

JANA ZAPLETALOVÁ

FILOZOFICKÁ FAKULTA, UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

ALESSANDRO NESI

PISTOIA

Obraz Ulisse Ciochiho z arcibiskupské sbírky v Kroměříži

Obrazová sbírka olomouckých biskupů a arcibiskupů, která patří kvalitou děl k předním obrazárnám v České republice a významné postavení zastává i v širším evropském kontextu, obsahuje přes pět set děl rozmanité provenience. Základ sbírky vytvořil důležitými akvizicemi ve druhé polovině 17. století olomoucký biskup Karel z Lichtensteinu-Castelcorna (1623–1695) a roku 1691 ji odkázal olomouckému biskupství. Z původní kolekce, již v následujících stoletích postihla řada nepříznivých událostí včetně nechvalně známé dražby „*nepotřebných předmětů*“, se do současnosti zachovala pouze část, byť stále reprezentativní.¹ Zásluhy za akvizice některých děl náležejí též dalším olomouckým biskupům a arcibiskupům. Přední místo mezi nimi zaujímá Theodor Kohn (1845–1915), který nechal sbírku restaurovat a obohatil její fond především nákupy u římských starožitníků.² V roce 1901 zakoupil při jedné ze svých cest *ad limina* v Římě u antikváře Othmara Schmidta menší „*Parmigianinův obraz*

¹ Sbírkou je majetkem Arcibiskupství olomouckého, spravuje ji Arcidiecézní muzeum v Olomouci a Arcidiecézní muzeum v Kroměříži, které jsou součástí Muzea umění Olomouc. Základní text rekonstruuje na základě inventářů a dalších archiválií dějiny obrazárny: Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, Kroměříž 1925. – Idem, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži, archivní studie, druhá část*, Kroměříž 1927. – Idem – Eugen Dostál, *Katalog arcibiskupské obrazárny v Kroměříži*, Kroměříž 1930. – Otto Kurz, Holbein and Others in a Seventeenth Century Collection, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* LXXXIV, 1943, č. 488, s. 279–282. – Fritz Grossmann, Notes on the Arundel and Imstenraedt Collections – I, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* LXXXIV, 1944, č. 495, s. 151–154. – Idem, Notes on the Arundel and Imstenraedt Collections – II, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* LXXXV, 1944, č. 496, s. 173–176. – Eduard A. Šafařík, The Origin and Fate of the Imstenraedt Collection, *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university* 1964, č. F 8, s. 171–182. – Milan Togner (ed.), *Kroměříž Picture Gallery. Catalogue of the painting collection in the Archbishop's Palace in Kroměříž*, Kroměříž 1998. Recentněji Lubomír Slaviček, [...] dieweilien meine Curiosität meistens in Mallerey bestehen. Die Sammlungen des Olmützer Bischofs Karl Graf von Liechtenstein-Castelcorn (1623–1695), in: Gerhard Ammerer – Ingonda Hanneschläger – Jan Paul Niederkorn – Wolfgang Wüst (edd.), *Höfe und Residenzen geistlicher Fürsten. Strukturen, Regionen und Salzburgs Beispiel in Mittelalter und Neuzeit*, Ostfildern 2010, s. 191–204 (zde odkazy na starší literaturu). – Miroslav Kindl, The painting Collection of Prince-Bishop Karl von Liechtenstein-Castelcorn, *Frühneuzeit-Info* XXV, 2014, s. 83–98.

² Ke Kohnovým akvizicím srov. Milan Togner – Jana Zapletalová, Restaurování obrazové sbírky a nové akvizice arcibiskupa Kohna, in: Martina Miláčková (ed.), *Arcibiskup Theodor Kohn (1893–1904). Neklidný osud talentovaného muže*, Olomouc 2012, s. 62–68 (s další literaturou). Mecenátu Theodora Kohna se věnovala Martina Klopanová (dnes Miláčková), srov. eadem, *Mecenát arcibiskupa Theodora Kohna v kroměřížské a olomoucké rezidenci* (diplomní práce), FFUP, Olomouc 2009.

znázorňující Ježíše Krista a teologické ctnosti³. Již více jak sto let visí tento obraz, vykořeněný ze svého původního prostředí, jako anonymní dílo na jedné ze stěn kroměřížského zámku v blízkosti Tizianova *Apollona a Marsya*. Teprve nyní se jej podařilo autorsky určit a alespoň částečně mu vrátit jeho příběh.

