

LUBOMÍR KONEČNÝ

JEŠTĚ K AUTORSTVÍ ÚDAJNÉ MICHELANGELOVY KRESBY V BRNĚ.*

Ačkoliv není obvyklé začínat uměleckohistorické texty hádankami, tento by mohl být uveden následující otázkou. Co mají společného Payne Whitney House na Manhattanu v New Yorku a Místodržitelský palác v Brně — neboli: Services Culturels de l'Ambassade de France ve Spojených státech amerických a Moravská galerie? Správná odpověď zní: Obě instituce vlastní po jednom problematickém díle, které je s určitými výhradami považováno za práci Michelangela Buonarrotiho. Zatímco v prvním případě to je rovný metr vysoká mramorová socha nahého chlapce, kterou florentskému mistrovi nedávno (zнову) připsala Kathleen Weil-Garris Brandtová¹ — a vysloužila si tak nejen odbornou kritiku, ale také jízlivý fejton Steva Martina v populárním týdeníku *The New Yorker*; v případě druhém jde o kreslenou *Studii proporcí mužského aktu a skeletu (obr. 1 & 2)*.² První připsání je recentní a představuje jeden z „horkých“ problémů současného michelangelovského bádání; na to, zda bude obecně akceptováno či nikoliv si nejspíše budeme muset ještě nějaký čas

* Přípravu a psaní tohoto textu mi nejrůznějším způsobem usnadnili: Monique Kornellová (Londýn), Joanna Tomicka (Varšava) a Martin Zlatohlávek (Praha). Jím všem patří můj upřímný dík za ochotu, s níž mi vyšli vstříc.

¹ Kathleen Weil-Garris-Brandt, A Marble in Manhattan: The Case for Michelangelo. *Burlington Magazine* CXXXVIII, 1996, s. 644–659; eadem, More on Michelangelo and the Manhattan Marble. *Ibidem* CXXXIX, 1997, s. 400–404; srov. také James D. Draper, Angelo after Michelangelo. *Ibidem*, s. 398–400. Kolem této atribuce se rozpoutala neobyčejně bohatá a zřejmě nekonečná odborná diskuse, z níž viz alespoň Michael Hirst, The new „Michelangelo“: A different View. *Art Newspaper* 61, July-August 1996, s. 1 a 3; Colin Eisler, Michelangelo and the Payne Whitney Marble: His Development by Imitation and Deception. *Apollo* CXLIV, 1996, s. 7–13. Resumé prozatímního stavu této diskuse přinesl L. Rosenbaum, Michelangelo/Not Michelangelo. *Art in America* LXXXIV: 4, 1996, s. 31.

² Moravská galerie Brno, inv. č. B 2741; kresba perem, 445 x 300 mm. Nejnověji viz Lubomír Konečný, in: Martin Zlatohlávek (ed.), [Kat.] *Italské renesanční umění z českých sbírek: Kresby a grafika*. Praha 1996, s. 278–281, č. kat. L a Zdeněk Kazlepka, in: Zdeněk Kazlepka, Zora Peloušková, [Kat.] *Italská kresba a malba 16.-18. století*. Brno 1998, s. 3 a 9, č. kat. 19, kde je uvedena další literatura, především výstavní katalogy.

počkat. Druhé je dnes již více než půl století staré a sdílelo osud mnoha podobných okrajových atribucí velkým mistrům, které byla publikovány mimo kontext hlavního proudu studia renesančního umění, a proneseny velmi lakonicky, bez řádné argumentace. Takováto připsání většinou pouze živoří v jakési „šedé zóně“ uměleckohistorického povědomí; jsou sice známa, ale málokdo jim věnuje odbornou pozornost. Asi tak by se dala charakterizovat dosavadní *fortuna critica* brněnského listu — nebýt ovšem jedné závažné okolnosti: Inv. č. B 2741 v Moravské galerii je součástí větší „rodiny“ kreseb, jejíž jednotliví členové až dosud dost dobře nevěděli jeden o druhém a to se zákonitě promítlo do toho, jak se o nich psalo v odborné literatuře. Následující řádky proto nepředstavují ani tak výsledky autorova bádání, jako zprávu o dosti klopotné cestě, kterou ušel, aby na závěr dospěl k názoru, že to, co je dnes stavu předložit stejně není nic jiného než příběh s otevřeným koncem. Poněvadž ale v jistém okamžiku, i když v dobré víře, přispěl k dalšímu znejasnění názorů na brněnského „Michelangela“, pokládá za správné vzniklou situaci napravit.

