

PAVLA SAVICKÁ

UNIVERZITA KARLOVA, ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Okřídlená bohyně

Ikonografická glosa k italské renesanční desce ze sbírek Národní galerie v Praze*

Profánní malbu rané renesance v pražské Národní galerii reprezentují dva obrazy, původně namalované patrně na florentské svatební truhlici. Jejich témata jsou Paridův soud a Únos Heleny, náměty typické pro sekulární malbu *quattrocenta*, často spojenou se sňatkem a s rodinným životem. Do pražských sbírek se oba obrazy dostaly v roce 1883, kdy je Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění věnoval Antonín Viktor Barvitijs. Poprvé byly publikovány roku 1889 v katalogu Obrazárny. V roce 2001 se uskutečnil technologický průzkum a restaurování obou desek. Podle výzkumu Luciana Bellosiho a Margaret Hainesové obrazy náležejí do okruhu děl Giovanniho di Ser Giovanni Lo Scheggii.¹

Výjevy zobrazené na italských *cassoni* obvykle nebývají příliš složité. Měly být čitelné pro většinu členů domácnosti, a i když vycházely z nejrůznějších textů, někdy i dosti složitých, čerpaly ze známé orální tradice. Hledat v těchto malbách enigmatická sdělení či komplikované literární konotace, by nebylo nejspíš namístě. Truhlice sloužily jako předměty denní potřeby, sice reprezentativní, ale vyráběné po desítkách. Upoutávají pozornost především vypracováním detailů, jimž se malíři velmi věnovali; provedením nádherných šatů, šperků a zdobných účesů. Klasické příběhy odkazovaly na vzdělanost objednavatelů a nákladné róby, které z antických hrdinů dělaly středověké velmože, zase na jejich bohatství. Do svatebních truhlic si ženy ukládaly své věno, jehož součástí byly právě takové šaty z drahocenných látek, jaké se na výzdobě *cassoni* objevovaly.

Z těchto důvodů není vzhled bohyň, Parida ani Heleny na pražských deskách nijak překvapivý a nikdo se jím zatím vážněji nezabýval. Křídla na hlavě jedné z bohyň ve scéně Paridova soudu však nejsou pouhým módním doplňkem. Ve skutečnosti jde o dílčí ikonografické schéma s doložitelnou krátkou, ale zajímavou historií, jejíž jednu epizodu pražská deska s Paridovým soudem představuje ve velmi dobré malířské kvalitě. Dá se předpokládat, že tento specifický ikonografický typ byl na *cassoni* přenesen sekundárně. Jeho sledování umožňuje nahlédnout do mentálního světa Florencie *quattrocenta* možná lépe než analýza složitějších artefaktů. Vyskytuje se v širokém spektru tvorby zahrnující různá média a určené rozličným objednavatelům. Přesto tato díla tvoří relativně kompaktní celek, který má vypovídací hodnotu, a to i v neúplné podobě. Mnoho nepříznivých okolností vedlo k tomu, že se do dnešní doby zchoval pouze zlomek z toho, co bylo ve Florencii v 15. století

* Tento článek vychází z bakalářské práce obhájené v Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze v roce 2013.

1 Olga Pujmanová – Petr Příbyl, *Italian Painting c. 1330–1550*, Praha 2008, s. 46–47.

vytvořeno. Zdá se, že pražská deska je jedním článkem ikonografické tradice, který s postupem doby a pro ztrátu jiných artefaktů nabyl na důležitosti. V důsledku historických okolností pro nás pražská deska dodatečně získala význam, přesahující hodnotu obvykle připisovanou rutinně produkovaným svatebním truhlicím. Dost možná v současnosti představuje jednu z mála dochovaných připomínek složitosti florentského intelektuálního dědictví, které se projevovalo i v každodenním životě.

