

system, který činnost umělců a spisovatelů podporoval, nebo je od ní odrazil? Jinými slovy, uskutečnila se renesance v Itálii díky tomuto systému, anebo jemu navzdory?<sup>2</sup>

## 4

## PATRONI A ZÁKAZNÍCI

Proč si myslíš, že v minulosti bylo takové množství schopných mužů, ne-li proto, že byli zapátráni a citění vládců?

Filarete, *Traktát o architektuře*

Nemohu žít pod nátlakem patronů, natož malovat.

Michelangelo, *Carteggio*

Jsou různé systémy patronace. Pro náš účel je nejvhodnější rozlišit jejich pět druhů. První spočívá v začlenění umělce do domácnosti: bohatý člověk bere umělce nebo spisovatele na několik let do svého domu, poskytuje mu stravu, ubytování a občasné dary; za to očekává, že bude postaráno o jeho umělecké a literární potřeby. Druhý je systém objednávky: opět zde jde o osobní vztah mezi umělcem či spisovatelem a jeho patronem („zákazník“ by v tomto případě bylo označení vhodnější), avšak časově omezený, trvajícím pouze do doby, než je malba či básně dodána. Třetí je systém trhu: při něm umělec nebo spisovatel vytvoří něco „hotového“, co se pak snaží prodat, buď přímo sám, nebo prostřednictvím obchodníka. Tento třetí systém se v Itálii v daném období již objevoval, ale oba první typy převládaly. Čtvrtý a pátý typ ještě neexistovaly: systém akademie (vládní kontrola prostřednictvím instituce ustavené spolehlivými umělci a spisovateli) a systém subvencí (při němž nadace podporuje tvůrčí jedince, aniž si činí vlastnický nárok na výsledky jejich tvorby).<sup>1</sup>

Tato kapitola se soustřeďuje na dva problémy: na poznání, jací lidé dávali umělcům zakázky a proč, a do jaké míry patron či zákazník, anebo umělec či spisovatel ovlivňovali tvar a obsah díla. Vystává však přitom otázka, na niž narážejí obě motta v záhlaví. Byla patronace

## KDO JSOU PATRONI?

Patrony můžeme dělit podle různých hledisek. Rozdělení na církevní a světské je alespoň na první pohled jednoduché i užitečné, neboť stov-nává, řekněme mnichy z kláštera San Pietro v Perugii, pro které Perugini namaloval oltářní obraz Nanebevstoupení Páně, a Lorenza de Pierfrancesco de' Medici (nikoli proslulého Lorenza, nýbrž jeho bratrance), pro kterého Botticelli namaloval obraz *Primavera*. Církev byla tradičně velkým patronem umění a to je zřejmě také důvod, proč malba s náboženskými náměty v Evropě dlouhou dobu převládala (přibližně od 4. do 17. století). V renesanční Itálii však nejvíce maleb s náboženskými náměty pravděpodobně objednali laici. Malbu mohli určit pro kostel (popřípadě do svých rodinných kaplí); Palla Strozzi vyzval Gentila da Fabriano, aby mu namaloval *Klanění tří králů* do kaple Strozziů v chrámu Santa Trinitá ve Florencii. Laici také objednávali závěsné obrazy s náboženskými náměty do svých domů. Příkladem jsou Medicejští, jak vyplývá z inventáře vybavení jejich paláce (Müntz, 1888). Tak jako si laici objednávali náboženská díla, příslušníci kléru si objednávali malby se světskými náměty. Příkladem může být Raffaelův *Parnas*, jež namaloval pro Julia II. ve Vatikánu. Bylo by zajímavé zjistit, zda by laici byli raději objednávali světská díla, nebo zda postupující zesvětštění malby obraželo zesvětštění patronace, nicméně doklady jsou tak zlomkovité, že nám na podobné otázky nedovolí odpovídat.