Tato kresba byla do Moravské galerie získána v roce 1938 spolu se sbírkou Arnolda Skutezkého, který ji koupil 1933 od Adolfa Neue. Podle sběratelských značek ještě předtím patřila francouzskému sběrateli baronu Jean-Dominique Vivant-Denonovi (1747–1825) a pak J. Bernardovi. V roce 1949 byla vystavena jako práce Michelangela Buonarrotiho, ačkoliv s otazníkem; o tři roky později již bez něj.³ Stalo se tak na základě porovnání s grafikou, která má klíčový význam jak pro historii brněnské kresby, tak pro určení jejího autorství (obr. 3). Tento list kresbu nejen věrně reprodukuje, ale navíc je při dolním okraji opatřen následujícím textem: *Dal disegno originale di Michel Angelo Bonarota / Dedicato alla S.^a R.¹ Maestà di Stanislao Augusto II^o Re di Polonia / da Francesco Albergati Capacelli.*⁴ Byl tedy údajně proveden podle Michelangelovy vlastno-

³ Karel Krejčí, [Kat.] *Kresby starých mistrů z majetku Zemského muzea v Brně*. Praha 1949, č. kat. 13; František Dvořák, [Kat.] *Klasická kresba vrcholné renesance*. Praha 1952, č. kat. 16. Ke známosti kresby snad nejvíce přispěla výstava, kterou 1969 připravila Helena Kusáková-Knozová, [Kat.] *Italská renesanční a barokní kresba ze sbírek Moravské galerie*. Brno 1969, s. 29–30, č. kat. 73. Viz také eadem, Michelangelova kresba Mužského aktu. *Bulletin Moravské galerie*, 1967, sine pag.

⁴ Rytina byla mnohokrát diskutována a reprodukována; bez nároku na kompletnost proto viz alespoň následující reference: [Johann] Ludwig Choulant, *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst*. Leipzig 1852, s. 10–11 (anglické vydání: *History and Bibliography of Anatomic Illustration in Its Relation to Anatomic Science and the Graphic Art*. Chicago 1920, [New York 1962], s. 106–108 (obr. na s. 107); J. Kollmann, *Plastische Anatomie*. Leipzig 1886, s. 526–527; Zofia Ameisenowa, *The Problem of Écorché and the Three Anatomical Models in the Jagiellonian Library*. Wrocław-Warszawa-Krakow 1963, s. 30–32, obr. 18; Julius Ross, Domniemany rysunek Michala Aniola ze zbiorów Stanisława Augusta Poniatowskiego. *Sprawozdania z posiedzeń: Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie. Komisja Teorii i Historii Sztuki* 1965, s. 438 a 439, obr.; H. Kusáková-Knozová (cit. v pozn. 3), obr. 73a; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton 1981, s. 384, 388–390, 402, 405. Monique Kornellová recentně upozornila, že ve Wellcome Institute Library v Londýně (Iconographic Collections, Anat. 342) se nalézá rytina Carla Paroliho zhotovená podle shodné předlohy: Monique N. Kornell, *Artist and the Study of Anatomy in Sixteenth-Century Italy*. Ph.D. thesis, University of London, Warburg Institute 1993, s. 133, pozn. 81; eadem,

ruční kresby, kterou posledního polskému králi Stanislavu Antoni Poniatowskému (na trůně 1764–1795 jako Stanislaus III. Augustus) věnoval markýz Francesco Alberghati Capacelli (1728–1804). Tento bolognský literát, dramatický autor, impresário a milovník divadla tak nechal zdůraznit dar, jímž se snažil získat přízeň polského krále, v němž spatřoval potencionálního mecenáše.⁵ Podle signatury vpravo dole byl autorem rytiny další Bolognan, Giovanni Fabbri († 1776).⁶ Vzniknout tedy musela nejspíše v roce 1776, kdy markýz Capacelli polskému králi věnoval svazek s názvem *Raccolta di Disegni d'Anatomia*, nacházející se dnes v grafické sbírce Univerzitní knihovny ve Varšavě.⁷

V okamžiku, kdy byla kresba z Moravské galerie uvedena do souvislosti s Fabbriho rytinou se mič tak říkajíc ocitl na polské straně hřiště. Odpověď na sebe nedala dlouho čekat. Julius Ross v roce 1965 publikoval krátký, ale hutný článek, který resumoval ty aspekty mecenátu a sběratelství krále Stanislava Augusta, týkající se problematiky kresby z Moravské galerie.⁸ Polský autor připomněl, že Fabbriho rytinu publikoval již v roce 1852 ve své průkopnické práci o dějinách anatomických vyobrazení Johann Ludwig Choulant a do polského kontextu ji roku 1907 zařadil Jan Bolosz-Antoniewicz.⁹ Aniž bych chtěl předjímat následující argumentaci, je třeba říci, že zjištění polských autorů mají pro zařazení a hodnocení „Michelangelovy“ kresby z Moravské galerie klíčový význam. Zygmunt Batowski — samozřejmě aniž měl jakékoliv tušení o její existenci — v roce 1928 poukázal na skutečnost, že na 29. listu druhé části varšav-

Drawings for Bartolomeo Passarotti's Book of Anatomy. In: S. Curie (ed.), *Drawings 1400–1600: Invention and Innovation*. Aldershot 1998, pozn. 16. Pro stručnou informaci o tomto umělci, doloženém v letech 1755 až 1807 v Bologni, Římě a Bassanu, viz Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* XXVI, Leipzig 1932, s. 252.

