XII, 397-399. Bellori has omitted the last phrase (*Et quacumque vir est*) of Ovid's verse. The complete verse is cited in Janius 1637, p. 3, though Junius has altered the phrase omitted by Bellori to read *Ex qua parte vir est* (trans. Junius 1991, p. 14: "For as much as he was like a man").

³⁷ *Artis Amatoriae*, III, 401-402. Bellori has slightly altered Ovid's text, which reads: *Si Venerem Cois nusquam posuisset Apelles/Mersa sub aequoreis lila lateret aquis*. According to Hesiod, *Theogony*, 176-206, Venus was born from the sea after Cronos castrated his father and cast the severed members into the sea, where "they were swept away over the main a long time; and a white foam spread around them from the immortal flesh, and in it there grew a maiden [whom] gods and men call Aphrodite (Venus)."

[If Coan Apelles had never painted Venus, she
would still lie hidden in the sea's depths.]

Philostratus exalts the beauty of Euphorbos, likening him to statues of Apollon,³⁸ and holds that Achilles surpasses the beauty of Neoptolomus, his son, to the same extent as statues surpass beautiful men. Ariosto, depicting the beauty of Angelica, describes her bound to the rock as though sculpted by the hand of a skilled artist:

*Creduto avria, che fosse stata finta,
O d'alabastro o d'altro marmo illustre,
Ruggiero, o sia allo scoglio così avvinta
Per artificio di scultore industriale.*³⁹

[Ruggiero would have believed her fashioned
of either alabaster or another luminous marble,
and that she was bound thus to the rock
by a skillful sculptor's art.]

In these verses Ariosto imitated Ovid, describing the same Andromeda:

*Quam simul ad duras religatam brachia cautes
Vidit Abantiades, nisi quod levis aura capillos*

³⁸ Bellori's source was Philostratus, *Heroicos*, 33-39: "So then in height he [Palamedes] was the same as the greater Ajax [the Telamonian]; in beauty, Protesilaos says, he vied with Achilles, Antilokhos, Protesilaos himself, and with the Trojan Euphorbos"; and 52, 2: "[Neoptolomus] was noble and though anferior to his father, was in no way more ordinary than Telamonian Ajax. Protesilaos says the same thing about his appearance as well. He wa good-looking and resembled his father, but was inferior to him in that same way that beautiful people are inferior to their statues" (Flavius Philostratus, *Heroicos*, trans. J. K. Berenson MacLean and E. Bradshaw Aiken, Atlanta, 2001, pp. III and 153). Like Bellori, Junius 1637, p. 3, conflated and recast the two passages: *Philostratus quoque passim perfectissimarum formarum similitudinem non aliunde quàm à statuis petit. In Heroicis enim de Protesilao agens inquit. Et rursus de Euphorbo. Ipsius itaque pulchritudinem Achivos quoque ait demulsisso, statuaeque ipsum similem fuisse, ut cùm pulcherrimè Apollo & intonsus & mollis videretur. De Neoptolemo denique agens, pulcherrimum ac patri Achilli quàm simillimum fuisse tradit. Tantum verò ab ipso superatum, quantum pulcri à statuis superantur* (trans. Junius 1991, p. 114: "Wee are likewise to observe, that Philostratus doth very often compare the beautie of the ancient heroicall Worthies with the beautie of artificial statues, as you may see in his description of Protesilaos, Euphorbos, Neoptolemus, and elsewhere").

³⁹ *Orlando Furioso*, X, 96.

*Moverat, et tepido manubant lumine fletu,
Marmoreum natus esset opus.*⁴⁰

[When Perseus saw her bound by the arms to
a rough cliff, save that her hair stirred gently
in the breeze, and warm tears were trickling
down her cheeks, her would have thought her
a marble statue.]

Marino, extolling the Magdalen painted by Titian, applauds the painting with
the same praises, and raises the Idea of the artist above natural things:

Ma ceda la Natura, e ceda il vero
A quel che dotto Artefice ne finse,
Che qual l'avea de l'alma, e nel pensiero,
Tal bella e viva ancor qui la dipinse.⁴¹

[But let Nature yield, and reality yield as well,
to what the learned Artist made of her, for
just as he had her in his soul and thought, so
beautiful and alive, he also painted her here.]

From this it appears that Castelvetro was not just in his criticism of Aristotle
on tragedy, for he holds that the virtue of painting consists not in making it similar to
nature, whether beautiful or deformed; as though excess of beauty takes away the
likeness.⁴² Castelvetro's argument applies only to strictly representational artists and
makers of portraits, who cherish no Idea and are at the mercy of ugliness of the face
or body, being unable to add beauty or to correct the deformities of nature without
taking away the likeness, else the portrait would be more beautiful and less like. The
philosopher does not have in mind this strictly representational imitation, but he
teaches the tragesian about the moral conduct of the best men using the example of

⁴⁰ *Metamorphoses*, IV, 672-675.

⁴¹ Marino 1664, p. 81. The lines quoted by Bellori are the first four in the fourteenth and last stanza of
Marino's poem on an unspecified version of Titian's *Magdalen*.

⁴² Castelvetro 1576, p. 72.

good painters and makers of perfect images, who employ the Idea: and these are his words: Tragedy being the imitation of the best men, it behooves us to imitate good painters, for when they express the proper form in achieving men's likeness, they make them more beautiful. Αποδιδόντες τήν οικείαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν.⁴³ [who render personal appearance and produce likenesses, yet enhance the beauty of people.] Therefore, making men more beautiful than they ordinarily are, and choosing perfection, conforms to the Idea. Now the Idea of this beauty is not one; its forms are various, both strong and magnanimous, joyous and delicate, of every age and each sex. Therefore we not only praise soft Venus together with Paris on delightful Mount Ida, or celebrate tender Bacchus in the gardens of Nysa, but we also admire quiver-bearing Apollo and the archeress Diana on the arduous heights of Maenalos and Delos. The beauty of Jupiter in Olympia was certainly of another kind than that of Juno in Samos, that of Hercules in Lindos other than that of Cupid in Thespieae: thus different forms are appropriate to different figures, for beauty is none other than that which makes things as they are in their proper and perfect nature, and which the best painters choose by contemplating the form of each one. We must furthermore consider that as painting is the representation of human action, the painter must at the same time retain in his mind examples of the *affetti* that correspond to these actions, just as the poet preserves the idea of the wrathful, the timid, the sad, the joyful, and likewise that of laughter and tears, of fear and of daring. These emotions must be impressed more deeply upon the mind of the artist through continual contemplation of nature, as it is impossible for him to portray them with his hand from nature if he has not already formed them in his imagination; and for this the greatest attentiveness is required, since the movements of the soul are never seen except fleetingly and in a few sudden moments. Thus when the painter or sculptor undertakes to imitate the workings of the heart, which derive from the passions, he cannot envisage them from the model that he has before him, who retains no emotion, and who on the contrary languishes in mind and body in the pose that he has assumed, and keeps still at the will of another. It is therefore necessary to form an image of them based on nature, by observing human emotions, and coordinating the movements of the body with the movements of the heart, in such a way that the former and the latter depend upon each other

⁴³ Aristotle, *Poetics*, 15. 1454b 10-11.

reciprocally. At the same time, not to exclude architecture, it too employs its own most perfect Idea: Philo says that God, like a good architect, constructed the world of the senses from the ideal and intelligible world by looking at the Idea and the example that he intended.⁴⁴ Consequently, as architecture depends upon an exemplary cause, it too becomes superior to nature; thus Ovid, describing Diana's cave, has it that nature in dashing it took to imitating art:

Arte laboratum nulla, simulaverat artem

*Ingenio Natura suo.*⁴⁵

[Wrought by no artist's hand. But Nature by
Her own cunning had imitated art.]

Torquato Tasso perhaps had this in mind when he described Armida's garden:

Di natura arte par, che per diletto

*L'imitatrice sua scherzando imiti.*⁴⁶

[It seems natura's art, that for delight, playfully
she should imitate her imitator.]

An edifice is, moreover, so excellent that Aristotle argues:⁴⁷ if a building were a natural thing, it would be executed by nature no differently than it would be by architecture, and nature would be constrained to use the same rules to give it perfection; just as the very abodes of the gods were devised by poets with the skill of architects, arrayed with arches and columns, which I show they described the royal

⁴⁴ According to Philo of Alexandria, *De opificio mundi*, IV, the Idea in the mind of God is the prototype without which nothing beautiful can be created.

⁴⁵ *Metamorphoses*, III, 158.

⁴⁶ *Gerusalemme liberata*, XVI, 10.

⁴⁷ *Physics*, II, viii, 199a, 12-13. The terms "rules" and "perfection" in this paragraph are not Aristotle's but Bellori's (see Panofsky 1968, p. 252, n. 34). Aristotle wrote: "Thus if a house, e.g., had been a thing made by nature, it would have been made in the same way as it is now by art; and if things made by nature were made also by art, they would come to be in the same way as by nature" (*Physics*, trans. R. P. Hardie and R. K. Gaye in *The Works of Aristotle*, ed. W. D. Ross, II, Oxford, 1953, p. 199a).

palace of the Sun and of Love, transporting architecture to heaven. Thus the ancient cultivators of wisdom formed this Idea and deity of beautiful parts of natural things, for that other Idea, which is largely formed on the basis of experience, is most ugly and vile, and Plato holds that the Idea must be perfect knowledge of the thing, based on nature.⁴⁸ Quintilian teaches us show all things perfected by art and by human talent have their origin in nature itself, from which the true Idea is derived.⁴⁹ Hence those who do everything on the basis of practice, without knowing the truth, depict specters instead of figures; and those others are not dissimilar, who borrow talent and copy the ideas of others, creating works that are not daughters but bastards of nature, and who appear to have taken an oath to the brushstrokes of their masters. This evil is compounded by the fact that through poverty of talent, not knowing how to choose the best parts, these artists choose the defects of their teachers and form the Idea of the worst. On the other hand, those who glory in the name of naturalists do not propose any Idea whatever for themselves in their minds; they copy the defects of bodies and inure themselves to ugliness and faults; they too swear by the model as their teacher; and when it is taken out of their sight, all their art goes with it. Plato likens the former painters to the Sophists, who base themselves not on the truth but on the false phantasms of opinion;⁵⁰ the latter are like Leucippus and Democritus, who compose bodies randomly of vainest atoms.⁵¹ Thus the art of painting is condemned by those artists to opinion and to usage, just as Critolaos would have it that eloquence consisted of practice in speaking and skill in pleasing, *τριβή* [mere practice] and *κακοτεχνία* [poor form], or rather *ατεχνία* [lack of art], a habit without art or reason, taking the function away from the mind and assigning everything to the senses.⁵² Hence that which is supreme intelligence and the Idea of the best painters these men prefer to consider an individual way of working, in order to place ignorance on the same level as knowledge; but elevated spirits, directing their

⁴⁸ *Phaedo*, XIV, 75-A.

⁴⁹ *Institutio Oratoria*, II, xvii, 9: *Omnia quae ars consummaverit a natura initia duxisse*. Cited in Junius 1991, p. 15: “All such things as are accomplished by Art, do ever draw their first beginnings out of Nature.”

⁵⁰ *Sophist*, 136.

⁵¹ The fifth-century Greek philosophers Leucippus and Democritus were exponents of the atomic theory of matter according to which the world is produced by accident and composed of infinitely numerous, discontinuous atoms in an infinite void, as opposed to the Platonic and Aristotelean concept of nature's finite, continuous, and following a cosmic design.

⁵² Critolaos was a Peripatetic (Aristotelean) philosopher of the second century B. C. He was critical of rhetoric which, according to Quintilian (*Institutio Oratoria*, II, xv, 23), he regarded as merely “the practice of speaking.”

thought upward to the Idea of the beautiful, are enraptured by this alone and look upon it as something divine. Since the common people refer everything to the sense of sight, they praise things that are painted from nature because they are accustomed to seeing them made so;⁵³ they appreciate beautiful colors, not beautiful forms which they do not understand; they are bored by refinement and approve of novelty; they disdain reason, follow opinion, and turn away from the truth of art, upon which, as on its proper base, the most noble simulacrum of the Idea stands consecrated. It remains for us to say that since the sculptors of antikvity employed the marvelous Idea, as we have indicated, it is therefore necessary to study the most perfect ancient scultures, in order that they may guide us to the emended beauties of nature; and for the same purpose i tis necessary to direct our eye to the contemplation of other most excellent masters; but this matter we shall leave to a treatise of its own on imitation, to meet the objections of those who criticize the study of ancient statues. As for architecture, we say that the architect must conceive a noble Idea and establish an intellect to serve him as law and reason, and his inventions will consist in order, disposition, and the measure and harmonious proportion of the whole and its parts. But with respect to the decoration and ornaments of the orders, let him be sure to discover dor himself the Idea that is established and confirmed by the examples of the ancients, who through the success of long study endowed this art with style. When the Greeks instituted the norms and the best proportions for it, these condirmed by the most educated ages and by a consensus and succession of learned men, become laws of a marvelous Ideas and an ultimate beauty. Which being unique to each species cannot be altered without being destroyed. Hence, regrettably, those who transform it with innovations deform it, since ugliness stays close by beauty, just as the vices can touch the virtues. Such a great ill we recognize, alas, in the fall of the Roman Empire, with which all the fine arts declined, and among them architecture more than any other: because those barbarian builders, despising Greek and Roman models and Ideas nad the most beautiful monuments of antikvity, for many centuries spouted so many and such various bizarre fantasies of orders that they rendered architecture monstrous with the most hideous disorder. Bramante,

⁵³ There is a similar passage in Agucchi's *Trattato della pittura*, which Bellori would have known and which may have benn his source: "From this (i.e., painters who represent only what they see) arises the fact that things painted and imitated from nature are pleasing to the populace because they are accustomed to see them so represented, and the imitation of what they know delights them" (Mahom 1947, p. 243).

Raphael, Baldassare,⁵⁴ Giulio Romano, and lastly Michelangelo labored to restore it from its heroic ruins to its original Idea and appearance, selecting the most elegant forms of ancient buildings. But today these highly erudite men, instead of receiving thanks, are ungratefully reviled, together with the ancients, as if the former had copied from the latter without laudable genius and without invention. Consequently, each individual makes up in his head a new idea and phantom of architecture in his own manner and displays in on façades and in the public square: these men are certainly devoid of every science in the domain of the architect, whose appellation they falsely bear. And so they fabricate nonsense of angles, broken elements, and distortions of lines, deforming buildings and the very cities and monuments; they break up bases, capitals, and columns with fakery of stuccoes, fragments, and disproportions;⁵⁵ and yet Vitruvius condemns such novelties and offers us the best examples.⁵⁶ But good architects preserve the most excellent forms of the orders; painters and sculptors, selecting the most elegant beauties of nature, perfect the Idea, and their works come to surpass and remain superior to nature, which is the ultimate merit of these arts, as we have proved. From this [the Idea] springs the veneration and awe men have for statues and images, from this the reward and honors of artists; this was the glory of Timanthes,⁵⁷ Apelles, Phidias, Lysippus, and so many others celebrated by fame, all of whom, transcending human forms, carried their Ideas and their works to the point of wonder. This Idea, then, may truly be called the perfection of nature, miracle of art, providence of the intellect, example of the mind, light of the imagination, the sun that from the east inspires the statue of Memnon, the fire that warms and brings to life the image Prometheus made. This Idea leads Venus, the Graces, and the cupids to abandon the Idalian garden and Cythera's shores and come to dwell in the hard solidity of marbles and the emptiness of shades. In virtue of immortality, and for its glory Pallas shuns Babylonian cloths and grandly vaunts the linen canvases of Daedalus. But because the Idea of eloquence yields to the Idea of painting, to the extent that sight is more effective than words, I therefore now fail of speech and fall silent.

⁵⁴ The Sieneese architect and painter Baldassare Peruzzi (1481-1536).

⁵⁵ Bellori is implicitly referring to the buildings of Francesco Borromini (1599-1667).

⁵⁶ *De architectura*, VII, v, 3. Vitruvius is criticizing architectural frescoes of the so-called fourth style of Roman painting in which "what were imitations based upon reality are now disdained by the improper taste of the present."

⁵⁷ Greek painter of the late fifth century B. C. (Pliny, *Natural History*, XXXV, 73-74; Quintilian, *Institutio oratoria*, II, xiii, 12-13).

LA PITTURA

*Non ho vita, né spirito, e vivo e spiro;
Non ho moto, e ad ogn'atto, ognor mi muovo;
Affetto alcun non provo,
E pur rido, mi dolgo, amo e m'adiro.
Meraviglia de l'arte?
La mia facondia tace,
Nacqui muta, non parlo, e son loquace:
Son finta, son mendace,
E pur dimostro il vero in ogni parte;
Son ombra e per costume
Tempro i rai su le tele, e formo il lume*

[PAINTING

I have not life or spirit, yet I live and breathe; I lack movement, yet with every act I always move; I can feel no emotion, and yet I laugh, I grieve, I love, and grow enraged. Marvel of art? My eloquence is silent, I was born mute, I speak not, yet am loquacious: I feign, I am mendacious, and yet I display the truth in every part; I am a shade and yet am wont to temper rays on canvases and create light.]

LA SCOLTURA

*Natura in van mi toglie
L'alma, e s'entro mi chiude alpine pietra,
L'arte mia mi discioglie,
Et apre i monti, e mi dà vita, e spetra:
M'inspira umana voglie
Nel duro sasso, e non ho vita frale,
Che la durezza sua mi fa immortale.*

[SCULPTURE

Nature extracts my soul in vain, and though it encloses me in alpine stone, my art dissolves me, and opens mountains, gives me life, and makes me soft: human wishes breathe life into me in the hard stone, yet I have not frail life, for its hardness makes me immortal.]

LA ARCHITETTURA

*Da le cimmerie grotte, e da le selve
L'uomo tolgo, e da le belve;
E con più nobil vita, e più sicura
Fra cittadine mura
Lo difendo, e riparo in dolce albergo
Dal gelo, e da gli ardosì;
Io con eterni onori
Alzo a Dio sacri tempi, ed al Ciel' ergo
Moli eccelse, e stupori
E insieme co' monarchi
Anch'io trionfo in fra colonne ed archi.*

[ARCHITECTURE

From Cimmerian caves and from the woods I remove man, and from wild beasts as well; and with nobler life and more secure, within city walls I defend and protect him in sweet shelter from the cold and from the burning heat; with eternal honors I raise sacred temples to God, and to Heaven erect sublime monuments and wonders, and together with monarchs I too triumph amid columns and arches.

6. Giovan Pietro Bellori, *Idea malíře, sochaře a architekta*, Řím 1644

Přepis dodatku: 2. Ze spisu G. P. Belloriho, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni* (Životy moderních malířů, sochařů a architektů), in: Erwin Panofky, *Idea. Příspěvek k historii pojmu starší teorie umění*, Praha 2014, s. 179-191. Z německého vydání Erwin Panofsky, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig – Berlin 1924 přeložila Radana Mišustina. Dodatky v italštině přeložil Josef Bradáč.

IDEA MALÍŘE, SOCHAŘE A ARCHITEKTA, VYBRANÁ Z PŘÍRODNÍCH KRÁS, PŘEVYŠUJE PŘÍRODU¹

Gio. Pietro Bellori

Nejvyšší a věčný intelekt, původce přírody tvořící její obdivuhodná díla, jenž sám sebe nejvyšším způsobem nazírá, utvořil první formy nazvané Ideje tak, že každý druh byl vyjádřen první Ideou a byl tak učiněn zázračný soubor stvořených věcí. Nebeská, supralunární tělesa však nepodléhají změnám a zůstala tak nevždy krásná a spořádaná, takže prostřednictvím odměřených sfér a zářnosti jejich vzhledu docházíme poznání, že jsou věčně a nejvyšším způsobem přesná a půvabná. Naopak sublunární tělesa podléhají změnám a šklivosti; a třebaže Příroda se vždy snaží dosáhnout svého výtečného výsledku, vlivem nesourodé matérie dochází k proměnám forem a zvláště lidská krása, jak vidíme, degraduje v nekonečné množství neforemností a disproporcí, jež v sobě nacházíme. Proto i vznešení malíři a sochaři napodobující onoho prvního strůjce si utvářejí v mysli vzor vyšší krásy, který nazírají, a bezchybnými tahy a barvami tak napravují² přírodu. Tato Idea, čili bohyně (Dea) malířství a sochařství, se tak otevřením nebeských svatých velkých talentů Daidalů a Apellů v nás odhaluje a sestupuje na mramory a plátna; ač z přírody, překonává původ a stává se originálem umění; je odměřována kompasem

¹ Gio. Pietro Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1672, I, s. 3-13. Připojen je s řečí o ideji obsahově úzce související úvod k životu Annibala Carracciho (op. cit., s. 19-21). Věříme, že jsme prokázali čtenáři službu a předpřipravili budoucí nové vydání Belloriho, když jsme uvedené pasáže pokud možno verifikovali.

² S výrazem „emendare“ (podle Schlossera, *materialien zur Quellenkunde IX*, s. 88 „školní výraz filologického zabarvení“) se setkáváme ve stejném použití již u L. B. Albertiho (s. 121, citováno v pozn. 189).

intelektu a stává se měřítkem ruky, je ožívována imaginací a dává obrazu život. Dle názoru velkých filozofů se v duších Tvůrců s jistotou jedná o příkladné vzory, jež bez pochyby věčně přetrvávají ve své nejvyšší kráse a dokonalosti. Idea malíře a sochaře je oním dokonalým a vynikajícím vzorem myslí, jemuž se – napodobujícíe imaginovanou formu – podobají okem viděné věci: takový je Ciceronův názor v knize *Řečník pro Bruta*. „Vt igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad excogitatas species imitando referuntur ea que sub oculis ipsa cadunt, sic perfectae eloquentiae species animo videmus, effigiem auribus quaerimus.“³ Idea tak představuje dokonalost přirozené krásy a spojuje pravdivé s pravdě-se-podobajícími okem viděnými věcmi, vždy aspirující k nejlepšímu a zázračnému, takže nejenom soupeří s Přírodou, ale činí se jí nadřazenou a odhaluje nám své elegantní a dokonalá díla, jež nám příroda obvykle neukazuje dokonalá ve všech částech. Tuto hodnotu potvrzuje Proklos v *Timaiovi*, když říká: „vezmeš-li člověka učiněného přírodou a jiného utvořeného sochařským uměním, ten přirozený bude méně urostlý, poněvadž umění postupuje pečlivěji“⁴. Proto Zeuxis, jenž výběrem pěti panen vytvořil podobu tak slavné Heleny⁵, již Cicero uvádí v *Řečníkovi* za příklad, spolu s Malířem a Sochařem nabádá ke kontemplaci Ideje nejlepších přírodních forem, k jejich výběru z různých těl a ke zvolení těch nejlelegantnějších.

Nemyslel si tak, že by mohl nalézt nějaké tělo, které by samo mělo všechny dokonalosti, jež hledal pro půvab Heleny, poněvadž Příroda nečiní žádnou jednotlivou věc dokonalou ve všech částech. „Neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, vno in corpore se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus natura expoliuit.“⁶ Maximos z Tyru tak požádá, aby představa malířů takto sestavená z různých těl zrodila krásu, jež se v žádném pozemském těle nenachází a která by se přiblížila nádherným sochám.⁷ Totéž radí

³ Cicero, *Orator* II, 7 nn. cit v pozn. 20; srv. Výše s. 5 nn. a s. 60 n.

⁴ Proklos, komentář k *Timaiovi* II, 122 B: „οὐδέ ει λάβοις τὸν ὑπὸ φύσεως δεδημιουργημένον ἄνθρωπον καὶ τὸν ὑπὸ τῆς ἀνδριαντοποιητικῆς κατεσκευασμένον, πάντως ὁ ἐκ τῆς φύσεως κατὰ τὸ σχῆμα σεμνότερος. πολλά γὰρ ἢ τέχνη μᾶλλον ἀκριβοί“ Belleri, snad svedený Juniem, toto místo interpretoval příliš dalekosáhle: Proklos pouze říká, že přirozený člověk není veskrze krásnější než člověk umělecky ztvárněná, neboť v mnoha částech je umění exaktnější.

⁵ Overbeck, *Schriftquellen* 1667-1669. V renesanci se používalo patrně v každém spisu zabývajícím se nějakým způsobem estetickými záležitostmi.

⁶ Cicero, *de Inventione* II, 1, 1.

⁷ Macimus Tyrius, *Φιλοσοφούμεαν* XVII, 3 (vyd. Hobein s. 211): „ὄνπερ τρόπον καὶ τοῖς τῶ ἀγάλματα τοῦτοις διαπλάττουσιν, οἱ παντὸς παρ' ἐκάστου καλὸν συναγαγόντες, κατὰ τὴν τέχνην ἐκ διαφόρων σωμάτων ἀθροίσαντες εἰς μίμησιν μίαν, καλλος ἐν ὑγιᾶς καὶ ἄρπον καὶ ἡρμοσμένον αὐτὸ

Parrhasios Sókratovi, čili že malíř, hledající v každé formě přirozenou krásu, si musí vzít z různých těl pouze to, co každé jednotlivé tělo má nejdokonalejšího, protože bude-li chtít nalézt jedno celé dokonalé, spláče na výsledkem.⁸ Ba dokonce se Příroda z tohoto důvodu nachází o tolik níže než umění, že by umělci, kteří se drží podoby a bezvýhradně napodobují těla, aniž by prováděli výběr a volbu Ideje, byli zapuzeni: Demetrioovi bylo řečeno, že je příliš přirozený⁹, Dionýsios byl pokárán, že ztvárnil lidi tak, že se nám podobají, a proto je také nazýván ἀνθρωπόγραφος [sic], tj. *malíř lidí*.¹⁰ Pausaniás¹¹ a Pyrrhéikos¹² byli převážně odsouzeni za to, že napodobovali ty nejhorší a nejbídnější, stejně jako v naší době byl příliš realistický Michelangelo Caravaggio, jenž maloval podobné, a Bamboccio ty nejhorší. Lysippos pak vyčítal sochařské lůze, že ztvárňuje lidi tak, jak jsou od přírody, zatímco sám se pišnil tím, že je dělal takové, jací měli být¹³, podle jediné výzvy Aristotela adresované jak básníkům, tak malířům.¹⁴ Z tohoto poklesku ostatně nebyl obviněn Feidiás, který vyvolával v divácích úžas vzezřením hrdinů a bohů a jenž napodoboval spíše Ideu nežli Přírodu; a Cicero o něm říká, že Feidiás při ztvárňování Jupitera a Minervy nesledoval žádný objekt, z něhož by mohl převzít podobu, nýbrž měl ve své mysli geniální formu krásy, již pevně sledoval a jejíž podobu nechával promlouvat svou myslí a rukou. „Nec vero ille artifex cum faceret Iouis formam aut Minerue, contemplabatur aliquem, a quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque difixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.“¹⁵ Proto se to Senekovi, ač stoikovi a přísnému kritikovi našich umění, zdálo velkolepé, takže se podívoval, že tento sochař, aniž by Jupitera a Minervu kdy spatřil, dokázal v mysli utvořit jejich božské podoby. „Non vidit Phidias Iouem, fecit tamen velut tonantem,

αὐτῶ ἐξεργάσαντο. καὶ οὐκ ἄν εὖρες σῶμα ἀκριβὲς κατὰ ἀλήθειαν ἀγάλματι ὁμοιον. Ὁρέγονται μὴν γὰρ αἱ τέχναι τοῦ καλλίστου.“

⁸ Xenofón, *Ἀπομνημ.* III, 10, 1. Srv. výše pozn. 31.