Druhý způsob třídění rozlišuje patronaci veřejnou a soukromou. Obzvlášť dobře známa je cechovní patronace ve Florencii raného 15. století. Cech výrobců sukna, *Arte della Lana*, byl zodpovědný za péči o dóm, z čehož vyplynuly nové objednávky; jednu získal Donatello na sochu

<sup>2</sup> K patronaci v umění Burckhardt (1898); Wackernagel (1938), 2. část; Chambers (1970b); Baxandall (1972), s. 3–14; Logan (1972), 8 kap.; Settis (1978). K hudbě Bridgman (1964), 1. kap.; Fenlon (1980).

<sup>1</sup> Edwards (1968) rozlišuje čtyři typy: jeho „personalizovaný“ systém jsem rozdělil na dva.

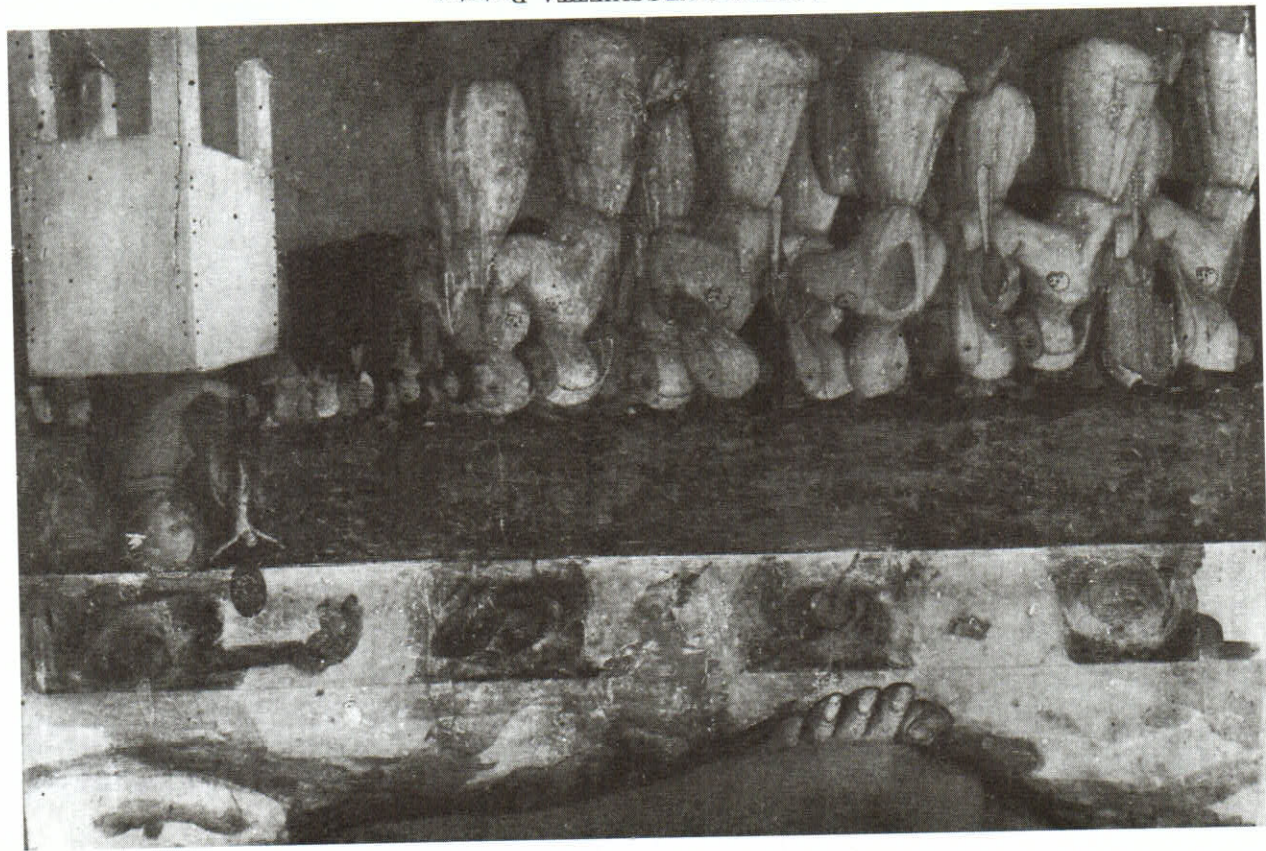
proroka Jeremiáše, jinou Michelangelo na *Davidu*. Cech upravovatelů sukna, Calimala, měl na starosti baptisterium, a právě proto pověřil Ghibertiho, aby vytvořil proslulé dveře. Nejen malé, ale i velké cechy daly umístit sochy do výklenků na průčelích kostela Orsanmichele; například Donatellův *Sv. Jiří* byl objednan cechem zbrojníků. Cechy měly zájem jak o malby, tak o sochy. Roku 1433 si plátenický cech objednal u fra Angelika malbu Madony pro svou cechovní sněh.<sup>3</sup>

