

MILAN TOGNER

## GIUSEPPE DIAMANTINI V MORAVSKÝCH SBÍRKÁCH

Giuseppe Diamantini (1621–1705) patrně nepatří k výrazněji frekventovaným jménům v dějinách italského umění. Přesto však jde o malíře a především o kreslíře a grafika, jehož postavení ve vývoji benátského výtvarného projevu druhé poloviny 17. století není rozhodně zanedbatelné. Lehkost, bezprostřednost a uvolněnost Diamantiniho lineárního projevu v leptech a kresbách, výrazným způsobem poznamenala především kresebné umění řady protagonistů benátské malby následující generace. A podobně jeho monumentální malby a obrazy tvořily nedílnou součást benátské výtvarné scény uvazovaného období.<sup>1</sup> Mimořádně, neméně exponován byl i v oblasti poesie a dobové prameny o Diamantinim hovoří jako o „*famoso poeta e pittore*“ a jeho současník Fra Ridolfo Maria Romani uvádí, že měl „*grand'inclinazione per la poesia e per il disegno*“.<sup>2</sup>

Rodák z Fossombrone v Markách prochází ve svém počátečním školení Boloňou a ovlivněn příkladem umělců carracciiovského okruhu, zvláště příkladem Simone Cantariniho, se objevuje zhruba okolo roku 1650 v Benátkách. S Benátkami a benátským prostředím je spojen nejen jeho další život, ale především tvorba, která vedle boloňského akcentu byla obohacena výrazným vlivem Pietra Liberiho. Od šedesátých let zde rozvíjí své umění, které můžeme charakterizovat jako symbiosu boloňského klasicismu s benátským smyslem pro kolorit na řadě významných zakázek, ať již v poloze závěsných a spíše výjimečně oltářních obrazů (*Klanění králů* v S. Moise), nebo v nástěnných malbách (*Bůh Otec obklopen anděly* v S. Giovanni Crisostomo). Jako *Cavaliere di San Giorgio* je znám a protěžován početnou řadou benátské nobility, které dodává obrazy s mytologickými tématy a jeho ateliér je navštěvován řadou mladých malířů, kteří se zde zdokonalují v umění kresby.<sup>3</sup> Zatímco Diamantiniho malířské dílo se výraz-

---

<sup>1</sup> Hlavní část starší literatury resumuje ve své recentní studii Corina Höper, Giuseppe Diamantini als Zeichner. *Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 20/21, 1998, s. 253–259, pozn. 1.

<sup>2</sup> Citováno podle Coriny Höper (cit. v pozn. 1), s. 256.

<sup>3</sup> Ursula V. Fischer Pace, Un album di disegni a Santa Maria in via a Camerino. In: di M. Di Giampaolo–G. Angelucci (eds.), *Disegni Marchiagiani dal Cinquecento al Settecento*. Firenze 1995, s. 103–114.

něji nevymyká ze standardu soudobé benátské produkce, je to právě nevšední kreslířské umění, které mu zajistilo značnou známost a podobně grafická tvorba, důsledně zaznamenávající bezprostřednost zdánlivě chaotických shluků čar a škrtnů, typických pro jeho kresebný projev.<sup>4</sup> V závěru života odchází z Benátek do rodného Fossombrone (1698) a spolu se spíše již jen sporadickými malířskými realizacemi se věnuje vlastní básnické tvorbě.

