

PORTRÉT COLLALTINA OD PAOLA VERONESE VE SVĚTLE REEDICE RIME GASPARY STAMPY 1738

Zdeněk Kazlepka – Moravská galerie v Brně

Je jen málo malířských děl v českých a moravských sbírkách, která mohou vzbudit takové zaujetí jako právě portrét mladého šlechtice v brnění ze zámku Uherčice (dnes Jaroměřice nad Rokytnou).¹ [1] Za autora tohoto mimořádného obrazu, který lze právem přiřadit k nejvýznamnějším dílům benátského malířství cinquecenta v českých zemích, není považován nikdo menší než benátský virtuóz Paolo Caliari, Il Veronese (1528–1588).

Veronesovo umění zastupuje v českých zemích vedle čtyř děl z Obrazárny Pražského hradu, z nichž dva obrazy jsou recentně spojovány s Veronesovou dílnou, také velký fragment Apoštolů (Nanebevstoupení Páně) z kroměřížské obrazárny.² Na rozdíl od těchto děl, zůstal portrét z Uherčic po dlouhou dobu mezi veronesovskými badateli neznámým.

O jeho autorství věděli od poloviny šedesátých let 20. století, pokud je autorovi této stati známo, pouze dva historici umění, Eduard A. Safarik a Jaromír Neumann (+), od devadesátých let pak i William R. Rearick (+).

Jaromír Neumann Veronesovo dílo postupně studoval od roku 1967 a jak sám přiznal, po léta se k němu s obdivem vracel.³ Z jeho podnětu byl obraz také v letech 1990–1991 restaurován. Publikovat jej však už nestačil. To poprvé učinil až Eduard A. Safarik, který na portrét nejprve upozornil v úvodní stati katalogu výstavy benátského malířství ze sbírek čtyř střeoevropských muzeí uspořádané v roce 1968 v drážďanském Albertinu⁴ a o dvacet dva let později se k němu vrátil v poněkud kuriózní poémě, v níž jej prostřednictvím literárních aluzí a ilustrací nepřímou připsal proslulému benátskému mistru.⁵ Veronesovo autorství potvrdil nakonec William R. Rearick, který jako první přiřadil obraz k Paolově rané tvorbě z doby kolem roku 1550.⁶ Tento portrét a jiné portréty veronské školy zamýšlel v roce 2002 představit na výstavě ve Florencii a ve Vicenze, kterou nazval Ricongiunti – Ritratto vicentino nei tempi del Palladio.⁷ Nedávno se obrazem zabýval v knize o Veronesových portrétech John Garton.⁸

Je pravděpodobné, že autora obrazu či mimořádnou kvalitu portrétu, znali již jeho původní majitelé, a to rodina Collaltů, jíž zámek v Uherčicích patřil až do roku 1945. Zde se dostáváme k jednomu z problematických bodů zkoumání Veronesova portrétu. Dosud se totiž nepodařilo zjistit, kdy se obraz v Uherčicích objevil a odkud se tam vlastně dostal. Podle dobové fotografie z dvacátých či třicátých let 20. století víme, že byl vystaven na malířském stojanu v jednom z „parádních“ pokojů zámku – což znamená, že majitelé si ho zřejmě velmi cenili.⁹ Bohužel dodnes zůstává pouze u této fotografie, neboť pátrání v rozsáhlém rodinném archivu Collaltů zatím nepřineslo o původu obrazu uspokojivé informace. Lze však s určitostí říci, že až do konce 18. století Collaltové obraz zcela jistě nevlastnili. K vysvětlení se ještě dostaneme. Avšak ani o sto let později zřejmě nebyl v majetku rodiny. Pro tuto dobu by v úvahu přicházeli pouze Giacomo Massimiliano III. hrabě Collalto (1729–1810) nebo Odoardo III. kníže Collalto e San Salvatore (1747–1833), kteří vlastnili sbírku obrazů, soch a jiných

starožitností.¹⁰ Avšak o existenci inventáře Massimilianovy sbírky v San Stin není autorovi této stati nic známo a v katalogu galerie knížete Odoarda, datovaném po roce 1822, se mu obraz nepodařilo identifikovat.¹¹ Stejně tak ho nenalezneme ani v dobových inventářích collaltovských zámků na Moravě. Portrét šlechtice v brnění proto bude nutné hledat jinde a v jiných souvislostech. Je možné, že buď byl zakoupen před druhou světovou válkou v uměleckém obchodě z cizího majetku, anebo se od 19. století nacházel v rodinné galerii předků na zámku San Salvatore, který byl během první světové války rakouskými vojsky vyrabován a zničen. Podle vzpomínek Marie Theresy Collaltové (1866–1940), praprapravnučky Odoarda III., odvezli zvláště rakouští a uherští důstojníci ze zámku mnoho uměleckých a cenných předmětů, které se později objevovaly na trhu se starožitnostmi ve Vídni, Budapešti i na Moravě. Marie Therese ve vzpomínkách zmínila, že bratr Manfredo kníže Collalto e San Salvatore (1870–1940) i ona sama našli u starožitníků ve Vídni mnohé vzácné předměty, které kdysi patřily jejich rodině, jako portrét Giulie Collalto-Gonzagové a jiné obrazy z rodinné galerie předků, které prodali rakouští důstojníci.¹² V krátkém rozhovoru zveřejněném ve společenské rubrice jedné vídeňských novin dne 6. června 1920 Marie Therese uvedla, že musela dokonce jeden rodinný portrét draze vykoupit zpět od zde nejmenovaného starožitníka, který za něj požadoval dvacet pět tisíc korun.¹³ Nelze proto vyloučit, že obraz, jehož autora Marie Theresa záměrně(?) nejmenovala, by mohl být totožný s naším portrétem, který získali Manfred či Marie Therese zpět v uměleckém obchodě ve dvacátých letech a poté převezli na zámek v Uherčicích.¹⁴

Všimněme si jej nyní podrobněji. Jeho uměleckohistorickou analýzou se zabýval již Jaromír Neumann, kterého zde v krátkých pasážích připomínáme.¹⁵

***Io mi miro sovente il suo bel viso,
e mirando mi par veder insieme
tutta la gloria e l'ben del paradiso.***¹⁶

Portrét představuje polopostavu mladého muže ve věku kolem třicátých let oblečeného do gravírovaného brnění se zlatým lemováním. „*Portrétovaný je lehce zakloněn, takže mírně diagonální rozvrh, podtržený navíc pootočením hlavy doleva, vnáší do obrazu napětí, jež se objevuje na mnoha Veronesových portrétech a je jedním z dynamických prostředků, jež oživují Veronesovy velké figurální kompozice.*“ Na hlavě s krátce střiženými vlasy a vousy zaujmou na plném obličejí především výrazné oči upřené směrem k pozorovateli a plné karmínově červené rty. Portrétovaný muž drží v pravé ruce rukavici, zatímco levicí přidržuje přílbu, kterou si zároveň opírá o nakročenou levou nohu. Vznešenost portrétovaného, zdůrazněnou už těžkou rudou draperií, podtrhuje navíc jemně zřasená hedvábná šerpa uvázaná napříč přes kyrys a sepnutá na prsou ozdobnou sponou v podobě lyry, jež je uprostřed pod pozlaceným maskaronem zdobena ženskou hlavou z profilu provedenou na způsob kameje. Na levém boku vyčnívá bohatě zdobený jilec meče; po pravé straně si lze povšimnou podobně zdobené rukojeti dýky. Brnění je tvořeno nákrčníkem, kyrysem, jehož přední plech je ve stylu dobové módy protažen a tvarován do tzv. husího břicha, kovovým opaskem a krátkými zbrojnými šosy složenými ze vzájemně se překrývajících plátek spojených po stranách nýty a v horní části koženými řemínky. Paže chrání od shora dolů nárameníky, kovové rukávy, ochrany loktu (tzv. myšky) a ochrany předloktí

(šínky). Mladý muž je pod zbrojnými šosy místo pásové sukničky (tzv. šorc) oděn do krátkých nabíraných kalhot zlatisté barvy s módně tvarovaným poklopцем (braguette). Stejnou barvu jako kalhoty mají i dlouhé hedvábné punčochy. Otevřená antikizující přilba zdobená dvoubarevným chocholem z pštrosích per a bizarním maskaronem, jehož vyplazený jazyk tvoří lícnici s collaltovským erbem, nese dvojí funkci: denotativní (denotative), tzn. označující heraldicky nositele přilby, a konotativní (connotative), jež má prostřednictvím groteskního (grotesque) vyvolávat pocit strachu.¹⁷ Putto se svazkem šípů sedící na vrcholu přilby nemá v historickém vývoji zbroje opodstatnění. Je nejspíš malířovou invencí a spolu s lyrovitou sponou zdobenou profilem dámy by mohlo, jak ještě uvidíme, tvořit aluzi na dvoření či milostný život portrétované osoby.