Jiný, stále velmi důležitý druh korporativní patronace, bereme-li v úvahu celé období a celek Itálie, je spojen s náboženskými bratrstvy. Bratrstvo bylo jakýmsi společenským a náboženským klubem, obvykle spjatým s určitým kostelem; mohlo se věnovat charitativní činnosti, také však činnosti bankovní. Patronace benátských bratrstev, známých jako *scuole*, byla zvlášť štědrá. Obrovské obrazy cyklu sv. Uršuly, jež Vittore Carpaccio maloval v devadesátých letech 15. století, byly určeny do síně bratrstva zasvěceného této mučednici, malého bratrstva se smíšeným členstvem mužů i žen, lidí urozených i obyčejných (Molmenti a Ludwig, 1903).<sup>4</sup> Ještě významnější byla patronace šesti velkých bratrstev, *scuole grandi*, včetně bratrstva při kostele sv. Jana Evangelisty, pro něž Gentile Bellini namaloval řadu rozměrných obrazů, a bratrstva při kostele sv. Rocha, jehož Tintoretty možno stále ještě zhlédnout v síni tohoto bratrstva. Jejich výdaje na stavby a prostředí byly ovšem tak veliké, že vzbudily kritiku současníků, kteří soudili, že podobná nádhra je na úkor chudinské charitativní činnosti, v níž tkvěl původní smysl těchto organizací (Pullan, 1971, s. 119 n.).

Patronace bratrstev nebyla důležitá pouze v Benátkách, ale v celé Itálii, jak to připomínají malby Vecchiettovy a Battisty Dossioho. Leonardova *Madona ve skalách* byla objednána bratrstvem Neposkvrněného početí Panny Marie při kostele sv. Františka v Miláně. Bratrstvo Těla Kristova v Urbinu objednalo nejen *Ustanovení eucharistie* od Justuse z Gentu, ale i *Zneshvěcení hostie* od Uccella. Důležitost takových organizací v dějinách umění spočívá v tom, že umožňovaly účast na patronaci lidem, kteří neměli finanční prostředky k individuální objednávce uměleckých

<sup>3</sup> Baron (1938) zdůrazňuje důležitost florentské občanské patronace. O Benátkách viz Humfrey a Mackenney (1986). K cechům viz také Chambers (1970 b), doklady 20–30.

<sup>4</sup> O *scuole* obecněji viz Pullan (1971, 1981).



děl. Rádi bychom věděli, jaké diskuse probíhaly před tím, než byl zvolen určitý umělec nebo námět. Je zajímavé zjištění, že v roce 1433 správa huti florentského dómu (*Operai del Duomo*) přenesla svou autoritu na jednoho muže, který měl vypracovat podrobnosti objednávky zadané Donatellovi. Bylo to proto, že správa nebyla schopna se na nich usnést? Byly skupiny, pokud šlo o vkus, konzervativnější než jednotlivci, jak tomu obvykle bylo v několika předchozích stoletích, nebo tato domněnka pro dané období neplatí?

Jiným druhem korporativní patronace byl stát, ať už republika, nebo vévodství. Právě Signorie, vláda Florencie, objednala Leonardovu *Bitvu u Anghiari* a její protějšek, Michelangelovu *Bitvu u Casciny*. V Benátkách existoval oficiální úřad protha, čili architektura republiky (mezi jinými mi jej zastával Jacopo Sansovino), i neoficiální místo malíře republiky (při jedné příležitosti bylo nabídnuto Dürerovi; pověřen byl také Giovanni Bellini a Tizian) (Logan, 1972, s. 181 n.; Howard, 1975; Hope, 1980, s. 98).