Nevelký obraz je namalován na dřevěné desce pomalované z obou stran.⁴ Zepředu je znázorněn Kristus jako Dobrý pastýř mezi anděly. [1, 3–4] Zadní stranu zdobí malovaný heraldický znak v oválném, zeleně mramorovaném poli s vegetabilními dekoracemi po stranách. [2] Zobrazení Krista jako Dobrého pastýře, jenž na rameni nese beránka božího, má původ v raně křesťanském umění. V době raného novověku býval tento námět znázorňován poměrně hojně v záalpské oblasti, v italském prostředí spíše výjimečně.⁵ Po ikonografické stránce jde o námět ztvárněný zcela neobvyklým způsobem. Kristus je zde vyobrazen jako Zmrtvýchvstalý, k čemuž jasně odkazují rány na nohou a rukou a bílá korouhev s červeným křížem, již nesou tři drobné postavy andělů v pozadí. Postavu Krista stojícího na rozkvetlé louce doplňuje po stranách celkem šest skvostně oděných andělů, kteří hrají na různé hudební nástroje jako šalmaj, pumort či viola da gamba.⁶ Pro takové pojetí ikonografické typu Krista jako Dobrého pastýře postrádáme jakékoli analogie.⁷ Malíř zasadil scénu do krajinného rámce, který po výtvarné stránce hraje důležitou roli. Zdroje vyobrazení fantaskní krajiny s řekou hledali starší badatelé v dílech severských autorů, kteří přišli do styku s italským prostředím.⁸ Drobnopisná malba přírodních prvků s velkým zájmem o detail se vyznačuje množstvím rostlin a květů, ovocem v pozadí a dalšími zvířaty, zejména ptáky, ukrytými ve vegetaci, a dalšími malebnými prvky.

Že atribuce obrazu Parmigianinovi, pod níž obraz koupil olomoucký arcibiskup, nebude dlouho udržitelná, potvrdil hned první tištěný katalog kroměřížské obrazárny z roku 1930. Eugen Dostál v něm

³ Získal jej za 1 000 lir dne 16. března 1901 od Othmara Schmidta. Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, fond ÚŘAS, inv. č. 5460, sign. C 84/5, kart. 458, fol. 651r. Srov. Klopánová (pozn. 2), s. 59–61, č. kat. 5. Podle údaje Eugena Dostála v nejstarším tištěném katalogu kroměřížské obrazárny obraz koupil roku 1898 v Římě olomoucký arcibiskup Theodor Kohn. Srov. Eugen Dostál, Středoitalský manierystický malíř okolo 1550 (kat. heslo 364), in: Breitenbacher – Dostál (pozn. 1), s. 141–142; dále též Lubomír Machytka, Historický úvod, in: Jaromír Neumann – Eduard A. Šafařík – Lubomír Machytka, *Mistrovská díla starého umění v Olomouci*, Olomouc 1967, s. 7–22, cit. s. 10. – Olga Pujmanová, Benátsko-nizozemský malíř poslední čtvrtiny 16. století (kat. heslo 41), in: Milan Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž 1998, s. 75–76. – (op) [Olga Pujmanová], in: eadem in cooperation with Petr Přibyl, *Italian Paintings c. 1330–1550. I. National Gallery in Prague – II. Collections in the Czech Republic. Illustrated Summary Catalogue*, Praha 2008, s. 409, č. kat. 306 (zde starší literatura).

⁴ Olej, dřevo, 29,8 × 64,3 cm, neznačeno, Arcibiskupství olomoucké, Muzeum umění Olomouc – Arcidiecézní muzeum Kroměříž, inv. č. KE 3213, O 364. Na rubové straně na stuze nad znakem nápis „*NEC VI NEC METU*“, na nápisové pásce pod znakem „*MAS VALE*“. Obraz restaurovala Věra Frömlová v roce 1977. Srov. Věra Frömlová, Restaurátorská zpráva, Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži, inv. č. RZ 16.

⁵ Nelze vyloučit, že se autor obrazu inspiroval nějakým grafickým listem, srov. například Crispijn de Passe st., *The Shepherd*, 1594, jeden výtisk například v The British Museum, nr. D,6.117.

⁶ Nástroje identifikoval Ladislav Daniel, srov. idem, 5. Benátsko-nizozemský malíř poslední čtvrtiny 16. století, Kristus jako Dobrý pastýř oslavovaný anděly (kat. heslo), in: Miláčková (ed.), *Arcibiskup Theodor Kohn* (pozn. 2), s. 84–85. Zleva doprava: diskantová viola da braccio (podle Daniela viola da gamba), šalmaj nebo pumort, loutna, cink, přenosná harfa a viola da gamba.

⁷ K ikonografii Krista jako Dobrého pastýře srov. Anton Legner, Hirt, Guter Hirt, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, sv. 2, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1970, s. 289–299.