Zmíněná poněkud skromnější frekvence Diamantiniho jména v odborné literatuře je spíše způsobena jistou fragmentárností a nepříliš značným rozsahem zachovaného díla. Zhruba sto listů, většinou známých a publikovaných kreseb, rozptýlených v nejrůznějších sbírkách a na šedesát grafických listů dnes reprezentuje hlavní část jeho tvorby. Podobně malířské dílo představují pouhé čtyři desítky obrazů, navíc zastoupené v méně známých a mnohdy nesnadně přístupných kolekcích. „*Piu che a chiese e cognito a quadrerie*“ poznamenává o jeho malířském díle, z větší části věnovanému mytologickým scénám, Luigi Lanzi.<sup>5</sup> Patrně i tento fakt přistupuje k menší známosti Diamantiniho malířského díla a až v posledních letech je jeho oeuvre obohacován o nová připsání.<sup>6</sup> Každý nový objev související s jeho tvorbou tedy může napomoci k jisté rehabilitaci tvorby, která si zvláště v kresebném projevu zaslouží výraznější pozornost. K dosud neznámým Diamantiniho kresbám patří i dva rozměrné listy vevázané do alba označeného jako *Nrus 37* souboru staré kresby zachovaného ve fondu Státní vědecké knihovny v Olomouci. V prvním případě jde o list přinášející dvě varianty (recto a verso) scény, kterou můžeme interpretovat jako *Narození P. Marie* [obr. 1, 2].<sup>7</sup> Výrazně uvolněné vedení pera střídající krouživé a plynulé čáry právě tak jako intenzitu síly linie, spolu s rozmýváním barvy vytváří spíše v náznaku tušené jednotlivé figury a přesvědčivé budování prostorových vztahů celkové kompozice. Obě varianty stejného námětu, ovšem značně odlišné v kompozičním řešení, působí dojmem neobyčejné lehkosti až hravosti a jsou pro Diamantiniho dílo zcela typické. Pro komparaci nejlépe poslouží skupina kreseb z grafické sbírky Staatsgalerie Stuttgart, kde je soustředěn patrně nejrozsáhlejší soubor Diamantiniho kreseb.<sup>8</sup> V zásadě stejným způsobem, spolu s typickým vymezením obrazového pole pravouhlým rámováním volně vedenou, opakovanou čarou je realizována například kresba *Salomé s hlavou Jana Křtitele* ze Stuttgartu [obr. 4] a podobné analogie vykazují i řada dalších Diamantiniho autentických kreseb z jiných sbírek.<sup>9</sup> Zajímavým detailem je figura ženy držící novorozeně v kompo-

<sup>4</sup> Paola Mattioli, Giuseppe Diamantini incisore. *Arte Veneta* XXIV, 1970, s. 151–160.

<sup>5</sup> Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*. Bassano 1789 (ed. M. Capucci), Firenze 1974, III, s. 101.

<sup>6</sup> Bernard Aikema, Diamantini e Molinari in Palazzo Gritti-Badoer a Venezia. *Arte Veneta* XXXIX, 1985, s. 165–167.

<sup>7</sup> Pero v tmavohnědém tónu, lavírováno hnědou na silnějším, bílém papíře, 525x395 mm. V pravém horním rohu versa paginace perem: 65. List č. 37/65 – Státní vědecká knihovna (dále jen SVK) Olomouc, J IV 51563/65.

<sup>8</sup> Katalog výstavy Christel Thiem, *Italianische Zeichnungen 1500–1800*. Stuttgart 1977, č. kat. 281–303. Podobně též C. Höper (cit. v pozn. 1).

<sup>9</sup> Pero v tmavohnědém tónu, podkresleno rudkou na bílém papíře, 329x201 mm; Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, inv. č. C 96/4512. Ze stejné sbírky vykazují výraznou

zici recta olomoucké kresby, která jen v zrcadlovém obrácení opakuje postoj P. Marie a držení dítěte ve scéně patrně nejznámějšího Diamantiniho obrazu *Klanění tří králů* z benátského kostela San Moise. Oltářní obraz je datován do devadesátých let seicenta,<sup>10</sup> ovšem olomoucká kresba, jak se pokusím prokázat, zřejmě tuto dataci předchází a vznikla pravděpodobně ještě ve druhé polovině osmdesátých let.

Stejnou dataci můžeme přiznat i druhé, neméně rozměrné olomoucké kresbě s námětem *Svatby v Káni (Proměnění vody ve víno)* [obr. 3].<sup>11</sup> Kresebný charakter tohoto listu zaznamenává drobné změny v detailnějším prokreslení některých částí vertikální šrafurou a drobnými škrty v náznaku muskulatury figur prvního plánu. Přesto ovšem přináší list zcela typický kreslířský přednes, s nezaměnitelným, spontánním rukopisem a opět s možností jednoznačného a prokazatelného srovnání. Novozákonní motiv zde Diamantini rozehrál jako mnohofigurální scénu v palácovém interiéru, zcela v intencích velkých benátských příkladů (Paolo Veronese, Tintoretto). Na rozdíl od nich ovšem celý kompars stolovníků umísťuje ke kruhovému stolu a ve výsledném budování prostorových vztahů preferuje vertikální, namísto tradičního spíše šířkového řešení poměrně frekventované kompozice.