Jeden malíř však nemohl sám pokrýt všechny státní zakázky. V roce 1495 devět malířů včetně Giovanniho Belliniho a Alvise Vivarinioho pracovalo na bitevních výjevech určených k výzdobě síně Velké rady v Dóžecím paláci. Problémy spojené s patronací, představovanou výbohem, vysvítají z dokladů hovořících o Tizianově bitevní scéně pro týž sál. V roce 1513 se Tizian obrátil k Radě deseti s žádostí o svolení, aby ji mohl provést za příspěví dvou pomocníků. Usnesení o přijetí nabídky bylo odhlasováno (10 hlasů k 6); Bellini protestoval. V březnu 1514 byl výnos revokován (14 hlasů k 1) a pomocníci vyškrtnutí ze seznamu vydání; Tizian protestoval. V listopadu došlo k revokaci revokace (9 hlasů k 4) a na seznamu se znovu objevili pomocníci. Posléze bylo zaprotokolováno, že vydaná částka trojnásobně převýšila původní rozvahu a všechny dohody byly odvolány. Tizian souhlasil s tím, že přijme pouze jediného pomocníka, a jeho nabídka byla roku 1516 přijata, nicméně v roce 1537 válečný výjev ještě nebyl dokončen (Lorenzi, 1868, s. 157–65; Chambers, 1970 b, čís. 42–3).

U vévodů a dalších vládců je často obtížné rozhodnout, zda patronace je veřejná nebo soukromá, zda patron osobně objednal veškerá umělecká díla vzniklá k jeho prospěchu. Je však zřejmé, že styl této dvorské patronace se značně odlišoval od patronace cechů a různých výborů. Pro-



BATTISTA DOSSI, Madona se svěťci a bratrstvem.  
Galleria Estense, Modena

blémem umělců pracujících pro dvory nebyly ani tak průtahy, jako spíše patronova netrpělivost. „Chceme, abyste pracoval na jisté malbě, kterou si přejeme mít vyhotovenou, a přejeme si, abyste jakmile toto obdržíte, všeho nechal, vsedl na koně a přijel sem k nám,“ napsal vévoda milánský lombardskému malíři Vincenzu Foppovi. Týž vládce přikázal malířům, aby na výzdobě Castello Sforzesca pracovali ve dne v noci, a soudobá kronika zaznamenává historku o komnatě vymalované „za jedinou noc“. Jeho nástupce byl stejně žádostivý a při jedné příležitosti prohlásil: „Chci mít naši míčovnu v Miláně vymalovanou historickými výjevy ihned, co možná nejrychleji“ (Malaguzzi – Valeri, 1902; Chambers, 1970 b, čís. 96–100).

Alfonso d'Este ve Ferrare byl muž stejného ražení. Když ho Raffael nechal čekat, Alfonso mu poslal vzkaz: „Střezte se vyvolat náš hněv.“ Když Tizian v roce 1519 meškal a nedokončil malbu včas, Alfonso nařídil svému agentovi: „Ihned mu řekni, že jsme překvapeni, že ještě nedokončil náš obraz, jak měl; musí jej dokončit, ať se děje co děje, jinak zakusí naši velkou nelibost; a měl by si uvědomit, že se protiví někomu, kdo nesnáší jakýkoli odpor.“<sup>5</sup>

Jiným netrpělivým patronem byl Federico II., markýz mantovský. Roku 1531, když u Tiziana objednával obraz sv. Maří Magdaleny, napsal mu: „... a přede vším ať jej mám rychle.“ (Tizian jej poslal ani ne za měsíc.) Když se Giuliovi Romanovi a jeho pomocníkům nepodařilo vyzdobit dostatečně rychle Palazzo del Te, markýz mu napsal: „Je nám nemilé, že jste opětovně zmeškali tak mnoho lhůt, jimiž jste se zavázali k dokončení.“ Giulio úslužně odpověděl: „Hněv Vaší Excellence mi působí největší bolest ...; pokud to shledáte vhodným, nechte mě v oné sni zamknutého, dokud ji nedokončím.“ To se příliš nesrovnává s Federikovým lichořivým srovnáním malíře s Apellem, o němž byla řeč výše, pokud ovšem Alexandr Veliký se svým malířem nejednal stejným způsobem (Hartt, 1958, sv. 1, s. 74–5; původní text D'Arco, 1842, dodatek).