Různá převyprávění příběhu Paridova soudu se v mnoha podrobnostech liší.² Shodně však označují tři bohyně, které se Paridova soudu zúčastnily. Ve všech latinských a italských verzích jsou to Venuše, Minerva a Juno.³ V renesanci nebyly jejich atributy ustáleny a na některých vyobrazeních je ani nelze od sebe rozpoznat. To se naštěstí netýká pražské desky. Jasným distinktivním znakem jsou na ní pokrývky hlavy zobrazených postav, které jsou oděny do jinak univerzálních šatů. Nejvýraznější a nejzajímavější se z tohoto hlediska jeví křídla na hlavě bohyně stojící vpravo, nejbliže Paridovi. Paul Schubring tuto postavu identifikoval podle okřídlené přilby jako Minervu.⁴ Tuto interpretaci převzaly katalogy Národní galerie. Uprostřed výjevu by stála Venuše a po její pravici Juno. V české literatuře nebyla tato verze zpochybněna patrně právě pro ústřední umístění Venuše a její gesto.

Červená křídla na hlavě bohyně nejbliže k Paridovi však rozhodně nejsou součástí přilby, a nemohou tedy být atributem Minervy. Ve Florencii v 15. století bylo s křídly vyrůstajícími z hlavy zobrazováno mnoho postav. Proto je v odborné literatuře tento prvek často považován za doplněk v podstatě nahodilý, který je spíše otázkou úzu než ikonografie.⁵ Ve scéně Paridova soudu jsou však jednoznačně atributem Venuše.⁶ Ta se kolem poloviny 15. století, ale i později, objevuje s křídly na hlavě, často právě na *cassoni*. Luisa Vertová, která tento fakt krátce zmínila, se domnívá, že jde o křídla labutě nebo holubice, tedy ptáků tradičně spojovaných s Venuší.⁷ Jejich charakter je však na různých vyobrazeních značně rozdílný. Například u Apollonia di Giovanni bychom je mohli považovat spíše za křídla nějakého fantastického plaza. Podobná křídla se mimo to objevují i u jiných postav. Nedá se proto zcela vyloučit, že jako znak typický pro Venuši byla interpretována a následně kopírována omylem.

O fenoménu křídel v renesanční malbě psal již Aby Warburg, zejména v souvislosti s tisky připisovanými Bacciovi Baldinimu. Postavy na těchto rytinách jsou většinou oblečeny v soudobých šatech, tedy způsobem, kterému Warburg říkal *alla francese*. Tento dvorský styl konce gotiky, typický také pro *cassoni*, považoval Warburg za hlavní překážku zavedení nového způsobu zobrazování postav po vzoru antiky.⁸ Zastaralé formy byly

2 K nejdůležitějším převyprávěním patří: Ovidius, *Listy milostné*, dopis V: Oinóné Paridovi, dopis XVI: Paris Heleně, dopis XVII: Helena Paridovi; Lúkianos, *Soud bohyň*; Apuleius, *Zlatý oseř*; Hyginus, *Fabulae*, 92; Dares, *De excidio Troiae*; Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, řádky 3752 - 4014; Guido delle Colonne, *Historia destructionis Troiae*, kapitola VI, 188 - 247.

3 Tyto bohyně jsou totožné s řeckou Afroditou, Athénou a Héróu.

4 Paul Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1915, s. 260.

5 Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles 1999, s. 171. – Fritz Saxl, The Literary Sources of the 'Finiguerra Planets', in: *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 2, 1938, s. 72–74, cit. s. 73. – Erwin Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, New York 1969, s. 117. – Ernst Gombrich, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, s. 20.

6 Luisa Vertova, Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 42, 1979, s. 104–121, cit. s. 119. – Později: Fiona Healy, *Rubens and the Judgement of Paris*, Turnhout 1997, s. 13. – Malcom Bull, *The Mirror of the Gods: Classical Mythology in Renaissance Art*, London 2005, s. 345.