- 5 K této barvitě osobnosti viz A. Asor-Rosa, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 1, Roma 1960, s. 624–627. V návaznosti na dnes již klasickou práci antropologa Marcela Mause, *Essai sur le don* (1925) a filozofické analýzy daru od Jacqua Derridy (*Given Time 1: Counterfeit Money*. Chicago 1992; *The Gift of Death*. Chicago 1995) se některé nejnovější angloamerické studie o sběratelství zaměřily na rozbor strategií souvisejících s darováním uměleckých děl. Viz Geneviève Warwick, Gift Exchange and Art Collecting: Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums. *Art Bulletin* LXXIX, 1997, s. 630–646, zejména s. 632–633; Alexander Nagel, Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna. *Ibidem*, s. 647–668, zejména s. 651.
- 6 K němu viz M. C. Misiti, in: *Dizionario Biografico* (cit. v pozn. 5) 43, 1993, s. 630–632, kde je na s. 631 zmíněna Fabbriho rytina podle „Michelangela“, a dále U. Thieme, F. Becker (cit. v pozn. 4) XI, 1915, s. 147.
- 7 Pro základní informaci o tomto svazku viz především Zygmunt Batowski, *Zbiór graficzny w Uniwersytecie Warszawskim*. Warszawa 1928, s. 38–39.
- 8 J. Ross (cit. v pozn. 4), s. 437–442. O osobnosti posledního polského krále existuje bohatá literatura, z níž zde uvádím alespoň výběr z těch prací, které se zabývají jeho mecenátem, stavební a sběratelskou činností: Tadeusz Mańkowski, *Galerja Stanisława Augusta*. Lwów 1932; idem, *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*. Warszawa 1993, zejména s. 11–63; Marek Kwiatkowski, *Stanisław August. Król — Architekt*. Wrocław-Warszawa-Gdańsk-Lódž 1983; a nejnověji [Kat.] *Treasures of a Polish King: Stanislaus Augustus as Patron and Collector*. London 1992, s resumující statí Andrzeje Rottermunda, Stanislaus Augustus as a Patron of Arts, s. 23–36.
- 9 Viz L. Choulant (cit. v pozn. 4) a Jan Bolosz-Antoniewicz, W sprawie rycin Polakom dedykowanych. *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce* VII, 1906, sl. CCLXXII–CCLXXIII.

ské *Raccolta*, obsahující *disegni di alcuni autori antichi valorissimi*, se původně nacházela údajná Michelangelova kresba (známá prostřednictvím Fabbriho rytiny), kterou král Stanislav August posléze daroval svému bratranci Stanislavu Poniatowskému.¹⁰ Tento velmož přесídlil v roce 1791 do Itálie, kde také 1833 zemřel a odkud se jeho pozoruhodná sbírka uměleckých děl postupně rozptýlila po celé Evropě. Bylo si tedy docela možné představit, že námi sledovaná kresba se odtud prostřednictvím dalších sběratelů (např. barona Vivant-Denona) dostala do sbírky Arnolda Skutezkého.

Rossova krátká studie z roku 1965 končí úvahou na téma autentičnosti brněnské „Michelangelovy“ kresby. Autor tam přiznává své pochybnosti, označuje ji pouze jako *domnělou Michelangelovu skicu* a přimlouvá se za další bádání o ní. K tomu však nedošlo (alespoň ne v Brně) a kresba byla nadále zcela neproblematicky vystavována jako práce florentského mistra. Kromě její neobyčejně zajímavé proveniencie se na tomto stavu věci podílel ještě jeden, tentokrát striktně umělecko-historický faktor: poněkud nekritické komparace s některými Michelangelovými kresbami z doby cca 1502 až 1505. Je však třeba zdůraznit, že tato atribuce je jak ze stylového, tak například z grafologického hlediska naprosto neudržitelná. Jak ještě uvidíme, odmítnutí Michelangelova autorství ale ještě neznamená, že kresba nevykazuje určité michelangelovské rysy; ty se však projevují jinak než v jejím stylu. Muskulatura brněnského aktu, ačkoliv michelangelovsky výrazná, se místy zdá být poněkud povšechná a podmíněná spíše dekorativními než přísne anatomickými hledisky. Je evidentní, že právě tyto rysy vyvolaly pochybnosti o Michelangelově autorství u těch několika málo zahraničních autorů, kteří brněnskou kresbu uvedli do michelangelovského bádání. Alessandro Parronchi ji označil za práci z „Michelangelovy školy“ a David Summers ji zmínil jako založenou na tomtéž zdroji jako Fabbriho rytina, která podle něj vznikla „evidently after a drawing close or by Michelangelo“.¹¹ Na základě tohoto stručného resumé nezbyvá než konstatovat, že otázka, kterou svého času položil Julius Röss je stále aktuální: „Jestliže odmítneme atribuci spojující tuto kresbu s Michelangelem, komu bychom měli přispat její autorství?“

Je šťastnou náhodou, že cestu k odpovědi napovídají některá fakta související s proveniencí analyzované kresby. Na 24. listu již zmíněného alba *Raccolta di Disegni d'Anatomia* (chovaného ve Varšavě) se nalézá perokresba opatřená při dolním okraji následujícím textem (*obr. 4*): *Bartolomeo Passarotti Pittore Bolognese fece ed e di stesso il ritratto che nel disegno si vede*.¹² Tento bolognský

¹⁰ Z. Batowski (cit. v pozn. 7).