⁹ Lúkianos, *Φιλοφειδ.* 18 a 20 („ἀνθρωποποιός“); Quintilian, *Inst. Or.* XII, 10, 9 (zde mj. Albertim reprodukována výtka, že usiloval více o podobnost než o krásu); Plinius, *Epist.* III, 6.

¹⁰ Aristotelés, *Poetika* 2: „Πολύγνωτος μὴν γὰρ κρείττους, Παύσιων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαθεν“ Plinius, *Nat. Hist.* XXXV, 113 nazývá umělce „ἀνθρωπογράφος“, neboť „nihil aliud quam homines pinxit“.

¹¹ Aristotelés, *Poetika* 2 a *Polit.* VIII, 5, 7.

¹² Plinius, *Nat. Hist.* XXXV, 112.

¹³ Plinius, *Nat. Hist.* XXXIV, 65. Bellori této pasáží charakteristicky porozuměl právě opačně, než je míněna: Skutečný smysl pasáže je, že Lysippos podle svého tvrzení nezpodoboval lidi takové, jací jsou, nýbrž tak, jak se zdáli být (quales viderentur esse). Měl by tedy být charakterizován právě jako „iluzionista“.

¹⁴ Aristotelés, *Poetika* 2.

¹⁵ Cicero, *Orator* II, 9.

nec stetit ante oculos eis Minerua, dignus tamen lila arte animus et concepit Deos et exhibuit.¹⁶ Sám Apollónios z Tyany nás učí, že fantazie činí malíře moudřejšího než nápodoba; poněvadž tato dělá pouze věci, které vidí, zatímco ta první dělá – ve vztahu s tím, co vidí – ještě to, co nevidí.¹⁷ Máme-li tedy výzvy dávných mudrců ještě poměřit s vynikajícími katedrami našich mudrců moderních, pak to je Leon Battista Alberti, který učí, že se má milovat ve všech věcech nejenom podoba, ale hlavně krása, a že se musí provádět výběr nejlepších částí z nejkrásnějších těl.¹⁸ Takto Leonardo da Vinc poučuje malíře chtějícího si utvořit tuto Ideu, aby uvážil to, co vidí, sám se sebou [o tom] rozmlouval, a vybral z kterékoli věci ty nejznamenitější části.¹⁹ Rafael z Urbina, velký mistr znalých, napsal Castiglioni o své Galatei toto: „K namalování jedné krásné postavy jich musím vidět krásných několik, jelikož je ale nedostatek krásných žen, pomáhám si určitou Ideou, která mi přijde na mysl.“²⁰ Guido Reni, který v půvabu [svých děl] převýšil všechny umělce našeho věku, když posílal obraz sv. Michaela Archanděla do římského kostela Kapucínů, napsal přítom Monsignorovi Massanimu, dvornímu mistrovi Urbana VII. toto: „Rád bych měl andělský štětec a rajske předlohy, abych moh‘ udělat Archanděla podle jeho nebeského zjevu, nemohl jsem však vystoupat tak vysoko a na zemi jsem to hledal marně. Obracel jsem se tedy k oné formě, již jsem si vytvořil v Ideji. Shledat se lze i s Ideou ošklivosti, tu však ponechávám rozvinout v Démonovi, od něhož myšlenkou prchám a nesnažím se ho v mysli podržet.“ Guido se tedy pyšní tím, že nenamaloval krásu, která se nabízela jeho očím, ale krásu, která se podobá tomu, co viděl v Ideji; a proto jeho unesená Helena byla oslavována stejně jako ta antická, Zeuxova. Sama však nebyla tak krásná, jak ji vychvalovali, protože měla určité vady a nedostatky; ba dokonce se má za to, že do Tróje nikdy neplula, ale že namísto ní tam byla dopravena její socha, pro jejíž krásu se deset let válčilo. Říká se totiž, že Homér ve svých básních opěvoval ženu, která nebyla božská, aby se zavděčil Řekům a aby proslavil svůj námět o Trojské válce; takže přidal Achilovi a Odysseovi na síle a na rozvaze. Helena se tedy svou přirozenou krásou nevyrovnala podobě ztvárněné Zeuxim a Homérem; a neexistovala ani žádná žena, která by měla tolik půvabu jako Afrodita Knidská nebo tolik krásy jako Minerva Athénská, a

¹⁶ Seneca (starší!) Rhet. Controv. X, 34.

¹⁷ Filostratos, Apollonius z Tyany VI, 19 (vyd. Kayer, τὸ Σωζόμενα, 1853², s. 118). Srv. pozn. 37.

¹⁸ Alberti, op. cit. s. 151 a 153 (srv. 101).

¹⁹ Leonardo, Tratt. della pittura 88 a 98 (výběr), tamtéž 53 (vnitřní „discorsi“ malíře se sebou samým).

²⁰ Srv. s. 39. Věta „il gran maestro...“ je, jak je známo, citát z Danta.

neexistuje dnes ani žádný muž, který by se silou rovnal Glykonovu Herkulovi stojícímu ve Farnéském paláci, nebo žena, který by se půvabem mohla srovnat s Venuší Medicejskou od Kleomena. Proto, když básníci a řečníci chtějí oslavovat krásu převyšující krásu lidskou, uchylují se k průměrům soch a maleb. Takto Ovidius, když popisuje překrásného kentaura Cheiróna, vychvaluje ho v podobě rovnající se těm nejvěhlasnějším sochám:

„Gratus in ore vigor, ceruix, humerique, manusque
Pectoraque Artificum laudatis proxima signis.“²¹

A na jiném místě tak vytríbeně opěvuje Venuši, že kdyby ji Apelles nenamaloval, zůstala by dodnes potopená v moři, z něhož se zrodila:

„Si Venerem Cois nunquam pinxisset Apelles
Mersa sub aequoreis illa lateret aquis.“²²

Filostratos staví Euforbovu krásu na roveň Apollónových soch²³ a chce, aby Achilles tolik převyšoval krásu svého syna Neoptolema, jako sochy překonávají krásy člověka.²⁴ Když Ariosto vykresluje krásu Angeliky, nechává její podobu vytesat schopným sochařem do skály:

„Creduto avria che fosse stata finta,
o d'alabastro, o d'altro marmo illustre
Ruggiero, o sia allo scoglio così avvinta
Per artificio di scultore indubre.“²⁵

V těchto verších Ariosto napodobuje Ovidia popisujícího samotnou Andromedu:

„Quam simul ad duras religatam brachia cautes

²¹ Ovidius, *Metamorf.* XII, 397.

²² Ovidius, *Ars amandi* III, 401.

²³ Filostratos, *Ἡρωικός*, 725 (Kayser a.a.O.. s. 317).

²⁴ Filostratos, *Ἡρωικός*, 739 (Kayser a.a.O.. s. 324).

²⁵ Ariosto, *Orlando furioso* X, stance 96 (k této věci srv. třeba ještě VII, stance II a XI, stance 69 nn.).

Vidit Abantiades, nisi quod leuis aura capillos
Mouerat, et tepido manabant lumina fletu,
Marmoreum ratus esset opus.²⁶

Když Marino opěvuje Tizianovu Magdalénu, vychvaluje tuto malbu stejným způsobem a vynáší malířovu Ideu nad stvořené věci:

„Ma cede la Natura, e ceda il vero
A quel che dotto artefice ne finse,
Che qual l' hauea ne l' alma e nel pensiero,
Tal bella, e viua ancor qui la dipinse.“²⁷

Z toho plyne, že Castelvetro nepochopil správně Aristotelova slova o tragédii, neboť ten chtěl, aby síla malby nespočívala ve vytváření krásného a dokonalého obrazu, nýbrž aby se podobala přirozenému stavu věci, ať už krásných nebo znetvořených; jako kdyby nadmíra krásy odebírala podobu.²⁸ Castelvetrovo tvrzení se omezuje na přímé malíře (*pittori icastici*)²⁹ a na portrétisty, kteří se nestarají o žádnou Ideu a podléhají ohyzdnosti tváře a těla, protože neumějí přidat na kráse nebo opravit přirozenou vadu, aniž by odstranili podobnost; takže by portrét byl sice krásnější, ale vytratila by se podoba. Filozof nemá na mysli takoveto přímé napodobování, avšak učí tragéda mravům nejlepších lidí na příkladu dobrých malířů a zhotovitelů dokonalých obrazů používajících Ideu; a jeho slova jsou tato:

²⁶ Ovidius, *Metamorf.* IV, 671.

²⁷ Marino, *La Galeria distinta*, Mailand 1620, s. 82 (Lt. fdl. Mitt. O profesora Waltera Friedländer-Freiburga).

²⁸ Lod. Castelvetro, *Poetica d' Aristotele vulgarizzata et sposta*, II, 1 (v nám přístupném basilejském vydání z r. 1576 s. 72): „Ma perche Aristotele vsa l' essemplio del diletto, che si prende della rassomiglianza della pittura per farci conoscere il diletto, che si prende della rassomiglianza della poesia, è da sapere, che l' essemplio non è il migliore del mondo; conciosia cose che la pittura diletta meno in quella parte, nella quale sommamente et la poesia diletta, et in quella, doue la pittura diletta piu et sommamente, la poesia non solamente non diletta, ma spiaccia ancora. Per cioche la pittura... si dee diuidere in due parti; nell' vna, quando rappresenta cosa certa et conosciuta, come huomo certo et spetiale, pogniamo Philippo d' Austria re di Spagna, et nell' altra, quando rassomiglia cosa incerta et sconosciuta, come vno huomo incerto et in generale;“ dále pokračuje myšlenkový pochod následovně, zpodobení určité a známé osobnosti zaujme v malířství daleko vyšší měrou zpodobení „naprosto neurčitěho člověka“ (neboť v prvním případě je zapotřebí daleko více námahy a zručnosti a každá malá nepodobnost přináší malíři tu nejhorší výčitku) – v poezii je tomu právě naopak, takže principy sochařského a poetického „napodobování“ lze označit za diametrálně odlišné: v sochařství „rassomiglianza di fuori, la quale appare a gli occhi“ – v poezii „rassomiglianza interna, che si dimostra allo 'ntelletto“.

²⁹ Srv. k tomuto platónskému výrazu, který mylně vykládal např. Junius v tomtéž smyslu jako Comanni a Bellori, text uveden v pozn. 144 a 259 jakož i na s. 9.

„Jako tragédie napodobuje ty nejlepší lidí, sluší se, abychom napodobovali dobré malíře; protože ti, když vystihují skutečný vzhled odpovídající lidské podobě, přesto ji činí krásnější, Αποδιδόντες τὴν οἰκειαν μορφήν, ὁμοίους ποιῶντες καλλίους γράφουσιν.“³⁰

Takto ztvárňování lidí krásnějšími, než běžně jsou, a vybírání dokonalého přísluší Ideji. Idea však není žádnou z těchto krás; má různé tvary, silné a velkodušné, rozkošné a vytříbené, každého věku a obou pohlaví. Proto nejenom spolu s Paridem na nádherné hoře Ída chválíme něžnou Venuši a v Nyských zahradách oslavujeme jemného Bakcha; ale obdivujeme též Apollóna s toulcem a lučištníci Dianu na strmých vrcholcích Mainalu a Délu. Jiná byla jistě krása Jupitera v Olympii a Juny na Samu, jiná Herkula v Lindu a kupida v Thespii: takto se pro různé postavy hodí různé tvary, neboť krása není nic jiného než to, co dělá věci takové, jaké jsou v jejich vlastní a dokonalé přirozenosti; již si zruční malíři vybírají pozorováním jednotlivých tvarů. Musíme navíc uvážit, že malby ztvárňují lidské jednání, a proto malíř musí zároveň uchovávat v mysli příklady duševních hnutí (*affetti*) souvisejících s tím kterým jednáním, stejně jako básník uchovává Ideu někoho zlostného, bázlivého, smutného či veselého, a stejně tak smích a pláče, a strachu a odvahy. Tato hnutí musejí být neustálým pozorováním přirozenosti hlouběji vtisknuta do ducha umělce, neboť je nemožné, aby je rukou přirozeným způsobem vypočetl, pokud je nebude mít utvořena v představivosti; a tomuto je potřeba věnovat velikou pozornost, protože duševní hnutí lze zahlédnout pouze prchavě a v několika náhlých momentech. Takto, když se malíř nebo sochař snaží napodobit lidské jednání podle modelu, který je před ním, nemůže tak učinit, pokud ten model neprojevuje žádnou emoci, pokud v zaujaté póze ochabuje na duchu nebo na těle, nebo pokud je ve svém držení jinak svévolný. Je však nutné pozorováním lidských pohnutek si vytvořit představu o přírodě a sledovat tělesné pohyby v návaznosti na hnutí duše, poněvadž jedny na druhých vzájemně závisejí. A také architektura, abychom na ni nezapomněli, i ta využívá své dokonalé Ideje: Filón³¹ říká, že Bůh, jako dobrý architekt, nazíral Ideu a předsevzatý vzor, a tak vytvořil svět smyslový ze světa ideálního a rozumového. A proto i architektura, vycházející z příkladné příčiny, převyšuje přírodu; takto Ovidius popisující Dianinu jeskyni chce, aby Přírody při jejím vytváření napodobovala umění:

³⁰ Aristotelés, Poetika XV, 88 (1454 b).

³¹ Filón, de opificio mundi, kap. IV. Srv. výše pozn. 71.

„Arte laboratum nulla, simulauerat artem

Ingenio Natura suo,³²

k čemuž snad přihlížel i Torquato Tasso v popisu Armidiny zahrady:

Di natura arte par, che per diletto

L'imitatrice sua scherzando imiti.³³

Stavba je navíc něco tak vynikajícího, že Aristotelés tvrdí: Kdyby bylo stavitelství něčím přírodním, bylo by přírodou prováděno stejně jako architekturou a k vytvoření dokonalé³⁴ stavby by příroda musela dodržovat tatáž pravidla; stejně jako příbytky bohů byly vymyšleny básníky s umem architektů, byly uspořádány s klenbami a sloupy, jako byl popsán královský palác Slunce a Lásky, čímž byla architektura přenesena do nebe. Takto byla tato Idea a božství krásy antickými pěstiteli moudrosti utvořena v jejich mysli neustálým pozorováním těch nejkrásnějších přírodních věcí, kdežto ta druhá Idea utvářená převážně ze zkušenosti je ošklivá a špatná, zatímco Platón chtěl, aby Idea byla dokonalým poznáním věci vycházejícím z Přírody³⁵. Quintilian nás poučuje o tom, že všechny věci zdokonalené uměním a lidským umem mají svůj počátek v samotné přírodě³⁶, z níž pochází pravá Idea. Proto všichni, kdo vykonávají nějakou [uměleckou] činnost, aniž by znali pravdu, vytvářejí místo fugur nestvůry; a stejně tak se neliší ti, kdo si vypůjčují talent a kopírují ideje druhých, plodíce tak ne svá, nýbrž navlastní dítku Přírody, neboť ti přísahali na tahty štětců svých učitelů. A k tomuto zlu ještě patří bída talentu neschopného vybrat nejlepší části, takže tito umělci volí vady svých

³² Ovidius, *Metamorf.* III, 158.

³³ Tasso, *Gerusalemme liberata* XVI, 10.

³⁴ Aristotelés, *Phys.* I, 8, 199: „Οἷον εἰ οἰκία τῶν φύσει γιγνομένων ἦν, οὕτως ἂν ἐγίγετο ὡς νῦν ὑπὸ τέχνης...“ Aristotelovi je přirozené zcela vzdálené, aby zde chtěl oceňovat architektonickou tvorbu v souladu s Bellorihovo „perfezione“: srovnáním přirozeného tvoření s uměleckou tvorbou chce prokázat teleologickou účelovost přírodních dějů, „τινος ἕνεκα γίνεσθαι“. (Srv. také právě k tomuto místu velice instruktivní komentář Tomáše, *Fretté-Maré* XXII, s. 373 nn.)

³⁵ Srv. např. *Faidón* XIX (75 a): „Ἄλλῃ μὲν καὶ τότε ὁμολογοῦμεν μὴ ἄλλοθεν αὐτὸ ἐννενοηκῆναι μηδὲ δυνατὸν εἶναι εννοῆσαι ἄλλ’ ἐκ τοῦ ἰδεῖν ἢ ἄσασθαι ἢ ἐκ τινος ἄλλης τῶν αἰσθήσεων...“ Pro Platóna je samozřejmě smyslové vnímání pouze pohnutí k poznání, avšak nikoliv jeho původ, jež spíše může být záskáno tím, že se duch zevnitř ze smyslového vnímání obrací k tomu, co se, je-li to stejné, nemůže jevit jako rozdílné a naopak, tedy k idejím.

³⁶ Quintilian, *Inst. Or.* II, 17, 9: „Illud admonere satis est omnia, quae ars consummaverit, a natura initia duxisse.“

předchůdců, a utvářejí si tak ideu toho nejhoršího. Oproti tomu pak ti, kdo se honosí označením naturalisté, si v mysli žádnou Ideu nepředstavují; kopírují tělesné vady a navykají si ošklivosti a chybám, a také oni přísahají na model jako na svého vychovatele; a když tento vychovatel sejde z jejich očí, opustí je i všechno umění. Ty první malíře Platón přirovnává sofistům, kteří nevycházejí z pravdy, ale z falešných preludů smyšlenek³⁷; druzí se pak podobají Leukippovi a Démokritovi, kteří skládají těla náhodně z těch nejnicotnějších částíček. Takovými umělci je malba odsouzena k přesvědčení a k návyku, jak tomu chtěl Kritolaos, aby výmluvnost byla návykem řeči a dovedností atraktivnosti, τριβή a κακοτεχνία nebo spíše άτεχνία³⁸, návykem bez umění a bez úsudku a aby profese byla vzata mysli a všechno bylo postoupeno smyslům. Takže oni spíše chtějí, aby nejvyšší um a Idea vynikajících malířů byl návykem konání každého [umělce] a aby moudrost byla stejné úrovně jako nevědomost; kdežto vytríbení duchové povznášejí svou mysl k Ideji krásy, pouze touto Ideou jsou uchvacováni a kontemplují ji jako něco božského. Prostý lid tak všechno vztahuje ke smyslu zraku; vychvaluje realisticky namalované věci, protože je navyklý je tak vidět, oceňuje krásné barvy, ale nikoliv krásné tvary, jimž nerozumí; je znechucen uhlazeností a schvaluje novoty; pohrdá rozumem a následuje smyšlenky a vzdaluje se pravdě umění, na níž se právě zakládá Idea nejvznešenějšího simulakra. Zbývá dodat, že antičtí sochaři používali nádhernou Ideu, a jak jsme poznamenali, je nutné studovat ty nejdokonalejší antické sochy, aby nás dovedli k napraveným krásám přírody, a z tohoto důvodu je také nutné vést oko ke kontemplaci [děl] dalších vynikajících mistrů; tento námět však ponecháváme pro vlastní pojednání o nápodobě, abychom vyhověli těm, kdo haní studium antických soch. Pokud jde o architekturu, říkáme, že architekt musí pojmout vznešenou Ideu a ustálit mysl tak, aby mu sloužila jako předpis a pravidlo, takže jeho invence pak bude řádná, uspořádaná a v měřítku a souladu celku a částí. Pokud však jde o výzdobu a ornamenty slohu, nechť si zajisté najde vytvořenou a potvrzenou Ideu na příkladech antických mistrů, kteří díky dlouhému studiu úspěšně obdařili toto umění stylem; když pro toto umění Řekové ustanovili normy a nejlepší proporce, potvrzené nejvzdělanějšími věky a konsenzem a řadou učenců, staly se zákony zázračné Ideje a nejvyšší krásy, která je v každém druhu jedinečná a nelze ji

³⁷ Platón, *Sofistés* 236 nn. Rovněž pojem

³⁸ O peripaterikovi Kritolaovi a jeho spílání rétorice srv. *Quintilian, Inst. Or. II, 15, 23* (τριβή) a *II, 18, 2* (κακοτεχνία a άτεχνία); dále *Sextus Empiricus, πρὸς Πήτορα*, *passim*, sborník v *Philodemi voll. Rhet.*, vyd. *Sudhaus, Suppl. 1895*, s. IX nn.

změnit, aniž by došlo k jejímu zničení. Proto ji bohužel znetvořují ti, kdo ji novátorsky přetvářejí, neboť krása si je s ošklivostí blízká asi tak, jako neřest a ctnost. V pádu Římské říše spatřujeme bohužel tolik zlého, neboť s ní upadla i všechna výtvarná umění, a s těmi především architektura; poněvadž barbarští stavitelé, kteří opovrhovali řeckými a římskými vzory a Idejemi a těmi nejkrásnějšími monumenty Antiky, po dlouhá staletí chrlili takové množství různých prapodivně fantastických stylů, že svým opovážlivým neřádem udělali z architektury něco zruďného. Bramante, Rafael, Baldassare, Giulio Romano a v poslední době Michelangelo, kteří z antických staveb vybírali ty nejelegantnější tvary, se snažili o navrácení těchto hrdinných ruin do stavu původní Ideje a vzhledu. Dnes ale, namísto toho, abychom těmto nanejvýše moudrým mužům vzdávali dík, je jim, a spolu s nimi i těm antickým, nevděčně spíláno, jako kdyby jedni od druhých kopírovali bez obdivuhodného talentu a bez invence. V důsledku toho si každý jednotlivec svévolně utváří ve své hlavě novou Ideu a vidinu architektury, kterou pak předvádí na fasádách a náměstích: tito lidé jistě postrádají jakoukoli vědu náležití architektovi, jímž se lehkomyšlně dělají. A nesmyslným tvořením úhlů, lámáním a deformací linií zohyzďují budovy, města a památky; základy, sloupy a hlavice znetvořují štukovými výmysly, balastem a disproporcemi; přestože Vitruvius takové novoty³⁹ odsuzuje a předkládá nám vzorné příklady. Dobří architektu však ty nejlepší formy slohu uchovávají; malíři a sochaři vybírají ty nejelegantnější krásy přírody a zdokonalují tak Ideu, jejich díla vyčnívají a zůstávají přírodě nadřazena, a jak jsme ukázali, toto je nejvyšší zásluha těchto umění. Z toho pramení hluboká úcta a úžas lidí před sochami a obrazy, z toho pramení odměna a pocty umělců; taková byla sláva Timantha, Apella, Feidiáse, Lysippa a mnoha dalších věhlasných a proslulých umělců, kteří všichni překračovali lidské podoby a svými Idejemi a díly dosáhli obdivu. Tato Idea se tedy velice dobře může nazývat zdokonalením Přírody, zázrakem umění, prozřetelností intelektu, vzorem myslí a světlem představivosti; sluncem, jež od východu vdechuje život Memnonově soše, a ohněm, dávajícím žár života simulakru Prométhea. Tato Idea způsobuje, že Venuše, Grácie a kupidové opouštějí Idalionskou zahradu a svahy Cythery a nacházejí svůj příbytek v tvrdosti mramorů a prázdnotě stínů. Její silou múzy na helikónských stráních připravují

³⁹ Vitruvius, De architecture, VII, 5, 3-8, triáda, jež se ovšem brací pouze proti namalovaným architektonickým dílům takzvaného IV. stylu; Bellori zde přirozeně horlí proti specificky „baroknímu“ směru ve stavebnictví, který representoval především Boromini.

barvy k nesmrtelnosti; a proto její slávu Pallas opovrhla babylónskými úátkami a vychvalovala Iněná plátna Daidalova. Jelikož ale Idea výřečnosti podléhá Ideji malířsktví, stejně jako zrak je užitečnější než slova, zanechám již své řeči a budu mlčet.

7. Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trentem: étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle*, Paris 1932

Přepis: obsahu Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trentem: étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie – France – Espagne – Flanders*, Paris 1932.

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

L'ART ET LES ARTISTED APRÈS LE CONCILE DE TRENTE

- I. – Après le Concile de Trente, l'Église proscrit la nudité dans l'art religieux. – Elle tolère la nudité héroïque et la mythologie. – La galerie des Carrache au Palais Farnèse.
- II. – Elle condamne dans l'art religieux les épisodes oiseux et les personnages inutiles. – Paul Véronèse devant le Saint-Office. – Concentration de l'art religieux. – L'art profane s'en sépare définitivement.
- III. – L'Église demande à l'art religieux l'élévation et la noblesse. – Elle se montre peu sympathique au génie réaliste de Caravage.
- IV. – Les traditions apocryphes. – L'Église, malgré la décision du Concile, se montre peu sévère pour elles. Sans les proscrire, elle pénètre l'art d'un esprit nouveau.
- V. – Docilité des artistes du xvii^e siècle. – Leur piété. – Beaucoup d'entre eux, surtout en Espagne, sont des hommes d'Église ou des moines.
- VI. – L'Église reprend la direction de l'art. – Elle donne des programmes aux artisted... I

CHAPITRE II

L'ART ET LES PROTESTANTISME

- I. – La lutte de l'Église catholique contre le protestantisme. – L'art prend part à la controverse.
- II. – La lutte contre le protestantisme iconoclaste. La culte des images. – La chapelle de Paul V à Sainte-Marie-Majeure. – Les fresques consacrées à l'antique querelle des images. – Leur caractère d'actualité. – Le moine Lazare. – Saint Luc et le portrait de la Vierge. – Fécondité de l'art catholique.
- III. – L'art défend la Vierge contre les protestants. – Le culte de la Vierge au commencemnt du xvii^e siècle. – La Vierge victorieuse des hérésies. – Autres fresques de la chapelle de Paul V. – Fresque de Sainte-Marie-de-la-Victoire. – Le Concile d'Éphèse de Le Brun, à Saint-Sulpice. – La Vierge et l'Enfant écrasant le serpent, symbole de l'hérésie. – L'Immaculée-Conception. – La

- Vierge représentée avant le commencement du monde. – La Vierge et les symboles des litanies. – La Vierge de l’Immaculée-Conception des artistes espagnoles.
- IV. – L’art défend la papauté contre le protestantisme. – La lutte contre les protestants inscrite dans les œuvres d’art de Saint-Pierre de Rome. – La chaire de Saint-Pierre. – Les tableaux symboliques de l’Histoire de saint Pierre. – Les souverains catholiques ensevelis à Saint-Pierre. – La grandeur de la papauté célébrée par l’art.
- V. – L’Église défend les indulgences et le Purgatoire. – La représentation du Purgatoire dans l’art. – Saint Grégoire le Grand dans les tableaux consacrés aux âmes du Purgatoire.
- VI. – L’art défend les Sacrements contre le protestantisme. – Le sacrement de Pénitence. – Le repentir de saint Pierre. – Madeleine pénitente. – David. – L’enfant prodigue. – Les pécheurs repentis. – Saint Jean Népomucène, le héros de la Confession.
- VII. – Le sacrement de l’Eucharistie. – Représentations de la Cène. – La Communion de saint Jérôme. – Les dernières Communions des saints. – Les Communions miraculeuses. – La Communion de la Vierge. – Les tabernacles d’autel. – Les cartons de Rubens pour le triomphe de l’Eucharistie.
- VIII. – L’Église défend les œuvres et la charité active contre les protestants. – Les héros de la charité dans l’art. – Saint Charles Borromée. – Saint Thomas de Villeneuve. – Saint Jean de Dieu. – Les œuvres d’art de la Caridad de Séville.
- IX. – Le culte des saints. – Le *Acta Sanctorum*. – Magnificence des canonisations. – L’iconographie des saints créée le jour de la canonisation. – Iconographie de Sainte Thérèse, de saint Philippe de Néri, de saint François-Xavier, de saint Louis Bartrand, de sainte Rose de Lima, de saint Jean de Dieu.
- X. – Le culte des reliques défendu contre les protestants. – La procession triomphale des reliques des saints Nérée et Achillée et de sainte Domitille. – Les quatre statues de saint Pierre et les grandes reliques. – Le Miracle de saint Grégoire..... 19

CHAPITRE III LE MARTYRE

- I. – La représentation du martyr au temps de la Réforme. – Le Collège des Anglais à Rome et ses fresques. – Influence des Jésuites. – Les fresques de Santo Stefano Rotondo, de Saint-Apollinaire, de l’église Saint-Vital.
- II. – Les martyrs des deux Indes. – Les martyrs du Japon. – Les fresques du noviciat des Jésuites à Saint-André-au-Quirinal. – Les martyrs des Chartreux, des Pères de la Merci, des Trinitaires.
- III. – Les martyrs de la primitive Église. La découverte des Catacombes. La découverte du corps de sainte Cécile. Les *Annales* de Baronius. – Le sens historique entre dans l’art. – Vérité des tableaux de martyr du Dominiquin, de Le Sueur, du Greco.
- IV. – Les *Actes des martyrs* et l’esprit critique. – L’esprit du passé persiste à Rome.