⁸ Srov. Pujmanová (pozn. 3), s. 75, která hledala autora v blízkosti Paola Fiamminga.

obraz zaregistroval jako dílo středoitalského manýristy z doby kolem roku 1550.⁹ Pod tímto označením byla malba uváděna do devadesátých let 20. století, kdy Olga Pujmanová atribuci zpřesnila a posunula dataci do poslední čtvrtiny 16. století. Navrhla hledat autora v okruhu benátských malířů ovlivněných nizozemským malířstvím, případně v osobě nějakého nizozemského mistra činného v Benátkách, například někoho z blízkosti Paola Fiamminga.¹⁰

Teprve při pátrání po autorovi mezi florentskými, pozdně manýristickými umělci se podařilo vyřešit sto let trvající atribuční otázku. Na základě stylových souvislostí lze na tomto místě obraz připisat Ulisse Ciocchimu (asi léta 1570–1631) z Monte di San Savino, žáku Bernardina Barbatelliho, zv. Poccetti (1548–1612).¹¹ Kroměřížská deska vykazuje charakteristické rysy Ciocchiho malířského stylu. Ulisse Ciocchi si dával záležet na bohatě a jemně zdobených šatech, které bývaly často kaskádově vrstvené, měly bílé límečky a rozparky ve spodní části obnažovaly část nohou. Pro bohaté zdobení svrchních šatů šesti andělů jemnými liliemi, kvítky a vyšíváním s na koso směřovaným pruhováním, ve dvou případech zlatými nitěmi, bychom v rámci Ciocchiho díla našli bezpočet analogií, jako například na obraze *Madonna del Soccorso se sv. Lucií, sv. Karlem Boromejským, sv. Agátou a sv. Donninem* v Sant'Agostino ve Volterře nebo na obraze *Sv. František z Paoly s anděly* z kostela Santa Maria a Ripalta z Pistoie.¹²

Dalším charakteristickým znakem Ciocchiho maleb bývá tvar obličejů s širší a hranatou částí spodní čelisti, obzvláště dobře zřetelnou u postav viděných ve zkratkách z podhledu. Na kroměřížské malbě lze tento rys pozorovat zejména u prvního a třetího anděla zleva. Analogie by nám v rámci Ciocchiho díla mohly poskytnout malby jako freska ze San Jacopo di Ripoli ve Florencii, *Mrtvý Kristus se dvěma anděly* z kostela San Bartolomeo a Monteoliveto ve Florencii¹³ nebo postava sedícího anděla na lunetě *Magdaléna se zjevuje poustevníkovi* [3] z portiku sv. Marie Magdaleny v klášteře San Domenico

⁹ Dostál (pozn. 3), s. 141–142. – Následně Ivo Krsek, viz idem – Antonín Jirka – Lubomír Slaviček, *Státní zámek Kroměříž. Katalog obrazárny*, Kroměříž – Brno 1978, nestránkováno, kat. č. 98.

¹⁰ Olga Pujmanová, *Pittore veneziano-fiammingo dell'ultimo venticinquennio del XVI secolo* (kat. č. 13), in: eadem (ed.), *Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche. Pitture e sculture*, Praha 1996, s. 40–41. Dále eadem (pozn. 3), s. 75–76. (tento text je identický s výše citovaným italským). – Daniel (pozn. 6).

¹¹ Uváděn někdy též jako Ulisse Giocchi nebo Giuochi. Ze základní literatury srov. Filippo Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681–1728, ed. F. Ranalli, Firenze 1846, sv. III, s. 150–151. – Maria Pia Mannini, Ulisse Ciocchi (Giocchi o Giuochi), in: *Il Seicento Fiorentino. Biografie*, Firenze 1986, s. 58. – Eadem, Ciocchi (o Chiocchi), Ulisse, in: Mina Gregori – Erich Schleier (edd.), *La pittura in Italia. Il Seicento. Dizionario biografico degli artisti*, sv. II, Milano 1989, s. 694–695. – Silvia Meloni, Ciocchi, Ulisse, in: *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, III, Torino 1972, s. 358. – Salvatore Pisani, Ciocchi (Giocchi; Giuochi), Ulisse (kat. heslo), in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, sv. 19, München – Leipzig 1998, s. 251–252. – Sabina Brevaglieri, Giocchi, Ulisse, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, sv. 55, 2001, s. 107–111.

¹² Srov. Alessandro Nesi, Note su due dipinti del Seicento a Pistoia raffiguranti San Francesco di Paola, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* IIL, 2004, č. 3, s. 432–437. Nebo též na obraze *Madona se sv. Karlem Boromejským, sv. Rochem a dalšími světci* z kostela Sant'Agostino z Volterry.