Nejzávažnější rozdíl je pravděpodobně mezi patrony, zpravidla vévoddy, kteří vzali umělce do svých služeb více či méně natrvalo (Leonardo v Miláně, Mantegna v Mantově apod.), a zákazníky, kteří obvykle objednali jen jedno dílo. Z hlediska umělců, jak dalece to lze vůbec rekon-



ANDREA DEL CASTAGNO, Mladistvý David. Malovaný štít.  
National Gallery of Art, Washington, Widener Collection, inv. č. 1942, 9. 8.

<sup>5</sup> Upraveno podle překladu v Crowe a Cavalcaelle (1881), s. 183–4.

struovat, měl každý systém své výhody i nevýhody. Stálá dvorská služba poskytovala umělci relativně vysoký status bez oné společenské skvrny, jež plynula z vlastní dílny. Rovněž znamenala relativní ekonomické zabezpečení, stravu a ubytování i obdarování oděvem, penězí a půdou. Když vládce zemřel, umělec mohl vše ztratit. Když byl roku 1537 zavražděn vévoda florentský Alessandro de' Medici, shledal Giorgio Vasari, který byl ve vévodových službách, že jeho naděje „odvál závan větru“. Jinou nevýhodou systému byla služebnost. Na dvoře v Mantově musel Mantegna žádat o svolení, aby mohl cestovat a aby směl přijímat zakázky odjinud. Vyhybat se požadavkům patronů bylo daleko nesnadnější než se vyhnout požadavkům příležitostných zákazníků. Velkým nebezpečím pro dvorního umělce (z vnějšího pohledu, nikoli z jeho vlastního) byla proměna v oslavovaného podruha.

Toto nebezpečí by měly osvětlit dva příklady. Když Cosimo Tura vstoupil do služeb Borsy d'Este, vévody ferrarského, svůj pravidelný příjem získával nejen prací na obrazech, ale i malbou nábytku, zlacením šperkovnic a koňských postrojů, návrhy opěradel židlí, záclon, ložních pokrývek, souborů stolního nádobí, odění na turnaje, atd. Obdobně se rozmanitým návrhům věnoval u dvora Lodovika Sforzy v Miláně Leonardo. Namaloval podobiznu vévodovy milenky Cecilie Galleraniové, vyzdobil interiér Castella Sforzesca, pracoval na „koni“, jezdecké soše vévodova otce, navrhoval kostýmy a inscenace dvorních slavností a byl zaměstnán jako stavitel opevnění. Dalo by se říci, že do Milána šel s otevřenýma očima, poněvadž dochovaný koncept dopisu, jímž vévodu žádal o přijetí do služeb, vypočítává, co všechno by mohl dělat v oboru návrhu mostů, moždříů i válečných vozů, a končí, že „za desáté“ umí také malovat a ovládat sochařství. Přesto je úsudek o Lodovikovi ovlivněn tím, že nám Leonardo v Miláně připomínají dvě práce, z nichž žádná nevznikla pro vévodu (ačkoli první zakázku mohl zařídít): *Poslední večere* byla namalována pro klášter a *Madona ve skalách* pro jedno bratrstvo (Kemp, 1981, s. 78 n.).

Nevýhody dvorského prostředí pro umělce by se neměly nadsazovat. Také republiky objednávaly k slavnostním událostem příležitostné dekorace a lýtost nad tím, že se nedochovaly, je snad pouze projevem náklonnosti věku muzeí k trvalosti. Přesto zůstává dojem, že dvorní umělci byli nuceni více než jím plýtvat svou energií na věci pomíjivé

a triviální, stejně jako se v 17. století museli dvorní matematici ve Versailles zabývat hydraulikou fontán nebo pravděpodobnými výsledky kartetních her u krále.