- Le martyr des saints Processus et Martinien et le tableau de Valentin. – Les fresques de l'église des Saints-Nérée-et-Achillée. – Les fresques Quatre-Saints-Couronnés. – Le martyr de saint Clément. – Les martyres romaines. – Saint Praxède et sainte Pudentienne. – Sainte Pétronille. – Sainte Cécile. – Sainte Agnès. – Sainte Bibiane. – Sainte Suzanne.
- V. – Les martyrs de la *Légende dorée*. – Sainte Catherine. – Les martyrs de l'Ancien Testament. – L'exemple des martyrs proposé aux chrétiens. – Le livre de Biverus. 109

CHAPITRE IV LA VISON ET L'EXTASE

- I. – Apparition de l'extase dans l'art. – Les extases des saints de la Contre-Réforme dans la littérature hagiographique.
- II. – Extases et visions des saints de la Contre-Réforme représentées par les artistes.
 - Celles de saint Ignace de Loyola, de saint Philippe de Néri, de sainte Thérèse, de sainte Marie-Madeleine de Pazzi, de saint Joseph de Copertino, de saint Jean de la Croix.
- III. – L'art représente de préférence, dans la vie des saints d'autrefois, les scènes extatiques. – Scènes extatiques de la vie de saint François d'Assise, de saint Antoine de Padoue, de sainte Claire d'Assise, de sainte Catherine de Sienne, de saint Martin de Tours, de sainte Cécile, de sainte Madeleine, de saint Paul.
- IV. – L'art tout entier exprime l'aspiration. – Les figures aux yeux levés vers le ciel.
 - Les tableaux doubles de l'École de Bologne. – L'architecture est dilatée par les fresques des coupoles et des voûtes. Le Ciel entre dans l'église. – Le Gesù. – L'église Saint-Ignace à Rome. – La chapelle de Sainte-Cécile à San Carlo ai Catinari. – Comment la France, l'Italie et l'Espagne ont représenté l'extase..... 151

CHAPITRE V LA MORT

- I. – Caractère des tombeaux de la Renaissance en Italie.
- II. – Les tombeaux après le Concile de Trente. – La tête de mort y devient fréquente. – Influence des *Exercices spirituels* et des commentaires des Jésuites. – La tête de mort dans l'art. – Les retraites pieuses et les images de la Mort. – Les tombeaux ornés de têtes de mort des églises de Rome.
- III. – Le squelette sculpté sur les tombeaux. – Apparition du squelette dans les cérémonies fubèbres du xvi^e siècle. – Influence du Bernini. – Les tombeaux d'Urbain VIII et d'Alexandre VII. – Les squelettes sculptés sur les tombeaux de Rome.
- IV. – Les tombeaux des églises de France. – Persistance du génie funèbre du xv^e

siècle. – L'influence italienne. – Le squelette dans les cérémonies funèbres et sur les tombeaux. – Caractère des tombeaux français..... 203

CHAPITRE VI L'ICONOGRAPHIE NOUVELLE

- I. – Il y a une iconographie de la Contre-Réforme. – L'ancienne iconographie persiste à côté de la nouvelle. – Hésitations de l'Église au sujet des traditions et des légendes.
- II. – Part des grands maîtres du xvi^e siècle dans la formation de l'iconographie nouvelle.
- III. – Forme nouvelle des thèmes anciens. – L'Annonciation. – La Nativité. – Influence du Corrège. – Le bœuf et l'âne.
- IV. – L'Adoration des Mages. – La Fuite en Égypte. – La Vierge à pied portant l'Enfant. – La traversée du fleuve. – L'humilité du Christ. – Le Christ à moitié vêtu.
- V. – Les Baptême de Jésus-Christ. – La Flagellation. – La colonne basse de Sainte-Praxède. – Le Christ recueillant ses vêtements. – La Vierge assistant à la Flagellation. – Influence des mystiques.
- VI. – Les scènes de la Passion. – La Flagellation. – La colonne basse de Sainte-Praxède. – Le Christ recueillant ses vêtements. – La Vierge assistant à la Flagellation. – Influence des mystiques.
- VII. – La Crucifixion. – Le Christ cloué sur la croix étendue à terre. – Le nombre des clous. – La couronne d'épines. – La plaie du côté. – Le Christ vivant et le Christ mort sur la croix. – Le prétendu Christ janséniste.
- VIII. – La descente de croix. – Influence de Daniel de Volterre.
- IX. – Le nouvel aspect de la Vierge de pitié. – Influence du Corrège.
- X. – Le Christ mort et les anges. – Le Christ de saint Grégoire transformé par les artistes.
- XI. – La Vierge après la passion. – La Soledad espagnole.
- XII. – La Résurrection. – La tombeau ouvert et le tombeau fermé.
- XIII. – L'apparition de Jésus-Christ à Marie-Madeleine. – La relique de Saint-Maximin..... 229

CHAPITRE VII LES DÉVOTIONS NOUVELLES

- I. – La hiérarchie céleste. – Le tableau de Saint-Étienne-du-Mont. – Le culte des sept archanges en Sicile et à Rome.
- II. – Les anges. – L'ange gardien. – Son culte. – Différents aspects de l'ange gardien dans l'art.
- III. – La Sainte Famille. – La « Trinité sur terre » chez les théologiens et chez les artistes.

- IV. – Saint Joseph. – Le livre d’Isolanus. – Exaltation de saint Joseph. – Saint Joseph représenté jeune. – Saint Joseph et l’Enfant. – La mort de saint Joseph.
- V. – L’Enfant Jésus. – Sens de cette dévotion nouvelle. – L’Enfant Jésus du Carmel de Beaune. – La vision de Jeanne Péraud d Aix. – L’Enfant Jésus avec les instrument de la Passion. – L’Enfant Jésus endormi sur la croix..... 297

CHAPITRE VIII

LES SURVIVANCES DU PASSÉ. PERSISTANCE DE L’ESPRIT DU MOYEN AGE

- I. – On retrouve au xvii^e siècle plusieurs thèmes iconographiques du moyen âge.
- II. – Persistence du génie symbolique. – Ce qu’il reste des concordances entre l’Ancien et le Nouveau Testament. – Les figures eucharistiques et les figures de la Vierge. – La *Bible des pauvres* et le *Speculum humanæ salvationis* se retrouvent à l’état fragmentaire.
- III. – Persistence des traditions apocryphes. – L’histoire de sainte Anne et de saint Joachim. – Saint Anne dans l’art du xvii^e siècle. – Nativité de la Vierge. – Éducation de la Vierge. – Sainte Anne et l’Enfant Jésus. – Mort de sainte Anne.
- IV. – La vie de la Vierge. – On y retrouve plusieurs traits des Évangiles apocryphes et des légendes du moyen âge. – Sa Présentation au Temple. – Son séjour dans le Temple. – Son mariage. – Sa mort. – Son Assomption.
- V. – L’histoire légendaire des apôtres n’est pas oubliée. – Leurs attributs sont les mêmes qu’au moyen âge. – Les apôtres de Saint-Jean-de-Latran.
- VI. – Les saint. – Les récits les plus romanesques de la *Légende dorée* reparaissent. – Saint Georges, saint Christophe, saint Nicolas. – Les attributs des saint restent identiques.
- VII. – Les saint protecteurs honoris, comme au moyen âge, par des œuvres d’art. – Les saint qui protègent contre la peste. – Les saint qui protègent contre les tremblements de terre et les éruptions du Vésuve. – Le Concile de Trente n’a pas mis fin à l’art du moyen âge. – Tolérance de l’Église..... 333

CHAPITRE IX

LES SURVIVANCES DU PASSÉ PERSISTANCE DE L’ESPRIT DU XVI^e SIÈCLE. L’ALLÉGORIE

- I. – Uniformité des figures allégoriques du xvii^e siècle – Elles dérivent de l’*Iconologie* de Césaire Ripa.
- II. – Caractère du livre de Ripa. Ses sources.
- III. – Explication des allégories italiennes du xvii^e siècle par le livre de Ripa. – Les

- Vertus du Dominiquin à San Carlo ai Catinari. – Les Vertus de Saint-Pierre de Rome. – Le plafond de l'Albane au palais Verospi. – Les quatre parties du monde au plafond de Saint-Ignace.
- IV. – Persistance de l'influence de Ripa au xviii^e siècle en Italie. – La chapelle Corsini à Saint-Jean-de-Latran. – Les allégories de Serpotta à Palerme. – La chapelle de San Severo à Naples.
- V. – Influence du livre de Ripa en France au xvii^e siècle. – Il est traduit par Baudoïn.
– Il explique un grand nombre d'œuvres françaises. – Les statues allégoriques du parc de Versailles. – Les figures allégoriques de Le Brun dans la Galerie des glaces. – Les allégories du château de Vaux. – Les Vertus de l'église du Val-de-Grâce. – Autres exemples.
- VI. – Le xviii^e français s'inspire encore de l'œuvre de Ripa. – Le bonnet phrygien de la Liberté.
- VII. – L'allégorie dans l'art..... 383

CHAPITRE X

LA DÉCORATION DES ÉGLISES. LES ÉGLISES DES ORDRES RELIGIEUX

- I. – Ce n'est en France, c'est à Rome que l'on peut comprendre le système décoratif adopté dans les églises du xvii^e siècle. – Les églises des Ordres religieux.
- II. – Les églises des Jésuites. – Les tableaux de la Circoncision. – Saint Louis dans
les églises des Jésuites de France. – Les saints jésuites. – Saint Ignace. – Son tambeau au Gesù. – Saint François-Xavier. – Saint Stanislav Kostka. – Saint Louis de Gonzague. – Le plafond du P. Pozzo à Saint-Ignace célèbre la grandeur de la Compagnie.
- III. – Les Carmes. – Leur histoire légendaire. – Élie et le Carmel. – L'histoire d'Élie
et d'Élisée à Saint-Martin-des-Monts. – La scène de la Transfiguration. – La promesse faite à Élie et à saint Pierre Thomas. – Le scapulaire donné à saint Simon Stock. – La bulle sabbatine. – Les saints de l'Ordre des Carmes. – Saint Ange. – Saint Albert. – Saint Cyrille. – Saint André Corsini. – Les saintes carmélites.
- IV. – Les Augustins. – Ils veulent se rattacher à saint Augustin. – Saint Augustin représenté avec le costume de l'Ordre. – Le cœur de saint Augustin et la Trinité. – Les saint petit enfant. – Saint Augustin et le pèlerin. – Saint Augustin et la Trinité. – Les saint de l'Ordre. – Saint Guillaume d'Aquitaine. – Saint Nicolas de Tolentino. – Saint Thomas de Villeneuve. – Les saintes de l'Ordre.
- V. – Les Dominicains. – Saint Dominique. – La vision de saint Dominique. – Saint
Dominique et le rosaire. – Le rosaire dans l'art. – L'image de Soriano. – Les saints dominicains. – Saint Thomas d'Aquin. – Saint Pierre de Vérone. – Saint Hyacinthe. – Saint Louis Bertrand. – Saint Vincent Ferrier. – Les saintes dominicaines. – Les stalles de Saint-Maximin.
- VI. – Les Franciscaines. – Comment on conçoit saint François d'Assise. – Le

miracle de la Portioncule. – La légende du tombeau de saint François. – Le saint François debout dans le tombeau des sculpteurs espagnols. – Les saints franciscains. – Saint Bonaventure. – Saint Antoine de Padoue. – Le miracle du mulet. – Saint Jean de Capistran. – San Diego et saint Pascal Baylon dans l’art. – Les saints franciscains. – Sainte Claire avec l’ostensoir. – Sainte Marguerite de Cortone. – Sainte Élisabeth de Portugal. – Dévotion des Franciscains à saint Michel, à la Conception, à la Passion. – Ils créent le chemin de la croix.

VII. – Les Trinitaires et l’Ordre de la Merci. – Les Minimés et saint François de Paule. – Les Hiéronymites et saint Jérôme. – Les Bénédictins et les *Dialogues* de saint Grégoire. – La vision de saint Benoît. – Les Chartreux. – La Vie de saint Bruno.

VIII. – Fécondité artistique des Ordes religieux au xvii^e siècle 429

CONCLUSION, 511

INDEX DES ŒUVRES D’ART CITÉE DANS CET OUVRAGE 513

TABLE GÉNÉRALE DAS MATIÈRES 527

8. Václav V. Štech, *Malba a sochařství, Umění v Čechách XVII-XIII století, Praha 1938*

Přepis: Václav V. Štech, *Malba a sochařství*, in: Jiřina Vydrová – Ema Sedláčková (ed.), *Umění v Čechách XVII-XIII století. Pražské baroko 1600-1800* (katalog výstavy ve Valdštejnském paláci – paláci zemského zastupitelstva, květen–září 1938), Praha 1938, s. 49-56.

MALBA A SOCHAŘSTVÍ

Pořadatelé přítomné výstavy obávají se důvodně, že množství vystavených předmětů je s to zmásti nepřipraveného návštěvníka. Prostory Valdštejnského paláce a budova zemské vlády sotva stačí pojmouti všechna díla půjčená s takovou ochotou a porozumění. Nebylo proto možno seskupiti je do přehledného sledu, který by mohl naznačit divákovi, kterak se u nás rozvíjelo a rostlo umění v rozmezí 1600-1800. Protože data samotná mnoho neřeknou, pokusili se rozdělití nepřetržitý běh časů v jakési odstavce. Toto členění je ovšem pomůcka jenom přibližná, která sotva stačí vymeziti období, v nichž nastupovaly po sobě generace umělců. Přece však může aspoň upozorniti na jakési vnitřní stupně, po nichž se bral sloh v našich zemích. Tato časová období odrážejí zároveň i politický vývoj země, symbolizují postupný přerod soustav i názorů. Výtvarná forma reaguje sice nepřímou, ale vždy velmi citlivě na stav mysli a na sociální zařazení umění a umělců.

1600-1620

Na začátku století hostí Praha s mezinárodním dvorem Rudolfa II. také početnou kolonii umělců. Na nějakou dobu potkávají se zde vlivy, ze kterých právě tehdy vyrůstá a upevňuje se barok jako soustava. Doznívají tu ohlasy manýrismu, onoho zvláštního hnutí italského, které formalisticky rozvádělo přírodní poznatky získané renesancí v samobytnost obrazovou, v idealismus hodně oproštěný od staré účelnosti, a od potřeby vysloviti dílem sdělný obsah námětu. Tato uměleckost, už značně vzdálená středověkého řemeslného provozu, inspirovaná vzory velikých umělců a archeologickou vědou jistě kontrastovala velmi prudce se způsoby domácími. Epocha Rudolfa znamená tudíž rozkvět dvorského umění, izolovaného od potřeb a zvyků umělců sloužících přímým potřebám obyvatelstva. Přílišná umělost,

kteřá obvykle vyznačuje epigony, zdůrazňování systému, eklekticismus těchto malířů příliš uzavřených do své dílny – to všechno označuje příznačně dobu výměny dvou slohů, přechod renesance v baroko. Nejenom v obrazech je znáti tento postup časů. Také v sochařství postřehneme zásadní změnu. Ve Valdštejnském paláci, stavbě, která je dokumentem neustálenosti a slohové nejistoty i velké vůle k mohutnému účinku, sešla se nyní opět díla, která ukazují smýšlení dvou generací. Wurzelbauerova skupina Venuše a Amora má ještě renesanční zdobení, úměrnost a rovnováhu. Také jistou hladkost a úhlednost zpola řemeslné pojetí. Vedle díla tohoto Němce hlásí bohové a héroové Holanďana Adriana de Vriese svůj italský původ. Pokračují ve snaze Giovanni da Bologna o zmnoženou pohybovost a také v prostorovosti. Vriesovy postavy překračují své podstavce, aby údy přečnívaly do volného vzduchu, spojují se s různými rostlinnými přídávky. Jsou modelovány do kontrastů, ve výrazech obličejů hlásí se už barokní kult síly, třebaš sveřepé. Zájem o charakter těla i tváře je mocnější než jak jej lze vyčísti z malířských památkách rudolfínské epizody, z pozůstatků činnosti členů jako umělecké kolonie.

1620-1660

Je známo, že poklady nashromážděné císařem, který byl posledním stálým obyvatelům pražského hradu, byly záhy roztroušeny. Nová doba a nová orientace myslí dolehly s osudovou tísní na hlavní město i zemi. Bílá Hora a její důsledky politické i hospodářské rozdělily opravdu naše dějiny. Zastaven byl také na dlouho přirozený růst uměň. Od elegantní mezinárodnosti klesla tvořivost do skromné provinciálnosti. Také slohový náskok se ztratil, když domácí umělci pořád ještě pokračovali ve tvarech opřených o myšlenku renesanční. Jen poznenáhlu vniká do forem aktivní výbojnost vítězné protireformace. Zároveň s ní projevuje se tendence odpoutati lidského ducha od země, přesvědčiti ho uměň o pomyslných a stěží představených oblastech věčné blaženosti. Rozlet do dálav náboženského vytržení je ještě mnohdy zdržován realistickým zkoumáním skutečnosti. Pozemská živel převládá u Karla Škréty, který přijme mnohé poučení od italských mistrů temnosvitného zdůrazňování postav soustředěným světlem. Jestliže připomene mnohdy práce Bernarda Strozziho, del Maza nebo Francesca Maffei či Mathia Preti, přece má Škréta dosti síly, aby dostal na plátno lidi jasně vyslovené po stránkách fyzické podoby, s celou přirozeností postojů i se svobodou výrazů. Korektnost nevadila nobilese tonu, kresebné pojetí neuškodilo barevnosti v pravdě malířské.

Úsporné podání pojí se s delikátním smyslem pro rozdíly hmot, zevrubně studovaných, takže díla Škrétova vyznačují vlastnosti jinak přicházející spíše u malby zátiší. Pomalost pohybů zvyšuje monumentalitu jeho legendárních výjevů. Právěho malíře poutaly druhy podružné postavy a podrobnosti náradí více, než vlastní děj, který je tlumočen v podstatě nefantasticky. Klidná síla výtvarného zření Škrétova vytvořila výjevy staticky založené, které by utkvěly ve stálých postojích osob, přece však rozlišené v překvapujících barevných kontrastech. Pozemský živel ještě převládá. Škrétův základní realismus vyúsťuje jenom pomalu v barokní alegorickou pohybovost. Jeho stopy dlouho trvají v pracích příslušníků dílny, žáků a následovníků, dávno ještě nezjištěných ve svých podílech. Rychleji než v malbě mění se duch sochařství. Renesanční tíha, řemeslná čistota práce spojené se sumárním pojetím těl a rouch, které vyznačovaly produkci Arnošta J. Heidelbergera a Jiřího Bendla, uvolňují se poznáním pokroků italských. Řezbářské pochopení úloh rozšiřuje se ponenáhlu úsilím o čisté sochařství.

1660-1680

V druhé polovině století dostanou se sochaři s povrchu figur i do vnitřků složitého organismu lidského těla, přivedou celek v pohyb, zvýší výraznosti, stupňují úsilí o nehmotnost, která byla ideálem doby. Neboť barok chce popřít zemi, snaží se vytvořit ilusi nadsmyslných dějů, třeba za cenu naturalismu předmětně nápodobivého. Násobí efekty, spojuje umění, architektura přechází v plastiku, aby malby doplňovaly novou jednotu nehmotné vise. Je jistě mnoho divadelního a mnoho hry v rostoucí snaze překvapiti, imponovati masami, složitostí, efekty přesahujícími leckdy přirozené meze materiálu. V této době nemají ještě plnou přesvědčivost, onu plynulost seskupení a hloubkovou klamivost, kterou potřebuje výjev, aby působil. Fresky, které maloval F. Hárovník jsou ještě suché, barvně pestré. Nesrostly s místnostmi, které zdobí, jsou vsunuty do architektury jako samostatné obrazy. Teprve později naučí se naši malíři spojovati kompozice organicky se stavbou, rozšiřovati její hmotné hranice ilusivní nadstavbou velikých perspektivních průhledů.

1680-1700

Tyto názory o dovednosti přinášeli k nám cizinci, přicházející už nikoliv jako ojedinělí hosté, ale jako souvislý proud, který připojoval zemi ke snahám cizím.

Také lidé domácí osvojovali si za klidnějších poměrů na tovaryšských cestách techniky, názory a náměty světového umění, jež jim umožňovaly postoupiti od řemeslné cechovní práce ke svobodné tvorbě. Obnovuje se tak přímé spojení se střediskem slohu, s Itálií, která byla také střediskem náboženské obnovy, jíž tenkrát sloužilo i vyjadřovalo umění. Kromě zanícení náboženského působení na rozkvět slohu také potřeba šlechtické reprezentace. Projevovala se nadměrnými stavbami, v nichž teprve plastiky a malba dokončovaly myšlenky architektovy. Tato honosná pompa ráda užívá ke znázornění slávy, vznešenosti a hrdinství námětů antických. Mythologie sloužila tehdejšímu panstvu jako prostředek, aby byla okázale předvedena nadřadenost stavů nad ostatními vrstvami tehdejší společnosti. Také v tomto dvorském umění jde o soustavné přemožení skutečnosti, o vytržení z normálního pořádku a sledu věcí. Vymoženosti Berniniho, které přinesl k nám patrně první Matěj Václav Jäckel, vytvářejí celý rod štíhlých andělů, kouzlí vesmírné lety nad zemským prostorem a oblačné glorie na štítech oltářů. Obecné uvolnění těl prokazuje také Jeronym Khol, kdežto u Františka Preisse cítíme zase zdůrazněnou druhou složku barokního rozletu, kterou je naturalismus detailů, při tom však idealisticky zaměřený k neskutečnu. To je právě řezbářství, kde cit promateriál pojí se i s vyšším oduševněním. Řezbářství tvoří také základ umění Jana Brokova, který přinesl k nám domácí tradici spišských měst. Brokof, který prováděl Rauchmüllerův model sv. Jana Nepomuckého pro Karlův most, přestoupil potom na katolictví a sloužil oddaně protireformačním myšlenkám svým sice hmotným, zároveň však srdečným a tvarově čistým dílem. Tito mistři pomáhali vytvořiti na sklonku století skutečnou souvislou vlnu, která se už tehdy ustalovala v jakousi místní odrudu mezinárodního slohu. V malbě žije ještě dlouho dědictví Škrétovo, jeho monumentální a plastický realismus, rozmnožovaný fantastickými příměskami. Jan Jisří Heintsch převádí tak zásady 17. století až do počátku století 18tého. Malíři mladší zvyšují pomalé tempo a vybavují svoji formu novými pohybovými a světelnými prostředky. Rotmayer ovládá už složité celky, stupňuje prostorové účinky, M. L. Willmann se svým pastorkem, Janem Kristianem Liškou přehánějí patheticky smysl svých temat, aby chytili jejich náboženský smysl a niterný plamen. M. Hallbax zdvihá plasticky relief barev a zdůrazňuje nápadně význam děje pathosem těl i obličejů. Dějovost, účinná komposice, idealistické povznesení příběhu rozmnožené znalosti aktů, zátišovitě podrobnosti působily jistě mocně na domácí umělce. Pražan Jan Jakub Steevens ze Steinfelsu rozvinuje se značnou pohotovostí

rušné scény na klenbách, sice stále ještě obrazovým způsobem, přece však dekorativně efektním, i když nedosahuje elegance, vznešenosti a barevnosti takových Godinů. Je jistě velká škoda, že do domácího umění nezasahoval Jan Kupecký, Čech rodem i smýšlením. Emigrantský osud udělal z tohoto dobrého a osudem stíhaného muže portrétistu vysoké mezinárodní společnosti. Je vidět, že různé vlivy utvářely jeho způsob podání, v němž postřehneme vlastnosti, které vyznačovaly tehdejší »virtuosy« proti nenáročným umělcům domácím. To je ona »smíšená krása«, o níž mluví životopisec. Toto slovo opravdu charakterisuje bystrost jeho postřehů, jistotu modelace pleti i šatů, bezpečné rozvrhování souzvuků teplých a studených tónů. Techničnost, vlastnost jistě příznačná pro veškerý barok, nepřemohla ovšem v Kupeckém umělce. Měnil se a vyvíjel, přestával pozorovat. Maloval umělce jinak než měšťana a toho odlišil od šlechtice. Jeho realismus je sice temperován dekorativními zřetely, ale i on postupuje s dobou, od prvotní barokové plastičnosti k rokokové plošnosti. To už takový J. J. Hartmann zůstává konservativně u pojetí jednou odvozeného z mimozemské malby a upravuje svoje přírodní dojmy do pečlivých celků. Zůstává u všeobecných výhledů do ideálních krajin, rozmnožených podrobnostmi v přírodě nazřeny. Ty jsou po způsobu Roelanda Saveryho vpravovány do tří stálých kulisovitých pásů či plánů, v popředí, středu a dálky, z nichž první bývá hnědý, druhý zelený a pozadí modré. Jeho syn František Hartmann sceluje později příliš rozdrobené výhledy otcovy ve všeobecném hnědavém a modrošedém tonu. Není to umění překvapující novotou, přece je nám však milé, protože tvoří začátek naší krajinářské tradice, od té doby nepřetržitě.