7 Vertova (pozn. 6), s. 119.

8 Warburg (pozn. 5), s. 171.

podle něho občas obohaceny o nové prvky, které vycházely z antické vizuální tradice. Kromě lehkého vlajícího oblečení *alla ninfaie*, to byla právě křídla, která Warburg opakovaně označuje jako Medúzina, protože jejich vzorem měly být etruské Medúzy.⁹ Do současnosti se skutečně zachovala antická zobrazení Medúzy s dvojicí křídel na hlavě. Některá z nich, jako například *Tazza Farnese*, byla v renesanční Florencii prokazatelně známá. Křídla velmi podobná těm, jaká maloval i Apollonio di Giovanni, má navíc na přilbě Pallas Athéna i Medúza na jejím štítě v Palazzo Ducale v Urbinu.

Z příkladů, které Warburg popisoval, není jasné, že by v některých případech šlo o atribut Venuše, přestože se s křídly objevila na *cassoni*, medailích, a což je nejdůležitější také na vyobrazení, připisovaném Bacciu Baldinimu, zachycujícím planetu Venuši a její vliv. Právě zde mají křídla i další ženy a na řadě tisků jsou s nimi zobrazeny mimo jiné Judita, Medea a Ariadna. Křídla jako stylový prvek *all'antica* převzali rovněž Fritz Saxl¹⁰ a Erwin Panofsky.¹¹ S přihlédnutím k dalšímu materiálu, předně ke scénám Paridova soudu, se lze domnívat, že u Venuše jde o víc než pouhý doplněk v antickém duchu.

Křídla na hlavě jsou atributem Venuše výhradně v 15. století, možná s drobným přesahem do století šestnáctého. Dají se považovat za florentský fenomén, který zcela okrajově zasáhl další oblasti. V základní literatuře, tedy v nejdůležitějších latinských mýtech o Venuši, ale ani v encyklopedických spisech typu *De mulieribus claris* nebo *Genealogia deorum gentilium* Giovanna Boccaccia se nevyskytuje zmínka o tom, že by Venuše měla mít křídla. Hledání ve spleti italské renesanční filosofie a poezie, které byly zdrojem ikonografie například malířů Botticelliho okruhu, je značně nejisté a většinou nevede k jasným a definitivním odpovědím. Okrajovost tohoto atributu, který se na nejznámějších a nejlepších dílech nevyskytuje, navíc zvyšuje pravděpodobnost názoru, že skutečně šlo alespoň z části o omyl. Někteří umělci tento znak jistě kopírovali mechanicky, bez znalosti jeho případného významu a zdroje, kterým navíc mohla být nejasná pasáž v rukopise nebo chybný překlad.

Možným příkladem toho je popis pohybu Venuše ve scéně Paridova soudu z Apuleiova *Zlatého osla*. V moderních edicích je „*leviter fluctuante spinula*“, ale *editio princeps* z roku 1469 uvádí „*leviter fluctuantes pinnulas*“, což vedlo k tomu, že Boiardo přeložil tuto část jako „*battando le ale di varie penne dipinte*“.¹² Není však zvláště pravděpodobné, že by tato pasáž přispěla k zobrazení Venuše s krátkými křídly na hlavě. Navíc se tento typ vyobrazení objevuje pravděpodobně již kolem poloviny století.

Právě vývojová řada by mohla být dobrým vodítek ke vzniku a zdroji tohoto zvláštního atributu. Jejich sestavení je však obtížné, neboť přesnou dobu vzniku toho typu děl známe jen výjimečně a stylová analýza je v tomto případě nepřesná a může být i zavádějící. Záchytným bodem tak zůstává zobrazení, které je sice jistě pozdější než tisky Baccia Baldiniho a díla z dílny Apollonia di Giovanni, ale jehož ikonografie očividně není výsledkem omylu.