Pozoruhodný je energický malířský rukopis, který se projevuje jak „*v citlivosti látkové charakteristiky, tak v účinném světelném rozvrhu, dovršeném pastózními akcenty*“ nejzřetelnějšími na brnění, zvláště na předním plechu kyrsu. „*Červeň a souhra žlutých a zlatavých tónů důmyslně vyvažuje převládající modrá a šedé odstíny Veronesovy poměrně chladné palety. Úsporné a sumární podání a malířská velkorysost podtrhují pozoruhodnou živost obrazu.*“

Veronesovo autorství potvrdil vedle Safarika, Neumana a Rearicka i restaurátorský průzkum Mojžíra Hamsíka. Jak se ukázalo, obraz byl před novým zákrokem již jednou opravován, což vedlo k některým změnám, které významněji zasáhly do původní malby. Tyto retuše se týkaly především obličejů, který byl podle Hamsíka „*dříve částečně očištěn a nově retušován, zvláště v partii očí, kde retuše pozměnily tvar víček a porušeného pravého oka*“. Benátské plátno keprové vazby bylo na pěti místech doplněno a retušováno. Nejcitelněji se to projevilo na okraji volně držené rukavice a především na brnění levé nohy. Následně provedená retuš, která je podle restaurátorské zprávy velmi starého data, znejasnila vzájemný vztah mezi zbrojnými šosy a obrysy přilby, jejíž dolní zlacený okraj jako by (nelogicky) navazoval na jeden z pásků spojujících kovové plátky šosů. Malba (na tenkém sádrovém podkladě) má velké rozpětí nánosu od velmi tenké lazurní vrstvy v pozadí po hutně hnětené pasty světel brnění. Technika malby podle Hamsíka odpovídá benátské pozdně renesanční malbě a potvrzuje autorské určení.¹⁸

Jestliže autorství díla zůstává dosud nepochybným faktem, totožnost Veronesova modelu není tak zcela jednoznačná. K jeho věrohodné identifikaci se lze však poměrně snadno přiblížit. Jak prozrazuje erb na přilbě, portrétovaný je šlechtic z *casa* Collalto, prastarého severoitalského rodu s původem odvozovaným od langobardských králů a s kontinuitou trvajícím dodnes.¹⁹ Eduard A. Safarik promítl do portrétu přímo osobu malíře, který se zde ztotožnil s modelem („*...l'animo mio non è altro che soddisfare l'animo di sí alto et onorato signore...*“).²⁰ William R. Rearick i John Garton v něm viděli „pouze“ legendárního Collaltina hraběte Collalto (1524–1569), diplomata, vojevůdce a znamenitého básníka v jedné osobě, verši opěvovaného *cavaliere* slavné benátské *cortigiany* Gasparý Stampy.²¹ Jaromír Neumann zvažoval kromě Collaltina ještě jiného šlechtice z téhož rodu, a sice Fulvia (Furia) Camilla I. Zde je nutno hned na začátku říci, že toto jméno můžeme zcela vyloučit, neboť Fulvio byl Collaltinovým synem a narodil se roku 1563, a nikoli 1536, jak se Neumann mylně domníval.²² Co je však zajímavé, tvář z Veronesova portrétu se dostává do rozporu s jinou Collaltinovou podobiznou, která je mezi badateli, zvláště pak mezi literárními vědci, poměrně dobře známa, a to s tváří na

mědirytině, již vytvořila v Benátkách malířka Felicitas Sartoriová. Okolnosti vzniku této rytiny se pokusíme vysvětlit v následujících řádcích. Z nich vyplýne, že grafický portrét Felicitas Sartoriové není pro identifikaci osoby na Veronesově obraze vůbec směrodatný. Nelze ho však obejít, neboť v raně novověké historii rodu Collaltů sehrál poměrně zajímavou a důležitou úlohu.

O Tu che onori ogni scienza, ed arte...

V roce 1737 se v Benátkách schylovalo k významnému kulturnímu počínu, který neměl jinde obdoby. Připravovalo se totiž nové vydání veršů proslulé Gaspary Stampy (1523–1554).²³ Promotorem nového vydání byl Antonio Rambaldo hrabě Collato e San Salvatore (1681–1740), císařský tajný rada, diplomat, navíc erudita a významný mecenáš.²⁴ Byť jej zaměstnávaly povinnosti u císařského dvora ve Vídni a správa jemu svěřených moravských statků Brtnice, Německý Rudolec a Černá, italskému kulturnímu prostředí, z něhož vzešel a kam se často vracel, zůstal věrný až do konce svého života. [2]

Vzdělaný hrabě, který se zajímal o historii a filosofii, byl sám literárně činný. Zvláště významné místo v jeho „literárním životě“ zaujímala Accademia dell Arcadia (založena 1690), mezi jejímiž členy měl řadu přátel, se kterými udržoval po mnoho let čilé kontakty.²⁵ Cílem akademiků byl návrat ke klasickému období literatury prosazováním jednoduché poezie oproštěné od vyumělkovanosti a nabubřelosti literárního stylu seicenta (marinismus). Ideálem rokokové literatury byl zvláště jasný styl antických řeckých pastorálních básníků, ale také Francesco Petrarca a Lorenzo il Magnifico.²⁶

Vyvrcholením snah akademiků o nastolení čisté poezie se proto stalo nové vydání veršů Gaspary Stampy v roce 1738.²⁷ Novou edici *Rime*, které byly vydány u Francesca Piacentiniho, podpořil Apostolo Zeno (1668–1750) a připravila básnířka a libretistka Luisa Bergalliová (1703–1779), dlouholetá přítelkyně hraběte.²⁸ Nové vydání bylo skutečným triumfem Arkadiánů. *Rim*, začínající vydavatelskou poznámkou pro čtenáře (*A lettori*), jsou uvedeny oslavnou básní Luisy Bergalliové na Antonia Rambalda nazvanou *O Tu che onori ogni scienza, ed arte, Rambaldo. Paměti (Memorie)* Antonia Rambalda zahrnují stručné životopisy Gaspary Stampy²⁹ a bratří Collaltina³⁰ a Vinciguerry.³¹ Vydání dále obsahuje různá svědectví (*Testimonianze*) o životě básnířky, jejího bratra Baldassara a obou bratří z rodu Collaltů pocházející od Francesca Sansovina (1521–1586), Giuseppa Betussiho (1512–1573), Pietra Aretina (1492–1556), Lodovica Domenichiho (1515–1564) aj., připojeny jsou mimo jiné oslavné verše současníků Gaspary Stampy, jako Benedetta Varchiho (1502–1565), Giorgia Bonzone, Ippolity Mirtilla a dalších, dopisy Collaltinovi od Gaspary Stampy, Aretina, Betussiho a Domenichiho.

Kromě hlavní části obsahující *canzoni, sestine, terze rime, madrigali* a především *sonetti* Gaspary Stampy byly do nové edice začleněny rovněž verše Collaltina, Vinciguerry, Baldassara Stampy a Antonia Rambalda.³² Vydání *Rime* bylo na závěr doplněno básněmi jiných současných autorů oslavujících Gasparu („Anassillu“),³³ například Luisa Bergalli, Antonio Federigo Seghezzi, Giovanni Antonio Verdani, Giovanni Cendon, Giulia Lama či Carlo, Francesco a Gaspare Gozziové.