1700-1711

Životy i díla mnohých umělců, rozvinuvších se v posledních desetiletích 17. stol., přecházejí i do nového věku. Zasahují do slohu plně rozvinutého také svými žáky. Přece však rozhoduje o bohaté složitosti, která nyní nastává, příchod nových sil. První desetiletí 18. století je jakousi křižovatkou osobností i výtvarných ideí. Přínos Italů je tehdy štěpován podílem německým, a z domácích možností rostou najednou osobnosti širokého rozpětí, přesahující svým významem daleko přes hranice země. V těchto letech rozšiřuje se tvorba o několik složek, ze kterých vznikne potom podivuhodný celek českého baroku, který prodlužuje vlastně trvání baroku evropského, jenž v místech svého vzniku už tenkrát se vyžívá. Ke starším sochařům

přibudou noví, kteří rozmnoží pathetický vznos, ukážou nové možnosti skupinové kompozice, jemnější innervaci lidského těla v posuňcích údů citlivě propracovaných. Stejně se rozlišuje působení malby závěsné i freskové. Děje a oslavy namalované na klenbách srůstají úzce se zděnou hmotou a zasahují barevně i tvarově do architektonických prostorů, sesilují dojem růstu, organického výboje článků a hmot. Malíři obrazů církevních odvažují se úkolů stále větších, dovedou uchopiti námět po stránce dramatické, přesvědčují, když unášejí diváka do vyšších poloh citového opojení.

Právě v této době dorůstá největším úlohám Petr Jan Brandl, syn malostranského krejčího z Falknovska a jeho manželky, Češky od Sušice. Byl člověk prudký a náruživý. Jeho vnější život byl rozvrácen. Jeho malba prokazuje však sílu pohledu, tvůrčí vůli i smělost. Jeho neobyčejné nadání rostlo rychle v tehdejších svěžím prostředí. Už záhy byl hotov názorově i technicky, počáteční nevyrovnanost modelace těl ustupuje důslednému spojování jednotlivostí a jemnému probarvení temnosvitu. Sledujeme-li jeho vývoj podle dat vzniku jeho obrazů, vidíme, jak prohněte každý tón a zapojí jej do celku, jak pohyb částí splývá mu stále těsněji s dějem světla, jak výraz se soustřeďuje na podstatné. Brandl opravdu povznese příběh, vzdálí jej obyčejnosti, vyloží a přeloží do řeči barvy, vyjádří jeho smysl světlem, ozáří a jakoby posvěť. Umírání, fysické proměny, setkání a povznesení, moc víry i tíha oběti, dostávají hlubší, obecnou perspektivu. A to čistě malířskou cestou. Zachází s barvou úsporně, jako plnokrevný malíř, užívá rozmyslně a bezpečně techniky, aby vrstvil na podkladu plastické znaky ve shodě s přirozeným pohybem štětce, vyvolal proudy vlasů a vousů, vtělil do past nejvyšší zář. Tento piják tísněný věřiteli, dovede vyličiti velmi jemně děj světla. Má zvláštní melodickou čistotu a jednotnost, když popisuje ve Smiřicích nádheru návštěvy svatých mudrců u Ježíška v krajině široce otevřené, prosycené vlahým stříbrošedým vzduchem. Zde opravdu pozemské splývá s nebeským a z mechanických úkonů těl prýští tucha nekonečnosti.

1710-1740

Doba následující rozšiřuje ještě prostorotvorné účinky na obecný majetek umělců, prokračujíc jinak na starém náboženském a representačním myšlenkovém základu. Rozvíjí stará témata ve formách složitě i bohatě prokomponovaných, stupňuje sugestivní sílu pohybů. V tomto vrcholném období uplatňují se rozhodující mistři.

Tehdy rozrůstá náš umělecký život do směrových skupin, dosud sotva poznaných ve všeobecných zásadách. Vedle staršího Brandla působí virtuosní Reiner i ilusionistický strůjce oblačných architektur Hiebel. Proti dramatickému Braunovi vystupuje klidný F. M. Brokof. Přijímá italské zásady stavby skupiny, vyvinuje děj logicky z podstavce, spojuje hlavní postavy s průvodními detaily. Proti řezbářskému otci a proti dekorativně cítícímu bratrovi Michalu Josefu Janovi je to mistr veliké formy. Je opravdu kameník, který rozumí domácím pískovci, ctí blok zachovávaje jeho soudružnost. Udrží klid ve tvarech realisticky nazřených, ale čistě sochařsky zhodnocených. Vyvolá v kameni život. Draperie, peří, šperky, kartuše stanou se u něho čímsi novým, jen a jen sochařstvím, při tom vskutku monumentálním. Je tvarově pevný, jeho draperie má vždy klid i pohyb, vyrůstá vysoko nad dobrý průměr, nad obecné hranice slohu, jehož se přidržovali četní drobní umělci pražští i venkovští, pohybující se v mírnějších polohách plastické akce. Od klidu Brokovova odráží se neklid Braunův, proti jeho objektivnosti působí subjektivní vášeň, ustavičné vzrušení. Braun přinesl k nám zvláštní smyslovou vášnivost, jíž dal baroku Bernini. Ačkoliv jeho forma prozrazuje mramorové školení, přece se sblížil s naším pískovcem, který ztlumil jeho virtuosní malířskost. V Itálii poučil jej patrně Michelangelo o konstrukci sochy, o nutném vázání rozdrobených objemů pomocí myšlených geometrických obrazců, diagonálami a esovitými křivkami. Braun měl velikou dílnu, asi největší v Praze. Jeho produkce byla rychlá; jistě později neprováděl všechny modely sám. Ale také jeho spolupracovníci a žáci dovedli oživovati důsledně veškeren povrch, způsobovati, aby v soše se všude cosi dalo, aby detail podroboval se při tom celkovém útvaru. Nakonec přestával patrně jen na malých modelech, které naznačují členění hmoty balvanu. Zvětšená šablona, bez tečkování dnes obvyklého, naznačila patrně pomocníkům půdorys, nárýs a bokorys, z nichž rychle povstávaly sochy. Důsledkem byla reliefnost. Díla Braunova a jeho školy nemívají zadního pohledu a jistá plošnost je pro ně zrovna příznačná. Lecky je znáti i chvatný dílenský provoz. Ale najdeme v ohromném díle sochy naplněné lidskou účastí. Zvláště to, co zanechal v lese v Betlémě u Kuksu, vystupuje až k vrcholům světové plastiky. Zde zabývá se umělec hlouběji obecnými tématy. Z kuriosního naturalistického nápadu Šporkova, vyrostla obrovitá těla svatých poustevníků, michelangelovské principy rozloženého bloku a zase spojeného myšlenými rovinami, slouží umělci k tomu, aby vyjádřil hluboce lidské stavy nitra, melancholii, hořkost zmaru, vědomí konce. Tady smrt přestává býti slohovým

obrazem. To je jeho odkaz nej osobnější, to co nemohl sdělit svým pomocníkům, kteří jinak zprvu převáděli jeho formu a později ji dále rozšiřovali po Čechách i na Moravě. V cítění Braunových žáků, zvláště Thényů bylo takové, že je těžké poznati, jde-li o dílnu či jen o její odchovance. Teprve v pozdějších letech odchylovali se žáci zřetelněji od mistra, jak můžeme zvláště dobře sledovati na tvorbě bratří Pacáků. Teprve ve čtyřicátých letech vystupují v živém barokním residuu snahy zdobňujícího a realistického rokoka.

V malbě uplatňuje se především šířka V. V. Reinerova, rodáka pražského. Ačkoliv jeho první životopisec Jahn popírá, že by byl poznal Itálii, přece je sotva pravděpodobno, že tato ohnivá a temperamentní tvorba živila by se výhradně ze drojů domácích. Životnost a síla byly tomuto malíři patrně vrozeny – to je vidět ze svobodnosti, mnohosti a kompoziční jistoty jeho bitev, které navazují na obdobná díla malovaná v Itálii umělci z okruhu Salvatora Rosy i Jacquese Courtiose, Bourguinona nebo Mateo Stona. Jedině blízkým stykem s plností cizího umění bylo možno, aby rozvínoval svoje představy do tolika poloh i když příklady domácí – z nichž nejvíce jistě mu dali M. Willmann a K. Liška – už záhy otevřeli jeho nadání, zrovna živelně prudké. Freskové dílo Reinerovo patří zase do řady římských freskantů, takového Pietra da Cortona a Giovanniho Lanfranca. Vždyť najdeme i v něm připomínky obrovité vidiny Michelangelovy v sixtinské kapli. Ba zdá se, že italské vlivy zasáhly dokonce ještě jednou do prudkého rozvoje mistrova. Cítíme alespoň, že ve středu let 20tých mění se plastika i rytmus, že dramatičnost ustupuje lehčímu vypravovacímu tónu, že vzrůstá popisná zajímavost scén dříve alegoricky všeobecných. Psychologická pitoresknost některých výjevů napovídá znalosti benátského umění a připadá jako ohlas slohových pokroků Piazzetty, Crespiho, Tiepola, jimiž tam rokoko vystřídává barok. Vždy však zůstává umělci jedinečný osobní smysl pro prostor, podivuhodná vláda nad účinky, zralá schopnost dopovědět, rozvésti barevně stoupání článků, soch a štuk malbou, která spojí a vyvrcholí vzruch oltářů ve velikou povznášející jednotu. Jistě není ještě všechno jasné v našich představách o Reinerově díle. Jednotlivé kusy jemu přiřítané vždy spolu nesouhlasí. Ale z toho, co známe bezpečně, obdivujeme pohybový prvek jeho živé formy, přirozené střídání barev v malebné nepravidelnosti dispoic, přirozené a lehké kupení a členění postav, zástupů, staveb. Jeho dílo překračuje leckde alegorický idealismus pravého baroku už novotným realismem detailu. Vedle těchto hlavních mistrů mají práce ostatních většinou jenom platnost episodickou.

Dokumentují, kterák byly rozváděny hlavní myšlenky doby, jak daleko se šlo ve výtvarné interpretaci přírody, jak všeobecně byly rozšířeny schopnosti rytmické dekorace.

1740-1760

Rokoko stává se u nás obecnou výtvarnou mluvou v desetiletí 1740-50. Není to sloh, je to jenom výzdobný systém, který pozmění italskou soustavu novými, tentokrát z Francie přicházejícími tendencemi. V nich mluví lehčí pojetí života, probuzený smysl pro zvuk lokální barvy, snaha uvolnit kompozici dříve soustředěné, rozložit těžké hmoty. Síla proudí po předcházejících desetiletích jakoby vysýchala, takže stavební horlivost církve a panstva už nenalézá vždy s dostatek domácích umělců. Po smrti Reinerově není v Čechách freskaře, který by měl jeho mohutnost gradace antithes a hyperbol, jeho výrazovost představují fysickým pohybem nadsmyslné hodnoty. Ti, co nastupují, jsou často jenom drobně episodičtí a povídaví, a hodně povšední. Zbujnělé formy a zmnožená barevnost nahrazují dramatišnost u Siarda Noseckého. U Kosmy Damiana Assama je zase důležitější zevnější skvělost a barevná nádhera než vnitřní prolnutí akce. Dřívější plastická fantastika zmírňuje se větší konkrétností v pojetí i v podání. Do umění vnikají zvýšenou měrou prvky idylické a genrové. V sochařství odpovídá této změně tempa redukce objemů, přibývající měkkost a oblost vláčných údů. Domácí zásoba vydrží v něm déle než v malbě. Dlouho tráví se z nashromážděných zkušeností. Slavnostní vznešenost proměňuje se v graciesní lehkost, kontrasty splývají. Zřejmě je orientace k přítomnosti, skutečnosti u Ignáce Platzera, u Kleina i poetického Herschera. Světci už nehoří bojovným zápalem. Věcnost projevuje se v postojích, v neoficiálních gestech i v šatu. Jakási střízlivost podkládá realismus Lazara Widmanna. Lidé nekladou svůj cíl výlučně nad oblaka, přitakávají zemi a vychutnávají její půvaby. Pathos náboženských hrdinů ustupuje pastýřské selance a idylickému rozkošnictví. Veliká barokní kultura dožívá v roztomilé hře, vyznívá výtvarně v dekorativní zběžnosti. Přece však i nyní najdeme pozoruhodné zjevy. Výstava upozorňuje na zásah rodiny Palků. Až dosud mluvilo se u nás hlavně o Františku Xaverovi Palkovi, ačkoliv obrazy zřetelně ukazují, že práce spojované se jménem jedním, povstaly vpravdě z rukou tří umělců. Z těch časově první je Antonín František Palko starší,

který měl syny Františka Xavera a Františka Karla. Z nich každý žije z jiných tvárných představ, takže jeden zastupuje rokoko vídeňské, druhý rozvádí kolorismus severoitalský směru Piazzetta a Tiepolova, kdežto třetí vyznává už psychologický realismus rázu Crespiho. Itálie dovolává se také pozůstalost předčasně zemřelého Kerna, velmi efektní a živá ve štětcovém rukopisu. Jakýsi eklekticismus vyznačuje chvatnou produkci Ignáce Raaba, snad nejplodnějšího našeho malíře. Jeho pohotová líbeznost, konvenční barevnost, nevelká hloubka prostorová, jsou provázeny velikou kompoziční lehkostí a snadností. V jeho rozměrných plátnech nakupených kol dlouhých cyklických řad skonává cosi velikého, jakoby ozvěnou zní někdejší napětí náboženské aktivity. Rokoková společnost miluje pohádku a selanku, půvabnou maškarádu, beletristické vypravování o vzdálených a podivných krajích. Tento stav myslí je nám zachován v díle Norberta Grunda. Tam je zároveň zachycen organický zrod světelného impresionismu, jež v této době vystřídává starší plastické cítění.

1760-1780

Tichne veliký mocenský pohyb, přestává pathetické zdolávání hmoty, končí fantastický ilusionismus. Nikoli najednou. Ačkoliv obrat ve smýšlení je stále patrnější, přece ještě mnoho barokních témat a mnoho rokokové dekorativnosti se udržuje v desítiletích, kdy se připravuje převrat evropské společnosti a kdy již kolísá stará společenská soustava. Umění ztrácí živnou půdu a nový sentimentální klasicismus je trochu mdlý a v inspiraci antikvární. Alespoň u nás, kde jeno ojedinělé kusy mluví o upřímné citlivosti, o snahách o nové proporce a o novou kompozici. Tato slohová epocha chybí české skulptuře. Dostávají se k nám z ní jenom některé povrchní znaky nebo ojedinělé projevy, jakým je hlavní oltář chrámu v Kostelci n. Čer. lesy. Přirozená síla už vyvanula, umělci jenom opakují většinou staré představám obměňují tvarové situace. Barevné vylehčení, celková světelnost, jsou stejně příznačné jako ochabnutí přesvědčivosti dějové u Bergla nebo Dallingera. Jenom Maulbertsch okouzluje ohňostrojem vzrušných tvarů, zářících v usměvavé lehkosti a v duchaplnosti podání. Je to dohra velké epochy, po níž nastupuje nová organizace umění jako důsledek změněného rozvrstvení.

1780-1800

Účelový o strohý josefinismus zničil mnoho zvyků a vzal umělcům většinu možností obživy. Působí téměř symbolicky zpráva, že poslední starší malířského bratrstva

pražského Quirin Jahn uzavírá svoji uměleckou dráhu jako obchodník sukrem a punčochami. Tvorba dostává nyní teoretický ráz nebo živoří v drobné službě ilustrační. Sochařství omezuje se na zhotovování náhrobků, hodin, rámu. Větších úkolů téměř nemá. V malbě nastupuje suchá kresebnost a plošnost. Sotva kde projeví se v naší tišině ozvuky velikého návratu k přírodě, právě tehdy, na rozhraní století jindy nastupovaného. Jestliže český barok na začátku století měl hodnotu světovou, je význam našeho klasicismu jen provinciální. Věru, jen málo prvků zachovalo se přes hranice století do nové doby, té, která věřila už jiným ideálům, žila jinými myšlenkami a také tvořila z jiných předpokladů. Přece však jisté souvislosti tu jsou. V romantické náladovosti krajin Procházkových je ještě všelicos z barevné skladby Norberta Grunda. První český vlastenecký malíř, Antonín Machek, realistický zpodobovatel naší společnosti na začátku století XIX. začíná náboženskými kompozicemi. Na oleji českých patronů najdeme barevnou parafrázi rokokové sochy sv. Vavřince, které stojí na silnici u Hořic. Také vzdušnost, třebaš redukovaná, váže jeho ranní obraz k velikému řetězu, rozprostřenému po našich zemích po dobu dvou století. Barokní umění vyrůstalo pod ochranou církve a šlechty. Venkovský lid je přejímal a přetvářel v novou tvarovou soustavu, která přečkala převraty a vydržela až hluboko do století XIX. Lidové umění zachovalo tak souvislost dneška s obdobím, jehož životní oprávněnost jinde zanikla. Vzpomeneme-li bytostné libovosti naší novodobé tvorby, rytmičnosti, živosti a barevnosti, které ji často vyznačují, uvědomíme si zároveň, že na sklonku století osmnáctého nezahynul barok úplně.

**9. Jan Bialostocki, *Das Modusproblem in den bildenden Künsten*, Dresden
1966**

Přepis: Jan Bialostocki, Das Modusproblem in den bildenden Künsten, in: idem, *Stil und Ikonographie Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966, s. 9-35.

Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des „Modusbriefes“ von Nicolas Poussin

Die Problematik des Stillbegriffs

Der täglich vom Kunsthistoriker, Kritiker und Ästhetiker benutzte Stilbegriff ist keineswegs eindeutig.¹ Sinnbereich und Inhalt werden meist ziemlich subjektiv gefaßt. Vor einigen Jahren hat Mayer Schapiro in meisterlicher Synthese eine Geschichte unserer Vorstellungen vom „Stil“ geschrieben und die Verschiedenen Möglichkeiten der Ausdeutung dieses Begriffes erläutert.²

Für Schapiro konstituiert sich ein „Stil“ keineswegs nur in Formaleigenschaften: „Stil ist vor allem ein System qualitätsmächtiger Formen voll sinn geladenen Ausdrucks, in denen sich die Persönlichkeit des Künstlers und die Weltanschauung einer ganzen Gruppe manifestieren. Er ist auch ein Träger des Ausdrucks für einzelne Mitglieder dieser Gruppe selbst, der Werte religiösen, sozialen und moralischen Lebens durch emotive Ausdrucksmacht der Formen mitzuteilen und zu fixieren weiß.“ „Für einen zur Synthese strebenden Kulturhistoriker oder Geschichtsphilosophen ist Stil Manifestation einer Kultur als Ganzheit, ein sichtbares Merkmal ihrer Einheit.“³

Wenn wir den Stil in dieser Weise als „Manifestation der Kultur als Ganzheit“, als „sichtbares Zeichen ihrer Einheit“ begreifen, fassen wir ihn als Summe von Eigenschaften auf, die aus unzähligen Faktoren sozialer, geistiger und

¹ Vorliegender Aufsatz behandelt zum Teil den Stoff, der in knapper Form in meinem Artikel Carattere (*Enciclopedia Universale dell'Arte*, III, 1960, sp. 114-119) vorgelegt worden ist. Er ist in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXIV, 1961, Sp. 128-141 veröffentlicht worden (polnisch: *Estetyka*, II, 1961, S. 147-159). Vor allem schulde ich Dank für die Antegung zu diesen Studien Herrn Professor Meyer Schapiro, Ney York, und Herrn Professor Ernst H. Gombrich, London. Seit der Veröffentlichung dieses Aufsatzes ist eine neue Arbeit über das Stilproblem erschienen, die aber nicht mehr berücksichtigt werden konnte: Fr. Piel, Der historische Stillbegriff und die Geschichtlichkeit der Kunst, in: *Probleme der Kunstwissenschaft*, I: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert, Berlin 1963, S. 18-37. Vgl. die negative Beurteilung dieser Arbeit in der Besprechung von E. H. Gombrich, in: *The Art Bulletin*, XLVI, 1964, S. 418-419.

² Meyer Schapiro, Style, in: *Anthropology Today*, ed. Kroeber, Chicago 1953, S. 287-312.

³ a. a. O., S. 287.

künstlerischer Bedingungen resultiert, die zwar in verschiedenen Bereichen und unterschiedlicher Verdichtung auftreten, aber genug gemeinsame Elemente besitzen, um mittels eines einzigen Begriffes umrissen zu werden.

Im allgemeinen können wir von so verstandenem Stil nur unter historischer Perspektive reden:

Er ist ein Merkmal künstlerischer Einheit, die nicht (oder nur teilweise) absichtlich erzielt wurde, die jedoch nachträglich vom Historiker zusammenfassend formuliert und deren Gültigkeit auch für außerkünstlerische Bereiche des Lebens und der Gesellschaft nachgewiesen werden kann.⁴ In diesem Sinne lebt innerhalb *einer* Zeit und *eines* Raumes auch nur ein *einzig*er Stil: Schinkels Neuklassizismus und seine Neugotik gehen als nahezu gleichzeitige künstlerische Darstellungsweisen im Rahmen des weiten Begriffs einer Stilepoche auf.⁵

Vor fünfundzwanzig Jahren hat Julius von Schlosser einen auf der Ästhetik Croce's – die bekanntlich als *linguistica generale* aufgefaßt wurde – und den sprachwissenschaftlichen Forschungen Karl Vosslers fußenden Versuch unternommen, in dem, was „Stil“ genannt wird zwei unterschiedliche Erscheinungen zu sondern, den eigentlich künstlerischen Stil (verstanden als Ausdruck einer originellen, ursprünglichen, immer einmaligen Individualität) und die künstlerische Sprache (verstanden als in einer bestimmten raumzeitlichen Lage sich manifestierende soziale und allgemeine Erscheinung).⁶ Künstlerische „Sprache“, allen verständlich und „normal“ in einer Landschaft und in einer Zeit, wird dem individuellen schöpferischen, mit den Mitteln dieser Sprache erreichten Ausdruck gegenübergestellt.

Die von Schlosser solcherart vorgeschlagene Bereicherung der kunstwissenschaftlichen Begriffe konnte aber die dem Stilbegriff inhärente Vieldeutigkeit nicht völlig beseitigen. Auch wenn wir das Wort „Stil“ nur als

⁴ Agostino Mascardi (*Dell'arte historica*, 1636) schrieb: „L'interrogar alcuno in che stile egli scriva, è sciocchezza; perché non può in altro stile comporre, che nel proprio, dettatogli dall'ingegno“ (zitiert nach Nicola Ivanoff, *Stile e Maniera*, in: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, I, 1957, S. 117). Über die Benutzung der von der Kunstgeschichte gebildeten Stilbegriffe für die politische und allgemeine Geschichte vgl. Carl J. Friedrich, *Der Stil als Ordnungsprinzip geschichtlicher Deutung*, in: Edwin Redflood zum 76. Geburtstag, Eine Festgabe, Berlin 1955, S. 215 bis 223, und Ernst H. Gombrich, *Art and Scholarship. An Inaugural Lecture Delivered at University College*, London 1957, S. 6.

⁵ Nur in Landschaften mit starker ethnischer oder sozialer Differenziertheit können zwei Stile gleichzeitig zusammenleben (z. B. in den gemischten spanisch-arabischen Gebieten, den Grenzgebieten westlicher und byzantinischer Kultur usw.).

⁶ Julius von Schlosser, *Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst. Ein Rückblick*, in *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*; philosophisch-historische Abteilung, 1935, I, München 1935, S. 1 ff.

Bezeichnung von Eigenschaften einer artistischen Leistung benutzen, entspricht der Begriff bisweilen nicht allen Verzweigungen des Kunstwollens eines schaffenden Meisters. Der Kritiker und Historiker braucht einen Begriff, der geeignet ist, verschiedene, sogar manchmal auch unähnliche Tendenzen im Schaffen eines Künstlers (z. B. Schinkels verschiedene Ausdrucksformen) zusammenzusehen.

In der älteren Kunsttheorie finden sich Anweisungen, die klar besagen, daß Künstler bewußt den Charakter ihrer Aussage verschiedenartig gestalten, etwa hinsichtlich des Typus der Aufgabe, des darzustellenden Gegenstandes, des zu erzielenden Ausdrucks. Nur wenn wir dem gerecht werden, können wir etwa die Verschiedenartigkeit der stilistischen Gestaltung in den Werken eines Bernini verstehen.

Die ganz persönliche, individuelle Arbeitsweise jedes Künstlers wurde zunächst *maniera* genannt⁷; dann wurde im selben Sinne das Wort *stile* benutzt, das zuerst, in dieser Weise verstanden, bei Lomazzo erscheint und das, wie so viele andere kunsttheoretische Begriffe, von der traditionellen Terminologie der Rhetorik und Literaturtheorie übernommen worden ist.⁸ Nach Lomazzo erscheint der *Stile*-Begriff in den von Bellori veröffentlichten Notizen Poussins über Kunst und wird danach allgemeiner.⁹ In dieser Auffassung bezeichnet der Stil alle charakteristischen Eigenschaften, die die Werke eines Schriftstellers oder Künstlers auszeichnen und die von verschiedenen Bedingungen seines Schaffens abhängig sind: von hier aus wurde der Stilbegriff auf die künstlerische Ausdrucksweise einer Nationalschule und einer Kunstepoche ausgedehnet.

⁷ Marco Treves, *Maniera: The History of a Word*, in: *Marsyas*, I, 1941, S. 69-88, unterscheidet drei Bedeutungen des Terminus: 1. Weise, 2. Stil, 3: Manieriertheit. Diese letzte, negative Bedeutung erscheint erst im 17. Jahrhundert (Bellori). Vgl. auch Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin 1924, S. 114-115.

⁸ Giov. Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano 1584, s. 237. – Der Stilbegriff, durch die Literaturtheorie geformt, wurde hauptsächlich wegen des seit dem 17. Jahrhundert negativen Sinnes des Wortes *Maniera* eingeführt.

⁹ Panofsky, a. a. O., S. 115, stellt fest, in dieser neuen Bedeutung sei der Stilbegriff zum ersten Male in Poussins Notizen über die Malerei zu greifen (Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, hrsg. v. Anthony Blunt, Paris 1964, S. 171). Demgegenüber meint Anthony Blunt, Poussin sei hier nicht original und der Terminus bereits in dieser Zeit recht gut bekannt gewesen. Blunt hatte auch gefunden, Daß Poussins Aufzeichnungen den Ausführungen Mascardis (a. a. O.) entnommen sind. Es ist aber vor der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Ausnahme, den Stilbegriff auf bildende Kunst bezogen zu finden; vgl. A. Blunt, *Poussin's Notes on Painting*, *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937-1938, S. 346; Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, S. 245; Nicola Ivanoff, a. a. O.; derselbe, *Il concetto dello stile nel Poussin e in Marco Boschini*, in *Commentari*, III, 1952, S. 51-61, Luigi Grassi, *A proposito del concetto dello stile nel Poussin*, ebenda S. 224-225; J. H. Noack, *Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffes*, Hamburg 1923; Nicola Ivanoff, *Il concetto dello stile nella letteratura artistica del'500 (Quaderni dell'Istit. Di Storia dell'Arte dell'univ. Trieste, nr. 4, Trieste 1955)*.

Der Modusbegriff

In der Kunsttheorie gibt es aber auch andere Begriffe, die sich für eine Präzisierung des heutigen Stilbegriffs eignen. Sie sind in den älteren Auffassungen entweder implizit enthalten oder werden explizit genannt. Von zwei Seiten wurden die Theoretiker der bildenden Künste befruchtet: durch die Theorie der literarischen Gattungen und Schreibstile und durch die Musiktheorie. Von letzterer wurde der Modusbegriff auf die Kunsttheorie übertragen. Er ist auch für den heutigen Kunsthistoriker und Ästhetiker ein wichtiges Hilfsmittel.