V známém a dnes zachovaném Diamantiniho díle, ať již malířským, nebo grafickým, se s náměty zpracovanými olomouckými kresbami bohužel nesetkáváme – ostatně to je příznačné pro naprostou většinu jeho kreseb. V obou případech jsou však pregnantními ukázkami Diamantiniho kreslířského umění a v kontextu domácích sbírek zřejmě zcela ojedinělé. Oba Diamantiniho listy jsou součástí kolekce kreseb někdejšího augustiniánského kláštera v Olomouci, kde obohatily původní sbírku moravského malíře Antonína Martina Lublinského (1636–1690) a od sedmdesátých let 18. století se staly součástí fondu staré kresby někdejší Lycejni, dnes Státní vědecké knihovny.<sup>12</sup> Do původní Lublinského sbírky se nepochybně dostaly prostřednictvím souboru, který zde zanechal benátsko-lombardský malíř pracující ve službách olomouckého biskupa Karla II. z Liechtensteinu-Castelcornu, Paolo Pagani (1655–1716). Soubor Paganiho kreseb obohatil původní sbírku ovšem až v roce 1695, pět let po Lublinského smrti.<sup>13</sup> Předpoklad původu dvou Diamantiniho listů v souboru Paganiho kreseb je zcela reálný, především pro vzájemný úzký pracovní a patrně i přátelský vztah obou umělců. V osmdesátých letech seicenta vzniká v Benátkách poměrně rozsáhlá kolekce

---

afinitu k oběma olomouckým kresbám podobně i listy inv. č. 6306, 6298, 6293, 6295, 6296, 6301, 6304 (ve všech případech recta a versa), 6313 a 6314. Podobně lze pro komparaci použít kresbu s námětem *Paridova soudu* z petrohradské Ermitáže (No. 822), vídeňské Albertiny (inv. č. 1762 a 1763), nebo pařížského Louvre (inv. č. 18008) a řadu dalších.

<sup>10</sup> Srov. B. Aikema (cit. v pozn. 6), s. 165.

<sup>11</sup> Pero v tmavohnědém tónu, lavírováno hnědou na silnějším, bílém papíře, 520x395 mm. V pravém horním rohu paginace perem: 68. List č. 37/68 – SVK Olomouc, J IV 51563/68.

<sup>12</sup> K Paganimu a k formování sbírky staré kresby SVK v Olomouci viz Milan Togner, *Paolo Pagani – kresby / Drawings*. Olomouc 1997, s. 8–11; Idem, *Agostino Ciampelli – kresby*. Olomouc 2000, s. 9–12.

<sup>13</sup> Pravděpodobně v závěru moravského pobytu, v listopadu 1695, viz M. Togner 1997 (cit. v pozn. 12), s. 9.

deseti Diamantiniho leptů, převážně s náměty mytologických dvojic (*Saturn a Rhea, Mars a Venuše* apod.), podle kresebných předloh Paola Paganiho.<sup>14</sup> Jejich vzájemná spolupráce zřejmě začíná již v sedmdesátých letech, rozhodně však před rokem 1682, protože první Diamantiniho lepty podle Paganiho kreseb jsou dedikovány benátskému šlechtici Marcu Antonio Correrovi, který v uvedeném roce umírá.<sup>15</sup> Z počátku osmdesátých let také pochází podstatná část Paganiho kreseb dnes zachovaná ve fondu Státní vědecké knihovny v Olomouci. Vzájemné přátelství staršího, renomovaného umělce Diamantiniho a mladého, začínajícího malíře Paganiho, také nezůstalo bez ovlivnění další Paganiho tvorby, jak ostatně upozornil Allesandro Morandotti ve své monografii věnované Paolo Paganimu.<sup>16</sup> Vzhledem k faktu odchodu Paola Paganiho do Vídně a posléze na Moravu v roce 1690, můžeme vznik obou Diamantiniho kreseb, u nichž reálně předpokládáme že byly v Paganiho majetku, datovat širším obdobím osmdesátých let seicenta.<sup>17</sup>