¹¹ Alessandro Parronchi, Michelangelo e Realdo Colombo. *Opere giovanili di Michelangelo. II: Il paragone con l'antico*. Firenze 1975, s. 220, pozn. 74, obr. 124; D. Summers (cit. v pozn. 4), s. 563, pozn. 2.

¹² Není pochyb o tom, že toto je Passarottiho snad nejznámější a nejčastěji reprodukováná kresba: Z. Batowski (cit. v pozn. 7), obr. 3; Z. Ameisenowa (cit. v pozn. 4), s. 34–35, obr. 38; L. Price Amerson Jr., Marco d'Agreste's San Bartolomeo: An Introduction to Some Problems. In: Maria Luisa Gatti Perer (ed.) *Il Duomo di Milano: Atti del Congresso Internazionale*. Milano 1969, I, s. 196, 206, pozn. 35, obr. 26; Kristina Herrmann-Fiore, Die Fresken Federigo Zuccaris in seinem römischen Haus. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* XVIII, 1979, s. 86, obr. 36; Corinna Höper, *Bartolomeo Passarotti (1529–1592)*. Worms

malíř (1529–1592) znázornil vpravo dole sám sebe, jak s rétorickým gestem pravé ruky přednáší o anatomii a svůj výklad demonstruje na třech figurách, které jsou sice zachyceny v identické pozici, ale postupně, zleva doprava, jako kostra, *éncorché* a akt. A právě tento mužský akt se vyznačuje téměř identickým pojednáním lidského těla jako kresba v Moravské galerii. Obě kresby mají pro Passarottiho typický energický rukopis a shodují se až do drobných, ale příznačných detailů, jako je např. naznačení žeber krátkými, ostrými, trhanými tahy pera. Místo výčtu dalších podobností a shod mezi oběma díly bych rád ale poukázal na jednu pozoruhodnou okolnost, která vyšla najevo až při nedávném vystavení brněnského listu vedle dalších čtyřech Passarottiho kreseb z českých a moravských sbírek. Jedna z nich představuje mužskou figuru nesoucí štít, meč a kopí (*obr. 5*), jejíž dolní polovina těla — vyjma pozice první nohy od kolena dolů — je v obrysu zcela totožná s nohama muže na kresbě v Moravské galerii.¹³ Obzvláště nápadné to je zejména v partii levého lýtka, kde Passarotti dodatečně pozměnil jeho obrys tak, aby byl shodný s lýtkem brněnského svalovce. Z toho se zdá vyplývat, že umělec zcela záměrně použil brněnskou kresbu jako model pro znázornění správně utvářeného mužského těla. Logicky se nabízí také otázka, na kterou se pokusím odpovědět za chvíli: Proč Passarotti pokládal figuru na kresbě z Moravské galerie za vzor hodný následování?

Předcházející řádky až dosud více či méně rekapitulovaly argumentaci a závěry mého textu otištěného v katalogu výstavy renesančních kreseb a grafik z českých sbírek, kterou v roce 1996 uspořádala Národní galerie v Praze (a o rok později také v Olomouci).¹⁴ Je poněkud překvapivé, že všem, kteří o brněnské kresbě psali (včetně michelangelovských specialistů Parronchiho a Summerse), uniklo, že její problematiku se již 1943 nepřímo dotkl Johannes Wilde v dnes klasickém katalogu italských renesančních kreseb ve Windsoru. V textu o kresbě inv. č. 12765, na jejíchž obou stranách se nalézají rozdílné Michelangelovy studie proporcí „ideálního“ mužského aktu, nalezneme také následující informaci o kresbě na jejím versu:

„It is worth mentioning that the same measurements are described on an anonymous XVI century drawing (now in the L.C.G. Clarke Collection, Cambridge), which is a copy after Michelangelo's terra cotta model of a nude male figure in the Casa Buonarroti. This drawing achieved canonical significance, was engraved by Giovanni Fabbri, and has often been reproduced in works on artistic anatomy.“¹⁵

1987, II, s. 190–191, č. kat. Z 328, obr. 46a (zde je uvedena ještě další literatura k této kresbě); Angela Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti pittore (1529–1592). Catalogo generale*. Rimini 1990, s. 43, obr.; Manfred Sellink, *An Antwerp Drawing Book dated 1589 as a Guide to Highest Learning. Simiolus XXI*, 1992, s. 45, obr. 15; M. N. Kornell 1993 (cit. v pozn. 4), s. 130–132, obr.; L. Konečný (cit. v pozn. 2), s. 279, obr.; Monique Kornell, in: Mimi Cazort, Monique Kornell, K. B. Roberts, [Kat.] *The Ingenious Machine of Nature: Four Centuries of Art and Anatomy*. Ottawa 1996, s. 158–160, č. kat. 46; M. Kornell 1998 (cit. v pozn. 4), s. 173, obr. 10.3. Posledně citovaná studie byla v okamžiku dokončování tohoto článku (polovina května 1998) těsně před vydáním.