Der Modusbegriff erlaubt es, die verschiedenen Ausdrucksweisen desselben Künstlers oder derselben künstlerischen Kreise gleicher Zeit zu bestimmen. Wie der Stil eines Künstlers als subjektiv bedingt aufgefaßt werden kann (er hängt von dem psychischen Typus, vom Talent und von der Ausbildung des Künstlers ab), so ist der „Modus“ seines künstlerischen Schaffens objektiv bedingt: er hängt ab von dem Typus des zu schaffenden Werkes, von dem Ausdruck, der erzielt wird. Es ist selten, daß sich ein Künstler in einem seiner Zeit fremden Stil ausdrückt (es sei denn, daß eine Fälschung oder Nachahmung beabsichtigt ist), öfter aber kommt es vor, daß sich ein Künstler in verschiedenen „Modi“ ausdrückt. In einer Werkstatt und in der Erfindungskraft eines Schöpfers können Werke entstehen, die zwar Merkmale eines Stils tragen, aber nach verschiedenen „Modi“¹⁰ konzipiert sind.

In seiner Besprechung von Moreys Geschichte der altchristlichen Kunst hat Meyer Schapiro den Modusbegriff in die Betrachtungsweise der modernen Kunstgeschichte eingeführt und gezeigt, daß dieser Begriff ein terminologisches Werkzeug ist, um in anderer Weise schwierig zu erklärende Erscheinungen zu begreifen.¹¹

¹⁰ Agostino Mascardi, a. a. O., hat eine interessante Unterscheidung zwischen Stil und Charakter gemacht. Stil ist ihm unabsichtliche Formeinheit des Werkes (den Umständen der Entstehung erwachsen), Charakter dagegen ein absichtlich gewählter „modus“.

¹¹ Meyer Schapiro, Besprechung: Morey, *Early Christian Art*, in: *The Review of Religion*, VIII, 1944, S. 165-186, Zitat von S. 181: „The question may be raised whether the polarity of Neoattic and Alexandrian is in all cases a matter of different styles in the historical and regional sense, or only of ‚modus‘ practised by the same artist or school of artists according to the content to be expressed. Just as the ancient musician might compose in the Dorian, Lydian or Phrygian mode, or the writer and orator might employ a single, middle, or grand style, with different vocabulary and figures of speech adapted to the subject-matter, the artists of late antiquity and the early Christian period could use the landscape or neutral background at will, according to the context and the same painter was able to produce on the walls of Rome and Pompei both the large figures in a traditional manner and the small

„Man könnte die Frage stellen, ob es sich bei der Polarität der neuattischen und alexandrischen Kunst in jedem Fall um verschiedene Stile im historischen und regionalen Sinne handelt oder nur um verschiedene von einem Künstler oder einer Kunstschule je nach den gestalteten Inhalten benutzte Modi. Ebenso wie die antiken Musiker im dorischen, lydischen oder phrygischen Modus komponierten, der Schriftsteller oder Redner den einfachen, mittleren oder hohen Stil dem Inhalt angepaßt mit unterschiedlichem Vokabular und Sprachfiguren anwendete, so konnten auch die bildenden Künstler der Spätantike und der frühchristlichen Periode die Landschaft oder einen neutralen Hintergrund nach ihrem Gutdünken benutzen, je nach dem Vorwurf, und der gleiche Maler war in der Lage, an den Wänden Rom und Pompejis sowohl große Figuren in der überlieferten Art als auch kleine, skizzenhafte Kompositionen in einer leichteren, moderneren Art zu schaffen. Die absichtliche Dualität des Stils kann sogar in ein und demselben Bild in Erscheinung treten wie etwa in dem Dioskuridesmanuskript, wo die formalistisch symmetrische Gruppe der Prinzessin Juliana mit den Verkörperungen ihrer Tugenden von reizenden Puttenszenen, deren Figuren verschiedene Künste betreiben und solchen in der pompejanischen Wandmalerei ähnlich sind, umgeben ist.“

Der Terminus „Modus“ stammt aus der Musiktheorie, und sein Sinn in den Bereichen der bildenden Künste ist vielleicht am knappsten von Coypel formuliert worden: „Schließlich braucht jedes Bild einen Modus, der es charakterisiert. Die daraus erwachsende Harmonie wird bald herb, bald weich, bald traurig, bald lustig sein, je nach Art der verschiedenen darzustellenden Gegenstände. Man kann in dieser Richtung der Zauberkunst Musik folgen.“¹²

Sicher ist hier Coypel von dem berühmten Briefe Poussins an Chantelou beeinflusst. Dieser Brief ist die ausdrücklichste Formulierung des „Modus“-Prinzips in der Kunstlehre der Neuzeit. Ehe wir uns aber zu diesem Dokument, das Malerei

sketchy compositions in a lighter more modern vein. The deliberate duality of style may appear within a single image, as in the Dioscurides manuscript, where the formalized, symmetrical group of the Princess Juliana and the flanking personifications of her virtues are surrounded by tiny scenes of putti engaged in various arts, like those in the wall-paintings at Pompei.“ Vgl. zuletzt auch von Meyer-Schapiro, *The Parma Ildelfonsus. A Romanesque Illuminated Manuscript from Cluny and Related Works*, (New York) 1964, S. 3.

¹² Antoine Coypel, *Sur l'esthétique du peintre*, 1721, abgedruckt in: Henri Jouin, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris 1883, S. 230-236, Zitat S. 328: „Enfin chaque tableau doit avoir un mode qui le caractérise. L'harmonie en sera tantôt aigre et tantôt douce, tantôt triste et tantôt gaie, selon les différents caractères des sujets que l'on voudra représenter. On peut suivre en cela l'art enchanteur de la musique.“

wie Musik betrachtet, wenden, wollen wir die Geschichte einzelner Stil- und Ausdrucks-kategorien in aller Kürze behandeln.

Stillkategorien der Rhetorik, der Literatur und der Architektur

Starken Einfluß auf die Unterscheidung künstlerischer Genera und Stile übte die antike Theorie von Beredsamkeit und Dichtung. Man differenzierte literarische Kunstwerke auf verschiedene Weise. Eine allgemeine Klassifizierung ergab sich bereits aus den Genera antiker Dichtung wie „Epik“, „Lyrik“ oder „Tragik“. Aus den Versformen gewann man Kriterien zur Unterscheidung einzelner Gedichttypen, denen dann – wie etwa bei der Elegie – auch bestimmte Inhalte und Stimmungswerte zugewiesen wurden. Für die bildende Kunst aber hatten die Gattungen der klassischen Rhetorik, die besonders eng mit der Idee des *decorum* zusammenhingen¹³, die größte Bedeutung.

Cicero stellt im *Orator* fest, daß „ein und derselbe Stil und dieselben Gedanken nicht wahllos zur Darstellung jeder Lebenslage, jeder sozialen Stellung, jeder Würde und jedes Alters verwendet werden können; durch Unterscheidung muß man Rücksicht nehmen auf Lage, Zeit und Zuhörer“. ¹⁴ Im Großen und Gagen wurde ein System *σχήματα* dreier oder *figurae* entwickelt: der *Grand Stil* (das Erhabene), der mittlere Stil und der einfache. Das Erhabene war rhetorischer Stil par excellence, das Einfache gehörte der dialektischen Rede. Dann unterteilte man den rhetorischen Hochstil in eine auf Feinheit und Vollkommenheit (*culius*) und eine auf Gewalt und Leidenschaft (*vis, δεινότης*) zielende Form.¹⁵ Lassen wir die weiteren Wandlungen der klassischen Rhetorik auf sich beruhen und begnügen wir uns mit der

¹³ Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York 1953, S. 248.

¹⁴ Cicero, *Orator*, XXI, 71.

¹⁵ Vgl. u. a. G. L. Hendrickson, The Origin and Meaning of the Ancient Characters of Style, in: *American Journal of Philology*, XXVI, 1905, S. 249-290; L. Voit, *Deinotes. Ein antiker Stilbegriff*, Leipzig 1934. Bei Cicero heißt es: genus grave, medium und teue; bei Quintilian: genus grande, subtile und floridum; bei Cornificius: genus grave, mediocre und attenuatum usw. Vgl. neuerdings: Władysław Tatarkiewicz, *Estetyka Starożytina*, Wrocław-Kraków 1960, S. 307, und andere Stellen. Leider kenne ich die Arbeit von Heinz Weniger, *Die drei Stilcharaktere der Antike in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung*, Langensalza 1932, nicht. Über den Stil humilis vgl. Hans Sedlmayr, *Ars humilis* in der Spätantike, in: *Perennitas, Beiträge zur christlichen Archäologie und Kunst ... P. Thomas Michels O. S. B. zum 70. Geburtstag*, Münster 1963, S. 105-117; Guglielmo Matthiae, Il ‚Sermo vulgaris‘ nelle origini della tarda antichità e del romanico, in: *Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Mario Salmi*, I. Roma 1961, S. 95-100.

Feststellung, daß ihre Überlieferung in der mittelalterlichen Rhetorik und Theorie überall da lebendig war, wo ein System der drei Stile existierte.¹⁶

Mit der typischen Liebe des Mittelalters für alles Systematische ordnete man den drei Stilgattungen, dem *stilus humilis*, *mediocris* und *gravis*, die Sozialbedeutung, einzelne Berufe, Baum- und Tierarten zu. Als Beispiel galten die Werke Virgils. Das von dem Virgilkommentator Aelius Donatus zusammengestellte System hieß *Rota Virgili*, die im Bilde dreier konzentrischer Kreise erfaßt war. *Stilus humilis*, in Virgils *Bukoliken* gegeben, betraf Hirten, sein Schauplatz waren Weiden, seine Tiere Schafe, sein Werkzeug der Hirtenstab, sein Baum eine Buche. Als Muster des *Stilus mediocris* dienten die Georgiken. Er betraf Bauern, ihm wurden Felder, Rinder, Pflüge und Fruchtbäume zugeordnet. Der *Stilus gravis* endlich wurde aus Virgils *Aeneis* abgeleitet; er besang Ritter, sein Lebensraum waren Schlösser und Städte; Lorbeer und Zeder waren Bäume, die ihm würdig schienen; die Tiere Pferde, als Werkzeug galt das Schwert.

Heir haben wir ein präzise konzipiertes System dreier thematischer Bereiche, denen drei Stile oder drei Tonarten zugeordnet wurden, die wir – um diese Begriffe von dem allgemeineren Stilbegriff zu unterscheiden – vielleicht mit dem Terminus „modus“ belegen können.¹⁷ In der barocken Rhetorik des Padre Agostino Mascardi werden die drei ihm von der antiken Kunstlehre vererbten Kategorien *sublime*, *temperato* und *tenue* jeweils als *carattere* bezeichnet. Er stellt dem „Stil“ den *carattere* entgegen, wenn er schreibt: „Vergleichen wir den *carattere* mit dem Stil, so hält sich der *carattere* an Natur und Begabung, der Stil an Kunst und Forschung.“¹⁸ „Modus“ oder *carattere*: die Bedeutung ist sich ähnlich. In der besprochenen mittelalterlichen Theorie ist der Sozialcharakter der „modus“-Differenzierung betont worden. Wir können diese stilistischen Systeme als Korrelate der aristotelischen, ästhetischen und ethischen Gruppierung in drei Abteilungen („normal“, „niedrig“, „hoch“) betrachten. Aristoteles meinte, „Dichter sollten Menschen schildern, die entweder besser oder schlechter als wirkliche Menschen seien oder diesen

¹⁶ Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIIe siècle*, Paris 1924 (neue Aufl. 1958), S. 86-88; Curtius, a. a. O., S. 201, 231 f.

¹⁷ In der mittelalterlichen Stilistik wurde auch für die poetischen Tonarten die Bezeichnung „modus“ gebraucht; z. B. Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, v. 832, zit. Faral, a. a. O., S. 223: „modus gravis“ und „levis“; Jean de Garlande, *Poetria*, ed. G. Mari, in: *Romanische Forschungen*, XIII, 1902, S. 898 (wie zitiert bei Faral, a. a. O., S. 89) „modus gravis“.

¹⁸ Mascardi, a. a. O., zitiert nach Ivanoff, *Stile e Maniera*, S. 117. Vgl. oben, Anm. 10: „Paragonato il carattere con los stile, questo si tiene dalla parte della natura e dell'ingegno, quello riguarda l'arte e lo studio.“

gleichklämen. So haben auch die Maler gehandelt. Polygnot malte die Menschen besser, Pausanias schilderte sie schlechter und Dionysius gab sie wieder genauso, wie sie sind.“¹⁹

Die Überlieferung solcher moralischer Differenzierung lebte in Renaissance- und Barockkritik fort. Im frühen siebzehnten Jahrhundert erscheint sie bei Agucchi²⁰, später fand Antoine Coypel, Corneille schildere die Menschen besser, als sie seien, Racine dagegen, wie sie in Wahrheit sind. Die Florentiner Maler haben die Menschen besser als in Wahrheit gemalt (Michelangelo, Raffael). Die Venezianer schmeichelten nicht und verhäßlichten nicht (Tizian), die flämischen und holländischen aber „haben sie durch die Niedrigkeit des Sujet und ihren niederen Geschmack in der Zeichnung schlechter dargestellt“.²¹

Schon die mittelalterliche Dreiteilung der künstlerischen „modi“ umschloß viele bildhafte Elemente. Mehr aber haben Theoretiker und Maler der Renaissance in der vitruvianischen Fassung der drei antiken Gattungen der dramatischen Dichtung gefunden. Die Unterteilung in „Tragödie“, „Komödie“ und „Satyrspiel“ leitet über zur Beschreibung der drei Typen der Theaterbühne. Vitruv: „Drei Gattungen des Bühnendekors gibt es: die tragische, die komische, die satyrische. Sie unterscheiden sich untereinander. Die tragische Bühne stellt Säulen, Tympana, Statuen und Dinge dar, die mit dem Herrscherleben verbunden sind. Die komische zeigt Privathäuser, Balkone und Fenster wie in gewöhnlichen Wohnhäusern. Die satyrische Bühne führt Bäume, Grotten, Berge und andere Elemente als Landschaft vor.“²² Hier haben wir drei „modi“ der Bildauffassung, wichtig für die neuen Ideen der Landschaftsmalerei. Ernst H. Gombrich hat darüber einen bedeutungsvollen Aufsatz geschrieben.²³ Wir kommen darauf zurück.

Auch für die Baukunst hat Vitruv „Modi“ geliefert, indem er architektonische Ordnungen für Tempel gemäß den Göttern, denen sie geweiht

¹⁹ Aristoteles, *Poetik*, II, 2.

²⁰ Vgl. Agucchis Trattato, nach Mosini zitiert in Denis Mahon, a. a. O., S. 256-257: Raffael ahmte „i migliori“ nach, il Bassano „i peggiori“, „et una gran parte de' moderni, hà figurati gli eguali; e fra questi il Caravaggio ...“

²¹ Coypel, a. a. O., ed. cit., S. 249: „les ont fait plus méchants, c'est-à-dire par la bassesse des sujets et leur petit goût de dessin.“

²² Vitruv, *De architectura*, V. VI. Die Überlieferung dieser Vitruvianischen Dreiteilung in Renaissance und Neuzeit wird von Richard Krautheimer (Tragic and Comic Scene of the Renaissance: the Baltimore und Urbino Panels, in: *Gazette des Beaux-Arts*, VI/XXX, 1948, S. 327-346) und Ernst H. Gombrich (Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting, ebenda, VI/XLI, 1953, S. 335-360) besprochen.

²³ Gombrich, a. a. O.

waren, vorschrieb. „Für Minerva, Mars und Herkules wurden die dorischen Tempel gebaut, da diesen Göttern, ihrer Tapferkeit wegen, Tempel ohne Schmuck errichtet werden sollen. Für Venus aber, Flora, Proserpina und die Quellnympfen eignen sich Tempel korinthischer Ordnung, da diese über mehr Anmut verfügen und mit Blumen, Blättern und Voluten geziert sind, dem zarten Charakter der Götter entsprechend. Wenn man für Juno, Diana, Pater Liber und alle diesen ähnlichen Gottheiten ionische Tempel erbaut, so um ihres Durchschnittscharakters willen, denn sie sind sowohl von der Roheit dorischer Tempel wie von der Zartheit korinthischer gleich weit entfernt.“²⁴

Leone Battista Alberti hat diese Klassifizierung übernommen. In seinen „Zehn Büchern über die Baukunst“ heißt es: „Die Themen der Dichtung wie der Malerei sind verschieden, einige schildern denkwürdige Taten großen Menschen, andere stellen Gebräuche von Privatpersonen dar, wieder andere beschreiben das Bauernleben. Die ersteren als die großartigsten sollen bei öffentlichen Gebäuden und Fürstenpalästen gebraucht werden. Die zweiten, freudvolleren, für die Altäre und Gärten reserviert bleiben. Unsere Geister vor allem sind von Bildern Liebenswürdiger Landschaften, Häfen, Fischerei, Jagden, Schwimmen, Sommerspielen, Blumenfeldern und tiefen Grotten entzückt.“²⁵

Alberti hat auch versucht, die drei rhetorischen „Modi“ auf die klassischen Ordnungen zu beziehen, wenn er eine Verbindung zwischen der rhetorischen und der Vitruvianischen Tradition schuf: „Quintilians *grande atque robustum, quod ἄδρὸν* dicunt, heißt bei Alberti: *plenius (ad laborem perennitatemque aptius) = doricum*. Das *subtile quod ἰσχνόν* vocant heißt *gracile lepidissimum = corynthium*. Das *medium ex duobus* lautet *medium, quod quasi ex utrisque componerent, ionicum*.“²⁶

Die klassische Auffassung über Architektur und ihre Ausschmückung wurde u. a. von Serlio und Lomazzo weiterentwickelt. Lomazzo schrieb die toskanische Ordnung für Festungen und Tempel des Herkules, die dorische für Mars und Herkules, aber in einer schlankeren Auffassung auch für die Tempel des Jupiter, die ionische für Apollo, Diana oder Bacchus und endlich die korinthische für Vesta und

²⁴ Vitruv, a. a. O., I, II.

²⁵ Leone Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1486, IX, IV, Deutsche Ausgabe von M. Theuer, 1912.

²⁶ Alberti, a. a. O., V; Vergleich mit Quintilian nach Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig 1914, I, S. 149.

Venus vor.²⁷ Im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert regierten ähnliche oder noch verfeinerte Anweisungen die nordeuropäische Baukunst.²⁸

„*Modi*“ der darstellenden Künste

Komplizierter noch ist der Gebrauch von „*Modi*“ in den darstellenden Künsten, wo keine leichtfaßlichen und eindeutig bestimmbareren Ordnungen walten. Die Renaissance- und Barocktheorie bespricht in der Malerei jedoch die Differenzierung von Figuren ihrem Charakter, ihrer Funktion und ihrer Würde nach gemäß der *Decorum*- und *Costume*-Theorie. Kennzeichnend Bellores Standpunkt:

„Die Aufgabe der Idee besteht darin, die Menschen schöner zu machen, als sie gewöhnlich sind, und das Vollkommene herauszufinden. Aber nicht nur eine solche Schönheit wohnt in der Idee, sondern ihre Erscheinungsformen sind mannigfaltig: stark, hochherzig, fröhlich und zudem feingestuft für jedes Alter und Geschlecht.“ „Sicherlich besaß der olympische Zeus eine andere Schönheit als Juno auf Samos, und Herkules auf Lindos eine andere als Cupido in Thespia: so schicken sich für die Verschiedenen verschiedene Formen, weil die Schönheit in nichts anderen besteht als darin, daß sie die Dinge in ihrer besonderen vollkommenen Natur darstellt, und eben aus ihr wählen die besten Maler, wenn sie eines jeden Gestalt betrachten.“²⁹

Man darf wohl vermuten, daß die von Bellori vorgetragenen Formulierungen nicht nur die dargestellten Figuren, sondern auch die übrigen Formen des Werkes im ganzen betreffen. Die hier zusammengestellten Meinungen über die „*Modi*“, die in der europäischen Kunst und Kunstlehre eine so bedeutende Rolle gespielt haben, sind von der Kunstwissenschaft bisher vernachlässigt worden. Karl Borinski's ideenreiches, aber ungeordnetes Werk hat keinen wesentlichen Einfluß gehabt.³⁰

²⁷ Lomazzo, a. a. O., S. 654.

²⁸ Erik Forssman, Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts (*Acta Universitatis Stockholmiensis*, D), Stockholm 1956.

²⁹ Giovanni Pietro Bellori, L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto ..., in: *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Moderni descritte da ...*, I, Pisa 1821 (erst Ausg. Rom 1672), S. 13. Deutsch nach der Ausgabe von Kurt Gerstenberg: G. P. Bellori, *Die Idee des Künstlers*, Berlin 1939, S. 18-19.

³⁰ Karl Borinski, a. a. O.; Ivanoffs Bearbeitung (a. a. O.) legt kein Gewicht auf das Modusproblem. Dagegen hat Ernst H. Gombrich die Bedeutung der rhetorischen Kategorienlehre hervorgehoben, obwohl er den nur relativen Sinn solcher Ausdrucksmittel erkannte (*Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York 1960 [Bollingen Series, XXXV, 5], Chapter XI, bes. S. 373 ff).

Erst vor kurzem hat Ernst Gombrich in dem genannten Aufsatz auf die Modi der Landschaftsmalerei aufmerksam gemacht³¹, indem er neben der Überlieferung der Ciceronianischen Differenzierung der rhetorischen Aussprache und der mittelalterlichen Dreiteilung der Stile auch die dreifache vitruvianische Bühnengestaltung, die in den Entwürfen von Peruzzi und den Holzschnittillustrationen des Architekturtraktates von Serlio realisiert wurde, heranzog. Auf dieser szenographischen Auffassung des Bildes fußt die neuzeitliche Idee der Landschaftsmalerei, so wie das Genrebild (*Parerga* genannt) auf die von Plinius beschriebene *Grilli* der klassischen Malerei³² und das Stilleben auf die Kategorie der antiken *Rhyparographoi* zurückgehen.³³

Die aus der vitruvianischen Dreiteilung geborenen Kategorien wurden von den darauffolgenden Kunsttheoretikern übernommen, ausgebaut oder vereinfacht. Lomazzo³⁴ hat neben drei Typen (vornehme Orte, Markplätze und Gaststätten, *spelonche*), die mit den älteren Kategorien mehr oder weniger übereinstimmen, noch den vierten „modus“ des lieblichen, schönen Platzes, der wohl von dem antiken und mittelalterlichen *topos* des *locus amoenus* inspiriert ist, in sein Werk aufgenommen.³⁵ De Piles nennt dagegen nur zwei „modi“ der Landschaft: den heroischen, der das Erhabene ausdrückt, und den pastoralen, dessen Inhalt Einfachheit und natürliche Wahrheit sind.³⁶

Gombrich hat die Überlieferung dieser Zweiteilung bis zum Anfang des neunzehnten Jahrhunderts verfolgt – bis zu Beethovens Symphonien, der *Eroica* und der *Pastorale*.

Aber schon im siebzehnten Jahrhundert ist das strenge System der „modi“ einer mehr elastischen Auffassung gewichen. Bei Henri Testelin finden wir Hinweise für die Hintergründe der Historienmalerei. Dort sollten „*paysages inhabités*“ (unbewohnte Gegenden) verwendet werden oder auch „*bâtiments qui sont ou champêtres et rustiques, ou réguliers*“ (ländliche und bäuerliche Hütten oder richtige Bauwerke). Bei Turner endlich in seinem *Liber Studiorum* sind die „Modi“

³¹ Gombrich, a. a. O., in *Gazette des Beaux-Arts*.

³² Gombrich, a. a. O., Krautheimer, a. a. O.; Creighton Gilbert, On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures, in: *The Art Bulletin*, XXXIV, 1952, S. 204.

³³ Charles Sterling, *Still Life Painting*, New York-Paris 1959, S. 39-40.

³⁴ Gombrich, a. a. O., S. 356 f.

³⁵ Gombrich, a. a. O., S. 356 f.

³⁶ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, S. 200 ff. (auch angeführt von Gombrich, a. a. O., S. 140).

vervielfältigt worden: die Landschaften können „*Historical*“, „*Mountainous*“, „*Pastoral*“, „*Elevated Pastoral*“, „*Architectural*“, „*Marine*“ usw. sein.³⁷ Im achtzehnten Jahrhundert hat die Entwicklung der neuen oder neu aufgegebenen ästhetischen Kategorien wie die des „Erhabenen“ (mit der Veröffentlichung der von Boileau gemachten Übersetzung des Traktats von Longinus und mit Burkes Abhandlung über „*Sublime and Beautiful*“ verbunden³⁸) und des „Pittoresken“³⁹ dazu beigetragen, die traditionelle Einteilung zu sprengen. Dabei trat die expressive, auf das Gefühl wirkende Kraft der verschiedenen „Modi“ hervor, was auch mit dem ursprünglich musikalischen Sinn des Wortes „modus“ zusammenhängen mag.

„*Ut musica pictura*“

In Milizias Wörterbuch (1787) lesen wir: „Dir Gebäude ebenso wie die Figuren in der Malerei und in der Skulptur müssen jedes sein eigenes Gesicht haben. Ein Kerker muß Schrecken, ein Ballsaal Fröhlichkeit und Licht ausströmen ... Ein Arsenal erfordert eine grobe Gestalt. Eine Wasserpfütze verlangt weniger Festigkeit und Derbheit ... Eine Börse der Kaufleute wird ohne Prunk und Eleganz, dafür aber schwer und nicht edel sein ... Der Wissenschaft und den Künsten gewidmete Gebäude sollen ein edles, aber nicht feierlich ernstes Aussehen haben: großzügig ohne Leichtfertigkeit, einfach und nicht streng wirkend ... Wenn die Künstler bei jedem Werk zuerst die Natur prüfen, werden sie dem Gegenstand den ihm eigenen Charakter zu geben wissen in einem Modus, den das Publikum erfaßt.“⁴⁰

Die Theorie der Rhetorik hat die Kategorien der Kunststile geliefert; auch die *Decorum*-Lehre hat viele Auffassungen entstehen lassen; hier aber – wie ich denke – ist ein Einfluß der musikalischen Terminologie, z. B. „*grave*“, „*maestro*“ zu

³⁷ Henri Testelin, *Tables des préceptes de la peinture sur l'ordonnance*, abgedruckt bei Henri Jouin, a. a. O., nach S. 166. Die Kategorien Turners sind von Gombrich a. a. O., S. 360, angeführt. Bei Mengs sind sechs „modi“ der Malerei, bei Milizia acht zu finden; vgl. Ivanoff, a. a. O., S. 131.

³⁸ Walter John Hipple Jr., *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque, in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, III., 1957.

³⁹ Christopher Hussey, *The Picturesque*, in: *The Architectural Review*, XCVI, 1944, S. 139-146.