V souvislosti se zpracováním olomoucké sbírky kreseb Paola Paganiho<sup>18</sup> a posléze v samostatné studii věnované jeho malířskému dílu v Kroměříži,<sup>19</sup> jsem stejnému autorovi připsal obraz *Hérakles vyvádí Alkéstidu z podsvětí* ze sbírky kroměřížského arcibiskupského zámku [obr. 5].<sup>20</sup> K stanovení autorství Paola Paganiho mne vedla evidentní orientace kroměřížského plátna na dílo Pietra Liberiho, který byl Paganiho učitelem a výrazně jeho tvorbu ovlivnil, na blízkou typologii figur a na barevnou výstavbu obrazu, opět blízkou Paganiho raným pracím. Neméně zde spolupůsobila Paganiho kresba stejné scény, která sice ne zcela jednoznačně odpovídala kompozici obrazu, ale vzhledem k neobvyklosti ikonografie jsem ji považoval za variantu řešení málo frekventovaného námětu.<sup>21</sup> Konečně vážným argumentem zde byl i záznam v seznamu obrazů kroměřížského zámku z roku 1695, kde byl uveden obraz *Hercules von Paulo Pagani*, který dosud nebyl spojen s žádným konkrétním dílem a navíc se neobjevuje v seznamu kroměřížských obrazů z roku 1691. Zmíněný obraz se tedy musel dostat do kroměřížské sbírky v mezidobí 1691 až 1695, tedy v době Paganiho moravského pobytu a jeho pracovního nasazení pro biskupa Karla II. z Liechtensteinu-Castelcornu. Všechny tyto argumenty se mi jevily jako dosta-

14 Vzájemným vztahem Paola Paganiho a Giuseppe Diamantiniho se detailně zabývá studie: Cristina Geddo, Giuseppe Diamantini e la sua collaborazione con Paolo Pagani. *Grafica d'arte* VI, 1995, s. 2–11 a P. Mattioli (cit. v pozn. 4).

15 C. Geddo (cit. v pozn. 14). Srov. též Alessandro Marandotti, *Paolo Pagani e i Pagani di Castello Valsolda*. Lugano 2000, s. 79.

16 A. Morandotti (cit. v pozn. 15), s. 81.

17 K Paganiho odchodu z Benátek M. Togner 1997 (cit. v pozn. 12), s. 21–22. Podobně Cristina Geddo, *Regesto documentario*. In: Federica Bianchi (ed.), *Paolo Pagani 1655–1716*. Milano 1998, s. 198–201.

18 M. Togner 1997 (cit. v pozn. 12), s. 27–29.

19 Milan Togner, *Quadri inediti di Paolo Pagani in una collezione Morava*. *Umění* XLV, 1997, s. 578–584.

20 Olej, plátno, 95x118 cm; neznačeno; inv. č. KE 1038. Srov. Milan Togner, in: Milan Togner (ed.), *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obrazů arcibiskupského zámku v Kroměříži*. Kroměříž 1998, s. 298–299, č. kat. 307, obr.

21 M. Togner 1997 (cit. v pozn. 12), s. 79–80, č. kat. A 78, obr. tab. XLIII.

tečně průkazné pro stanovení autorství Paola Paganio. Díky možnosti seznámení s poměrně širokým vzorkem autentických Paganio obrazů z italských sbírek při příležitosti výstavy malířského díla Paola Paganio v Rancate a v Campione d'Italia (Švýcarsko) v roce 1998<sup>22</sup> a podobně po vydání monografie Paganio díla shromažďující v kvalitních barevných reprodukcích celou jeho malířskou tvorbu,<sup>23</sup> jsem svůj názor změnil a Paganio autorství kroměřížského obrazu odmítl.<sup>24</sup> Ostatně autor zmíněné monografie, Alessandro Marandotti, podobně kroměřížský obraz z Paganio díla vyřadil.