V této edici dosahuje *vana gloria* Antonia Rambalda a Luisy Bergalliové vrcholu. Hrabě zde přesahuje svou úlohu promotora a patrona knihy, Bergalliová zase svou funkci editora. Verše Gaspary Stampy a Collaltina, v nichž je mistrovskou formou zachycen milostný cit mezi oběma renesančními

heroi, vytvářejí základ básnického dialogu mezi Antoniem Rambaldem a Luisou Bergalliovou. Antonio Rambaldo oslovuje ve svých sonetech vedle Gaspary („Anassilly“) i Luisu („Irmindu“),³⁴ benátská básnířka vzhlíží zase ke Collaltinovi a Rambaldovi. Svými sonety se tak oba nepřímo ztotožňují s Collaltinem a Gasparou a na pozadí příběhu „romantické“ a trýznivé lásky vytvářejí jakousi skrytou paralelu vlastního vášnivého, byť platonického vztahu.

...Abbiamo il ritratto di Collaltino, tolto da una copia dell'original di Tiziano, il qual originale si trova in Francia...

Reedici *Rime* bylo třeba opatřit dvěma portréty představujícími Gasparu Stampu a Collaltina. Malířské předlohy pro zhotovení rytin měl zajistit Antonio Rambaldo a poslat je do Benátek. V červnu 1737 píše Luisa Bergalliová hraběti: „*Očekávám s netrpělivostí portrét slavného Collaltina; bude vyryt s náležitou péčí spolu s portrétem Gaspary pod dohledem paní Rosalby.*“³⁵ Provedení obou rytin bylo tedy svěřeno Rosalbě Carrieri (1675–1757), která tuto práci zadala své nadané žačce Felicitas Sartoriové (1714–1760).³⁶ Sartoriová převedla do grafické podoby kresby, které podle portrétu Collaltina vytvořil Jeremias Jacob Sedelmayr ml. z Vídně (1706–1761) a podle portrétu Gaspary³⁷ zase Daniel Antonio Bertoli (1677–1743) pocházející z Furlandska (Friuli).³⁸ Všimněme si nyní obou malířských předloh podrobněji:

První portrét Gaspary Stampy namaloval Tizianův žák Natalino da Murano (+ kolem 1560), jak vyplývá z korespondence Gaspary Stampy s Ippolitou Mirtillaovou. V šestém dopise je psáno, že „*questo Natalino si predica da tutti uno de 'più eletti scolari del Vecellio...Ci ho un bel ritratto, bello assai, fatto da uno de 'più valenti pittori del nostro tempo in questo genere, Natalino da Murano. E a proposito della gloria*“.³⁹ Gaspara dále píše, že „*Natalino è di maniere accostevoli a piacevolissime*“.⁴⁰ Antonio Rambaldo uvažoval o novém vydání veršů Gaspary Stampy zřejmě již na počátku dvacátých let, jak zmiňuje jeho bratr Enrico. K té příležitosti dal tehdy v Benátkách pořídit kopii portrétu básnířky, který se nacházel v galerii Niccoly Cornaro, prokurátora sv. Marka na Muranu a *che dicessi essere fattura del famoso Wandico Pittore Fiammingo*. Podle Enricova mínění, se však tato kopie Van Dyckova obrazu, přestože za ní hodně zaplatili, příliš nezdařila.⁴¹ V Piacentiniho edici z roku 1738 Antonio Rambaldo uvedl, že shodou okolností našel ztracený obraz Gaspary Stampy, kvalitní kopii podle originálu Giovanniho Francesca Barbieriho, Il Guercino (1591–1666), kterou mu daroval císař Karel VI. dne 23. června 1725,⁴² tj. v den druhého výročí císařovy návštěvy na zámku Collaltů v Brtnici při cestě na zářijovou korunovaci do Prahy 1723.⁴³ Tuto kopii *da valorosa mano* podle Guercinova originálu objevila manželka Antonia Rambalda Marie Eleonora v letní císařské rezidenci Favorita v Augarten. Antonio Rambaldo poslal nato list Gundackerovi hraběti Althanovi, znalci malířství (*amico peritissimo di Pittura*) a řediteli císařské galerie, „aby společně s ním zhlédl portrét, jenž byl skutečně považován za nejpěknější a vzácnou věc, i když nebyl originálem, nýbrž znamenitou kopií obrazu od famózního Guercina da Cento, jenž vykvetl v minulém století.“⁴⁴ Tento obraz *d'artifizio egreggio, di colori preziosi, e di finezza, e forza di Pennello*⁴⁵ o rozměrech přibližně 155 x 115 cm, zasazený do „bohatě zdobeného a skvostně vyřezávaného zlaceného rámu hodného císařské galerie“,⁴⁶ byl „nesrovnatelně lepší než benátská kopie obrazu“ Van Dycka.

Bertoli tedy vytvořil přípravnou kresbu podobizny Gaspary Stampy podle císařské kopie Guercinova obrazu, kterou získal Antonio Rambaldo darem od Karla VI. v roce 1725. Nezvěstná malířská díla Natalina da Murano i Guercina di Cento, včetně oné kopie, dnes však supluje pouze portrét v grafické podobě, který byl otištěn ve zmíněné edici.⁴⁷ [3]

Malířský portrét Collaltina vytvořil podle collaltovské tradice Tizian.⁴⁸ Originál však byl v době vydání *Rime* již po několik generací neznámý a údajně se prý nacházel ve Francii na neznámém místě. Je zcela možné, že autorem obrazu byl ve skutečnosti Veronese, a že náš obraz je totožný s tímto ztraceným dílem. Portrét snad objednal Collaltino a odvezl jej jako dar do Francie, neboť na straně francouzského krále bojoval.⁴⁹ Podle Safarika to mohla být rovněž Gaspara, která požádala Veronesa, aby namaloval Collaltinovu podobiznu: „Voi che in colori imitate e vincete la natura, formando questa e quell'altra figura, ritraggete il mio conte, del colle alto famoso,...“.⁵⁰ Gaspara Stampa se rovněž v jednom ze svých listů Ippolitě Mirtilla zmiňuje že, *nella stanzetta vicina a quella in cui dormo c'era il ritratto di quel mio dolce signore, ... egregia pittura*.⁵¹ Portrét, který popsala, zobrazoval Collaltina ve velmi mladém věku, a nikoli *in età alquanto avanzata*,⁵² jak jej zachycovala novodobá „kopie“, kterou v 18. století vlastnili Collaltové na zámku v San Salvatore.

Jak se dozvídáme z korespondence mezi Antoniem Rambaldem a bratrem Enricem, tento obraz („kopii“) namaloval německý malíř Hermann /Ermanno Bongard, žák Antonia Bellucciho, v Římě někdy před rokem 1731.⁵³ Portrét se v té době nacházel v San Salvatore a v době příprav vydání *Rime* byl zaslán do Benátek.⁵⁴ Z korespondence nevyplývá, podle koho, resp. čeho, Bongard pracoval. Vzhledem k tomu, že Collaltové Veronesův(?) originál v době vzniku edice nevladnili, Bongardovu „kopii“ si je třeba představit spíše jako jeden z mnoha fiktivních historických portrétů, které nechal Antonio Rambaldo namalovat pro galerie předků v Rytířském sále (*Sala detta de Signori*) zámku San Salvatore a Brtnice. Zřejmě to byl právě Hermann Bongard, který byl touto zakázkou pověřen.⁵⁵ Podle tohoto portréru Collaltina pak byla na základě Sedelmeyerovy kresby v roce 1737 vytvořena výše zmíněná rytina pro Piacentiniho vydání.⁵⁶ [4]

...gli uomini sono molto vaghi della bellezza, della misura, della convenevolezza⁵⁷

Jak tedy vyplývá z výše uvedeného, rytina od Felicitas Sartori vznikla podle fiktivního portréru od Hermanna Bongarda. To vysvětluje, proč se tvář z Veroneseho obrazu od té zobrazené na rytině, byť mají představovat tutéž osobu, navzájem liší: zatímco Veronese zpodobil sotva třicetiletého mladíka, Bongard spolu se Sartori vytvořili portrét zralého muže pokročilého věku stojícího na vrcholu své společenské kariéry. Zatímco grafický portrét máme spolehlivě datován rokem 1737, vročení Veronesova díla je komplikovaným problémem, v jehož řešení se střetávají dva tábory názorů. Shrňme nyní jednotlivé názory na jeho chronologické zařazení.