⁴⁰ Francesco Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bassano 1787, zitiert nach der Aufl. 1822, I, S. 166: „le fabbriche, come le figure nella pittura e nella scultura, hanno d'avere ciascuno la sua fisonomia. Che una carcere abbia da spirar terrore, e una sala da ballo gioivialità é chiaro ... Un Arsenal vuol essere rustico. Un bottino d'acqua richiede meno solidità e rustichezza ... Una borsa di mercanti sarà comoda senza fasto e senza eleganza, sarà grave e non maestoso ... Gli edificii consacrati alle scienze e alle arti esigono un aspetto nobile ma non grave, gradevole senza voluttà, semplice e non austero ... Se gli artisti interrogheranno la natura di ciascun monumento sapranno dargli il suo proprio carattere, e in modo che il popolo lo riconosca.“ Auf S. 164 bespricht Milizia die Verwendung verschiedener antiker Ordnungen bei Tempeln.

spüren.⁴¹ Schon im sechzehnten Jahrhundert wurde zwischen Musiklehre und Kunsttheorie eine Verbindung hergestellt.⁴² Die musikalische Theorie der Tonarten hat eine Übereinstimmung der „Modi“, Musen, Sphären, Planeten und Töne ausgearbeitet. Der berühmte Holzschnitt, der Franchino Gafurius' *Practica Musicae*, Mailand 1496, illustriert, stellt auf der linken Seite Medaillons mit Darstellungen von Musen, auf der rechten mit antiken Planetengottheiten, denen Töne und Tonarten zugeordnet sind, zusammen. „Phrygius“ z. B. wurde der Erato und dem Mars, „Doricus“ der Melpomene und dem Sol zugesellt.⁴³ Für die Theorie der Literatur hat Tasso die musikalische Moduslehre zu verwerten gesucht: „Die phrygische und die lydische und die mixolydische Tonart sind geeigneter für Tragödie und Gesänge, besonders wenn sie die Seelen bewegen, gleichsam über sich selbst hinwegheben sollen, aber sie (werden) nicht zur Beherrschung (verwendet) ... die erste, feste und gleichmäßige dorische Tonart aber eignet sich besser als jede andere zum Heldenlied.“⁴⁴

In die Theorie der bildenden Künste ist aber das Beispiel der „modi“ antiker Musik von *Nicolas Poussin* (in seinem berühmten Brief von 1647 an Paul Fréart de Chantelou, der „*ut musica pictura*“ betitelt werden könnte) eingeführt worden.⁴⁵

⁴¹ Vgl. Borinski, a. a. O., I, S. 123.

⁴² Vgl. Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London 1947, S. 298 f.

⁴³ Vgl. auch Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Berlin-Leipzig 1932, I, S. 412-414 (Anhang), und Abb. 96 (reproduziert bei Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven 1958, S. 47); als der Holzschnitt in *De Harmonia Musicorum Instrumentorum*, Milano 1518, wieder abgedruckt worden ist, wurde er von einem kommentierenden Text und Distichen begleitet, in denen die ganze Ordnung der Musen, Planeten und Tonarten begründet wird.

⁴⁴ Torquato Tasso, *Prose diverse*, ed. C. Guasti, I, Firenze 1875, S. 266, zitiert nach Mario Praz, Milton e Poussin, in: *Il Gusto Neoclassico*, Napoli 1958, 2. Ausg., S. 9: „La musica frigiana, e la lidia, e quella che di queste è mescolata, sono più ricercate nelle tragedie e nelle canzoni, sì come in quelle che possono commover gli animi e quasi trarli di se stessi, ma non sono atte ad ammaestrarli ... ma potrà la musica graeca e stabile e simile a la dorica servire meglio d'alcun'altra al poema eroico.“ Hier ist natürlich die Überlieferung der antiken Poetik zu spüren.

⁴⁵ *Correspondance de Nicolas Poussin*, ed. Ch. Jouanny, Paris 1911, nr 156; Nicolas Poussin, a. a. O. (hg. v. Blunt), S. 121-125: „Si le tableau de Moïse trouvé dans les eaux du Nil, que possède Monsieur Pointel, vous a donné dans l'amour, est-ce un témoignage pour cela que je l'aie fait avec plus d'amour que les autres. Voyez vous pas bien que c'est la nature du sujet qui est cause de cet effet, et votre disposition, et que les sujets que je vous traite doivent être représentés par une autre manière. C'est en cela que consiste tout l'artifice de la peinture. Pardonnez à ma liberté si je dis que vous êtes montré précipiteux dans le jugement que vous avez fait de mes ouvrages. Le bien juger est très difficile, si l'on n'en doit pas juger seulement, mais la raison.“

C'est pourquoi je vous veux avertir d'une chose d'importance, qui vous fera connaître ce qu'il faut observer en la représentation des sujets qui se dépeignent.

Nos braves anciens Grecs, inventeurs de toutes les belles choses, trouvèrent plusieurs modes par le moyen desquels ils ont produit de merveilleux effets.

Cette parole ‚mode‘ signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose, laquelle nous astreint à ne passer pas outre, nous faisant opérer en toutes les choses avec une certaine médiocrité et modération, et, partant, telle médiocrité et modération n'est

Obwohl, wie Anthony Blunt klargemacht hat⁴⁶, der Inhalt dieses Briefes beinahe völlig aus dem Traktat Giuseppe Zerlinos *Istituzioni armoniche* übernommen ist, lohnt es sich in unserem Zusammenhang, den Brief, um des typischen Charakters der Argumentation und seiner Wirkung willen, nochmals zu zitieren:

„Wenn das Bild von der ‚Auffindung Mosis im Nil‘, das sich in Monsieur Poitels Besitz befindet, Ihre Liebe erweckt hat, kann das keinesfalls als Beweis dafür gelten, daß ich es mit mehr Liebe gemalt habe als Ihre Bilder. Sehen Sie nicht, daß die Art des Gegenstandes die Wirkung bedingt ebenso wie Ihre eigne Stimmung und daß die Gegenstände, die ich für sie gestalte, in anderer Weise dargestellt werden müssen. Darin eben besteht ja die Kunst der Malerei. Verzeihen Sie meinen Freimut, wenn ich Ihnen sage, daß Ihr Urteil über meine Werke sehr voreilig war. Richtig urteilen ist sehr schwer, wenn man in dieser Kunst nicht große Theorie und Praxis

autre qu’une certaine manière ou ordre déterminé et ferme; dedans le procédé par lequel la chose se conserve en son être.

Étant les modes des anciens une composition de plusieurs choses mises ensemble, de leur variété naissait une certaine différence de mode par laquelle l’on pouvait comprendre que chacun d’eux retenait en soi je ne sais quoi de varié, principalement quand les choses, qui entraînent au composé, étaient mises ensemble proportionnellement, d’où procédait une puissance d’induire l’âme des regardants à chacun sa propriété des effets qu’ils voyaient naître d’eux. Pour cette cause ils appelèrent le mode dorique stable, grave et sévère, et lui appliquaient matières graves, sévères et pleines de sagesse.

Et, passant de là aux choses plaisantes et joyeuses, ils usaient le mode phrygien pour avoir ses modulations plus menues qu’aucun autre mode, et son aspect plus aigu. Ces deux manières, et autres inutiles, ils estimèrent ce mode véhément, furieux, très sévère, et qui rend les personnes étonnées.

J’espère, devant qu’il soit un an, dépeindre un sujet avec ce mode phrygien. Les sujets de guerres épouvantables s’accommodent à cette manière.

Ils voulurent encore que le mode lydien s’accommodât aux choses lamentables parce qu’il n’a pas la modestie du dorien ni la sévérité du phrygien.

L’hypolydien contient en soi une certaine suavité et douceur, qui remplit l’âme des regardants de joie. Ils s’accommodent aux matières divines, gloire et paradis.

Les Anciens inventèrent l’ionique avec lequel ils représentaient danses, bacchantes et fêtes, pour être de nature joyeuse.

Les bons poètes ont usé d’une grande diligence et d’un merveilleux artifice pour accommoder aux vers les paroles et disposer les pieds suivant la convenance du parler. Comme Virgile a observé partout son poème, parce qu’à toutes ses trois sortes de parler, il accommode le propre son du vers avec tel artifice que proprement il semble qu’il mette devant les yeux avec le son des paroles les choses desquelles il traite, de sorte que, où il parle d’amour, l’on voit qu’il a artificieusement choisi aucunes paroles douces, plaisantes et grandement gracieuses à ouïr; de là, où il a chanté un fait d’armes ou décrit une bataille navale ou une fortune de mer, il a choisi des paroles dures, âpres et déplaisantes, de manière qu’en les oyant ou prononçant, elles donnent de l’épouvantement, de sorte que si je vous avais fait un tableau, où une telle manière fût observée, vous vous imaginerez que je ne vous aimerais pas.“ Vgl. neuerdings zum Modusproblem bei Poussin: Denis Mahon, Poussiniana, *Gazette des Beaux-Arts*, 1962, und Rudolf Zeitler, Il problema dei ‚modi‘ e la cosapevolezza di Poussin, *Critica d’Arte*, XII, N. S. Nr. 19, 1965, S. 26-35.

⁴⁶ Die Forschungen von Blunt sind von Paul Alfassa veröffentlicht worden: „L’origine de la lettre de Poussin sur les modes d’après un travail récent“, in: *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français*, 1933, S. 125-143.

verbindet. Wir dürfen nicht in ernst Linie nach unseren Wünschen urteilen, sondern nach der Vernunft.

Deshalb will ich Sie mit einer wichtigen Tatsache bekanntmachen, aus der Sie erkennen, was es in der malerischen Darstellung zu beachten gilt.

Unsere wackeren alten Griechen, die Erfinder alles Schönen, fanden verschiedene Modi, mit deren Hilfe sie wunderbare Wirkungen Erzielten.

Dieses Wort Modus bedeutet eigentlich Grund-Tonart oder Maß und Form, deren wir uns bei einer Schöpfung bedienen, die uns vor Überschreitungen bewahrt, indem sie uns zwingt, gewissermaßen alles auf ein mittleres Maß und zu Mäßigung abzustimmen, und dabei ist solches Mittelmaß, solche Mäßigung nicht anderes als eine besondere Art oder eine bestimmte feste Ordnung, bei deren Anwendung der Gegenstand sein Wesen bewahrt.

Da die Modi der Alten sich auf die Gesamtkomposition verschiedener Gegenstände bezogen, erwuchs aus deren Verschiedenheit ein gewisser Modusunterschied, durch den begriff, daß jeder von ihnen irgendeine besondere Eigenart in sich barg, besonders wenn die zusammengestellten Gegenstände in den richtigen Proportionen zueinander standen; daraus erwuchs die Macht, in der Seele des Beschauers Leidenschaften zu wecken. Daher haben die Weisen bei den Alten jedem Modus die Eigenschaften zugeschrieben, die sie durch ihn angeregt sahen. So nannten sie den dorischen Modus stetig, ernst und streng und benutzten ihn für ernste, strenge und von der Weisheit durchdrungene Stoffe.

Gingen sie dagegen zu angenehmen und lustigen Dingen über, dann wählten sie den phrygischen Modus, um seine viel kleineren Modulationen zu haben und seinen weit schärferen Charakter. Plato und Aristoteles lobten diese beiden Modi und keine anderen; und während sie alle anderen für unnötig hielten, erklärten sie diesen für feurig, gewaltig, sehr streng und die Menschen verblüffend.

Ich hoffe, Ihnen vor Ablauf eines Jahres einen Gegenstand in diesem phrygischen Modus zu schaffen. Für diesen Modus eignen sich schreckliche Kriegsszenen besonders gut.

Sie verlangten außerdem, daß der lydische Modus für Klagethemen verwendet werde, da er weder die Verhaltenheit des dorischen noch die Strenge des phrygischen hat.

Der hypolydische enthält noch eine gewisse Zartheit und Weichheit, die die Seele der Beschauer mit Freude erfüllen. Er paßt zu göttlichen Sujets: Verklärung und Paradies.

Die Alten erfanden den ionischen, indem sie Tänze, Bacchanalien und Feste darstellten, weil er lustiger Natur war.

Die guten Dichter haben großen Fleiß und wunderbare Kunst daruf verwandt, Worte in Verse zu setzen und die Versfüße dem Sprachgebrauch anzupassen. Virgil hat sie in seinem Epos genau eingehalten, denn er hat den Ton seines Verses jeweils so kunstvoll der Sprechweise angepaßt, daß man nach dem Wortklang meint, die dargestellten Dinge selbst vor Augen zu haben, so daß er, wenn er von Liebe spricht, kunstvoll gewählte, zarte, angenehme, höchst anmutige Worte hören läßt, und wo er von Waffantaten singt oder eine Seeschlacht oder ein Unglück auf See beschreibt, wählt er harte, düstere und unerfreuliche Worte, so daß sie beim Hören oder Aussprechen Schrecken hervorrufen, und wenn ich Ihnen ein Bild nach solcher Art gemalt hätte, dann würden Sie annehmen, ich liebe Sie nicht.“

Dieser Brief Poussins ist geschrieben, um auf die Vorwürfe des Herrn von Chantelou zu erwidern, und man nahm bisher an, allzu ernst habe es Poussin mit diesen Übertragungen antiker Musiktheorie auf seine Malkunst nicht genommen. Man könnte aber ein wenig Wahrheit in dem vermuten, bald würde er ein Bild im phrygischen „modus“ malen. Denis Mahon hatte – indem er auch auf die musikalischen Interessen Domenichinos hinwies – im Schaffen die Poussin schon früh Beispiele für Verwendung der Moduslehre gesehen⁴⁷; Georg Kauffmann hat soeben versucht, einen besonderen „modus“ in der Washingtoner Treppenmadonna und in anderen mit Chantelou in Verbindung stehenden Werken zu finden.⁴⁸ Charles Sterling hat zwei „modi“ in den beiden Selbstbildnissen gesehen.⁴⁹

Das Problem der „modi“ bei Poussin weiteren Studien überlassend, können wir doch auf Sebastian Bourdon verweisen, in dessen Schaffen die Vielfältigkeit stilistischen Ausdrucks ein so bestimmendes Moment abgibt. *La Grande Manière*

⁴⁷ Denis Mahon, Poussin au carrefour des années trente, in: *Nicolas Poussin*, éd. André Chastel, Paris 1960, I, S. 262-63, Anmerkung.

⁴⁸ Georg Kauffmann, *Poussin-Studien*, Berlin 1960, S. 63 f.; 82; vgl. aber meine Besprechung in *The Art Bulletin*, XLIII, 1961, S. 68-72.

⁴⁹ Charles Sterling in: *Exposition Nicolas Poussin, Catalogue*, Paris 1960, S. 260 f.: Das Bildnis für Pointel sei „phrygisch“, das für Chantelou – „dorisch“. Blunt (in seinem Kommentar zu N. Poussin, *Letters etc. A. a. O.*, S. 122) schlägt folgende Fälle der Benutzung bestimmter *Modi* in Poussins Schaffen vor: zwei Phokion-Landschaften – dorisch, Pyramus und Thisbe, Grablegung (Dublin) – lydisch, zwei Entzückungen des heiligen Paulus – hypolydisch, Bacchanale – ionisch.

der französischen Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts hat sicher etwas mit dem Hochstil antiker Rhetorik, dem *stilus gravis* der mittelalterlichen Beredsamkeit (vor allem, da sie parallel mit der *petite manière* geübt wird), zu tun.⁵⁰

Unzweifelhaft hat Poussins Auffassung die Moduslehre der französischen Kunsttheoretiker beeinflusst. André Félibien hat sie popularisiert. Coypel behauptet: „Was die Musiker Modi oder Tonarten nennen, ist entweder anmutig, krafvoll oder schrecklich. Dasselbe gilt für die Bilder. Was durch die Ohren dringend das Herz bewegen soll, muß es auch bewegen, wenn es durch die Augen zu ihm gelangt. Der Anblick eines Bildes soll seinen Charakter bestimmen.“⁵¹ „... Es kommt vor allem darauf an, jeden Ding an seinen richtigen Platz zu setzen, Stil und Art der Darstellung nach Gegenstand und Ort zu wechseln.“⁵²

Die Auffassung ist aber meist recht allgemein; es geht um den Charakter des Kunstwerkes, der mi teinem *coup d'oeil* erfaßt werden soll: „Wie der Musiker muß auch der Maler einem Modus wählen, der dem Gegenstand entspricht und dadurch für das Auge den wahren Charakter, sei es Freude, Entsetzen oder Trauer, ausdrückt.“⁵³ Hier steht, wie durchweg in der Kunstlehre des achtzehnten Jahrhunderts, der Charakterbegriff im Vordergrund.⁵⁴

Ähnlich drückt sich Testelin in seinen *Tables des préceptes de la peinture sur l'expression* aus: „Alle Teile der Komposition sollen den Charakter des darzustellenden Gegenstandes tragen, so daß dessen Idee von dem Bilde zum Geist des Betrachtenden unmittelbar übergehen kann, damit Gefühle, die von dem Gegenstande verlangt werden. So soll z. B. bei einem Thema der Zufriedenheit und des Friedens alles angenehm und friedlich erscheinen. Bei einem Thema des Krieges

⁵⁰ Meyer Schapiro, in: *The Review of Religion*, VIII, 1944, S. 183. Für Antoine Coypel (*Sur l'esthétique du peintre*, ed. Jouin, a. a. O., S. 280 ff., 285): „La grande manière“ gleicht dem „grand goût“ und dem „grand caractère“. Er erklärt, „tout ce qui est opposé à ce caractère est barbare et chimérique“.

⁵¹ Coypel, a. a. O., Jouin, S. 240: „Ce que les musiciens appellent modes ou dessins sont gracieux, forts ou terribles. Mêmes principes dan sun tableau. Ce qui doit émouvoir le coeur en passant par l'oreille doit l'émouvoir aussi en passant par les yeux. Le coup d'oeil d'un tableau doit déterminer son caractère.“

⁵² a. a. O., S. 247: „... le tout dépend de mettre chaque chose à sa place et de varier de style et de manière selon les sujets et les lieux“.

⁵³ a. a. O., S. 301: „Il faut prendre, comme les musiciens, un mode qui convienne au sujet, et en exprimer par le coup d'oeil le véritable caractère, soit de joie, soit d'horreur ou de tristesse.“

⁵⁴ Vgl. die knappe Übersicht in meinem Anm. 1 zitierten Artikel der *Enciclopedia Universae dell'Arte*, III, 1960.

soll alles unruhig, voll von Erschrecken und Verwirrung scheinen, bei einem würdigen und ernsten Thema soll man überall Größe und Majestät sehen lassen.“⁵⁵

Diese allgemeinen Begriffe, die sich mehr auf Einfühlung als auf Anwendung eindeutiger Mittel (z. B. Rhythmus oder Versform in der Dichtung) gründen, erscheinen auch in der damaligen Kunstkritik: de Piles findet bei Tizian „einen Charakter der Anmut“, bei Veronese „den Charakter der Wahrheit“, und wenn er auf den Sturz der Verdammten von Rubens zu sprechen kommt, sagt er: „Der Charakter dieses Bildes ist ganz und gar Verwirrung und Verzweiflung..., und das einzige, worin sich alle Figuren ähneln, ist, daß sie den Charakter der Verdammung tragen.“⁵⁶

Modi der expressiven Form

Wenn wir uns aber die Frage stellen, mit welchen Mitteln nach Meinung der Kunsttheoretiker des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts derartige Charaktere dem Kunstwerke verliehen werden sollten, müssen wir uns wieder Gedanken zuwenden, die mit der Idee des Decorum zusammenhängen. Die Vorschriften, die z. B. Proportionen verschiedener Figurentypen ordnen, sind zugleich Regeln für den formalen Aufbau des Bildes, in dem diese Figuren eine bedeutende Rolle spielen. Wenn Alberti verlangt, daß „die Bewegung und Stellung der Mädchen melodiös und einfach sei“⁵⁷, beschreibt er auch den „modus“ des Bilder, in denen so bewegte Mädchen vorkommen. Am Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts wurden in scholastischer Weise detaillierte Vorschriften darüber aufgestellt, wie man einem Bilde einen „Charakter“ geben könne. Derselbe Henri Testelin hatte *Tables des préceptes de la peinture*, die Proportionen, Zeichnung, Ausdruck und Komposition betrafen, zusammengestellt.

Bei den Proportionen finden wir die alten Schemata, nun jedoch ausgebaut, wieder: Unter Nr. 4 der „*Tafel der Malregeln über die Proportionen*“ sind „die

⁵⁵ Henri Testelin, *Table des préceptes de la peinture sur l'expression*, in Jouin, a. a. O., Tafel bei S. 166 f.

⁵⁶ Roger de Piles, *Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris 1681, S. 20 f. und 89-91: „un caractère de grace“, „le caractère de vérité“, „le caractère de ce tableau est proprement le désordre et le désespoir ..., et la seule chose en quoy toutes ces figures ressemblent, c'est qu'elles portent avec elles un caractère de malédiction“.

⁵⁷ Leone Battista Alberti, *Della Pittura*, II, ed. L. Mallè, Firenze 1951, S. 97, fol. 131 v.

Regeln über außerordentliche Gegenstände und Gestalten ihrem Wesen nach“

zusammengestellt, und zwar:

1. *Einfach bei alltäglichen und ländlichen Sujets*; Menschen groben Geistes und schwerfälligen Gemütes müssen plumpe und grobe Körpermaße haben, die Muskeln erscheinen wenig unterschiedlich, dicker Kopf, kurzer Hals, hohe Schultern, wenig Bauch, Hüften und Knie dick, Füße breit wie bei einem jungen Faun.
2. *Schön und anmutig bei ernsthaften und seriösen Geschichten*; die Gestalten der Helden müssen schlank sein, hohe schmale Hüften, Glieder und Gelenke gut verbunden, klein und straff, ohne Fleisch und Fett, wie zum Beispiel Apoll; bei kraftvollen und kriegerischen Männern ist zu beachten, daß sie einen kleinen Kopf, einen starken, nervigen Hals, breite, hohe Schultern, Brust und Busen hoch, Hüften und Bauch klein, muskulöse Schenkel, die Hauptmuskeln aus ihrer Achse gelöst hervortretend, die Beine lang und hager, der Fuß schmal, die Fußsohle hohl sein müssen.
3. *Auserlesene, das heißt aus verschiedenen schönen Einzelformen der Natur zusammengestellte Kompositionen* werden gebraucht, um außergewöhnliche und vollkommene Gestalten zu formen für große und heroische Themen, wie die römische Geschichte, die dadurch genügend Kraft erhalten, die Gestalten zu den von den Dichtern erzählten Taten zu befähigen.
4. *Übersteigert*, was zur Darstellung der Fabelgötter, Helden und Riesen gehört, deren Taten übernatürlich sind. Bei ihnen darf nur das groß dargestellt werden, was zur Form und Schönheit des Körpers gehört, und ihnen müssen in der Höhe gleiche Maße und Proportionen gegeben werden, die nur in der Breite unterschiedlich dargestellt werden, während bei den alltäglichen Figuren bei der Darstellung der Körper den Beschreibungen der Geschichte nachgegangen werden muß, um die Form ihrer Gestalten genau wiederzugeben.⁵⁸

⁵⁸ Henri Testelin, in Jouin, a. a. O., Tafel zwischen S. 178 und 179. Kursiv vom Verfasser: Table des préceptes de la peinture sur les proportions, Nr. 4: Les conditions à l'égard des sujets et des personnes extraordinaires suivant le naturel:

1. *Simple pour des sujets vulgaires et champêtres*; des hommes d'esprit grossier et de tempérament humide doivent être d'une proportion pesante et grossière, les muscles paroissant fort peu distincts les uns des autres, la tête grosse, le col court, les épaules hautes, l'estomac petit, les cuisses, et genoux gros, les pieds épais comme le jeune faune.

2. *Beau et agréable pour les histoires graves et sérieuses*; des figures de héros qui doivent être sveltes, les hanches troussées, les articles ou jointuriers bien nouées, petites et serrées, déchargées de chair et de graisse, comme par exemple l'Apollon; observant pour les hommes robustes et guerriers qu'ils doivent avoir la tête petite, le col gros et nerveux, les épaules larges et hautes, la poitrine et les

Wir sehen schon, daß sich die Proportionen nicht nur auf die Figuren, sondern auch auf die *histoires graves* usw., das heißt auf Bilder als Ganzes, beziehen. Nicht nur die Proportionen sollten dem „modus“ der Figuren und Geschichten angepaßt werden, auch ihre Taten und Bewegungen, sogar – und das ist vielleicht das interessanteste – die formalen künstlerischen Mittel. Testelin lehrt, man solle die Liniengattung der Zeichnung je nach dem Charakter der darzustellenden Figuren verändern.

„Bei den Aktfiguren ist zu beachten, daß die Konturen wie beim Architekturzeichnen in großen Komplexen dargestellt werden müssen (ohne sich bei den kleinen Muskeln aufzuhalten), die nach ihrem Wesen unterschieden werden:

1. Wogend, grob und unbestimmt verlaufen die Linien bei bäuerlichen und ländlichen Personen.
2. Edel, gebogen und bestimmt, ohne irgend etwas fragwürdig zu lassen, bei würdigen und ernstesten Personen.
3. Groß, stark, entschlossen, gewählt und vollkommen bei Helden.
4. Mächtig, her bund majestätisch für vergöttlichte oder geheiligte Leiber.“⁵⁹

Allgemeiner sind ähnliche Gedanken Jonathan Richardsons über Farbe und Zeichnung: „Ist der Gegenstand ernst, melancholisch oder schrecklich, dann sollte der Grundfarbton zu braun, schwarz oder rot neigen und düster wirken, aber heiter und lustig sein in Sujets der Freude und des Triumphes. Im allgemeinen sollte, wenn der Bildcharakter Größe, Schrecken oder Wildheit ausdrückt, z. B. Schlachten, Raub, Hexerei, Gespenster oder auch Porträts von Menschen derartigen Charakters,

mamelles élevées, les hanches et le ventre petits, les cuisses musclées, le principaux muscles relevés et dénoués de leur essieu, les jambes sèches, le pied mince, la plante creuse.

3. *Choisi, c' est-à-dire composé des parties tirées sur divers beaux naturels, pour former des figures extraordinaires et parfaites, pour des sujets grands et héroïques comme pour histoire de romans, donnant par ce moyen un caractère de force suffisante pour exécuter des actions convenables à la description qu'en font les poètes.*

Excédent qui est propre à la représentation des divinités fabuleuses, des héros et géants, dont les actions sont surnaturelles, auxquelles il ne faut marquer que les grandes parties qui servent à la forme et beauté du corps, et leur donner des mesures et proportions égales pour les hauteurs, ne les diversifiant que par les grisseurs, mais quant aux figures communes il faut suivre la description de l'histoire pour fidèlement représenter la forme de leur taille.“

⁵⁹ Derselbe: „Table des préceptes de la peinture sur le trait.“ „Observer dans les figures nues de former les contours par grandes parties comme en dessinant l'architecture (sans s'arrêter aux petits muscles), les diversifiant selon leur caractère à savoir.

1. Ondoyants, grosiers et incertains qui s'entresuivent également pour des personnes rustiques et champêtres.
2. Nobles, arrondis et certains qui ne laissent rien de douteux pour personnes graves et sérieuses.
3. Grands, forts, résolus, choisis et parfaits pour des héros. Puissants et austères qui n'ont rien que de nécessaire et majestueux pour des corps déifiés, ou sanctifiés.“

ein rauher, kühner Pinsel benutzt werden; dem Charakter von Anmut, Schönheit, Liebe, Unschuld usw. Hingegen entspricht besser ein weicherer, vollendet geführter Strich.“⁶⁰

Die Ideen Testelins und anderer sind in dem darauffolgenden Jahrhundert weiterentwickelt worden: in dem 1765 veröffentlichten *Traité de Peinture* von Dandré Bardon erscheinen bereits sechs *Verschiedene Charaktere der Konturen und Formen unterschiedlicher Gegenstände*, obwohl der Verfasser bemerkt, daß die „Charaktere“, wie die Natur sie böte, „*unendlich verschieden sind*“. Es handelt sich dabei um folgende Kategorien⁶¹:

„1. *Die einfachen Menschen und die Landleute* müssen grobe, knotige, scharf hervortretende, sehr wellenförmige Konturen haben. Die Hauptmuskeln treten stark vor den übrigen hervor, und die Gelenkverbindungen der Glieder sind wenig zart. So ist der Gelenkverbindungen der Glieder sind wenig zart. So ist der Charakter der Bauern, Schmiede, Soldaten, Opferdiener usw.