Úzký vzájemný vztah a zřejmě i vzájemné ovlivnění malířské tvorby mezi Diamantinim a Paganim v době jejich benátské spolupráce v osmdesátých letech seicenta logicky vyústuje do zatím spíše hypotetického předpokladu, zda kroměřížský *Hérakles vyvádějící Alkéstidu z podsvětí* není dílem Giuseppe Diamantiniho. Zmíněná evidentní orientace na dílo Pietra Liberioho u kroměřížského plátna je společná jak Paganimu, tak Diamantinimu a tlumený kolorit s převahou zemitých, hnědavých tónů hovoří spíše v Diamantiniho prospěch. Podobně komparace s Diamantiniho obrazy, především s trojicí pláten z benátského Palazzo Gritti-Badoer přináší opět značné analogie, jako je společná typologie mužských figur a shodné zpracování muskulatury a inkarnátů robustních mužských aktů, například v kompozici *Merkur a Argo* zmíněné kolekce. Výrazně shodná je malba draperií, jejich traktování a pokrčení ve složitých záhybech, které je společné téměř všem Diamantiniho obrazům a ve stejném typu se objevuje u kroměřížského. Jistou analogii najdeme i v postavě Alkéstidy držící masku kroměřížského obrazu s velmi příbuzně koncipovanou figurou ženy opět s maskou v první známé Diamantiniho kompozici, v ilustraci frontispisu libreta *L'inganno riconosciuto* z roku 1666.<sup>25</sup> Všechny uvedené analogie dovolují vážně uvažovat o stanovení autorství kroměřížského obrazu právě Giuseppe Diamantinimu a podobně není vyloučeno, že to byl právě Paolo Pagani, který obraz do Kroměříže dodal a kde snad byl v roce 1695 byl zaregistrován pod jeho jménem. Zde se ovšem opět pohybujeme jen v poloze hypotézy, byť i pravděpodobné.

Zatímco v případě dvou listů kreseb olomoucké sbírky je autorství Giuseppe Diamantiniho jednoznačné a dostatečně prokazatelné, u kroměřížského obrazu ponechávám stanovení nové atribuce relativizováno otazníkem. Přesné a snad definitivní stanovení si vyžádá poněkud širší komparaci s dosud stále ještě málo známým Diamantiniho malířským dílem.

22 *Paolo Pagani 1655–1716* (cit. v pozn. 17).

23 A. Morandotti (cit. v pozn. 15).

24 Milan Tognor: Alessandro Morandotti, Paolo Pagani e i Pagani di Castello Valsolda (rec.). *Umění XLVIII*, 2000, s. 286–287.

25 Srov. B. Aikema (cit. v pozn. 6), s. 166, obr. 6.

## GIUSEPPE DIAMANTINI IN THE MORAVIAN COLLECTIONS

The two large drawings found in the collection of the old master drawings can be regarded as until now unknown works of Giuseppe Diamantini (1621–1705), and today they are placed in the State Library in Olomouc. The first drawing is composed of two variants (recto and verso) of a scene that can be interpreted as *The Nativity of the Virgin* [obr. 2, 3]. The drawing probably dates back to the second half of the 80s of the 17<sup>th</sup> century. In the same way we can date the second drawing that is also a large work presenting a scene of *The Marriage Feast at Cana* [obr. 1]. To make a comparison, it is best to use a group of drawings from the collections of Staatsgalerie Stuttgart, where one can find the perhaps richest collection of Diamantini's drawings [obr. 4]. Both of the works belong to the collection of drawings of the once Augustinian monastery in Olomouc, where they enriched the original collection of the Moravian painter Anton Martin Lublinsky (1633–1690). In the 70s of the 18<sup>th</sup> century they were incorporated into the fund of the old drawing of the Lyceum Library, that is now the State Library. The works were probably incorporated into the Lublinsky's collection as a part of a collection that was left there by a Lombardian painter Paolo Pagani (1655–1716) working in the service of Karl II. of Liechtenstein-Castelcorno, the bishop of Olomouc. Pagani was Diamantini's close companion and colleague. In connection with the processing of the Olomouc drawings of Paolo Pagani and lately with the study devoted to his artistic work in Kroměříž, I have ascribed to this painter the drawing *Hercules bringing Alcestius out of Hades* [obr. 5]. This work is found in the collections of the Kroměříž palace. After I have become more familiar with works of both the painters: Pagani and Diamantini, I prefer to ascribe the painting to Giuseppe Diamantini.

Původ snímků – Photographic Credits – Fotonachweis:

1–3: Milan Togner; 4, 5: archiv autora.