Na medaili, zhotovené u příležitosti svatby Giovanni degli Albizzi a Lorenza Tornabuoniho, která se

9 Ibidem, s. 174.

10 Saxl (pozn. 5), s. 73.

11 Panofsky (pozn. 5), s. 117.

12 Ernst Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1978, s. 49. Gombrich uvádí tento zavádějící překlad v souvislosti s jinou pasáží, o níž se domnívá, že mohla být vykládána chybně. Nepředpokládá, že by citovaná pasáž vedla k zobrazování Venuše s křídly: „*What a problem any painter would have set us had he illustrated a similar emendation!*“

odehrála v roce 1486, je z jedné strany portrét nevěsty a ze strany druhé lovkyně s krátkou suknicí, vysokými botami, lukem, šípy a křídly na hlavě. Kolem je nápis citující z *Aeneidy* (I,315): „*Virginis os habitumque gerens et Virginis arma.*” Popisuje Venuši, jež se zjeví Aeneovi v přestrojení za panenskou lovkyni. Postava zobrazená na medaili velmi přesně odpovídá dané pasáži z *Aeneidy*.

„*Cui mater media sese tulit obvia silva, / virginis os habitumque gerens, et virginis arma / Spartanae, vel qualis equos Threissa fatigat / Harpalyce, volucremque fuga praevertitur Hebrum. / Namque umeris de more habilem suspenderit arcum / venatrix, dederatque comam diffundere ventis, / nuda genu, nodoque sinus collecta fluentis.*”¹³

Jediným nejasným znakem opět zůstávají křídla, která má Venuše na hlavě. Ten, kdo medaili navrhoval, měl však jasnou představu, z jakého zdroje vychází a jaké atributy Venuši v této situaci náležejí. Je proto pravděpodobné, že i křídla nějak souvisejí s tímto textem. Také Apollonio di Giovanni, který soustavně maloval Venuši s křídly, navíc ilustroval právě Vergilia. *Cassoni*, na nichž se Venuše s křídly nachází, zobrazují různé výjevy z *Aeneidy*, včetně setkání Aenea s jeho matkou v přestrojení. Apollonio byl také autorem iluminací k rukopisu s Vergiliovými texty.¹⁴ Nadto si při vytváření nových ikonografických typů pomáhal popisy z Vergilia i tehdy, když ilustroval Odysseu.¹⁵ Jeho práce se stala vzorem pro další malíře svatebních truhlic. Jiným zdrojem, který tito zpola řemeslní tvůrci pravděpodobně hojně využívali, byl kalendář Baccia Baldiniho. Bohové namalovaní na *cassoni* jsou často podobní příslušným planetám z Baldiniho.¹⁶ Venuše, jako ostatní Baldiniho bohové, trůní na voze, má vysoké boty, odhalená kolena, na hlavě má křídla a v ruce drží šíp.

Lovecké boty, toulec, kratší šat i křídla má také Venuše na *cassone* od Jacopa del Sellaio, přestože je zde vyobrazen výjev z příběhu o Kupidovi a Psyché, namalovaný pravděpodobně na základě Apuleiova *Zlatého osla*.¹⁷ Opodstatnění takové ikonografie v Apuleiově textu nenacházíme.

Podle Edgara Winda byla *Venus-Virgo* z pohledu renesančních neoplatoniků ideální postavou, spojující cudnost a lásku.¹⁸ Napůl cudná a napůl smyslná Venuše se stala předmětem kultu spojeného s vytříbenými milostnými hrami. Proto byla také vyobrazena na medaili Giovanni Tornabuoni. Na druhé verzi stejné medaile se nacházejí místo Venuše Tři Grácie. Ty byly doprovázeny nápisem „*Castitas. Pulchritudo. Amor.*” Jde o variaci verze, kterou použil Pico della Mirandola. Namísto Picova „*Pulchritudo. Amor. Voluptas*” vybrala Giovanna kombinaci vhodnější pro ženu. Stejně jako *Venus-Virgo* představuje spojení krásy, lásky a cudnosti.¹⁹ Pokud Picova medaile říká, že Lásky je Vášně vyvolaná Krásou, tak na to Giovanna odpovídá, že Krása je Lásky spojená s Cudností.²⁰ Tři Grácie na obou medailích jsou vytvořeny z totožné formy.²¹