Jaromír Neumann se zaměřil zvláště na srovnání s *Portrétem mladého muže v kožešinovém plášti* (Budapešť, Szépművészeti Múzeum).⁵⁸ [5] Toto dílo má pro náš obraz zásadní význam, neboť zde nalezneme charakteristickou oblou tvář překvapivě shodných rysů, a proto není vyloučeno, že jde o identickou postavu. Oba portréty se ostatně na počátku minulého století dostaly do těsné blízkosti, neboť budapešťský obraz se do roku 1912 nacházel ve sbírce Jánose hraběte Pálffyho v Bratislavě.

Starší předválečná literatura (Fiocco, Berenson, Pigler) obraz řadí k Paolovým časným pracem, které vznikly v 50. letech cinquecenta. Alessandro Ballarin jej v recenzi drážďanské výstavy datoval kolem roku 1555.⁵⁹ William R. Rearick posunul vročení podobizny v katalogu umělcovy výstavy ve Washingtonu, v Benátkách (1988) a později i v samostatné studii (1990) překvapivě do doby kolem roku 1548 v souvislosti s časným zařazením dalších Veroneseho podobizen.⁶⁰ Obraz dal do souvislosti s jiným *Portrétem muže v kožešinovém plášti* (Florence, Galleria Palatina, Palazzo Pitti), kterého datoval 1549–1550 a na vysvětlenou uvedl, že oba obrazy spojuje zvláště „the treatment of the fur, the restrained color, the conscious use of the canvas texture in evoking atmosphere, and the rhetorical pose“. Avšak zatímco muže z budapešťského obrazu prý charakterizuje „mírně ostýchavé mládí s poetickým nahlédnutím dovnitř sebe sama“, z florentského díla vyzařuje agresivní konfrontace („It differs primarily in the gently diffident characterization of the youth, a poetic introspection as opposed to this aggressive confrontation“.) Podobiznu z Budapešti Rearick později vztáhl k *Válečníkovi s mečem* (Madrid, Royal Palace), kterého nejdříve připsal Paolovu učiteli Antoniovu Badile (asi 1518–1560), jenž prý tak reagoval na schopnosti svého geniálního žáka tvořícího novátorským a kosmopolitním stylem,⁶¹ za čas však obraz zařadil do Veronesova časného období. Podle Rearicka v pálfyovském portrétu mladý umělec ukázal svoji připravenost přijímat nejnovější proudy v benátském malířství, přičemž přístup k malování byl nepochybně jeho vlastní. Například od Tintoretta si vypůjčil nejen výraz držení těla portrétovaného, ale i motiv kožešinového lemu pláště (*Portrét muže*, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, datováno 1547) a jednotlivé detaily, včetně okna s ruinami na pozadí (*Portrét Jacopa Sansovina*, Ženeva, sbírka Sedlmajer, datováno asi 1548).⁶²

Do období této časné Veronesovy umělecké introspekce začlenil Rearick i náš portrét Collaltina. Datoval jej do roku 1546, tj. do doby, kdy se mladý hrabě vydal do Londýna, aby vstoupil do služeb Jindřicha VIII.⁶³ V libretu (2002) nerealizované výstavy „Ricongiunti“ se měl ocitnout ve společnosti několika raných Paolových portrétů: rodiny Da Porto (Florence, Galleria Palatina, Palazzo Pitti; Baltimore, The Walters Art Gallery), dvou portrétů Franceschiniů (Vicenza, Banca Popolare; Sarasota, The Ringling Museum of Art) od Veronesova současníka Domenica Brusasorciho (1516–1567) a dalších třech obrazů od Antonia Badileho (1518–1560) představujících členy rodiny Gualdo (Vicenza, Museo Civico) a Maccana (Florence, soukromá sbírka). Rearick sem zařadil i objednavatele proslulé Palladiovy *villy* v Maser bratry Marcantonio Barbaro (New York, Wildenstein Gallery) a Daniela Barbaro (Amsterdam, Rijksmuseum), jejichž podobizny zde měly představit typické příklady portrétu diplomata-politika v prvním a preláta a současně teoretika architektury v druhém případě. Portréty vojáků-kondotierů se podle Rearicka staly oblíbenými druhy obrazů počínaje podobiznou mladého *Válečníka s mečem* (Madrid, Royal Palace), přes našeho *Collaltina Collalto* až po *Pase Guarientiho* (Verona, Museo di Castelvecchio), kde Veroneseho vojenský portrét vrcholí. K těmto portrétům „nového typu“ přiřadil Rearick ještě vynikající portrét od veronského malíře Orlanda Flacco (1527–1591), který byl nově identifikován jako Mario Bevilacqua (Benátky, soukromá sbírka), jenž byl patrně největším patronem umění své doby ve Veroně.⁶⁴ John Garton viděl portrét hraběte z Trevisa (The Trevigiana count) v souvislosti s jeho opětovným pobytem na hradě Collalto a s jeho účastí v salonu *letterati* (salon of *letterati*) v Benátkách v roce 1550, kam vznik obrazu také posunul.⁶⁵

Na rozdíl od Rearicka, či Gartona Jaromír Neumann, včetně Mariniho, Pallucchiniho, Pignattiho a dalších,⁶⁶ datoval budapešťský obraz, včetně Collaltina, do doby po roce 1560, zvláště kolem roku 1565. Rearickovo předatování skupiny Veroneseho portrétů viděl poněkud skepticky: „Ze slohových důvodů se nám toto datování přesvědčivé nejeví (uherčický obraz je vylučuje) a setkalo se také s oprávněnou italskou kritikou. Paola Rossiová [v recenzi na benátskou výstavu] (1989) ukázala, že světelnost a malířská měkkost budapešťského obrazu odpovídá slohovému stupni dosaženému Veronem až ve freskách v Maser v době kolem 1560.⁶⁷ Diference mezi datováním budapešťského obrazu kolem 1560 a našeho plátna kolem 1565 je v pozoruhodné shodě také s odhadem věkové difference muže na obou obrazech.“

Rovněž tak Eduard A. Safarik se ve své stati, byť nepřímo, přiklání ke stejnému vročení Collaltinova portrétu. Jako příklad přitom uvedl další obrazy, v nichž našel podobnou fyziognomii tváře jako na uherčickém díle.⁶⁸ Jedním z nich je *Alegorie martyria sv. Justýny* (Florence, Uffizi), kde Veronese namaloval energicky vyhlížejícího mladého šlechtice oděného do rudých šatů, jenž se Collaltinovi z našeho a z pálfyovského obrazu podobá nejvíce.⁶⁹ [6] Není proto vyloučeno, že všechny tři podobizny vznikly podle jediného Paolova modelu. Ačkoli florentské dílo je datováno až 1572–1573, vzhledem k výrazné afinitě tváří portrétovaných, nelze v tomto případě vyloučit ani starší Fioccovu dataci (1928, 1934) do 50. let cinquecenta.⁷⁰ Rearickovo časně vročení, včetně teze o „poetic introspection“, se tudíž zdají zcela přirozené a přijatelné i pro náš obraz. Nicméně, vyjdeme-li z hypotézy, že portrétovaným je skutečně Collaltino a že věkový rozdíl mezi tvářemi na budapešťském a našem obraze je nevelký, neboť Collaltino–voják byl patrně znázorněn ve věku o něco pokročilejším, pak lze klást vznik uherčického portrétu zhruba do první poloviny 50. let 16. století, jak ostatně také potvrzují konkluze Johna Gartona.

Datování ante quem 1554 (1. vydání *Rime* Gaspary Stampy) lze vidět především v kontextu rétorského prostředí kolem Collaltina, v němž Paolo tvořil, a ve kterém kromě Castiglioneho *Il Cortegiano* působil i známý výrok z Horatia *ut pictura poesis* – poezie je jako malba, neboť obě pracují stejnými prostředky. Obraz Collaltina se stal novou aktualizací tohoto slavného *topos*, jenž převrácením slov nabyl nového významu–totiž, že malba je jako poezie.