⁶⁰ Jonathan Richardson, *The Theory of Painting* (erste Ausgabe 1715) in: *The Works of Jonathan Richardson*, London 1792, S. 65 und 70, zitiert nach Gombrich, *Art and Illusion*, S. 371-373: „If the subject be grave, melancholy, or terrible, the general tint of the colouring must incline to brown, black, or red and gloomy; but be gay, and pleasant in subjects of joy, and triumph. Generally, if the character of the picture is greatness, terrible or savage, as battles, robberies, witchcrafts, apparitions, or even the portraits of men of such characters there ought to be employed a rough, bold pencil; and contrarily, if the character is grace, beauty, love, innocence, etc. a softer pencil, and more finishing is proper.“

⁶¹ Dandré Bardon, *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture*, Paris 1765, S. 2 (Kursiv vom Verfasser): Divers caractères de contours et de formes suivant les différents sujets:

1. *Les gens vulgaires et champêtres* doivent avoir des contours grossier, noueux, ressentis, très onduoyants. Les muscles principaux y domineront considérablement les autres, et les attachements des memnres en seront peu délicats. Tel est le caractère des Paysans, des Forgerons, des Soldats, des Victimaire & c.

2. On traitera dan sun autre style *les contours des personnages sérieux & respectables*; des anciens Philosophes, des Apôtres, des législateurs, des grands Prêtres & c. Leurs contours seront grands, décidés; ils s'enchaîneront doucement les uns avec les autres, & produiront des formes nobles, austeres, majestueuses.

3. *Que les Héros*; Alexandre, Cesar, Ajax, Achille, *soient retracés sous des contours forts, résolus, prononcés!* Que leurs principaux muscles commandent aux autres; mais que les attachemens de leur membres soient précis, fins & délicats!

4. *La quatrième sorte des contours est destinée à représenter les Divinités du Paganisme*; ils doivent être coulants, amenés de loin solides. Que toutes les petites parties; veines, artères, tendons y soient voilées! Il ne faut présenter que les formes imposantes qui désignent la noblesse, la majesté; on doit supprimer tous les détails, rrelatifs aux infirmités de la vie mortelle. Tels on retracera Jupiter, Appollon, Mars, Saturne etc.

5. *Le caractère vigoureux et terrible* si convenable à Hercule, à Milon, à Eucelade, à Poliphème, & c. doit être exprimé par des contours judicieusement ressentis, prononcés sans dureté & par des formes exagérés avec moderation. Les cadencemens outrés rendroient le caractère plus ignoble, sans le rendre plus expressif.

Enfin le genre agréable exige des contours doux et léger, des formes agréables & simples, des cedencemens moeux & souples, des détails larges & précieux. C'est dans ce caractère que doivent être dessinées les Venus, les Psiché, les Amphitrite, les Hélène etc.

2. In anderen Stil wird man *die Konturen ernster und würdiger Persönlichkeiten* darstellen: antike Philosophen, Apostel, Gesetzgeber, Hohepriester usw. Ihre Konture müssen groß und entschieden sein; ihre Verbindung untereinander muß unmerklich sein und die Formen edel, streng und majestätisch.
3. *Helden: Alexander, Cäsar, Ajax, Achill müssen mit starken, entschiedenen und ausdrucksvollen Konturen gemalt werden!* Die wichtigsten Muskeln müssen die anderen beherrschen; aber die Gelenkverbindungen der Glieder müssen entschieden, fein und zart sein!
4. *Die vierte Art der Konturen gilt der Darstellung der heidnischen Gottheiten;* sie müssen fließend, großzügig und fest sein. Alles Kleine: Venen, Arterien, Sehnen sollen verschleiert sein! Nur ausdrucksvolle Formen, die Vornehmheit und Majestät ausdrücken, dürfen dargestellt werden; alle Details, die mit den Mängeln des sterblichen Lebens zusammenhängen, müssen vermieden werden. So sind Jupiter, Apoll, Mars, Saturn usw. Wiederzugeben.
5. Der kraftvolle und schreckliche Charakter, der einem Herkules, Milon, Eucelades, Polyphem usw. so besonders entspricht, muß durch klug vorspringend gestaltete Konturen, ohne Härte betont und durch maßvoll übertriebene Formen ausgedrückt werden. Allzu übersteigerte Akzente würden den Charakter unedler machen, ohne ihm größere Ausdruckskraft zu verleihen.
6. *Das lebenswürdige Genre schließlich erfordert weiche und leichte Konturen,* angenehme, einfache Formen mit zugleich kernigen und zarten und biegsamen Übergängen. Die Details breit und kostbar. In dieser Art müssen Venus, Psyche, Amphitrite, Helena usw. dargestellt werden.“

Immer sind es dieselben Elemente antiker Stil Kategorien, die sich wieder finden, z. B. die Unterscheidung „heroischer“ und „pastorales“ Personen. Unter Punkt 5, in dem „caractère vigoureux et terrible“ ist der „schreckliche“ (δεινός) **Stil der Rhetorik neu belebt.**⁶²

Bardon empfiehlt auch, die Farbe und ihren Auftrag zu differenzieren, „der Grundton des Bildes sei je nach dem Ort der dargestellten Szene unterschieden“. Die Hölle zum Beispiel sollte in „brennender, rötlicher Farbe“

⁶² Über den Zusammenhang von δεινός und terrible vgl. des Verfassers im Erscheinen begriffenen Versich: Terribilità, in den *Akten des XXI. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, 1964, Bonn.

gemalt werden.⁶³ Die Art und Weise, sich des Werkzeugs zu bedienen, sollte so wechseln, wie es „dem Charakter jeder Figur angemessen“ ist.⁶⁴ „Das Fleisch der Frauenkörper wird mit zugleich zartem und kernigem Pinsel in rundem Strich, in frischen, leuchtenden Farben aufgetragen...“ Für „hinfälliges Alter“ eignen sich „mit Geschick lässig hingeworfene Pinselstriche“.⁶⁵

Die allgemeinen „modi“, welche von der Rhetorik und der Musiktheorie ihren Ausgangspunkt haben, sind in einem Maße formalisiert worden, daß ihnen am Ende des achtzehnten Jahrhunderts so gut wie jede praktische Bedeutung genommen wurde.⁶⁶

Historische Stile als „Modi“

Nach dem Bruch der Tradition – am Ende des achtzehnten Jahrhunderts⁶⁷ – sind Formen historischer Stile als „modi“ gebraucht worden; darum hat Schinkel im neugotischen wie im neuklassischen „modus“ seine Gebäude gestalten können, darum entstanden in London gleichzeitig ein neugotisches Parlament (seit 1835), ein neuklassisches Museum (1823-1847) und Klubgebäude im Renaissance-„modus“ (The Reform Club seit 1837).⁶⁸ Darum konnte bei den Nazarenern wie bei Ingres der klassische, präraffaelitische oder „altdeutsche modus“ zu neuem Leben erweckt

⁶³ a. a. O., S. 175-177: „que le ton général du tableau soit varié suivant le local des sujets“, „... couleur ardente, rougeâtre“.

⁶⁴ a. a. O., S. 186: „au caractère de toutes les figures convenable“.

⁶⁵ a. a. O., S. 188: „Les chair des femmes seront traitées d’un pinceau moelleux, arrondi, avec des teintes fraîches et lumineuses ...“, „âge décrépité ... des touches lâchées avec une adroite nonchalance“.

⁶⁶ Der Begriff findet sich noch in den Künstlerhandbüchern des 19. Jahrhunderts, wie z. B. bei M. Paillot de Montabert, *Traité complet de la Peinture*, I, Paris 1829-51, S. 184-185: „On a distingué divers modes ou divers caractères dans l’art, parce que chaque sujet, quel qu’il soit, comporte et doit offrir un mode propre. C’est donc une faute monstrueuse que de dénaturer ce mode, et de prétendre au seccès en oubliant ce que la peinture a de plus important comme moyen, c’est-à-dire, les caractères et les modes. Il n’y a pas une ligne, une teinte, une touche qui ne doive concourir au mode du tableau.“

⁶⁷ Ernst H. Gombrich hat in *The Story of Art*, London 1950, die Bezeichnung „The Break in Tradition“ eingeführt (S. 357).

⁶⁸ Nikolas Pevsner, *An Outline of European Architecture*, 5. Aufl., Harmondsworth 1957, S. 274. Derselbe Barry arbeitete am Parlament und entwarf The Reform Club. In den architektonischen Musterbüchern der Zeit finden sich Kirchenentwürfe im „gotischen modus“ wie im „klassischen“ zusammengestellt (z. B. in einem polnischen Musterbuch des Baumeisters Hilary Szpilowski, *Wzory kościołów parafialnych*, 1824).

werden.⁶⁹ Vielleicht ist es nach oben Gesagtem gerechtfertigt, die verschiedenen Ausdrucksformen romantischer Kunst als „modale“ und nicht als „stilistische“ Differenzen zu bewerten. Es handelt sich um bewußt gewählte Tonarten künstlerischer Gestaltung; diese möchten wir „modi“ nennen und stilistische Merkmale in dem suchen, was das Londoner Parlamentsgebäude mit dem British Museum gemeinsam hat, was Ingres' „Jupiter und Thetis“ mit seinem „Paolo und Francesca“ oder Picassos postkubistische Werke mit den klassizistischen verbindet.

Es scheint, als müsse dem in der älteren Kunstliteratur ausgedrückten Gedanken, Art und Weise künstlerischer Gestaltung solle in Hinsicht auf den Bildgegenstand mittels der überlieferten Kategorien differenziert werden, von seiten der Kunstgeschichte mehr Aufmerksamkeit gewidmet werden. Poussins berühmte Äußerung ist nur das am ehesten bekannte Zeugnis einer Gesinnung, deren Vorgeschichte und deren Nachleben.

⁶⁹ Es ist schwer zu entscheiden, wann die bewußte Auswahl eines stilistischen „modus“ möglich wurde; die „romantische Gotik“ ist sicher ein „modus“, aber auch „barocke Gotik“ kann bewußt gewählt worden sein (z. B. bei Santini Aichel), kann aber auch auf Lokaltradition fußen (z. B. bei Vanbrugh), auf dessen Architektur die Bezeichnung „Baroque „Gothic Rococo“ wird von Paul Frankl (*The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960, S. 383) in Frage gestellt. Frankl bespricht aber das Problem der Nutzung gotischer Formen in der neuzeitlichen Baukunst nicht. Charles Sterling (Cornelius van Dalem et Jan van Wechelen, in: *Studies in the History of Art dedicated to William Suida on His Eightieth Birthday*, London 1959, S. 287, und Abb. S. 288) fand neuerdings, daß sich Franz Pfors, in seinem Einzug Kaiser Rudolphs in Basel, 1273 (Frankfurt am Main, Hist. Mus.), von einem heute verlorenen Bilde Cornelius' van Dalen und Jans van Wechelen inspirieren ließ. Wahrscheinlich hat er ihren Stil für die Zeit des darzustellenden Geschehens geeignet gehalten. Wenn Luca Giordano seine Bilder „im Stil“ anderer Maler malte (vgl. A. Griseri, Luca Giordano alla maniera di ..., in: *Arte antica e moderna*, 1861, S. 417-438), war er sich wohl der Besonderheit ihrer Ausdrucksmittel bewußt. Schon Vasari bemühte sich in seinem *Libro der Zeichnungen*, den Stil der ornamentalen Einrahmung dem Stil der Zeichnungen anzupassen (vgl. E. Panofsky, Das erste Blatt aus dem „Libro“ Giorgio Vasaris, in: *Staedel-Jahrbuch*, VI, 1930, S. 25-72). Es war aber erst am Ende des 18. Jahrhunderts, daß die historischen Stile zu dem breiter benutzten Kunstmittel, geeignet bestimmte Assoziationen zu erwecken, geworden sind.

10. Oldřich J. Blažíček, *Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech, Praha 1980*

Přepis: Oldřich J. Blažíček, *Italské podněty a ohlasy v barokovém sochařství Čech*, in: *Umění XXVIII*, Praha 1980, s. 493-503

Název úvahy může připadnout pleonastický: barok si přece při svém šíření z jihu do ostatních oblastí Evropy přirozeně uchoval nejen svou italskou elementární podobu v koncepcích i v základních formálních přístupech, ale i mnoho z vnějších momentů jednotlivých svých italských středisek, a v nových prostředích – také v Čechách – se proměňoval zprvu jen různou asimilací a redukcí těchto momentů.¹ Naší přehlídce však nepůjde o tyto základní rysy, o to, co lze označit jako *loci communes* baroku, ale spíš o postup a vnější děj slohového pronikání v oblasti sochařství, kde – po předchozím ztišení veškeré činnosti – jsou nové rysy obzvláště patrné.

Barok v celé střední Evropě plastiku znovu objevuje, rozvíjí její uplatnění v architektuře, ale zároveň ji uvolňuje z jejího područí, vykazuje jí rovnocenné místo s malbou a zahrnuje ji novými i obnovenými úlohami. Sledování italských stylových podnětů v generačním vrstvení dovoluje přitom rozeznat i jejich přetváření, stále osobitější ve směru k specifčnosti českého sochařského baroku.²

Nové plastické citění pronikalo, také do Čech, od 30. let 17. věku ve spojení s architekturou lombardských a tessinských stavitelů, kteří přicházeli ještě v průběhu třicetileté války a po 1650 měli hlavní slovo při stavební rekonstrukci zrušené země. Nebyla to pro italské stavitele, kameníky a štukatéry cesta nová, je známo, že byla nalezena už v předchozí etapě severské renesance a udržela se v desetiletích rudolfinského manýrismu. Díky archivnímu průzkumu u nás a rodopisnému bádání v italsko-švýcarském pohraničí víme, že to byli umělci a řemeslníci z horských údolí

¹ Stať je přepracovanou verzí autorova referátu předneseného na sympoziu „Sochařství baroku ve střední a východní Evropě“, které bylo v září 1978 uspořádáno Univerzitou Adama Mickiewicze v Poznani. Povaha příspěvku si vyžádala shrnutí poznatků, z nichž některé jsou českému čtenáři známé. Nebyly vypuštěny, aby sledovaným tezí nebylo na průkaznosti. Naopak byl text místy rozšířen – stále, ovšem bez nároku na úplnost – a opatřen poznámkovými odkazy, hlavně bibliografickými.

² Když jsme se před třiceti lety pokusili poprvé o přehled těchto vztahů, jimiž bylo sochařství v Čechách vázáno k italskému jihu Evropy (*L'Italia e la scultura in Boemia nei secoli XVII° e XVIII°*, Quaderni VIII, Praga 1949), chyběla ještě jak syntéza sochařství, tak vůbec baroku v Čechách, bylo tedy třeba vyčkat, až další studie tehdy načrtnutou skicu opraví. Dnes už je záhodno přistoupit k revizi a doplnění.

bývalé komské diecéze, z oné líbezné „krajiny jezer“ kolem Komského a Lugánského jezera, kteří k nám přicházeli od 16. věku a kteří – namnoze jen mladší členové stále tíž rodin – sem zamířili se svým slohovým poselstvím vždy znovu, kdykoli nastala pauza ve válečné bouři.³ Tito Italové se rozešli v širokém okruhu střední a severovýchodní Evropy, ale do Čech se vrátili zvláště početně a pravidelně. Jejich imponující vytrvalost svědčí nejen o zakázkách, ale také o tom, že se tu cítili zvláště dobře, snad i pro jistou krajinnou podobnost s jejich pohorskou domovinou. Štukatér Giovanni Battista Quadri, aby byl italský živel doložen alespoň jediným jménem, pracoval při výzdobě někdejších vnitřků Pražského hradu až do roku 1618, tedy ještě dva roky před bitvou na Bílé hoře.⁴ Nedlouho po ní tato cesta Italů oživila při velkorysém stavebním podnikání Albrechta z Valdštejna. V manýristické koncepci jeho rezidence v Praze se nesměle vybavuje prvý barok v masivním nadsazení a v nových poměrech všech článků, ale také v italské štukové dekoraci (1623-29). Všeumělec Baccio Bianco, známý jako vedoucí činitel této výzdoby, byl Floreňtan, ale její tvarosloví i ráz jsou lombardské. Podobné volné i bohatší spleti kartuší a figurálních motivů jsou známé z kostelních vnitřků z oblasti Coma a Ticina, také z Milána. Kolem 1650 a ve třetí čtvrtině 17. století tato lombardská štuková plastika přibírá na hmotnosti a plnosti, její figurální složka se zdůrazňuje a někdy dokonce osamostatňuje, mezi dekoratéry vystupují figuralisté – *plasticatori*. V postavách evangelistů v zámecké kapli v Náchodě (do 1654) vstupuje do tohoto masivního prvního baroku pohybové oživení, tvarová nadsázka i jisté expresivní úsilí. Tlumočníky těchto podnětů byli velmi skromní italští umělci, ale v Čechách, po válečném útlumu veškeré umělecké činnosti, mělo přece jejich vystoupení význam slohové iniciativy. V pozadí náchodských figur od Andrei Cira a Domenika Rossiho jsou vzory římské plastiky Fiammingů z rozhraní manýrismu a baroku.

³ Srov. příspěvky R. Wagner-Riegerové a O. J. Blažička ve sborníku *Arte e artisti dei laghi lombardi*, Como. I-1959, s. 463 ad., II-1964, s. 118 ad., také v *Umění X (Dílo komských štukatérů ...)*, dále stati J. Krčálové (*Palác pánů z Rožmberka ...*, *Italští mistři Malé Strany ...* v *Umění*, s. 169 ad., 545 ad.), V. Naňkové (*Notizie (Notizie sull'emigrazione artistica ticinese in Boemia, Bolletino storico della Svizzera italiana LXIX, Bellinzona 1967, s. 99-124)*), O. J. Blažička (*Contributi lombardi al barocco boemo, Arte lombarda XIX-1974, s. 147 ad.*). Ze švýcarské a italské strany pak alespoň tyto práce: L. Bretani: *Anticchi maestri d'arte ... delle terre ticinesi*, Lugano 1957, G. Martino: *Lettere dai paesi transalpini degli artisti di Meride ...*, Bellinzona 1963; týž: *Le maestranze d'arte del Mendrisitto in Italia nei secoli XVI-XVIII*, Bellinzona 1964, F. Cavarocchi: *Gio. Dom. Orsi ... ed altre precisazioni su artisti intelvesi ...*, *Arte lombarda XI/2-1966, s. 207 ad.* (jeho stati o jednotl. Umělcích vycházejí v posl. Ročnících čas. Como), B. Cetti: *Artisti Valintelvesi*, Como 1973.

⁴ O. Blažiček – V. Husa: *Materiálie ... I, Ročenka Kruhu ... za r. 1935*, Praha 1936, s. 60-63.

Jen zdánlivě zůstává stranou nových slohových představ a mimo italskou slohovou sféru působnosti proud řezbářství. Z let 1622-27 slyšíme v Praze o italském řezbáři Kryštofu Corbianim, ale jinak vskutku setrvává tato činnost v rukou domácích a severských mistrů a přežívají v ní slohové tradice 16. věku. A přece nové podněty zasahují i sem, dokonce i do díla dvorního řezbáře Arnošta Heidelbergera, hlavního představitele pražské konzervativní tvorby 1. poloviny 17. věku. Jeho zjemnělá ale bezvýrazná figura sv. Antonína Padovského – jedna se soch 40. let v příporách v kostele P. Marie Sněžné – vykazuje nejen orientaci k jihoněmeckému řezbářství, ale také k římské plastice před 1600. Ohlas stylismu takového Pietra Paola Olivieriho – budiž připomenuta jeho mramorová socha téhož námětu ze Sixtinské kaple baziliky S. Maria Maggiore (kol. 1590) – je tu zjevný v typice i povrchové modelaci. Pražské řezbářství vykazuje však italské reflexe i později, kdy se už proměňuje vskutku barokově, v sochách jadrné realistické charakteristiky, nové tělesnosti a výrazové síly na hlavním oltáři v témže kostele františkánů (1651).⁵ Tamní postava Jana Křtitele, dokonale poplatná expresivním tendencím středoevropského raného baroka, má, jak už známo, i svou italskou souvislost, kterou dokládá hliněná skica z římské sbírky, publikovaná kdysi Brinckmannem jako florentská práce z poloviny 16. století.⁶ Podobně i masivní andělé z tohoto oltáře mají své vzdálené, a přece nepochybné starší příbuzné v mramorových postavách, jimiž byla zdobena římská architektura kolem 1600 a později (Acqua Paola, 1612).

Mnohem komplexnější se italské noty ozývají kolem 1650 v Praze v díle Jana Jiřího Bendla, sochařského protějšku Karla Škréty a zakladatele realistického proudu v české plastice, u něhož je třeba počítat s přímým poznáním římské raně barokové skulptury. Italské dojmy se ozývají v Bendlově pevném rotačním skloubení, v typech a sřazení jeho kamenných postav Mariánského sloupu ze Staroměstského náměstí, připomínají se v jeho velkém mramorovém *lavabo* s delfíny a berany před letním refektářem v jezuitském Klementinu, kde vystupují reminiscence na římské oltáře a náhrobky kolem 1600, slohově neméně vyslovené jsou však tyto ohlasy i v Bendlových řezbách, především v znamenité apoštolské řadě na zповědnicích v pražském jezuitském kostele sv. Salvátora (1674-75), která

⁵ Rozdělením autorských podílů tohoto oltáře se nedávno zabývala dipl. Práce L. Sršně: Sochařská výzdoba hl. oltáře v kostele P. Marie Sněžné v Praze (1973), nicméně účast A. Melberta, která se tam navrhuje, zůstává zatím hypotetická.

⁶ A. E. Brinckmann: Barock-Bozzetti, I, Frankfurt, 1923, tab. 56; O. J. Blažiček: L'Italia ..., s. 8.

se dnes už beze všech pochyb jeví celí jako Bendlovo dílo.⁷ Možno tam poukázat na obměnu římského Duquesnoyova vzoru sv. Ondřeje z vatikánské baziliky (do 1640), ale zajímavější jsou v naší souvislosti shody celého sochařského pojetí i pojednání s římskou mramorovou plastikou poslední manýristické a první barokové vrstvy, s díly Ambroggia Bonvicina, Cristofora Statiho, Ippolita Buzziho a jiných. Uvedmě zas jen srovnání řezby sv. Jakuba st. z pražské řady s mramorovou Buzziho sochou téhož světce (kol. 1615 v římském kostele S. Giacomo degli Incurabili) na doklad dalekosáhlého souznění slohového názoru i při odlišném řešení úkolu. Bendl sse chystal 1657 na pouť do Loreta. Není jisto, zda ji uskutečnil, ale už záměr je příznačný. Nábožensky motivovaná cesta měla být asi zároveň návratem do země, kterou poznal v mládí. Bendl se chlubil, jak známo, svou univerzální znalostí práce i ve štuku, v kosti a kovu a vskutku se už před 1650 uplatnil při výzdobě pendentivů u Sv. Salvátora, blízce připomínající štuky kaple Borghese v římské bazilice S. Maria Maggiora (1611). Pro sochu sv. Jeronýma na průčelí salvátorského kostela použil, jak opět známo, římské štukové předlohy Camilla Marianiho (1611, S. Bernardo alle Terme). Ten výčet sám už sotva připouští pochyby o Bendlově vlastním poznání onoho římského slohového stupně a vyvrací zároveň Bachmannovu domněnku o Bendlově „flámském antibaroku“.⁸ Bendlova obdoba se Škrétou je nasnadě, ale zatím ten navazoval v širokém okruhu na poslední výboje, vracel se Bendl od raného Duquesnoye zpět k oné prvé barokové vlně, jejíž ohlas přinesl a uplatňoval v Praze tak účinně, že zaujal ještě mistry příštích vrstev, především Jäckela a mladého Brokofa.

V činnosti severoitalských štukatérů pokračuje dlouho přímý import italské dekorace, ale figurální motiv v ní ve druhé polovině 17. věku spíš ustupuje. Giovanni Bartolommeo Cometa z Devoggia v Ticinsku vyzdobil ještě před 1685 Loretánskou chýši v Praze štukovými reliéfy, které jen prostoduše napodobují vzory Andrei Sansovina v Loretu. Sochařsky významnější je anonymní cyklus Ctností na

⁷ V diskusi o autorství této apoštolské řady se nejprve – pro zcela mimořádnou hodnotu a italský ráz některých soch – počítalo s účastí cizích sochařů či s importem některých italských plastik, později však souvislost s Bendlem vyvstávala stále zřetelněji. Srov.: V. Novotný: Účast J. J. Bendla na výzdobě kostela sv. Salvátora v Praze, Památky arch. XL-1937, s. 50 ad.; O. Blažíček: J. J. Bendl, tamtéž, s. 82-83; týž: L'Italia e la scultura ..., s. 9; týž Sochařství baroku v Čechách, Praha 1958, s. 74; E. Bachmann in: Barock in Böhmen, München 1964, s. 135; O. J. Blažíček: K Bendlovu realismu, Acta Univ. Carolinae 1965, s. 179-180; J. Neumann: Český barok, Praha 1974 (2. vyd.), s. 51; Blažíček-Preiss-Hejdová: Kunst des Barock in Böhmen, Recklinghausen 1977, s. 38-41.

⁸ Nedávná výstava flámské plastiky doby Rubensovy ostatně jen potvrdila, že ani tato plastika nebyla Itálii vzdálená ani baroku nepřátelská. Srov. k tomu katalog výstavy: Le sculpture au siècle de Rulens, Bruxelles (Musée d'art ancien), 1977, s. 55 passim.

klenbě letního refektáře v pražské Klementinu (kol. 1670), jejíž útlé ušlechtilé postavy už předznačují změnu sochařského pojetí.⁹

Nová situace se vyznačila po roce 1680, kdy do Prahy a do Čech dospěl radikální sochařský barok, jak byl pro celou Evropu formulován Gianlorenzem Berninim a jeho vrstevníky v Římě, ale brzy charakteristicky obměněn v Benátkách. Podněty tohoto umění přicházely, jak známo, jednak ze severu, přes Sasko, jednak z jihu, z Bavorska a Rakouska, v díle umělců, kteří poznali římský barok někdy jen nepřímou, a přece zdatně a úspěšně tlumočili nové pojetí dynamické skladby modelace. Někteří jen prošli a jiné přispěli celým dílem k srůstu, upevnění a lokálnímu zabarvování pražské sochařské práce. Jan Jiří Heermann, drážďanský dvorní sochař, menší kolega Permoserův, měl za sebou skoro desetiletý pobyt v Římě a v Benátkách.¹⁰ V Praze uplatnil své dojmy v sochách otevřeného schodiště zámku v Tróji v mytologickém divadle zápasu Olympanů s Titány (po 1685). Celý ten sochařský ansámbl připomene snad fontány italských vil, známe i z reprodukcí dobové grafiky, ale ohlas radikálního pojetí je v tomto seskupení ještě vzdálený. Heermannovy italské dojmy z doby před 1700 může lépe doložit jeho mramorová bysta Zimy, rovněž z Tróje (dnes v Národní galerii), ve srovnání s náhodně se vynořivší benátskou plastikou téhož námětu i materiálu, která byla v létě 1978 dražena u Sothebyho v Londýně.¹¹ Z Drážďan zasáhl do Prahy o něco později také Konrád Max Süssner dvorní umělec braniborský, který dvojici soch sv. Jiří a Martina doplnil (1690) zakázku svého zemřelého bratra Jeremiáše pro pražský kostel křížovníků. Je příznačné, že klasicistní sochy Jeromiášovy neměly v Praze ohlas, ale oživené skulptury Konráda Maxe zapůsobily tím silněji. Stupeň jejich zhybnění i rozevlátí napovídá, že Konrád sám poznal římskou plastiku Berniniho a hlavně Algardiho následnosti, díla Ercole Ferraty, Antonia Raggiho, ale patrně také benátská díla Giusta Le Court.