13 Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, přeložil Otmar Vaňorný, Praha 1970, s. 38 „*Pojednou uprostřed lesa mu vkročí do cesty matka s dívčí tváří a šatem a se zbraní dívčiny spartské, podobná Harpalyce, jež v Thrákii předbíhá koně velkou rychlostí svou neb předhání proudící Hebros. Na plecích lehký luk má zavěšen, jako je zvykem lovkyní, a vlající vlas jí rozvíjí vanutí větru, kolena její jsou holá a roucho sepjaté uzlem.*”

14 Biblioteca Riccardiana (Ricc. 492). Iluminace tohoto rukopisu jsou patrně Apolloniovým posledním dílem (zemřel roku 1465).

15 Jerzy Miziołek, The "Odyssey" Cassone Panels from the Lanckoroński Collection: On the Origins of Depicting Homer's Epic in the Art of the Italian Renaissance, *Artibus et Historiae*, vol. 27, 2006, s. 57–88, cit. s. 71.

16 Jerzy Miziołek, Historia Psyche i Primavera Sandra Botticellego. O obrazach z kolekcji Karola Lanckorońskiego w Galerii Berlińskiej i zbiorach Abegg Stiftung, in: *Rocznik Historii Sztuki*, 2003, tom XXVIII, s. 47–80, s. 72.

17 Vertova (pozn. 6), 113.

18 Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford 1980, s. 77.

19 Ibidem, s. 73.

20 Ibidem.

Scéna, ve které se zjeví Venuše Aeneovi, působila neobyčejně silně i předtím, než byla zařazena do milostných a jazykových hrátek vzdělaných Florentinů. Petrarcovo *Secretum meum* otvírá výjev, v němž se Francescovi zjeví Pravda, jejíž popis je parafrází Aeneidy. „*Virginem tamen et habitus nuntiabat et facies.*”²² Mimo to Francesco ji osloví stejně, jako Aeneas oslovil Venuši: „*O quam te memorem, virgo? Namque haud tibi vultus / mortalis, nec vox hominem sonat.*”²³

Je tedy nepochybné, že tato podoba Venuše rezonovala v představách humanistů a jejich mecenášů. Naproti tomu není jisté, zda k *Venus-Virgo* skutečně patří křídla. Na rozdíl od vysokých bot a toulce, které Vergilius přímo popisuje,²⁴ se zmínka o křídlech v textu *Aeneidy* nevyskytuje. Celá scéna končí tím, že se Venuše vznese do svého sídla. Apollonio di Giovanni ji zobrazil za letu, ale křídla má i v situacích, kdy stojí pevně na zemi. U obrazů, kde se většina postav objevuje opakovaně, by ovšem bylo matoucí měnit tak výrazný znak.

Jiným vysvětlením by mohla být nejasná pasáž „*vel qualis equos Threissa fatigat Harpalyce, volucremque fuga praevertitur Hebrum*” (*Aeneis* I,316-7). Hebrus, dnes Marica, není totiž příliš dravá řeka. Některé edice proto nahradily *Hebrum* slovem *Eurum*.²⁵ Jako chybu interpretoval tuto část již Servius.²⁶ Eurus, východní vítr, se zdá přiměřenějším soupeřem pro rychlou Harpalyké. Také adjektivum *volucrem*, které může znamenat rychlý, ale také okřídlený, logicky patří spíše k větru než k řece. Stejný atribut, totiž křídla, která značí rychlost, se možná mohl přenést i na Venuši. Margaret A. Bruciová se dokonce domnívá, že slovo *volucremque* se vztahuje k Harpalyké, která představuje hned dvě různé postavy.²⁷ Složitá slovní hříčka, již měl podle ní Vergilius před své čtenáře postavit, však i v případě, že tak skutečně byla zamýšlena, pravděpodobně nehrála v renesanci roli.