¹³ Tato Ciocchiho malba vychází z kresby Masa da San Friano, k níž srov. Alessandro Nesi, *Maso da San Friano e il tema della Pietà*, Firenze 2017, s. 8. Autor k této problematice připravuje samostatným článkem. Je třeba mít na paměti, že kroměřížský obraz je malován na desce menších rozměrů, zatímco některá ze zmiňovaných děl byla realizována jako nástěnné malby.

v Pistoii z let 1611–1612.¹⁴ Styčných momentů mezi kroměřížskou malbou a Ciocchiho díly bychom však našli více. Typ postavy Krista lze srovnat například s analogicky pojatou figurou na malbě *Žehnající Kristus mezi svěťci* z Montelupo Fiorentino.¹⁵ Kristus na kroměřížském obraze má dále kolem hlavy svatozář složenou z paprsků naznačujících svou nestejnou délkou tvar kříže. Tento typ svatozáře, jež maloval i Poccetti,¹⁶ nalezneme rovněž u jiných Ciocchiho děl, jako na *Ukřižovaném* z kláštera Sant'Agostino z Monte San Savino nebo na drobné olejomalbě znázorňující vzkříšeného Krista s křížem a kalichem na dvířkách dřevěného tabernáku v přilehlém kostele San Giovanni, který lze Ciocchiho na tomto místě rovněž nově přisoudit.¹⁷ V neposlední řadě též zakončení obou viol v rukou andělů je ve svém zkratkovitém provedení identické jako to na nástroji, jež drží Múza Terpsichoré v sále Obezřetnosti v Palazzo Pitti.

Atribuce kroměřížského obrazu Ulissi Ciocchiho vysvětluje rovněž to, že krajina má severský charakter. Toho si správně povšimla Olga Pujmanová, která však hledala autora spíše v blízkosti Paola Fiamminga (okolo 1540–1596).¹⁸ Ulisse Ciocchi ve malbách uplatňoval charakteristické krajinné prvky podle zcela aktuálních trendů počátku seicenta, jež na Apeninském poloostrově souvisely především s činností Paula Brila (1554–1626),¹⁹ ale též o něco starších autorů, jako byl Andrea del Minga (1535–1596) či Jan Soens (asi léta 1547–1611).²⁰ Ciocchi věnoval značnou pozornost modelaci objemu stromů, tvořených jemnými a spontánními doteky štětce, zasazených do malebné krajiny s měkce rozostřenými kopci v azurových tónech různé intenzity a s řekou vinoucí se do popředí. V soudobých trendech krajinářského malířství má evidentně kořeny také Ciocchiho uplatnění značného množství rozmanitých ptáků a dalších zvířat zakomponovaných do vegetace jakožto nositelů symbolických obsahů a přirozeně též pro potěchu oka pozorného diváka.

¹⁴ Srov. Giulia Coco, *Le storie della santa penitente negli affreschi del portico della Maddalena nel convento di S. Domenico a Pistoia*, in: Alberto Coco – Alessandro Cortesi (edd.), *Tracce di arte e di spiritualità in San Domenico di Pistoia*, Firenze 2011, s. 143–180, zvl. s. 155.

¹⁵ Tváře světic v pozadí pak vykazují typologickou blízkost k některým andělům na obraze z Kroměříže.

¹⁶ Srov. například Poccettiho *Poslední večeri* z Museo di casa Vasari v Arezzu.

¹⁷ Postavy andělů malovaných na dřevě po stranách jsou staršího data a jsou připisovány Giorgiu Vasarimu. Srov. Matteo Aguzzi – Renato Giulietti, *Monte San Savino, un borgo toscano della Valdichiana*, Città di Castello 2016, s. 89. Ciocchiho Kristus namalovaný na plátně patrně sloužil k přelepení původní výzdoby, poničené manipulací s dvířky snad.

¹⁸ Pujmanová (pozn. 10). – Eadem (pozn. 3).

¹⁹ Srov. zejména Francesca Cappelletti, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580–1630*, Roma 2005–2006.

²⁰ Ve druhé polovině století se ve Florencii objevovala nová citlivost vůči krajině, měkké a citlivé ke světelným lomům, zčásti dříve inspirovaná Parmigianinem, ale nepostrádající vlámské vlivy. Tento proud představoval především Andrea del Minga, jeden z malířů Studiola Francesca I de' Medici, ale důležitý vliv měl rovněž Jan Soens, který se na cestě mezi Římem a Parmou zastavil v dílně Alessandra Allorho. Tyto tendence dosáhly vrcholu v díle Paula Brila a Adama Elsheimera. K florentské krajinomalbě srov. například Mina Gregori (ed.), *Il paesaggio nella pittura fra Cinque e Seicento a Firenze*, Poggibonsi 1980. Dále též Alessandro Nesi, *L'importanza e i significati del paesaggio nella pittura sacra di Andrea del Minga*, *Arte Cristiana* CII, 2014, č. 880, s. 51–62. – Idem, *Andrea del Minga (1535–1596), un pittore dello Studiolo tra „calunnia“ e...Fortuna*, Firenze 2014, s. 25–54. – Idem, *Un'ipotesi per Jan Soens a Firenze e alcune note sul paesaggio nella pittura fiorentina del secondo Cinquecento*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* LIV, 2010–2012, č. 3, s. 530–540.