Je známo, že Collaltino a jeho bratr Vinciguerra, abbé z Nervesy, šli ve šlépějích své matky Bianky Collalto, dcery Antonia III. hraběte z Trevisa, zv. Il Liberale a Lucie di Mocenigo. Bianca byla mezi básnířkami své doby *donna di singolar bellezza e di raro talento*,⁷¹ a není proto divu, že oba bratři zdědili po matce nejen tělesný půvab, ale i básnické nadání. Verše mladšího z bratří Vinciguerry ohodnotil Antonio Rambaldo roku 1721 následovně: *...Il Conte Vinciguerra di Collalto ha quattro divini sonetti, un supertissimo Madrigale, et una lunga Canzone d'uno stile il più bello, il più nino, il più Poetico, il più sublime....*⁷² Poprvé byly otištěny v roce 1554 v šesté knize *Rime di diversi eccellenti autori*, kterou editoroval v Benátkách Girolamo Ruscelli (1500–1566).⁷³

O Collaltinovi se rovněž z pera Antonia Rambalda dozvídáme, že byl mužem *di bella e signorile presenza* a pro své vznešené a vybrané způsoby (*nobile e gentilissime maniere*) se stal velmi oblíbeným (*molto amato e distinto*).⁷⁴ Byl nejenom statečným kapitánem (*valoroso capitano*) a elegantním a uvážlivým básníkem (*elegante e giudizioso poeta*), nýbrž i *padrone* intelektuálů

(*protettore degli uomini letterati*), kteří se scházeli v jeho domě.⁷⁵ Oslavné verše na něj napsali nejen proslulý Pietro Aretino, k jehož úzkému kruhu Collaltino patřil a s nímž si několik let vyměňoval korespondenci,⁷⁶ nýbrž i další *men of letters*, jako například výše zmínění Girolamo Ruscelli, Giuseppe Betussi, jenž se v letech 1545–1549 stal jeho sekretářem,⁷⁷ Lodovico Domenichi,⁷⁸ či Francesco Sansovino.⁷⁹ Jeho vlastní básně byly zveřejněny dvakrát u Giolita v Benátkách, a to v roce 1545 a v reedici roku 1549.⁸⁰ V jednom z benátských salonů, kde se setkávali představitelé severoitalské kultury a kde se diskutovalo nejen o umění, ale i o politice, postavení žen ve společnosti, či o přirozenosti lásky,⁸¹ se seznámil s Gasparou Stampou. Dnešní kritika jí přisuzuje roli „počestné kurtizány“ (*cortigiana onesta*), která vystupovala před vznešeným benátským publikem, navštěvovala mužskou společnost a otevřeně psala o milostných aférách. Verše Gaspary jsou ohlasem jejích tří lásek, zvláště druhé z nich ke Collaltinovi v letech 1548–1551. Jemu věnovala podstatnou část ze svých 311 skladeb, které byly vydány v roce 1554 jako *Rime*. Není zřejmě náhodou, že toto první (posmrtné) vydání veršů Gaspary bylo dedikováno Giovannimu Della Casa (1503–1556). Tento florentský učenec žil v letech 1544–1549 v Benátkách, kde také později (1558) vyšel jeho traktát o zdvořilém chování *Il Galateo*, v němž zjevně přijal koncepci eklekticko-syntetického napodobování těch nejlepších vzorů, která byla v teorii umění 16. století značně rozšířená (Vasari, Pino, Dolce, Lomazzo). Portrét Collaltina si lze plně představit ve světle traktátu, podle něhož správné proporce (*misura*) jsou základním principem krásy. Shoda mezi estetickou a morální normou tak prostřednictvím rétoriky těla vytváří z portrétu jakousi vizualizovanou ctnost.⁸²

V kruzích těchto vzdělaných *uomini famosi*, duchaplných *cortigiane oneste*, včetně módními směry ovlivněné aristokracie, čtoucí si v *Cortegiano*-vské literatuře o *grazia* jako o cíli vznešeného chování a vystupování, se pohyboval i mladý Paolo Veronese. Ten v letech 1553–1560 postupně pronikl mezi benátskou elitu sběratelů (*curiosi*) a objednavatelů požadujících extravagantní umělecká díla. Do tohoto intelektuálně orientovaného prostředí plně zapadá i náš portrét, který se vši svou elegancí a vytríbeností vlastně zobrazuje Castiglioneho ideál dvořana. Možná, že jej objednala Gaspara Stampa a zavěsila jej pak ve své ložnici, možná jeho vznik inicioval sám Collaltino. Nelze rovněž zcela vyloučit, že je identický s oním ztraceným originálem, který podle rodinné tradice Collaltů údajně vytvořil Tizian. Ačkoli okolnosti vzniku portrétu nám zřejmě zůstanou již navždy utajeny, a rovněž tak identifikace portrétovaného zůstává zatím jen neprokázanou hypotézou, jsou autor a jeho mistrovské dílo, obohacující sbírky benátského malířství v českých zemích, nezpochybnitelné a mají nadčasovou platnost.

Federico Zeri ve své knize *Dietro l'immagine* napsal: „...*minulost je jednou provždy mrtvá a nic ji již nevzkřísí k životu. Není síly či víry, která by minulost v její celistvosti pro nás učinila srozumitelnou. A přece v dílech výtvarného umění a v literatuře zůstalo ještě mnoho z náznaků a významů, které můžeme znovu číst a interpretovat.*“⁸³

¹ Olej, plátno, 135,5 x 114,5 cm, Jaroměřice nad Rokytnou, státní zámek (svoz Uherčice), inv. č. JR 13420.

² *Portrét klečícího Jakoba Kiniga (Königa); Mytí nohou; Klanění pastýřů; Sv. Kateřina Alexandrijská s andělem* (Praha, Obrazárna Pražského hradu); *Dvanáct apoštolů* (Kroměříž, arcibiskupský zámek). Viz Guido Piovene – Remigio Marini, *L'opera completa del Veronese*, Milano 1968, kat. č. 176, 229, 230, 239, 144.

³ Jaromír Neumann, Neznámý portrét Paola Veronese. Tištěný leták vydaný Muzeem Kroměřížska v Kroměříži při příležitosti semináře Italské umění u nás, září 1992.

⁴ *Venezianische Malerei 15. bis 18. Jahrhundert* (kat. výst.), Drážďany 1968, s. 29. Výstava představila obrazy z Budapešti, Drážďan, Prahy a Varšavy.

⁵ Eduard A. Safarik, Questo é il mio vero ritratto, in: *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano 1990, s. 123–133.

⁶ William R. Rearick, Paolo Veronese's Earliest Works, *Artibus et historiae* XXXV, 1997, s. 147–159, zvl. s. 156, obr. 10.

⁷ Shledání – Portrét ve Vicenze v Palladiově době. Výstava však nebyla realizována. W. R. Rearick zemřel v červenci 2004.

⁸ John Garton, Grace and Grandeur. The Portraiture of Paolo Veronese, London – Turnhout 2008, kat. č. 3, s. 185–186.

⁹ Viz dobové fotografie interiérů zámku. Moravský zemský archiv v Brně (dále jen MZA), G 169, IV, 516.

¹⁰ Ke sbírce Odoarda Collalto srov. například: Josef Karel Eduard Hoser, *Catalogue Raisonné oder beschreibendes Verzeichniss der ... Hoser'schen Gemälde-Sammlung*, Prag 1846, s. 194. – Theodor von Frimmel, *Gemäldesammlungen von Wien. Repertorium für Kunstwissenschaft* XV, 1892, s. 45. – Theodor von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, 1. Bd., V. Lieferung, Berlin – Leipzig 1899, s. 18. – Theodor von Frimmel, *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen*, A–F, München 1913, s. 261–264. Ke sbírce Giacoma Massimiliana Collalto srov. Pier Angelo Passolunghi, *I Collalto. Linee, documenti, genealogie per una storia del casato*, Treviso 1987, s. 98.