Obliba Venuše v podobě *Venus-Virgo* mohla na předmětech spojených se svatbou souviset s jejím astrologickým významem. Servius v komentáři k řádce „*media sese tulit obvia silva*” (*Aeneis* I,314) napsal: „*Multi volunt Aeneam in horoscopo virginem habuisse. Bene igitur in media sylva virginis habitu Venerem facit occurrere, quia Venere in virgine constituta misericordes procreantur foeminae, et viri per illas foelicitatem consequuntur.*”²⁸

Příznivý vliv, který měla mít *Venus-Virgo* na narozené potomky, byl jistě brán vážně ve společnosti, která věřila v moc obrazů ovlivnit početí a budoucnost dětí. Z tohoto pohledu se do popředí opět dostávají rytiny Baccia Baldiniho zobrazující vliv jednotlivých planet.

Okřídlená Venuše, nebo možná přesněji Venuše nesená na křídlech, figuruje v Horatiově první ódě ze *Čtvrté knihy lyrických básní*. Také tato óda na několika místech odkazuje k *Aeneidě*. Vypravěč v ní Venuši vyzývá, aby letěla za mladíkem Paullem Maximem. To je vyjádřeno spojením *purpureis ales oloribus*. Podle Michaela C. J.

21 Ibidem.

22 Francesco Petrarca, *Mé tajemství. O tajném střetu mých myšlenek. Secretum meum. De secreto conflictu curarum mearum*, přeložil Richard Psík, Praha 2004, s. 60, s. 61: „Její šat i tvář však prozrazovaly, že je panna.”

23 Ibidem; *Aeneis* (I,327-8): „*Jak tě však oslovit mám, ó dívčíno? – Nejsou tvá líce lidská – po lidsku nezní tvůj hlas.*”

24 *Aeneis* (I,336-7): „*... virginibus Tyris mos est gestare pharetram / purpureoque alte suras vincire cothurno.*”

25 John Conington, in: *P. Vergili Maronis Opera. The Works of Virgil with a Commentary by John Conington*, London 1884, pozn. k I,317, s. 39. V poslední době se k tomuto čtení přiklonil Adrian S. Hollis v článku: A. S. Hollis, Hellenistic Colouring in Virgil's Aeneid, in: *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 94, 1992, s. 269–285, cit. s. 274.

26 Servius, *In Vergilii Aeneidos Libros I-III commentarii*, Lipsiae 1878, s. 115.

27 Margaret A. Brucia, The Double Harpalyce, Harpies, and Wordplay at "Aeneid" 1.314-17, in: *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 51, 2001, s. 305–308.

28 Florentská edice 1487, Proctor 6326, fol. 106v, cit. Warburg (pozn. 5), s. 412.

Putnama je pravděpodobné, že purpurová barva ve spojení s Venuší souvisí mimo jiné právě s pasáží z *Aeneidy*, kde je purpurová barvou mládí, kterou vdechla Venuše Aeneovi („... *lumen... iuventae purpureum*“; *Aeneis* I,590-91).²⁹ Překlady Horatiovy básně se různí a fakt, že adjektivum *ales* se vztahuje přímo k Venuši, je často z logických důvodů přehlížen. Putnam se ovšem domnívá, že okřídlenost Venuše má význam ve složitě hře odkazů vedoucích především opět k *Aeneidě*.³⁰ Jde ale o tematické a lingvistické podobnosti mezi Horatiovým Ligurinem a Vergiliovým Kupávem, jedním z Ligurů. Nezdá se tedy pravděpodobné, že by tato báseň mohla vést k zobrazování Venuše s křídly na hlavě.

Zdaleka nejvíce vyobrazení Venuše s okřídlenou hlavou se vyskytuje ve Florencii a i vzhledem k datacím se zdá, že jde o původně florentský typ. Nejméně dva příklady Paridova soudu, kde jsou atributem vítězky křídla, se však dochovaly v Boloni. Na rytině z poloviny prvního desetiletí 16. století, připisované Marcantoniu Raimondimu, okřídlená postava dokonce již pozvedá jablko.³¹ Druhé boloňské vyobrazení je trochu méně zřetelné, přesto je při bližším pohledu jasné, že i zde má Venuše křídla. Nachází se na drobné bronzové plaketě Monogramisty IO. F. F., která je o něco starší než Raimondiho rytina.³² Díky tomu, že zde Minerva drží štít, je možné identifikovat všechny bohyně.