13 Národní galerie v Praze, inv. č. K 37606; kresba perem, 423 x 240 mm. Viz Martin Zlatohlávek, in: M. Zlatohlávek (cit. v pozn. 2), s. 282–283, č. kat. LI.

14 Srov. L. Konečný (cit. v pozn. 2).

15 Artur Eduard Popham, Johannes Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in*

Pro otázku autorství kresby v Moravské galerii je v tomto okamžiku důležité, že *další* kresba totožná s onou na Fabbriho rytině se v roce 1943 nacházela v soukromé sbírce v Cambridgi. Ještě důležitější ale je, že Louis C. G. Clarke svou sbírku v roce 1960 odkázal tamní univerzitě. Ta pak roku 1974 představila některé ex-Clarkeho kresby publiku; daru jako celku věnovala samostatnou výstavu na přelomu let 1981/1982 ve Fitzwilliam muzeu. Zatímco první výstavu doprovázel pouze namnožený strojopisný seznam,¹⁶ pro druhou David Scrase připravil sice skromně vybavený, ale zato velmi důkladný katalog. V něm uvádí, že pro text věnovaný kresbě dříve zmíněné Wildem použil výsledky bádání svého předchůdce Malcolma Cormacka, jehož atribuci cituje již seznam z roku 1974.¹⁷

Kresba v Cambridgi je — včetně technik a rozměrů — naprosto identická s kresbou v Brně. Také v jejím případě stáli Cormack (a Scrase) před nesnadným problémem: Ještě v roce 1918 byla připisována Michelangelovi; Johannes Wilde ji později ponechal bez připsání. Podobnosti v osudech obou kreseb tím však nejsou ani zdaleka u konce. Také autoři katalogu ex-Clarkeho kreseb se nakonec rozhodli pro atribuci bolognskému malíři Bartolomeovi Passarottimu a také oni nejenže našli hlavní oporu pro toto autorské určení v umělcově *Lekci anatomie* ve Varšavě, ale kresbu ve Fitzwilliam muzeu navíc identifikovali jako chybějící list z varšavského alba. Cormack & Scrase dále uvádějí, že existují „tři další verze“ kresby v Fitzwilliam muzeu — jedna v „the Museum Morawskiego [sic!] at Brno“ (vystavená v letech 1949 a 1952 v Praze, a 1965 publikovaná Juliem Rossem) a dvě v Královské knihovně v Turíně. Zatímco obě posledně jmenované mají poněkud menší rozměr (434 x 266 mm) a „appear to be copies“,¹⁸ kresba z Moravské galerie je v katalogu ponechána bez jakéhokoliv dalšího komentáře. Z kontextu však je zřejmé, že je jí přiznán blíže nespécifikovaný statut „další verze“. Privilegovanou roli „otce rodiny“ obsadil list v Cambridgi, který byl 29. května 1840 při rozprodeji sbírky Stanislava Poniatowského u Christie's v Londýně dražen jako č. 938.¹⁹ To tedy znamená, že dnes známe čtyři (téměř) identické kresby, z nichž alespoň dvě (ve Fitzwilliam muzeu a v Moravské galerii) si vzhledem ke svému stylu a kvalitě mohou dělat důvodný nárok na Passarottioho autorství. Pokud je kresba v Cambridgi opravdu tou, kterou markýz Capacelli roku 1776 daroval Stanislavu Augustovi (což je

the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle. London 1943, s. 245–246, č. kat. 421, tab. 17, 18; zde také poukaz, že Fabbriho rytinu již v minulém století analyzoval J. Kollmann (cit. v pozn. 4). Pro model ve florentské Casa Buonarroti viz Charles de Tolnay, *The Youth of Michelangelo*. Princeton 1943, obr. 286, 287; Ludwig Goldscheider, *A Survey of Michelangelo's Models in Wax and Clay*. London 1962, obr. 35.

¹⁶ [Kat.] *Sixteenth Century Italian Drawings from the Museum's Collection*. Cambridge 1974, s. 5.

¹⁷ David Scrase, [Kat.] *Drawings from the Collection of Louis C. G. Clarke, LL.D.* Cambridge 1981, s. 46–52.

¹⁸ Inv. č. 15601 a 16067. Viz Aldo Bertini, *I disegni italiani della Bibliotheca Reale di Torino*. Roma 1958, s. 38, č. kat. 245, 246, obr. Za zmínku stojí, že Bertiniho atribuce druhé z těchto kreseb zní: pozdní 16. století, snad Bologna.