¹¹ *Catalogue der Gallerie Seiner Durchlaucht Fürsten von Collalto* (rukopis), MZA, G 169, III, 447, 24 f.

¹² Marie Therese Collalto, *Erlebtes und Geschautes* (strojopis), Wien 1928, s. 198, MZA, G 169, III, 233.

¹³ Elsa Tauber, „Bei Marie Therese Collalto“, MZA, G 169, III, 432, f. 55–56.

¹⁴ Collaltové, žijící po druhé světové válce v zahraničí, se portrét jako součást rodinné tradice se zřejmě pokusili získat zpět, neboť v roce 1968 jedna nejmenovaná mnichovská galerie za něj výměnou nabízela Portrét šlechtice od Jana Kupeckého (olej, plátno 91x72,5), přitom Veronese byl záměrně zamlčen. Transakci měl zprostředkovat jistý dr. Pazderka z Art centra–Československého střediska výtvarných umění z pověření Ministerstva kultury.

¹⁵ Neumann (pozn. 3).

¹⁶ Sonet CX: „Chi può contar il mio felice stato...“, in: Gaspara Stampa, *Rime*, introduzione di Maria Bellonci, note di Rodolfo Ceriello, Milano 1976, s. 115; *Kdykoli vzhlednu k jeho krásné tváři, / pokaždé se mi zdá, že vidím s ní/ ráj v celé slávě jeho blaženství*. Sonet: „Kdo může říct, jak já se raduji...“, in: *Devadesát devět básní o lásce a smrti ze staré Itálie*, přeložil Jan Vladislav, BB art, edice Versus, Praha 2002, s. 65.

¹⁷ Garton (pozn. 8), s. 83–104.

¹⁸ Viz Restaurátorská zpráva ze dne 15. 4. 1991 (strojopis), archiv NPÚ územně odborné pracoviště v Brně.

¹⁹ Viz například Passolunghi (pozn. 10). – Idem, *Le contee di Collalto e di San Salvatore. Gli statuti del 1581–83 e altre norme inedite*, Susegana 2002.

²⁰ Safarik (pozn. 5), s. 124.

²¹ Collaltino Collalto (Collatino di Collalto) hrabě z Trevisa (1523–1569) se narodil v San Salvatore Manfredovi Collalto a Bianche Collalto. K biografii srov. například [N. Longo], heslo Collalto, Collatino, in: *Dizionario biografico degli Italiani* XXVI, Roma 1982, s. 780–782 (zde prameny a starší literatura). – Passolunghi (pozn. 10), s. 214–216.

²² Neumann převzal tuto informaci od Passolunghiho (pozn. 10), s. 216. Zde byly v datu Fulviova narození přehozeny číslice. Místo 1563 je zde chybně vytištěno 1536.

²³ Gaspara Stampa (1523–1554) patřila k významným petrarkovským básničkám své doby a dnes je literárními vědci hodnocena vedle Vittorie Colonnny jako vůbec největší italská básnička všech dob. K její biografii srov. například Luigi Carrer, *Amore infelice di Gaspara Stampa*, Venezia 1851; novější lit.: Fiora A. Bassanese, *Gaspara Stampa*, Boston 1982. – Patricia Phillippy, The Model of Ovid's Heroides in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco, *Italica* LXIX (1992), s. 1–18. – Marina Zancan, Rime di Gaspara Stampa, in: *Il doppio itinerario della letteratura. Le donne nella tradizione letteraria italiana*, Turin 1998, s. 155–180. – Mary B. Moore, *Desiring Voices. Women Sonneteers and Petrarchism*, Carbondale – Edwardsville 2000.

²⁴ K biografii Antonia Rambalda Collalto srov. například Luigi Balduzzi, *I Collalto, Memorie storico-genealogiche*, Pisa 1877, s. 35. – *Genealogisches Handbuch des Adels* (Band 58), Limburg – Lahn 1974. – [Renzo Derosas], heslo Collalto, Antonio Rambaldo, in: *Dizionario* (pozn. 21), s. 777–780 (zde prameny a starší literatura). – Passolunghi (pozn. 10), s. 252–255.

²⁵ Například *marchese Alessandro Adorno*, přezdívaný Mirindo.

²⁶ *Le vite degli arcadi illustri. Scritte da diversi autori* [...], Roma: Antonio de' Rossi 1708–1751, 5 sv. – Anna Maria Giorgetti Vichi (ed.), *Gli arcadi dal 1690 al 1800*, Roma 1977.

²⁷ *Rime di Madonna Gaspara Stampa con alcune altre di Collaltino e di Vinciguerra Conti di Collalto e di Baldassare Stampa: giuntovi diversi componimenti di varii autori in lode della medesima e le memorie di Rambaldo conte di Collalto. Venezia, Presso Francesco Piacentini, 1738*. Za života Gasparý Stampy byly tiskem vydány pouze tři sonety. První vydání *Rime* vyšlo po její smrti per cura Cassandra Stampa roku 1554 v Benátkách u Plinia Pietrasanty. V 19. století byly *Rime* vydány dvakrát 1877 a 1882.

První kritické vydání: Abdelkader Salza (ed.), *Rime di Gaspara Stampa e di Veronica Franco*, Bari 1913. Nová vydání: *Gaspara Stampa, Rime*, introduzione di Maria Bellonci, note di Rodolfo Ceriello, Milano 1945–1976–1994–2002.

²⁸ O přípravě reedice jsme mimo jiné informováni z dopisů, které posílala Bergalli Antoniovì Rambaldo roku 1737 do Vídně. Srov. MZA, G 169, I, 33.

²⁹ Viz *Memorie di S. E. il Sig. Conte Antonio Rambaldo di Collalto, intorno alla vita di Gaspara Stampa e intorno a Collaltino e Vinciguerra III. Conti di Collalto*, 1738, s. XX–XXI (dále cit. zkráceně jako *Memorie* [...], in *Rime* [...]).

³⁰ Viz ibidem, s. XXI–XXIII.

³¹ Viz ibidem, s. XXIII. Vinciguerra III. Collalto (1527–1558), abbé v Nervese. Na tuto funkci později rezignoval a předal ji do rukou papeže. Dvořil se nejdříve mladičce Bianche Capello (1543–1587), která se později stala velkovévodkyní toskánskou. Oženil se však s Giovannou Francescou z hraběcí rodiny Luna. Zemřel v mladém věku v San Salvatore. Verši jej oslavili Gaspara Stampa, Aretno, Girolamo Ruscelli, Giuseppe Betussi a Lodovico Domenichi. Poslední z nich pro něho vytvořil impresu. Srov. například Passolunghi (pozn. 10), s. 214–216.

³² Hrabě dodal přes padesát sonetů.

³³ Gaspara Stampa se v roce 1550 stala členkou Accademia dei Dabbiosi pod jménem Anassilla. Anassilla znamená nymfa řeky Anasso, jak Piavu nazýval Dante (lat. název je Anaxus). Piava protékala panstvím hrabat z Trevisa a Collalto a obtékala vrch, na němž stál hrad San Salvatore (*Iocus amoenus*), odkud pocházel Collaltino, jemuž Gaspara Stampa „ležela u nohou“.

³⁴ Luisa Bergalli byla členkou Accademia dell Arcadia pod jménem Irminda.

³⁵ *Aspetto un impazienza il ritratto del famoso Collaltino; sarà intagliato un debita cura coll altro di madonna Gaspara per mezzo della Signora Rosalba*. Viz MZA, G 169, I, 33, f. 11.