Ulisse Ciocchi maluje pro dominikánky v kostele San Jacopo a Ripoli ve Florencii

Objednávka kroměřížského obrazu pravděpodobně souvisí s klášterem dominikánek San Jacopo a Ripoli ve Via della Scala ve Florencii, do něhož se uchýlovaly dcery předních florentských šlechtických rodin.²¹ Ulisse Ciocchi v letech 1613–1614 realizoval pro tento klášter několik děl. V roce 1613 namaloval na přání dominikánek obraz *Svatý Jakub křtí před popravou Josiáše*, [4] který byl před 30. březnem 1614 umístěn na hlavním oltáři tzv. vnějšího kostela.²² Za obraz obdržel 100 zlatých; další peníze pak inkasoval za pozlacení rámu.²³ Ulisseho bratr Antonio dostal v srpnu 1613 zaplacen za „*práci zdobení uvedeného obrazu a ciborii*“.²⁴ Náklady na pořízení obrazu spolu s potřebnými pracemi hradilo podle archivních záznamů šest novicek při příležitosti přijetí řádového roucha: Angela Rucellai, Lucretia Gherardini, Cristina da Scharperia, Virginia Portinari, Costanza Passerini a Ippolita Giuliani.²⁵ Šest lilíí uprostřed obrazu [5] při jeho spodním okraji s nápisovou páskou „*CASTOS DANT LILIA SOMNOS*“²⁶ mělo evidentně symbolizovat šestici žen, jež přijaly slavnostní svěcení. Přirovnání novicек k lilíím, tradičnímu symbolu čistoty, v sobě obsahuje též příměr šíření víry boží jakožto vůně lilíí.

Kromě hlavního oltáře Ciocchi vymaloval ještě „*asse dell'altare*“, která měla dekorovat zárubně a byla pomalovaná.²⁷ Za „*pittura delli Angeli di detta Asse*“ dostal Ciocchi zaplacen v létě 1614 čtrnáct zlatých.²⁸ Tato část oltáře zdobená postavami andělů se nedochovala, ani o ní nejsme schopni z dokumentů zjistit více. Nelze snad ani vyloučit, že mohla nějak souviset s kroměřížským obrazem.²⁹

²¹ K historii kostela především Anna Padoa Rizzo, *Il monastero di San Jacopo di Ripoli e il suo patrimonio artistico*, in: Cristina De Benedictis (ed.), *Villa La Quiete. Il patrimonio artistico del conservatorio delle Montalve*, Firenze 1997, s. 157–169.

²² Olej, plátno, přibližně 345 × 230 cm, dnes umístěn ve schodišti Villy La Quite ve Florencii, Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, sv. 4, Firenze 1756, s. 306. – Vincenzo Follini – Modesto Rastrelli, *Firenze antica, e moderna*, sv. VII, Firenze 1797, s. 110. – Walter Paatz – Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, II., Frankfurt am Main 1941, s. 436, 440, pozn. 17. – Padoa Rizzo (pozn. 21), s. 166–169. – Lia Brunori, *Il patrimonio artistico di Villa La Quiete. L'acquisizione dei beni del monastero di Ripoli*, in: Cristiano Giometti – Donatella Pegazzano (edd.), *Capolavori a Villa La Quiete. Botticelli e Ridolfo del Ghirlandaio in mostra*, Firenze 2016, s. 3–19, cit. s. 14–15, obr. 7. – Cristiano Giometti – Donatella Pegazzano, *Novità e precisazioni sugli apparati decorativi di San Jacopo di Ripoli al tempo delle Montalve*, in: ibidem, s. 21–33, cit. s. 21, 32, pozn. 6. Obraz zmíněn dále in: *Firenze, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le provincie di Pistoia e Prato*, Archivio storico territorio ASTUC, Firenze, Quarto: Conservatorio o Istituto delle Montalve (ASTUC-0610), Carlo Pini, *Inventario degli oggetti d'arte*, 1862, s. p., záznam 46.

²³ První platbu jako zálohu malíř obdržel již 3. 7. 1613, na stejném foliu poznámky o následujících platbách, srov. *Firenze, Archivio di Stato di Firenze, Corporazioni religiose soppresse da Pietro Leopoldo e aggregate alle Montalve, San Jacopo di Ripoli* (dále jen ASF), č. 73, Filza di conti e ricevute, 1496–1649, nefoliováno, účet z 3. 7. 1613. Tamtéž rovněž účet za zlacení na 35 zlatých.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Archiválie zmiňující obraz in: ASF, č. 22, *Il libro di Riccordanze D*, fol. 1bis. – Ibidem, č. 41, *Libro di muraglie* (1608–1668), fol. 154r, 156v. – Ibidem, č. 73, *Filza di conti e ricevute*, 1496–1649, nefoliováno, účet z 31. 7. 1614.

²⁶ Viz http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080015299_C/1080015299_T1/1080015299_12.pdf, vyhledáno 11. 1. 2019.