¹⁹ K osudům této sbírky viz Andrea Busiri Vici, *I Poniatowski a Roma*. Firenze 1971, zejména kapitola: Stanislao Poniatowski, collezionista, s. 313–365.

téměř jisté), tak to ale stále ještě automaticky neznamená její prioritu ve vztahu k verzi v Brně. Pro vztah mezi těmito dvěma kresbami — nebo ještě lépe: mezi všemi členy „rodiny“ — si můžeme teoreticky představit celou řadu variant, které však je sotva možné vyhodnotit bez toho, že všechny čtyři kresby (plus grafický list) fyzicky položíme vedle sebe a detailně porovnáme.

I když je nasnadě domněnka, že uvedení brněnské kresby v katalogu výstavy pořádané prestižní univerzitou povede k jejímu zařazení do světové literatury, ve skutečnosti se stal pravý opak. To, že kresba z Moravské galerie byla označena jako jedna z „dalších verzí“ mělo za následek, že o ní marně hledáme zmínku v obou recentních monografiích věnovaných životu a tvorbě Bartolomea Passarottioho. Nezmínila ji ani Angela Ghirardiová ve své knize z roku 1990, která sice obsahuje pouze katalog umělcových obrazů, ale zato věnuje značnou pozornost jeho zájmu o anatomii;²⁰ ani Corinna Höperová, jejíž o něco dříve publikovaná práce obsahuje důkladný katalog Passarottioho kreseb.²¹ Začíná se však blýskat na lepší časy: Ve své disertaci z roku 1993, zabývající se anatomickými zájmy italských umělců 16. století, brněnskou kresbu jako „další verzi“ letmo připomenula Monique Kornellová, která tak opakovaně učinila v právě vydané studii o Passarottim a anatomii.²²

Díky této autorce nyní máme poměrně přesnou představu o Passarottioho studiu anatomie a proporcích lidského těla. Kromě kreseb samotných byla dosud kardinálním dokladem umělcových zájmů stručná pasáž ve spise Raffaella Borghiniho *Il Riposo* (1584), kde se lze dočíst, že Passarotti *fa uno libro di notomie, d'ossature, e di carne, in cui vuol mostrare come si dee apprendere l'arte del disegno per metterlo in opera, e si puo sperare, che habbia ad essere cosa bella; perche egli disegna benissimo.*²³ Ve světle této informace nepřekvapí, že varšavská *Lekce anatomie* je téměř jednomyslně pokládána za návrh titulního listu této „knihy“, která však buďto nebyla nikdy dokončena, nebo se nezachovala.²⁴ Monique Kornellová nyní shromáždila všechny písemný i výtvarný materiál související s tímto anatomickým projektem, pečlivě jej analyzovala a dospěla k závěrům, které poskytují pevnou bázi nejen pro další případné atribuce obdobných kreseb Passarottimu, ale také pro stanovení charakteru jím připravované příručky anatomie pro umělce. Je evidentní, že tato práce měla pojednávat nejen o kostře, svalech a nahém těle, jak píše Borghini, ale měla také definovat

²⁰ A. Ghirardi (cit. v pozn. 12), s. 41–45.

²¹ Těžko lze vysvětlit skutečnost, že tato autorka ve svém katalogu (cit. v pozn. 12), II, s. 118, č. kat. Z 34, naopak uvádí Passarottioho kresbu inv. č. B 2889 z Moravské galerie (M. Zlatohlávek /cit. v pozn. 2/, s. 286–287, č. kat. LIII), a to s odkazem na katalog Heleny Kusákové-Knozové z roku 1969 (cit. v pozn. 3), s. 33, č. kat. 98, kde figuruje také brněnská kresba B 2741. Tento stav věci je o to podivnější, že Corinna Höperová v katalogových číslech kreseb z Cambridge a Varšavy (s. 119 a 189–190, č. kat. Z 39a Z 328) cituje Scrasův katalog (cit. v pozn. 17), kde je — *vide supra* — brněnská kresba zmiňována.

²² M. H. Kornell 1993 (cit. v pozn. 4), s. 133–134, pozn. 80 (*via Parronchi* /cit. v pozn. 11/); M. Kornell 1998 (cit. v pozn. 4), pozn. 16.

²³ Raffaello Borghini, *Il Riposo*. Firenze 1584, s. 566. Další prameny uvádí především M. Kornell 1998 (cit. v pozn. 4), s. 173–174.