³⁶ Felicitas Sartori (1714–1760) se narodila v Pordenone jako dcera notáře Feliceho. Kreslit se začala učit u svého strýce Antonia Dall'Agata, který byl rytcem v Gorizii. Ve čtrnácti letech (1728) vstoupila do benátského ateliéru slavné Rosalby Carriery, aby se dále vzdělávala nejen v kresbě a grafických technikách, nýbrž i v miniatuře a pastelů. V ateliéru Rosalby na Campo San Stefano pracovala vedle Felicitas celá řada žen, mezi nimi i Luisa Bergalli. Kromě práce na rytinách Collaltina a Gasparů Stampy vytvořila ve druhé polovině třicátých let mnoho ilustrací, například pro „Oeuvres“ Jacquese-Bénigne Bossueta, které vydal Giovanni Battista Albrizzi, a především pro Antonia Mariu Zanettiho st. (1679–1767), mezi nimiž vynikl zvláště frontispis Zanettiho díla *Delle Antiche Statue Greche e Romane* podle návrhu Giovanniniho Battisty Piazzetty. Rozhodující zlom v jejím životě přineslo seznámení se s Franzem Josephem von Hofmannem, dvorním radou saského kurfiřta a polského krále Augusta III. Roku 1741 jej následovala do Drážďan a tam se za něho provdala. Srov. Helga Puhmann, Eine Karriere im Schatten von Rosalba Carriera – Felicitas Sartori / Hoffmann in Venedig und Dresden, *Zeitenblicke* II (2003), Nr. 3 [10.12.2003].

³⁷ *...il qual ritratto fatto intagliar in rame sul disegno del celeberrimo signor Daniel Antonio Bertoli*. Viz *Memorie* [...], in *Rime* [...], (pozn. 29), s. XXI.

³⁸ Daniel Antonio Bertoli (1677–1743) se vzdělával v Benátkách u Gregoria Lazzariniho a Sebastiana Ricciho. Do Vídně přišel roku 1707 a o tři roky později se stal *disegnatore di camera* císařského dvora. Zde navrhoval kostýmy pro opery a maškarní plesy. Jeho návrhy vynikaly lehkostí kresby a smyslem pro detail. Bertoli byl u dvora vyhledáván jako jakýsi *maître de plaisir*. Pro svůj talent se stal dokonce učitelem kreslení arcivévodkyně Marie Terezie; Karel VI. jej v roce 1724 pověřil projektem rytin sbírky císařských antik, který však Bertoli neprovedl. V roce 1731 se stal *Galerie- und Kunstkammerinspektorem*. Císař jej nakonec odměnil lénem se statkem Bribir v Chorvatsku a propůjčil mu titul hraběte. Podle jeho kreseb ryli ještě například Jacques Philippe le Bas, Giuseppe Camerata, Joseph a Andreas Schmutzer, Jeremias Jacob Sedelmayer ml. a Andrea Zucchi. Srov. [D. Gerstl], heslo Bertoli, Daniel Antonio, in: *Allgemeines Künstler-Lexikon* X (Saur), München – Leipzig 1992–2007, s. 118–119.

³⁹ Carrer (pozn. 23), s. 33.

⁴⁰ Carrer (pozn. 23), s. 34.

⁴¹ *... con buona somma di denaro pagata, riusce alquanto infelice e di poco buon gusto...*, viz *Raccolta di vari Avvenimenti nel Soggiorno dell'Imperatore Carlo VI. in Pitnitz l'Anno 1723. – Recueil des pieces Historiques de l'Année 1723 par le sejour de l'Empereur Charles VI. dans la Ville de Pirnitz* (dále jen *Raccolta* [...]). Srov. MZA, G 169, I, 2472, 42 f., vázáno v červené kůži se zlatým potiskem, konkr. f. 39.

⁴² *... copiato da valorosa mano dall'originale di Guercino da Cento...*, MZA v Brně, G 169, I, 2200, f. 91–92; Enrico di Collalto (zde jako Arigo) v dopise hraběti z Benátek 2. 6. 1731 zmiňuje portrét Gasparů Stampy, který hrabě dostal darem od císaře; dále: *Memorie* [...], in *Rime* [...], (note 29), s. XX–XXI. – Carrer (pozn. 23), s. 243–244.

⁴³ Viz *Raccolta* [...] (pozn. 41), f. 41.

⁴⁴ *... acciò unitamente con esso lui si portasse a vedere il Ritratto, quale fù veramente giudicato Cosa bellissima, e rara, e sebbene non originale essere una copia di mano del famoso Guercino da Cento, che fiori nel secolo passato*. Viz *Raccolta* [...] (pozn. 41), f. 39–40.

⁴⁵ Viz ibidem.

⁴⁶ *Il quadro è alto quasi due braccia, e largo un braccio, e mezzo incirca adornato d'una larga, e sontuosa cornice d'Intaglio, e dorata a mordente all'uso dell'imperial Galleria: questa Memoria è ben degna di essere tramandata à Posterì con l'osservazione, che il regalo passò nelle mani del sig.^{re} Conte di Collalto nella stesso giorno dopo due anni in cui Cesare fece il suo primo ingresso nel la Città di Pirnitz*. Viz *Raccolta* [...] (pozn. 41), f. 41.

⁴⁷ Médíryt s leptem, 214 x 150mm, dole nápis *CASPARA STAMPA. Clarior ingenio, forma virtutis amore, | herois que sui nulla fuit, nec erit*. Nápis uprostřed rozděluje na dvě části medailon složený z vavřínového věnce se stuhou s nápisem *NON EST MORTALE QUOD OPTO* a kruhu z hada uvnitř s lyrou, lukem a šípem v toulci. Vlevo dole *Dan Ant. Bertoli del.*, vpravo dole *Felicitas Sartori sculpsit*. Státní zámek Jaroměřice nad Rokytnou (svoz Uherčice), inv. č. JR13320.

⁴⁸ *... Abbiamo il ritratto di Collaltino, tolto da una copia dell'original di Tiziano, il qual originale si trova in Francia, non so per qual accidente; e perchè sia impresso in rame, fu da me fatto intagliare dal valoroso sig. Jacopo Sedelmayer. Quantunque sia stato dipinto in età alquanto avanzata, e quantunque sia tolto da una copia, per non poter altro, pore a me che mantenga la bell' indole sua*. Viz *Memorie* [...], in *Rime* [...] (pozn. 29), s. XXI–XXIII.

⁴⁹ Roku 1543 se vrátil z Francie, kde působil ve službách Františka I. a velel několika jednotkám. Po návratu z Francie pobýval v San Salvatore. V roce 1544 nabídl své vojenské zkušenosti anglickému králi Jindřichovi VIII. V červnu roku 1546 se konečně odebral do Londýna, kam ho doprovázel Betussi. Na jaře 1548 pobýval Collaltino v Benátkách. Na podzim 1549 se Collaltino odebral znovu do Francie, aby se zúčastnil svatby Diany, dcery krále Jindřicha II., s Oraziem Farnese. Ihned nato se podílel na znovudobytí pevnosti Boulogne-sur-Mer, která patřila Angličanům. V listopadu se vrátil do Benátek. Znovu odešel do Polesine, odkud se vrátil koncem roku 1550. Spolu s italskými kapitány bojoval v květnu roku 1551 u Mirandoly ve službách francouzského krále. Společně s Oraziem Farnese a Pierem Strozim se účastnil prvního vpádu na bolognské území a dospěl až k samé Bologni. Stále po boku Farneseho se pokusil o výpad u Mirandoly s cílem dobýt Parmu. Spolu s dalšími italskými kapitány však padl do zajetí Vinzenza de' Nobili a Alessandra Vitelliho. Na jaře roku 1552 se opět účastnil válečných výprav francouzského krále. Nová příležitost se mu naskytl v Sieně, kde bojoval na francouzské straně po boku Sienských proti španělské posádce usazené ve městě. Srov. [N. Longo] (pozn. 21), s. 780–782.

⁵⁰ Safarik (pozn. 5), s. 123. Parafraze veršů Gasparů Stampy. Sonet LV: *Voi, che 'n marmi, in colori, ...*, in: Stampa (pozn. 16), s. 57.

⁵¹ Carrer (pozn. 23), dopis 34.

⁵² Srov. pozn. 48.

⁵³ Ermann (Hermann) Bongard, malíř, žák Antonia Bellucciho pocházel z puškařské rodiny Bongardů ze Süchteln, Düsseldorfu a Solingen, zmiňovaná 1678–1816. Srov. Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* IV, Leipzig 1907–1950, s. 287–288; Saur XII, s. 530–531. Rovněž Collaltové vlastnili jejich výrobky.