²⁷ ASF, č. 41, *Libro di muraglie* (1608–1668), fol. 155r.

²⁸ ASF, č. 41, *Libro di muraglie* (1608–1668), fol. 155r. Účtenka za platbu srov. Ibidem, č. 73, *Filza di conti e ricevute*, 1496–1649, nefoliováno, účet z 31. 7. 1614.

²⁹ Pro takovou hypotézu však postrádáme přesvědčivé argumenty.

Ve stejné době dvě řádové sestry, Massimilla Ughi a matka Dianora del Riccio, financovaly výrobu dvou ciborií na oltář z ořechového dřeva.³⁰

Při úpravách interiérů, kdy byla zřízena v klášteře mříž, přes niž mohly řádové sestry naslouchat bohoslužbám, vytvořil Ulisse Ciochi na přání dominikánek ještě jednu malbu. Vlevo od oltáře tzv. chóru řeholnic namaloval v roce 1614 za šestnáct zlatých nástěnnou malbu Krista jako Dobrého pastýře se zástupem andělů, [6] tj. námět identický s kroměřížským obrazem.³¹ Z původně signované nástěnné malby se však do současnosti dochoval pouze fragment v podobě horní části malby s Kristovým poprsím, hlavami asistujících andělů a krajinou se třemi menšími anděly na nebi. Podobu obrazu z doby před poškozením dokumentuje jedna historická fotografie, jejíž kvalita však neumožňuje činit bližší rozbor a interpretaci.³² [7] Jakkoli kroměřížský obraz a florentská freska byly realizovány v odlišném médiu, lze mezi oběma díly shledávat četné analogie v tomto poněkud ojediněle pojetém znázornění ikonografického typu Krista jako Dobrého pastýře. Na obou obrazech, jejichž pozadí tvoří krajina, drží Kristus beránkovy přední nohy v jedné ruce, avšak pokaždé na jiné straně. Dva andělé vpravo na nástěnné malbě hrají na nějaké hudební nástroje. U skupiny andělů vlevo nejsou vidět žádné nástroje. Fragment malby ani stará fotografie neumožňují konstatovat, kolik andělských postav se po Kristově boku na fresce nacházelo. Tři menší andělé vznášející se na nebi mohou sloužit jako obdoba pro trojici jen skicovitě načrtnutých figur v pozadí kroměřížského obrazu.

Na objednání a financování nástěnné malby s Kristem jako Dobrým pastýřem se podle archivních záznamů podílely také některé z řádových sester. Jejich jména však na rozdíl od oltářního obrazu archiválie neuvádějí.³³ Hlavní oltářní obraz i fresku s Kristem Dobrým pastýřem realizoval Ciochi v letech 1613–1614. Je tedy pravděpodobné, že v době bezprostředně blízké namaloval rovněž *Krista jako Dobrého pastýře s anděly* z Kroměříže. To ostatně potvrzují i stylové analogie s Ciochiho dílem z blízkého období, jako zejména oltářní obraz zachycující sv. Šebestiána, o něhož pečují svaté ženy. Tento obraz,

³⁰ ASF, č. 41, Libro di muraglie (1608–1668), fol. 155r. Účtenka za platbu srov. Ibidem, č. 73, Filza di conti e ricevute, 1496–1649, nefoliováno, účet z 31. 7. 1614.

³¹ Archiválie zmiňující nástěnnou malbu: ASF, č. 22, Il libro di Riccordanze D, fol. 1bis; Ibidem, č. 41, Libro di muraglie (1608–1668), fol. 156v; Ibidem, č. 73, Filza di conti e ricevute, 1496–1649, nefoliováno, účet z 31. 7. 1614. Z literatury k malbě srov. Daniela Mignani Galli, Notizie storiche, in: Nello Bemporad – Daniela Mignani Galli, *La chiesa di S. Jacopo a Ripoli nella Casa del Soldato – Firenze, Restauro 1974–1976*, Firenze 1977, s. 19–37. – Padoa Rizzo (pozn. 21), s. 166. – Cristiano Giometti – Donatella Pegazzano, Novità e precisazioni sugli apparati decorativi di San Jacopo di Ripoli al tempo delle Montalve, in: Cristiano Giometti – Donatella Pegazzano (edd.), *Capolavori a Villa La Quiete. Botticelli e Ridolfo del Ghirlandaio in mostra*, Firenze 2016, s. 21–33, cit. s. 21, 32, pozn. 6. Na stěně vpravo od oltáře se nacházela dříve nástěnná malba Zvěstování od Alessandra Allorho z roku 1588. Jana Zapletalová děkuje Robertu Imbrianimu a vedení Caserme Simoni ve Florencii za umožnění přístupu k nástěnné malbě.