²⁴ Viz většinu prací uvedených v pozn. 12 *supra*.

proporce těla na základě jeho anatomické struktury. Byla to tedy proporční nauka založená na studiu anatomie, kdy umělec věnoval zvláštní pozornost kostře a jejím kloubům (zejména kyčlím a slabinám). Tento specifický zájem je společný všem anatomickým kresbám připisovaným bolognskému umělci a technické detaily, které s ním souvisejí jsou dalším, tentokrát mimovýtvárným potvrzením filiace brněnské kresby.²⁵

Passarottiho orientace na problematiku anatomie a proporcí lidského těla nebyla ve své době nijak výjimečná. Naopak dokonale korespondovala s tendencí většiny renesančních umělců na základě „objektivního“ vědeckého studia se dobrat „správného“ uměleckého ztvárnění lidské postavy.²⁶ Patrně nejvýznamnějším z těch, kteří se snažili naplnit tento ideál byl Michelangelo, jehož zájem o anatomii a proporce je velmi dobře doložen, a který rovněž připravoval, ale nikdy nedokončil, knihu anatomie pro umělce.²⁷ Kresby Bartolomea Passarottiho však napovídají, že v jeho případě nešlo jen o běžný dobový zájem či o tehdy časté *imitatio Buonarotti*.²⁸ Bádání Monique Kornellové potvrdilo to, co naznačil již David Summers: Fabbriho rytina a s ní související kresby v Cambridgi a Brně (na jedné straně) a Michelangelovy kresby na listech 12765 ve Windsoru a 18719 v Uffiziích (na straně druhé) vykazují nejen identické proporční míry (jednotkou je třetina délky obličeje), ale také tentýž přístup k anatomii a proporcím. Je velmi pravděpodobné, že Passarotti, který byl velkým obdivovatelem Michelangela, se za svého pobytu v Římě seznámil s jeho kresbami, a svá anatomická studia pak orientoval v mistrových intencích. Domnívám se proto, že

²⁵ Pro vyčerpávající analýzu viz zejména M. Kornell 1998 (cit. v pozn. 4), s. 175–176. Pro anglické ekvivalenty italského názvosloví na Fabbriho rytině a na kresbě v Cambridgi viz D. Scrase (cit. v pozn. 17), s. 47–48, a zejména D. Summers (cit. v pozn. 4), s. 405.

²⁶ O tomto problému existuje početná literatura, kterou nedávno resumovaly dva výstavní projekty, jejichž katalogy obsahují důkladnou bibliografii: M. Cazort, M. Kornell, K. B. Roberts (cit. v pozn. 12) a Deanna Petherbridge, Ludmila Jordanova, *The Quick and Dead: Artist and Anatomy*. London 1997. Z tam uvedených starších prací pro účely tohoto textu viz dále Z. Ameisenowa (cit. v pozn. 4); Roberto Paolo Ciardi, Lucia Tongiorgi Tomasi, [Kat.] *Immagini anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi. Secc. XVI e XVII*. Firenze 1984; B. Schultz, *Art and Anatomy in Renaissance Italy* (Ph.D. Diss., University of Pittsburgh, 1982). Ann Arbor 1985; a především M. H. Kornell 1993 (cit. v pozn. 4).

²⁷ Také v tomto případě je literatura přebohatá, takže viz alespoň M. T. Malato, Michelangelo anatomo. In: *Atti de l Convegno per la Storia della Medicina*. Fermo 1955, s. 113–119; H. Schmidt, H. Schadenwaldt, *Michelangelo und die Medizin seiner Zeit*. Stuttgart 1965; A. Parronchi (cit. v pozn. 11), s. 191–233; D. Summers (cit. v pozn. 4), s. 397–405; „Anatomy“; Leo Steinberg, Michelangelo and the Doctors. *Bulletin of the History of Medicine* LVI, 1982, s. 543–553; B. Schultz (cit. v pozn. 26), zejména s. 78–82, 89–91 a 100–108; Roberto Paolo Ciardi, Michelangelo come Galeno: un'ipotesi iconologia. In: *Studi di onore Giulio Carlo Argan I*. Roma 1984, s. 173–181; James Elkins, Michelangelo and the Human Form: His Knowledge and Use of Anatomy. *Art History* VII, 1984, s. 176–186 (přetištěno in: William E. Wallace *ed.*, *Michelangelo: Selected Scholarship in English*, vol. 5: *Drawings, Poetry, and Miscellaneous Studies*. New York-London 1995, s. 378–392); M. H. Kornell 1993 (cit. v pozn. 4); Ghislain J. P. Kieft, *Het brein van Michelangelo: Kunst, kunsttheorie en constructie van het beeld in de Italiaanse Renaissance*. Diss. Utrecht 1994, s. 189–203: „De anatomie van Michelangelo“.