Nejpříznačnějším zjevem tohoto sžívání Prahy s novými podněty dynamického baroku je však Matěj Václav Jäckel, který se v Praze usadil před 1685. Také on přišel severní cestou, ze saské Horní Lužice a vyučil se, jak sám uvedl, „u slavného mistra, který také více let pobýval v Římě“. Tady je přímo doloženo ono nepřímé, a přece dost komplexní poznání nového italského plastického slohu. Oním

⁹ I. Šperling: *Obnova štukové výzdoby Klementina v Praze, Památková péče 23-1963*, s. 259-262.

¹⁰ S. Asche: *Drei Bildhauerfamilien an der Elbe*, Wien 1961, s. 192.

¹¹ Srov. Aukční katalog fy Sotheby z 13. 7. 1978, Nr. 247.

Jäckelovým mistrem nebyl asi onen jinak neznámý „Lorenzo Tedesco“, jak jsme se dříve domnívali, ani Michael Zürn ml., jak mínil Bachmann, ale podle všeho Melchior Barthel, který se tehdy vrátil z Itálie do Drážďan.¹² Ohlas jeho poučení jakoby u Jäckela nabýval na intenzitě v hlavních úlohách, jichž se mu v Praze dostalo teprve v prvním desetiletí 18. věku: ve výzdobě kostela křižovníků, na hlavním oltáři, kde se poprvé otvírají v Praze pohledy do oblačného nebo po způsobu Berniniho a Rainaldiho, na bočních oltářích i ve výklenkových sochách, které doplnily a stylově parafrázovaly figury Konráda Süssnera, a konečně i v nové sochařské dekoraci Karlova mostu. Jäckelova sv. Anna Mettertia (1707) vyjadřuje středověký ikonografický vzorec barokovým sousoším a spojuje celek berniniovskou vlající drapérii. V pozadí této sv. Anny lze zahlédnout Berniniho Caritas z vatikánského náhrobku Urbana VIII. (do 1647); jinak pro modelační návaznost možno vzpomenout třeba na odletující a jakoby pročesanou drapérii Berniniho sv. Jeronýma z kaple Chigi v Sieně (do 1663). U Jäckela také zřetelně pokračuje ona už u Bendla patrná snaha o dokonalý a zároveň volný přerod italské mramorové a bronzové modelace do tradičních sochařských materiálů střední Evropy; pískovce a dřeva lípy.

Živá byla i jižní cesta italských podnětů. Ottavio Mosto z Padovy přišel do Prahy (do 1695) ze Salcburku a navázal tady na své tamní práce jako štukatér i sochař kamene. Na průčelí kostel sv. Jakuba vymodeloval jižně kypivé reliéfy světeckých apoteóz, do výzdoby pražského mostu přispěl tento Ital skupinou sv. Václava, v níž nahradil ustálený rytířský typ nejstaršího zemského světce zobrazením panovníka-hrdiny v antické zbroji a v patetické emfázi římského baroku. Na všechny tyto signály už reagují i umělci vyučení v Praze, jako František Preiss. Přes všechno své řezbářské formalistické cechovní školení u Jeronýma Kohla, žáka Heidelbergerova, vnímal a rozvíjel kolem 1710 nové impulsy dynamické skladby a hlavně malebné modelace s podivuhodnou živostí. Povrchové rozřešení jeho soch z hlavního oltáře a apoštolské řady u Sv. Voršily nebo z doksanského klášterního kostela lze vskutku srovnat jen s modelací Braunovou.¹³ To všechno dokládá, jak rychle bylo pražské prostředí schopno vnímat podněty berninismu a jak brzy jimi bylo prosyceno.

¹² O. J. Blažíček: M. V. Jäckel, Památky archeol. XLI-1940, s. 136, s. 136; E. Bachmann, op. cit., s. 138. C. Semenzato: La scultura veneta ..., Venezia 1966, s. 23 ad., 88 ad.

¹³ J. Neumann, op. cit., s. 55, s. 428 a pozn. 75.

Na českém venkově jsou zatím italské ohlasy mnohem slabší, ač docela nechybějí. Nejnáročnějším úkolem, který tam koncem století řešil štukový figuralismus, byly košaté volné sochy světců v přebohaté výzdobě klášterního kostela v Broumově (1686-1694), dílo bratranců Antonia a Tommasa Soldatiů z Lugánska, které se rovněž ukazuje na výši nového pojetí.¹⁴

Ještě kolem 1700 ožívují tedy italské podněty formující se pražskou a českou plastiku podnětněji než všechny ostatní vlivy, které sem zasahují. Po 1710 se proti dosavadnímu mnohohlasu zdvihá nade vším velké dueto Matyáše a Ferdinanda Brokofa. Také v této fázi, která vyznačila vrcholy barokové plastiky v Čechách, jsou italské impulsy přítomny, ba zasáhly vlastně teprve nyní nejhloběji, byly ovšem také nejosobněji přetvářeny.

Braun se narodil v Tyrolích, vyškolil se snad v Salcburku, ale jeho projev nebyl by vskutku vysvětlitelný bez přímého stylu s italským sochařstvím v Římě a v Benátkách před a kolem 1700.¹⁵ Trasa Braunova putování zůstává sice hypotetická, ale konkrétní italské dojmy se u něho značí od skupiny sv. Ludgardy pro Karlův most (1710), od prvního díla, jimž se v Plasích a v Praze uvedl. V diskusi o přímou předlohu Braunovy plastiky je dnes znovu zdůrazňován podíl malíře Brandla, ale Braunův zážitek Berniniho mramorového divadla Vidění sv. Terezie zůstává přitom základní.¹⁶ Podobná inspirace (zrcadlový obraz Berniniho Longina) je i v pozadí Braunova časného řezbářského veledíla, sv. Judy Tadeáše ze zmizelého staroměstského kostela P. Marie Na louži (1712, Nár. galerie). Ani zde už nejde o napodobení, nýbrž o volnou tvůrčí variaci; lze dokonce říci, že tu Braun svému vizionářskému starci dal expresivní naléhavost v Itálii cizí. O Braunově výrazovém přetlumočení římskobenátské modelace, která vyústila později až v řezbářskou manýru, vypovídají pak vlastně všechny Braunovy řezby. Optická příkrost a ostrost Berniniho mramorové modelace – budiž připomenuta jen jeho sochami andělů ze S. Andrea della Fratte (do 1669) – je ovšem u Brauna, v křídovaném dřevě, specificky změkčena, ale přirovnáme-li tu za ostatní jen anděla hlavního oltáře v Cítolibeč (1718) anebo Braunovu malou skicu v Mnichově (Bayerisches Nationalmuseum,

¹⁴ M. Vilímková: *Marginálie ...*, Umění XXVI-1978, s. 428 a pozn. 75.

¹⁵ Možnostmi Braunova putování za italskými uměleckými dojmy se opětovaně zabýval V. V. Štech (*Z dílny M. Brauna*, Sborník K. B. Mádl, Praha 1929, s. 143 ad. a naposled ještě: M. B. Braun, *Dohady a jistoty*, Praha 1967, s. 188 ad.); srov. také E. Poche: M. B. Braun, Praha 1965, s. 12-14.

¹⁶ Štech (*Českosl. malířství a sochařství*, Praha 1938-39, s. 203) i Neumann (na uved. místě s. 209) upozornili v této inspirační souvislosti také na pozdní grafický list mystického námětu *Sanquis Christi* podle Berniniho.

kol. 1720), je souvislost zřejmá. Závažnější jsou však stále shody koncepční a kompoziční, jaké nejnázorněji dokládá Braunovo terakotové bozzetto k neznámé soše evangelisty Jana (1715-20, Národní muzeum), připomínající, jak upozornil už V. V. Štech, Berniniho proroka Habakuka (před 1661, S. Maria del Popolo), ale přece transponované zcela volně a jinak. Vedle takových variací jsou arci u Brauna i přímé obměny. V mytologické skupině Borea s Oreithyí pro zámek v Duchcově použil kolem 1720 předlohu Pietra Balestry, nedlouho předtím umístěnou v Drážďanech, a lze se dohadovat, že také v nedochované skupině Pravdy odkrývané Časem, kolem 1720 provedl do Lysé, opřel se o slavné berniniovské řešení.¹⁷ Braunovy podněty se také neomezily na Berniniho okruh, jednou byly starší (Giambologna v obřích sochách v Betlému), jindy mladší (Gio. Bonazza v reliéfech tamtéž) a často zapůsobily podnětně jen jednotlivé motivy. V zahalené hlavě Braunovy alegorie Cudnosti v Kuksu přichází například reflex oblíbené hříčky dobového benátského mramorářství, iluzivní náznak tváře jakoby prosvítající pod závojem.¹⁸ Ta možnost zřejmě Braun zaujala natolik, že ji sledoval i v neprůsvitném pískovci. Ale ať už to byly podněty detailní či zásadní, Braunova transformace byla zpravidla tak osobní a spontánní, že jeho vlastní vklad vylučuje výtku eklektismu.

Byl-li tedy Braun českým Berninim, pak jeho protějšek, Ferdinand Brokof, možno v jistém zjednodušení vsutku označit za českého Algardiho; i u něho jsou dynamismus a exprese mírněny, ač nikoli zcela eliminovány monumentálním realistickým zklidněním. Brokof, v pražském prostředí zakořeněnější, čerpal patrně cizí poučení ve Vídni, ale tam právě navázal na italizující proud plastiky v okruhu bratří Strudelů. Na akademii Petra Strudela se vyučovalo sochařské kresbě „podle přírody“ i podle odlitků Berniniho i Algardiho.¹⁹ Ve Vídni poznal také Brokof architektonickou plastiku Benátčana Giovanniho Giulianiho, žáka mnichovského Feistenbergera a Giuseppa Mazzy z Bologni. Sám Brokof asi v Itálii nebyl, ale znal patrně z rytin slavná římská díla minulosti i přítomnosti. Pražský chalkograf Baltasar van Westerhout byl jeho nájemníkem a dovídáme se například také, že jezuité přeložili Brokofův 1718 rytinu Pozzova, Theodonova a Legrosova hlavními oltáři v kostele Il Gesù, aby podle něj připravili oltář sv. Ignáce v Praze v kostele sv.

¹⁷ E. Poche: *Zahrada domu Vrtbovského*, Umění (Štenc) X, s. 351; H. Benedikt: *F. A. Graf v. Sporck*, Wien 1923, s. 28.

¹⁸ Corradiniho nedochovaná socha *Zahalené Víry* (la Fede Velata) pro benátský palác Manfrin byla už z roku 1717.

¹⁹ Srovn. M. Koller: *Die Akademie P. Strudels in Wien 1688 bis 1714*, Mitteilungen der Österr. Galerie 14, Wien 1970, s. 10, 13.

Salvátora.²⁰ Ferdinand sám si jistě vyhledal vzory další. Jeho skupina sv. Ignáce z pražského mostu byla v detailu uspořádání inspirována Guidiho náhrobkem velmistra Cottonera v katedrále v La Valettě, jeho mouřenini Morzinského paláce mají předky nejen v italském štuku ve Vídni, ale také kompoziční obdoby v atlantech na fasádě domu v Miláně z doby kolem 1600. Brokofova socha Árona na oltáři Kurfiršské kaple ve Vratislavi (1722) nevznikla bez znalosti o sto let starší římské sochy Nicoly Cordieriho (Cappella Paolina, S. Maria Maggiore). Zdá se, že dobová grafika dovedla kromě kompozičních vzorů a formálních detailů tlumočit i některé zásadní slohové rysy. Tudy asi k vnímavému Brokofovi dospěla i jistá ozvěna michelangelovské monumentální formy zároveň s předlohami, které se odrazily v jeho bystě Noci na Morzinském paláci v Praze nebo v Mojžíšově soše Kurfiršské kaple ve Vratislavi.

Rámcová a vnější poučení římského sochařského baroku jsou v této chvíli patrná i u menších současníků Brauna a Brokofa i na venkově. Ve východních Čechách pracoval ve druhém desetiletí italský sochař Giov. Battista Bulla, jehož profil nevystupuje dodnes jasně ale italské reflexy netřeba hledat jen u Italů. V klášteře Oseku, v severozápadních Čechách se uplatnil (1713-16) Franz Anton Kuen z vorarlberské Bregenzy, jehož malebný iluzivní projev měl podle všeho obdobné slohové východisko jako Braunův.²¹ V téže oblasti je ještě v naší souvislosti zajímavá činnost Jana Adama Dietze s jeho expresivní řezbářskou transpozicí berninismu, a dále přínos Jana Františka Bienerta, který přišel do Čech ze severu a v Rumburku vyzdobil (kolem 1709) Loretánskou chýši, také sedícími postavami proroků, které celou svou fakturou zrcadlí opět onen obecný módní styl, který se šířil po střední Evropě z Říma a z Benátek.

Činnost italských štukatérů z krajiny jezer se kolem 1700 obrací – v dílech Donata Frisoniho, pozdějšího architekta Iudwigsburské rezidence, Tommasa Soldatiho či vídeňského virtuóza Santina Bussiho – od hmotných forem 17. století k lehké náznakové modelaci, v níž figurální motiv mytologicko-alegorické tematiky přichází zpravidla jen v iluzivních reliéfech. Z tohoto tichého proudu dekorační plastiky, který se ztrácí v enklávách paláců, vystupuje dočasně působení figuralisty

²⁰ Smlouva s Janem Brokofem na výzdobu oltáře sv. Ignáce u Sv. Salvátora „podle rytiny římského oltáře“ je z 26. 2. 1718. Zároveň se přikročilo k mramorářské práci. Zdá se však, že brokofovský oltář nebyl realizován. Za výpis archivního zjištění (StA Žitenice, RA Lobkoviců XR 12/77 Liběšice) vděčím dr. V. Naňkové.

²¹ O. J. Blažíček: Der Bregenzer Bildhauer Franz Anton Kuen in Böhmen, Vorarlberg, r. 8, Bregenz 1970, s. 29 ad.

z údolí Intelvi, Giacomina Antonia Corbelliniho.²² Corbellini sebou přinesl onu štukatérskou verzi malebného pohybového baroku, kterou formuloval zejména jeho krajan Gio Battista Barberini, a prokázal také znalost římských iluzivních divadelních náhrobků druhé poloviny 17. věku. Obojí v jistém osobním nadsazení uplatnil v letech 1713-18 při dekoraci opatského kostela v Oseku, na oltáři hlavním i na bočních, v tzv. hrobě dobrodinců, v náhrobku opata Slavka. Corbelliniho alegorie Šlechtnosti v Oseku připomíná blízce Svobodomyslnost na náhrobku Lva XI. ve Vatikáně (před 1650) od Giusepper Peroniho z algardiovského proudu. Příklad tohoto odvážného štukatéra-figuralisty však zůstal už v Čechách ojedinělý.

Kolem 1730, kdy se v české barokové variantě prosazují první rysy rokoka, kdy se tiší velký patos a vystupuje drobná ozdobnost, je tato změna zas v plastice nejpatrnější; tu se také končí skoro padesátileté působení oněch římských vlivů, které lze zjednodušeně opatřit etiketou „Bernini-Algardi“. Nicméně ani ve vrstvě raného rokoka italské podněty ještě neustávají, jsou jen méně nápadné a vyjádřené a Řím je v nich také nahrazen Benátkami a Florencií. Pražští řezbáři, vystupující v generačně vyrovnaném šiku, vyšli už většinou z pražských dílen, ale orientují se i podle evropského vkusu. Proto se u nich módní pásková ornamentika francouzského stylu Régence setkává s ohlasy rokoka z jižního Německa, ale také z Benátek a - jak dnes ukazuje - také z Florencie.²³ Drobné bronzы, mramory a štuk takového Giuseppea Piamontiniho, Giovanniho Camilla Cateniho i Massimiliana Soldani-Benzioho jako byly v slohovém duchu a někdy i v tematice věrně překládány do lipového dřeva v drobných řezbách Ignáce Weisse, Karla Josefa Hiernleho, mladého Jana Antinína Quitainera. Tak blízké je nikoli přímé napodobení, ale vzdálené souznění, jehož souvislosti zatím zůstávají skryty. Sentimentální výrazové tóny i ozdobnou hladkost dobové italské malby tlumočila tehdy grafika, především mezzotinty pro ohlášky univerzitních tezí vyráběné v Augšpurku.²⁴

²² Srovn. O. J. Blažiček: Giacomo Antonio Corbellini e la sua attività in Boemia, *Arte lombarda* XI/2, Milano 1966, s. 169 ad.; M. Stehlík: Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě, *Sborník prací filoz. fakulty Brněnské univ. F.* 19-20, Brno 1976, s. 27-28.

²³ Srov. k tomu: *Gli ultimi Medici, il tardo barocco a Firenze 1670-1743* (Catalogo della mostra), Detroit-Firenze 1974; *Kunst des Barock in der Toskana, Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, Italienische Forschungen III, sv. IX, München 1976.

²⁴ Jejich početný výběr z Prahy vit. *These in Universitate Carolina Pragensi disputatae ...*, coll. *Cimelia Bohemica*, I-VII, Praha 1967, 1970-72.

Docela neustalo ani přímé působení Italů. Mezi pražskými řezbáři 2. čtvrti 18. věku pracovali například tři zatím málo poznaní členové rodiny De Vecchi.²⁵ Oficiální a výraznější charakter mělo pražské uplatnění Antonia Corradiniho: potvrdilo však jen aktuálnost zde už nastoupené stylové orientace. Corradini byl, jak známo, vybrán ve Vídni za sochaře pompézního náhrobku – památníku – oltáře nového světce barokové Čechie Jana Nepomuckého v pražské katedrále, podobně jako byl o třicet let dříve Mosto pověřen v Praze zobrazením nejstaršího patrona na mostě. Corradini provedl (do roku 1736) modely pro hladké bezvýrazné sochy vytepané ze stříbra i pro živější pozlacené bronzové reliéfy martyria, v nichž je berniniovská tradice o málo patrnější, ale všude už zakrývána zklidněnou ozdobností.

Plastika jednotlivých českých oblastí setrvává naproti tomu až za polovinu 18. století přechasto u zvláštní modelační manýry z doby italské (římskobenátské) orientace Prahy. Příklad různých řezbářských derivací berninismu poskytuje především severovýchodní a středočeský okruh Braunovy následnosti ve 40. letech. Sochy Ignáce Rohrbacha, původem z Kladska, obrazejí braunovskou a pacákovskou malebnou modelací v dekorativní hru klikatek a měkkých paralelních řas, neznámý mistr Zvěstování u kapucínů v Chrudimi naopak rozvíjí dále expresivní možnosti tohoto řezbářského pojetí, Josef Jelínek, činný v Kosmonosích, se vrací v ostrohranném rukopisu dláta k popisu realističtějšího účínu, abychom poukázali na hlavní typy těchto už sekundárních ohlasů.

Teprve před 1750 přináší zásadní změnu slohové orientace v českém sochařství vlna specifického klasicismu, formálně odvozeného na vídeňské Akademii z díla Jiřího Rafaela Donnera. Hlavním představitelem nového sochařského kurzu se stal – jak známo – Ignác František Platzer, člen západočeské řezbářské rodiny, které ve Vídni absolvoval Akademii a usadil se před 1745 v Praze. V jeho projevu se řezbářská tradice spojuje s klasicistním neomanýrismem ve zvláštní synkretické formě, charakterizované plastickým oproštěním a zjednodušením, a přece ani v této slohové směsi nechybějí ještě latentní italské motivy, především pokud jde o kompoziční vzorce. Italské modely jsou dosud v předlohových sbírkách klasicistů. Platzer sám si přivezl z Vídne Corradiniho

²⁵ Stefano De Vecchi (1687-1747) přišel z tyrolského Hallu, Francesco „italský sochař“, původem z Rivy, pracoval na Novém Městě, 1738 dodal ozdobné vázy pro kostel do kostela sv. Karla na Zderaze, Antonio (1694-1724), snad syn předchozího, pracoval při výzdobě Černínského paláce (podle příspěvků A. Podlahy, P. Bergnera a výpisů J. Heraina).

terakotové živé bozzetto k alegorické skupině Času odkrývajícího Pravdu, jeho skicu k soše pro Grosser Garten v Drážďanech.²⁶ Nebylo to ještě poučení zcela překonané v objemovém vypětí postav, a přece ve své složité skladbě jakoby už z jiného světa. – Byl-li však u Platzera italský model jen náhodně získanou pomůckou sochařské invence, znamenaly italské vzory pro Petra Prachnera, člena jiné pražské dílny činné až do 19. věku. Zprávy zaznamenávají jeho pobyty v Německu, v západní Evropě i v Itálii, která uzavřely jeho studijní léta. Prachnerova socha sv. Terezie (kol. 1775) při hlavním oltáři u P. Marie Vítězné v Praze obměňuje mramorový vzor Fillipa della Vale ve vatikánské bazilice (1754). Kupovidu právě z této fáze odklonu jsou tedy doloženy ještě italské cesty a jejich ohlasy u sochařů z Čech. Snad i proto, že už nebyly běžnou praxí. Shodou okolností vystoupil i v severozápadních Čechách po polovině 18. věku sochař, jehož projev se dotvořil v Itálii. Jakub Eberle, který po vyškolení v Praze žil v letech 1744 až 1745 v Římě. Vzory jeho soch hlavního oltáře kostela v Karlových Varech (1752) nebyly ovšem už následností Berniniho, ale ne ještě z okruhu křehkého římského rokoka: byly ze vznosné a slavnostní plastiky Giuseppa Muzzuoliho. Pietra Stefana Monnota a především Camilla Rusconiho, autorů apoštolské řady v Lateráně. Monnotova tamní socha sv. Petra stala se Eberlovi předlohou jen málo pozměněnou. Podle Eberlových návrhů byl rovněž dekorován na druhé straně Čech vnitřek opatského kostela ve Zlaté Koruně a také tam, v neumělém, místními pomocníky zhmotnělém štku kenotafů slavných osobností se zrcadlí Eberlovy vzpomínky na římskou sepulkrální plastikou kolem 1700.

Všechno další, co by v naší souvislosti bylo možno ještě uvést, má už jen charakter náhodnosti – jako zásilka mramorové Immaculaty od Francesca Queirola (1752), darované teprve 1787 do kostelíka v Kytlici v severočeském pohraničí²⁷ - a zůstává bez ohlasu v atmosféře klasicismu, v jeho tuhnutí a výlučnosti. I poslední italští štukatéři se přizpůsobují ornamentice módy Louis XVI. Ojedinelá uplatnění prvých italských neoklasicismů – například ohlas Giusseppe Ceracchiho v Josefově (1787) – patří už jiné kapitole sochařství v Čechách.

²⁶ Skica z terakoty (v. 34,5 cm), volná varianta berniniovské koncepce, se dochovala v platzerovské dílenské pozůstalosti. Odtud ji 1907 získal F. Borovský, 1915 byla zapsána v Muzeu hl. města Prahy, 1934 zapůjčena Národní galerii (DP 11). Srovn. také: Ein Corradini-Bozzetto im Prager Stadtmuseum, Der Kunstwanderer VII, Berlin 1926/27, s. 279-281 (V. Volavka).

²⁷ O. J. Blažíček: Queirolova socha Immaculaty v Kytlici, Dílo XXXV – 1947. s. 27-28 (italsky: Francesco Queirolo in Boemia, La Critica d'arte, Firenze 1950), s. 409-410).

V barokovém cyklu se ovšem italské podněty vyznačily významně i výrazně, a to novou iniciativou i oživením tradičních rysů. Raný lombardská štuk v polovině 17. století byl prvním vyjádřením oné tvárné plnosti a plastické vyslovenosti, vlastností, které se později staly specifickým rysem české barokové plastiky, berniniovský dynamismus a patetický akcent od 80. let 17. věku podněcoval samostatné rozvíjení oné přesvědčivé výrazovosti, rovněž pro sochařství v Čechách příznačné. I z hlediska italských podnětů se tedy potvrzuje poznatek, že osobitost tohoto umění vyhranila v stálém přijímání a překonávání vnějších impulsů, v živé polaritě nových a tradičních elementů, a pokud jde o sochařský projev, s stálém vyrovnávání mezi tendencí k pohybu a k pevné monumentalitě, v stálém napětí mezi barokovou přechodností a statuární stálostí. Italské slohové fermenty se v českém baroku uplatnily převážně na straně pohybu a výrazu.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Bc. Petr Holouš
Katedra:	Katedra dějin umění
Vedoucí práce:	doc. Martin Pavlíček, Ph.D.
Rok obhajoby:	2018

Název práce:	Italské motivy a inspirace v barokním sochařství českých zemí
Název v angličtině:	Italian motifs and inspiration in the baroque sculpture of Czech lands
Anotace práce:	Diplomová práce je zaměřena na italské motivy a inspiraci v barokní plastice českých zemí. Práce se zabývá základními stylistickými principy barokního stylu v rané moderní Itálii s jeho etablováním až do současné historie teorie umění. Cílem diplomové práce je předložit a konfrontovat následné rozpoznání a ovlivnění těchto stylistických a metodologických principů v barokním sochařství českých zemí.
Anotace v angličtině:	The thesis is focused on the italian motifs and inspiration in the baroque sculpture of Czech lands. The work deals with fundamental stylistic principles of baroque style in early modern Italy and its establishment until to actual history of art theory. The aim of the thesis is produce and confront next recognition and influence of this stylistic and methodology principles on the baroque sculpture of the Czech lands.
Klíčová slova:	Motiv, inspirace, baroko, sochařství, Itálie, české země, styl, maniera, modus, Bernini, Algardi, Duquesnoy, Bendl, Braun, Brokof, Poussin, Warburg, Gombrich, Blažíček, Stehlík
Klíčová slova v angličtině:	Motif, inspiration, baroque, sculpture, Italia, Czech lands, style, maniera, modus, Bernini, Algardi, Duquesnoy, Bendl, Braun, Brokof, Poussin, Warburg, Gombrich, Blažíček, Stehlík
Přílohy vázané v práci:	Obrazová příloha: 103 stran Textová příloha: 125 stran Vložené CD
Rozsah práce:	412 stran
Jazyk práce:	Čeština