³² Fotografie publikována in: Giuseppe Benelli, *Firenze nei monumenti domenicani. Guida storica*, Firenze 1913, s. 89. Nástěnná malba byla pravděpodobně poškozena během povodní Florencie v roce 1966.

³³ ASF, nr. 41, Libro di muraglie (1608–1668), fol. 156v. Kromě těchto Ciochiho děl bývá spojováno s malířovým jménem doplnění Krucifixu z kostela San Jacopo a Ripoli. Srov. Marco Ciatti, Significato e restauro della croce dipinta del conservatorio delle Montalve, in: Cristina De Benedictis (ed.), *Storia, devozione, restauri a Villa la Quiete. Il Santissimo Crocifisso di San Jacopo a Ripoli*, Firenze 1999, s. 27–39. – Ibidem, s. 29.

který Ciocchi dokončil roku 1613 a jenž je dnes umístěný v kostele San Giovanni z Monte San Savino, poskytuje řadu analogií obzvláště v krajinném pozadí s drobnými postavami a množstvím květin.³⁴

Ulisse Ciocchi byl evidentně oblíbeným malířem v prostředí dominikánského řádu ve Florencii a okolí. Nejenže realizoval zmíněné malby pro dominikánky v San Jacopo a Ripoli, jejichž objednávku u Ciocchiho zprostředkoval pro řádové sestry otec Lorenzo Sordini, představený florentského dominikánského kostela Santa Maria Novella.³⁵ V roce 1616 sansavinský umělec malířsky ztvárnil, zřejmě na Sordiniho přání, tři lunety nad portály fasády hlavního florentského klášterního kostela dominikánů. Přibližně ve stejném období pak malířsky působil též v klášteře San Domenico v Pistoji, kde mezi lety 1610–1616 namaloval výjevy s Marií Magdalenou. [3]

Šest andělů na víku...

Čtenář si již jistě položil otázku, proč postavu Krista doprovází po stranách celkem šest andělů. Jelikož jde z ikonografického hlediska o raritní vyobrazení, lze sotva předpokládat, že by šlo o náhodu. Spíše můžeme očekávat, že se za zobrazením andělů rýsoval nějaký záměr objednavatele či tvůrce. Starší identifikaci postav andělů jako teologických ctností nelze vzhledem k jejich počtu pokládat za přesvědčivou.³⁶ Jak jsme již zmínili výše, i hlavní oltářní obraz z Ciocchiho ruky obsahoval v symbolice šesti lilií v popředí jasný odkaz na šest novicек, které zaplatily náklady na jeho pořízení při příležitosti přijetí řádového roucha. V případě kroměřížského obrazu by se tedy nabízela otázka, zda i tady malba neobsahuje tuto či nějakou analogickou skrytou symboliku. Šest mladých žen, které se rozhodly spojit svůj život s Kristem, by pod jeho pastýřským vedením, stejně jako andělé, vyluzovalo krásnou hudbu, tj. šířilo víru, podobně jako čisté lilie ze sebe vydávají krásnou vůni. Kristus by tedy obrazně řečeno doprovázel jako Dobrý pastýř novicky jejich duchovním životem.

Na zadní straně desky se nachází heraldický znak. [2] Červený štít nese bílá břevna a zlaté lilie. Lemma na bílé pásce v horní části erbu obsahuje nápis „*NEC VI NEC METU*“, ve spodní části pod korunkou je znázorněn nápis „*MAS VALE*“.³⁷ Tento znak patrně náležel některé z francouzských linií rodu Birago (či Birachi).³⁸ [9, 10] Konkrétní objednavatel díla a jeho vazba k tvůrci však zatím není zřejmá.

³⁴ Pro týž kostel již v roce 1591 Ciocchi namaloval obraz se sv. Magdalenou a sv. Vavřincem silně ovlivněný Barroccim. K oběma dílům a Ciocchiho činnosti v Monte San Savino a aretinském regionu srov. Giuliano Centrodi, *Pittura a Monte San Savino*, Monte San Savino, 1988. – Stefano Casciu, *Pittura nella provincia aretina tra manierismo e riforma*, in: Liletta Fornasari – Alessandra Giannotti (edd.), *Arte in terra d'Arrezzo. Il Seicento*, Firenze 2003, s. 11–32.

³⁵ ASF, nr. 41, Libro di muraglie (1608–1668), fol. 154r.

³⁶ Pod tímto označením byl obraz evidován na účtence při nákupu v roce 1901 v Římě. Srov. pozn. 3. Nelze vyloučit, že za šestici andělů stála nějaká sofistikovaná narážka na číselnou symboliku. Srov. Heinz Meyer – Rudolf Suntrup, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München 1987, zvl. sl. 442–479.

³⁷ Srov. literaturu v pozn. 3.