Také na jedné ferrarské rytině by mohla být zobrazena okřídlená Venuše, je-li jí však skutečně tato bohyně, není zcela jasné. Není zde zobrazen Paridův soud, ale poněkud záhadná ležící žena s křídly na hlavě. Rytina je nadepsaná PVPILA.AVGVSTA. Dívka oděná v dlouhých šatech s odhalenou hrudí se zamyšleně dívá do nádoby s vodou. Jejími společníky jsou dva malí kupidové. Mark J. Zucker připsal tuto rytinu Mistru tarotových karet z majetku rodiny Sola-Busca a domnívá se, že jde skutečně o Venuši.³³ Ještě enigmatičtější je Dürerova perokresba, na které je v popředí zobrazena stejná postava.³⁴ Koho postava představuje, je tentokrát předmětem spekulací. Jasné ale je, že Dürer znal ferrarskou rytinu, a dokonce ji okopíroval. Tvorba autora ferrarských karet navíc souvisí s dílem Baccia Baldiniho, zejména s takzvanými *Otto-Teller*, rytinami, které velmi pravděpodobně sloužily jako vzor pro zásunbní šperkownice, zvané *forzierini*.³⁵

Dürer, patrně stejně jako i další umělci za Záalpi, se tak prokazatelně seznámil přesně s tím druhem umění, v němž se Venuše s křídly na hlavě objevovala dosti běžně. Právě Dürerovi byl připisován dřevořez Paridova soudu, na němž má bohyně stojící uprostřed krátká křídla na hlavě. Dürer jeho autorem asi není, nejspíš jde pouze o dílo z jeho okruhu. Je to jediné mně známé zobrazení, kde se nachází okřídlená Venuše a zároveň představuje variantu se spícím Paridem. Merkur je zde nadto zobrazen jako starý muž. Kombinuje tak typ Paridova soudu běžný v té době severně od Alp s prvkem, který je podle všeho florentský. Pozice tří bohů nápadně připomíná Raimondiho rytinu a je téměř jisté, že spolu tato dvě díla úzce souvisejí.³⁶ Zdá se, že Venuše má krátká křídla připevněná k jakési čelence. Některá italská zobrazení působí podobně, nikoli však rytina

29 Michael C. J. Putnam, *Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes*, New York 1989, s. 45.

30 Ibidem.

31 Marzia Faietti – Konrad Oberhuber, *Humanismus in Bologna*, Bologna 1988, s. 117.

32 Ibidem, s. 347.

33 Mark J. Zucker, The Master of the "Sola-Busca Tarocchi" and the Rediscovery of Some Ferrarese Engravings of the Fifteenth Century, *Artibus et Historiae*, 1997, Vol. 18, s. 181–194, cit. s. 188.

34 Ekkehard Mai (ed.), *Faszination Venus: Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, Köln 2000, s. 403.

35 Miziolek (pozn. 15), s. 72.

36 Faietti – Oberhuber (pozn. 31), s. 117.

Raimondiho. Stejně upevněnou ozdobu nápadně připomínající křídlo má rovněž Venuše na malbě jiného záalpského malíře, bernského Niklausa Manuela Deutsche.³⁷ Běží opět o Paridův soud a postava s křídly je v tomto případě zcela jasně Venuše, neboť již drží jablko. Nejméně obě tato vyobrazení jsou důkazem, že byl tento ikonografický typ znám i severně od Itálie.