- ⁵⁴ ... *Così pure quelli di Collaltino, e di Gaspara si farrano vedere davanti l'Opere: a li cause V. E. scrivendo all' Ecc.ma Madre farà grazia di rilasciarle ordine, che mi si dia il Ritratto di Collaltino nel di lei Palazzo di San S.e esistente, copia del [Ermanno] Bongard, che in Rome coniato si restituirà...* Viz Enrico hraběti z Benátek v červnu 1731, MZA, G 169, I, 2200, f. 91–92.
- ⁵⁵ ... *Stà sulle nosse(?) per partir per Padova Ermanno Bongard da Dusseldorf allievo del celebre Bellucci, e forse l'unico al presente in Italia più buono da far copie, per far li Ritratti ordinati da V. E., Ho già fatta la provvigione delle Tele, e trovato l'asilo in quella Città per il medesimo Pittore.* Viz Enrico hraběti ze San Salvatore v červnu 1724, MZA, G 169, I, 2198, f. 58–59.
- ⁵⁶ Mědiryt s leptem, 210 x 150 mm, dole nápis *COLLALTINUS I. de COLLALTO COMES TARVISINUS & [...]* *Caroli V. Caesaris, dein Henrici II. Galliarum Regis, copiarum Dux; Humanarum cultor litterarum, litteratorum Moecenas, [...]* *Clarior at STAMPAE carmine, amore, fide.* Vlevo dole *Jer. Jac. Sedelmayr del. 1737*, vpravo dole *Felicitas Sartori sculp.* Státní zámek Jaroměřice nad Rokytnou (svoz Uherčice), inv. č. JR13320.
- ⁵⁷ „... muži nejvíce obveselují svou mysl krásou, mírou a vybraným chováním.“ Z traktátu *Il Galateo di M. Giovanni Della Casa, Ouere Trattato de 'Costumi e modi che si debbono tenere ò schifare nella commune conuersatione. Opera utilissima ad ogni persona virtuosa [...]*, Venezia 1562, fol. 40 ff. Srov. Friedrich Polleroß, *Della Bellezza & della Misura & della Convenevolezza. Bemerkungen zur venezianischen Porträtmalerei anlässlich der Tintoretto-Ausstellung in Venedig und Wien, Pantheon* LIII, 1995, s. 33–52, konkr. pozn. 1 a 118.
- ⁵⁸ Olej, plátno, 120 x 102 cm, inv. č. 4288.
- ⁵⁹ Alessandro Ballarin, *Pittura veneziana nei musei di Budapest, Dresda, Prague e Varsavia, Arte veneta* XX, 1968, s. 237–255, zvl. s. 254.
- ⁶⁰ William R. Rearick, *The Art of Paolo Veronese 1528–1588* (kat. výst.), Washington 1988–1989, Cambridge 1988, kat. č. 7, s. 35. – Alessandro Betagno (ed.), *Paolo Veronese. Disegni e dipinti* (kat. výst.), Venezia 1988, Vicenza 1988, kat. č. 54, s. 95. – William R. Rearick, *The Early Portraits of Paolo Veronese*, in: Massimo Gemin (ed.), *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venezia 1990, s. 347–358, zvl. s. 350.
- ⁶¹ Rearick, *The Early Portraits* (pozn. 60), s. 349.
- ⁶² *Ibidem*, s. 350.
- ⁶³ Rearick (pozn. 6), s. 156.
- ⁶⁴ Příklady portrétů veronské školy byly převzaty z libreta výstavy Williama R. Rearicka (2002), jež bylo připojeno k žádosti o zápůjčku portrétu Collaltina. Srov. Archiv státního zámku Jaroměřice nad Rokytnou.
- ⁶⁵ Garton (pozn. 8), s. 186.
- ⁶⁶ Piovene – Marini (pozn. 2), kat. č. 114; Rodolfo Pallucchini, *Veronese*, Milan 1984, s. 71; Terisio Pignatti, Filippo Pedrocchio, *Veronese. Catalogo completo*, Firenze 1991, s. 154.
- ⁶⁷ „... *La datazione anticipata al 1548–49, rispetto a quella 1559–61 (Pallucchini) e 1560 circa (Pignatti) non riesce a convincere proprio per le stesse „componenti“ veneziane, pure ribadite dal Rearick, che appaiono marcate e maturate, per quella luminosità e morbidezza pittorica che bene si attagliano ad una fase pressoché coincidente con i lavori per la villa di Maser...*“ Viz Paola Rossi, Paolo Veronese. Disegni e dipinti alla Fondazione Giorgio Cini, *Venezia arti* III, 1989, s. 123–125, zvl. s. 124.
- ⁶⁸ Kromě již zmíněného budapešťského díla jde o obrazy: *Sv. rodina se sv. Janem Křtitelem a sv. Jiřím* (Oxford, Ashmolean Museum) od Giambattisty Zelottiho, datováno 1555–1560; *Alegorie martyria sv. Justýny* (Florence, Uffizi), který Fiocco klade do padesátých let, kdežto Rearick překvapivě až do doby 1572–1573; *Večeře v Emauzích* (Paříž, Louvre) z let 1559–1560 a *Svatba v Káni* (Paříž, Louvre), datováno o něco později 1562–1563.
- ⁶⁹ Rearickovo ztotožnění s Andreou Barbarigo, jenž byl v roce 1570 jmenován velitelem dalmatského Zadaru, není ničím podloženo. Viz Rearick, *The Art of Paolo* (pozn. 60), kat. č. 55, s. 111.
- ⁷⁰ Piovene – Marini (pozn. 2), kat. č. 39.
- ⁷¹ Francesco Agostin della Chiesa, *Teatro delle Donne Letterale*, Mondovi 1620.
- ⁷² Viz hrabě Enricovi z Vídně v listopadu 1721, MZA, G 169, III, 24, f. 3–6.
- ⁷³ *Rime di diversi eccellenti autori...*, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1553. Sonety obou bratří byly později vydány v Římě u Antonia de Rossi v roce 1714 pod titulem *Dall' Istoria della volgar Poesia di Gio. Mario Criscimbeni*. Srov. Salza (pozn. 23), zde rovněž verše obou bratří na s. 215–227.
- ⁷⁴ Viz *Memorie [...]*, in *Rime [...]* (note 29), s. XXI–XXIII.
- ⁷⁵ O literárním životě *casa* Collalto srov. například Oreste Battistella, *Di Giovanni Della Casa e di altri letterati all'abbazia dei conti di Collalto in Nervesa intorno alla metà del secolo XVI*, Treviso 1904. – Augusto Serena, Collaltino di Collalto rimatore, in: *Pagine letterarie*, Roma 1900, s. 99–109. – Idem, *La poesia della casa di Collalto*, Treviso 1912.
- ⁷⁶ *Lettere* III, Parigi 1609, ad *Indicem - Lettere scritte a P. Aretino* I, Bologna 1873, s. 313.
- ⁷⁷ *Dialogo amoroso*, Venezia 1543. – *Il Raverta*, [1544], in: Giuseppe Zonta (ed.), *Trattati d'amore del Cinquecento*, Bari 1912, s. 55.
- ⁷⁸ *Rime*, Venezia 1544 – *Ragionamento d'imprese d'armi e d'amore*, Milano 1559, s. 14.
- ⁷⁹ *Della origine, et de' fatti delle famiglie illustre d'Italia* I, Venezia 1582, s. 4.
- ⁸⁰ *Lettere de' più vari autori*, Venezia 1545. – *Rime diverse di molti eccellentissimi autori, Il primo libro delle rime*, Venezia 1549.
- ⁸¹ Sperone Speroni, *Dialogo delle dignità delle donne*, Venezia 1542. – Idem, *Dialogo d'amore*, Venezia 1542.
- ⁸² Polleroß (pozn. 57), s. 33–52, zvl. s. 44–45.
- ⁸³ Federico Zeri, *Dietro l'immagine*, Milano 1987. Převzato z něm. vydání *Hinter den Bildern. Die Kunst, Kunstwerke zu sehen*, Salzburg–Wien 1989 (přeložila Maria Fehringer), s. 32.