³⁸ Srov. Blasonario delle famiglie subalpine, rod Birago (Birago Alfieri), srov. <http://www.blasonariosubalpino.it/Pagina2b.html>, vyhledáno 20. 4. 2019. Dále též Biblioteca Nazionale di Roma, manoscritti del fondo Vittorio Emanuele, E ms. 315, Giovanni De Marchis, *Armi di famiglie nobili delle città di Bologna, Ferrara, Urbino, Milano, Pavia, Bergamo, Brescia, Padova, Cremona, Verona, Ravenna, Parma, Piacenza, Perugia, Gubbio, Aurelia, Forlì e diverse province, Romagna, Umbria, Lombardia, Friuli*,

Ze skutečnosti, že rodový znak je na desce namalován obráceně, můžeme vyvodit, že obraz nebyl původně namalován jakožto závěsné, autonomní dílo. K tomuto účelu bylo upraveno teprve druhotně, pravděpodobně kolem roku 1900. Lze předpokládat, že kroměřížská deska sloužila původně k jednomu ze dvou níže uvedených účelů. Mohla zdobit víko nějaké truhlice či jiné dřevěné skříňky, do něhož by byla deska adjustována pomocí lišt a které by po otevření umožňovalo vidět druhou stranu ve správném směru.³⁹ Za daleko přesvědčivější však můžeme pokládat hypotézu, že deska pochází z nějakého hudebního nástroje. Různé druhy historických klávesových nástrojů jako klavichordy, cembala a spinety mívaly horní odklápěcí krycí desku často malovanou z obou stran. Nalezli bychom příklady s rodovým znakem ze spodní strany, který šel vidět po otevření nástroje. Pro tuto hypotézu by hovořily nejen rozměry, ale též námět akcentující hudební tematiku pomocí šestice andělů hrajících na rozličné hudební nástroje.⁴⁰

Klášteř dominikánek San Jacopo di Ripoli byl zrušen roku 1785 a do objektu se následně nastěhovaly sestry Montalve. Velká ztrátě uměleckých děl kostela spadá do období po roce 1886, kdy byly nuceny se vystěhovat i sestry Montalve, aby se klášterní komplex San Jacopo a Ripoli proměnil v kasárna.⁴¹ Z roku 1862 pochází inventář uměleckých děl dochovaných v klášteře. Carlo Pini v něm postihl díla největšího významu. Kroměřížský obraz v inventáři nenalezneme; snad proto, že byl součástí nějakého mobiliáře či hudebního nástroje, nadto evidentně napadeného dřevokazným hmyzem.⁴² Je ale dost pravděpodobné, že na konci 19. století, nejpozději v době, kdy byl klášter proměněn v kasárna, se dostal obraz *Krista jako Dobrého pastýře s anděly* na volný trh, ať už jako samostatný, či ještě jako součást předpokládaného mobiliáře. Byl zbaven červotočů, částečně zmenšen, adjustován do historizujícího rámu vyrobeného na míru a prodán jako Parmigianino olomouckému arcibiskupovi Theodoru Kohnovi.

Savoia e Marca date in luce da Giovanni de Marchis anno MDCCL, s. 160, znak 1246 (rod Birachi, Lombardia). Za pomoc s identifikací děkujeme Janu Dienstbierovi.

³⁹ Předpoklad o původním využití obrazu v rámci truhlice *cassone* vyslovil již Dostál (pozn. 3), s. 142. Dřevěnou skříňku a umístění obrazu si lze představit například jako skříňku z Monastero delle Montalve alla Quite, srov. Anna Maria Massinelli, *Il mobile toscano*, Milano 1993, s. 52. Srov. též Claudio Paolini, 3. Manifattura toscana, Cassettina (kat. heslo), in: De Benedictis (pozn. 2), s. 61–62 (z této dřevěné kazety však kroměřížský obraz nemůže pocházet vzhledem k menším rozměrům kazety).

⁴⁰ Různé příklady takových malovaných krycích desek klávesových nástrojů bychom našli například in: Szlvia Ferino-Pagden (ed.), *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, Milano – Cremona 2000, s. 94, 150, 177.

⁴¹ K historii kostela především Padoa Rizzo (pozn. 21).

⁴² Firenze, *Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le provincie di Pistoia e Prato*, Archivio storico territorio ASTUC, Firenze, Quarto: Conservatorio o Istituto delle Montalve (ASTUC-0610), Carlo Pini, *Inventario degli oggetti d'arte, 1862*. V inventáři jsou uvedeny pod položkou 64 „*Quattro quadri con piccole figure esperimenti fatti della Vita di N. S.*“ malých rozměrů. Povšechné informace však neumožňují identifikaci.

* Článek vznikl za podpory MŠMT České republiky, grantu *Imagines agentes: Umělecká díla mezi formou, obsahem a kontextem* (IGA_FF_2019_010). Jana Zapletalová děkuje Kunsthistorisches Institutu ve Florencii za podporu při badatelském pobytu ve Florencii.