Kromě výše zmíněných faktorů je nutno vzít v potaz ještě další prvky kultury renesanční Florencie. Popisovaná umělecká díla nebyla samostatnými předměty, ale patřila do mnohem širšího rámce, který zahrnoval také slavnosti a průvody nejrůznějšího druhu. Dnes známe pouze zlomek toho, co k nim náleželo. Řada uměleckých děl, která byla pořizena k těmto příležitostem, měla efemérní charakter. Jediné, co zůstalo, jsou zběžné popisy, a to málo, co zachycují právě svatební truhlice a některé rytiny. Triumfy, které jsou často tématem zobrazeným na *cassoni*, nebyly pouze ideální představou a abstraktní alegorií. Pravidelně se o svátcích zhmotňovaly ve florentských ulicích. Lidé v maskách projížděli městem, a přestože postavy zobrazené na svatebních truhlicích nepředstavují pouze převlečené Florentány, ale bohy, nestvůry a hrdiny, reflektují do jisté míry to, co jejich malíři i objednavatelé viděli v ulicích vlastního města. Masky byly důležitou součástí renesanční kultury.

Ikonografie těchto průvodů a ikonografie svatebních truhlic byly silně provázány. Na svátek svatého Jana roku 1475 procházeli Florencií lidé převlečení za *spiritelli* různých druhů, mimo jiné za nymfy s luky a toulci a řadu jiných postav s křídly.³⁸ Za vlády Lorenza de' Medici byly masky zvláště oblíbené. Na to, že sám Lorenzo se rád přestrojoval, naráží ve svých básních Luigi Pulci. V nich popisuje lásku Lorenza a Lucrezie Donati.³⁹ Na jednom Baldiniho tondu je vyobrazena žena oblečená jako nymfa s křídly na hlavě. Warburg ji označil právě za Lucrezii Donati.⁴⁰ Proti ní stojí Lorenzo a mezi nimi se vine nápis „*Amor vuol fe e dove fe nonne Amor non puo*“. Jedna z Lorenzových *Canzoniere*, *Fuggo i bei raggi del mio ardente Sole* je o Lucrezii převlečené za Dianu.⁴¹ V prostředí libujícím si v maskách musela mít Venuše, která se Aeneovi zjevuje v přestrojení za panenskou lovkyni, možná také Dianu, zvláštní přitažlivost.

Venuše však byla zaměňována také s jinou panenskou bohyní, s Minervou.⁴² Podle Dempseyho je taková záměna jedním z motivů Polizianových *Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici*. Venuše ošálí Julia ve snu, ve kterém se vydává za Pallas a za Slávu. Ve scéně parafrázující Petrarcův *Triumphus Pudicitie* požádá Kupido Julia o ochranu před hroživou Minervou, proti které se však bojí Julio zakročít, neboť ta má hroživé rysy Medúzy. Celý výjev je ovšem snem, jímž Venuše zmátla Julia.⁴³

Je jasné, že v Paridově soudu není Venuše přestrojená za nikoho, rozhodně ne za bohyni, která je její soupeřkou a navíc je v tu chvíli osobně přítomna. Množství různých kombinací a propojení atributů, které se tehdy objevovalo a odráželo ve spleť vizuální tradici, však mohlo mít vliv na způsob, jakým byla Venuše

37 Cäsar Menz – Hugo Wagner, *Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann.*, Bern 1979, s. 233–236.

38 Charles Dempsey: Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de' Medici, Botticelli, and Politian's Stanze per la Giostra, *Renaissance Quarterly*, Vol. 52, 1999, s. 1–42, cit. s. 9.

39 Ibidem, s. 7.

40 Warburg (pozn. 5), s. 12.

41 Dempsey (pozn. 38), s. 26.

42 Rudolf Wittkower, Transformations of Minerva in Renaissance Imagery, *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 2, 1939, s. 194–205. Přetištěno: Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, London 1977, s. 129–142.

43 Dempsey (pozn. 38), s. 31–39.

zobrazována. Kultura plná převleků mohla způsobit, že ve 20. století badatelé nerozpoznali Venuši v té nejdůležitější scéně. Zlaté jablko málem připadlo její soupeřce. Na pražské desce by jí byla Juno, ta uprostřed se širokým kloboukem.