²⁸ Pro zevrubný rozbor jednoho případu tohoto „komplexu“ (Gianlorenzo Bernini), viz Catharine M. Soussloff, *Imitatio Buonarotti*. *Sixteenth Century Journal* XX, 1989, s. 582–602.

není třeba podnikavého markýze Capacelliho podezřívát z toho, že ze zjištěných důvodů fabrikoval připsání své kresby Michelangelovi; pravděpodobnější je, že kresba, kterou Giovanni Fabbrì na markýzovu objednávku reprodukoval, toto připsání již nesla.²⁹ Jak už je dnes snad definitivně zřejmé, jejím autorem však nebyl slavný Florentan, nýbrž o dvě generace mladší Bartolomeo Passarotti z Bologne. To sice zmenšuje její „prestíž“, ale neubírá jí to na kvalitě. Navíc zde stále je jedna zvláštní okolnost, která si žádá vysvětlení: Tato kresba existuje v (zatím) čtyřech verzích a Passarotti sám ji zřejmě pokládal za vzor, k jehož následování se občas uchýloval. Vezmeme-li do úvahy všechny tyto okolnosti, nabízí se možnost, že kresba vznikla na základě Michelangelova dnes neznámého listu a měla proto statut jakéhosi „vizuálního návodu“.³⁰ Je pravděpodobné, že jako taková byla Passarottiho vlastní rukou několikrát „namnožena“ pro poučení dalších umělců, anebo pro potěšení milovníků umění.

²⁹ Atribuce Passarottiho kreseb Michelangelovi jsou poměrně časté. Zajímavý je případ kresby inv. č. 4874 ve Vídni, která byla dříve přepisována střídavě Michelangelovi a Passarottimu. Viz C. Höper (cit. v pozn. 12), II, s. 190, č. kat. 330; Veronika Birke, Janina Kertész, *Die italienische Zeichnungen der Albertina: Generalverzeichnis* III. Köln-Weimar-Wien 1995, s. 1685. Dnes je sice zařazena mezi práce bolognského umělce, ale podle Paula Joannidese byla nakreslena podle Michelangelovy ztracené sochy Herkula ze začátku 90. let 15. století: Paul Joannides, Michelangelo's lost Hercules. *Burlington Magazine* CXIX, 1977, s. 550–555, zejména s. 554, pozn. 27 a 555, obr. 29; idem, A Supplement to Michelangelo's lost Hercules. *Ibidem* CXXIII, 1981, s. 20–23, zejména pozn. 4. V této souvislosti je namístě zmínit, že ani atribuce windsorské kresby 12756 (vide supra a pozn. 15) není michelangelovskými odborníky přijímána bezvýhradně; k tomu viz alespoň D. Summers (cit. v pozn. 4), s. 563, pozn. 1. Způsob, jakým její autor červenou rudkou zaznamenal muskulaturu trupu a pravou nohu modelu, nalezl svůj zcela zřejmý ohlas na jedné z Passarottiho perokreseb, kterou recentně publikovala M. Kornell 1998 (cit. v pozn. 4), s. 172–175, obr. 10.1 vlevo. A *last but not least*, konexe mezi oběma umělci se až donedávna zdálo posilovat údajné Passarottiho znázornění Michelangela přednášejícího umělcům o anatomii: kresba v Louvru a s ní související obraz v Galleria Borghese v Římě, k nimž viz alespoň Ernst Steinmann, *Die Porträt-darstellungen des Michelangelo*. Leipzig 1913, s. 80–81; M. T. Malato (cit. v pozn. 27), s. 115–116; Z. Ameisenowa (cit. v pozn. 4), s. 33–34; C. Höper (cit. v pozn. 12), II, s. 243, č. kat. A 70 a s. 274, č. kat. A 286; A. Ghirardi (cit. v pozn. 12), s. 43 a 45; M. Kornell 1993 (cit. v pozn. 4), s. 177 a 181, pozn. 25. Podle Corinny Höperové však autorem těchto zajímavých scén je Passarottiho žák Luccio Massari.

³⁰ Tuto domněnku podporuje Scrasem dále neověřená (a zdá se také neověřitelná) informace, že „there exists a portrait of Michelangelo in a private collection in Paris in which the artist is shown holding a book of anatomical studies open at the Fitzwilliam drawing.“ Viz D. Scrase (cit. v pozn. 17), s. 49.

ONCE AGAIN ON THE AUTHORSHIP OF A DRAWING MISATTRIBUTED TO MICHELANGELO

Drawing inv. no. B 2741 in the Moravian Gallery in Brno: *Study of the proportions of a male nude and skeleton* (figs. 1 & 2), which had been for a long time exhibited as a work of Michelangelo Buonarotti, was recently attributed to the Bolognese artist Bartolomeo Passarotti (1529-1592) by the author of this paper. The present article discusses this attribution in the light of some additional findings which demonstrate that the drawing under scrutiny belongs to a group of related works in the Fitzwilliam Museum, Cambridge, and in the Biblioteca Reale, Turin. These drawings can be shown to have possibly harked back to a work by Michelangelo, that has not come down to us. Passarotti—it seems probable—considered that original drawing as a visual model of how to represent an ideal male body. Apparently, this was the principal reason why the Bolognese artist “multiplied” this drawing several times in his own hand, either for instruction of other artists or for the delight of lovers of art.

Původ snímků — Photographic acknowledgment

Ústav dějin umění AV ČR, Praha (Jiří Hampl): 1, 2, 3; Národní galerie v Praze: 4 (Blanka Lamrová), 5 (Soňa Divišová).