Když umělec naopak provozoval vlastní dílnu, jeho ekonomická jistota byla menší a společenský status nižší, snáze však mohl odmítat zakázky, které mu nevyhovovaly, jak to podle všeho učinil Giovanni Bellini v případě požadavku Isabellly d'Este. Zákazníci také mohli umělcům nabízet různé podětky, ale některé dílny byly organizovány tak, že jejich členové se mohli specializovat. Je obtížné říci, jak tato svoboda při práci byla pro umělce důležitá, může však být významné, že Mantegna, když byl roku 1459 ustanoven dvorním malířem v Mantově, otálel v Padově, jako by rozhodnutí k odchodu nebylo lehké (Chambers, 1970 b, čís. 59–60). Ať už umělci své svobodě věnovali pozornost nebo ne, zdá se, že rozdíl v pracovních podmínkách se zrcadlily v tom, co vytvářeli. Velké inovace se uskutečňovaly ve Florencii a v Benátkách, tedy v republikách u majitelů dílen, nikoli na dvorech.

Je třeba rovněž rozlišovat mezi patrony bohatými a chudými. Nakolik se vlastně rozšířila zvyklost zadávat umělcům zakázky? Architektura a sochařství byly nákladné, nelze však opomíjet možnost, že i lidé se skromnými příjmy objednávali malby. Doklady se téměř výhradně týkají patronace vyšší společenské vrstvy; ale právě takové se s největší pravděpodobností dochovaly. Ve Vasarim jsou nahodilě údaje o zákaznících z řad živnostníků a řemeslníků, například o obchodníkovi se střížním zbožím a o truhláři, kteří objednali madony u Andrey del Sarto, a o krejčím, který objednal Pontormovo dílo (prvně uváděné v pramenech). Nevíme však, zda tato situace byla tak obecná jako v Nizozemské republice v 17. století.<sup>6</sup>

Nebude na škodu, když v našem období rozlišíme tři hlavní motivy patronace v umění: zbožnost, prestiž a potěšení. Dlužno připomenout ještě čtvrtý, pravděpodobně však anachronistický: investice. Jestliže investování do uměleckých děl znamená nákupy za předpokladu, že v budoucnosti se jejich hodnota zvýší, pak je obtížné nalézt pro to doklady z doby před 18. stoletím.<sup>7</sup> Na druhé straně „láska k Bohu“ je ve smlou-

<sup>6</sup> Wackemagel (1938), s. 10, zaznamenal zákazníky řemeslníky.

<sup>7</sup> Viz Lopez (1953); s opačným názorem Burke (1978). K ekonomickým argumentům pro umění jako investici viz Goldthwaite (1980), s. 397 n.

vách s umělci běžně zmiňována, a jestliže zbožnost nebyla důležitým a i společensky přijatelným motivem patronů, je obtížné vysvětlit v období renesance převahu maleb a skulptur s náboženskými náměty. Společensky přijatelným motivem byla rovněž prestiž, zvláště pak ve Florencii, jak ostatně dokládají smlouvy. Například když *Operai del Duomo* ve Florencii objednali dvanáct apoštolů u Michelangela, odvolávali se na „pověst celého města“ a jeho „čest a slávu“. Když Giovanni Tornabuoni objednal fresky do své rodinné kaple v Santa Maria Novella, otevřeně se odvolával na „povznesení svého domu a rodiny“ a zajistil si, aby rodinný erb byl vkomponován na významné místo (Chambers, 1970 b, čís. 107). Obzvláštním příkladem tužby po prestiži je však svatostánek objednaný Pierem de' Medici do kostela Santissima Annunziata ve Florencii, opatřený nápisem se slovy „mramor sám stojí 4 000 florinů“ [*Costò fior. 4 mila el marmo solo*] (Wackernagel, 1938, str. 245). Tento klasický příklad exhibicionismu zbohatlíků navozuje otázku, zda – jako by to byl případ z 18. století v Benátkách – rodiny na vzestupu viděly v umělecké patronaci způsob, jak ukázat světu, že se dostaly nahoru, a zda jako patroni byly aktivnější než rodiny, které si již postavení upevnily (Haskell, 1963, s. 249 n.).

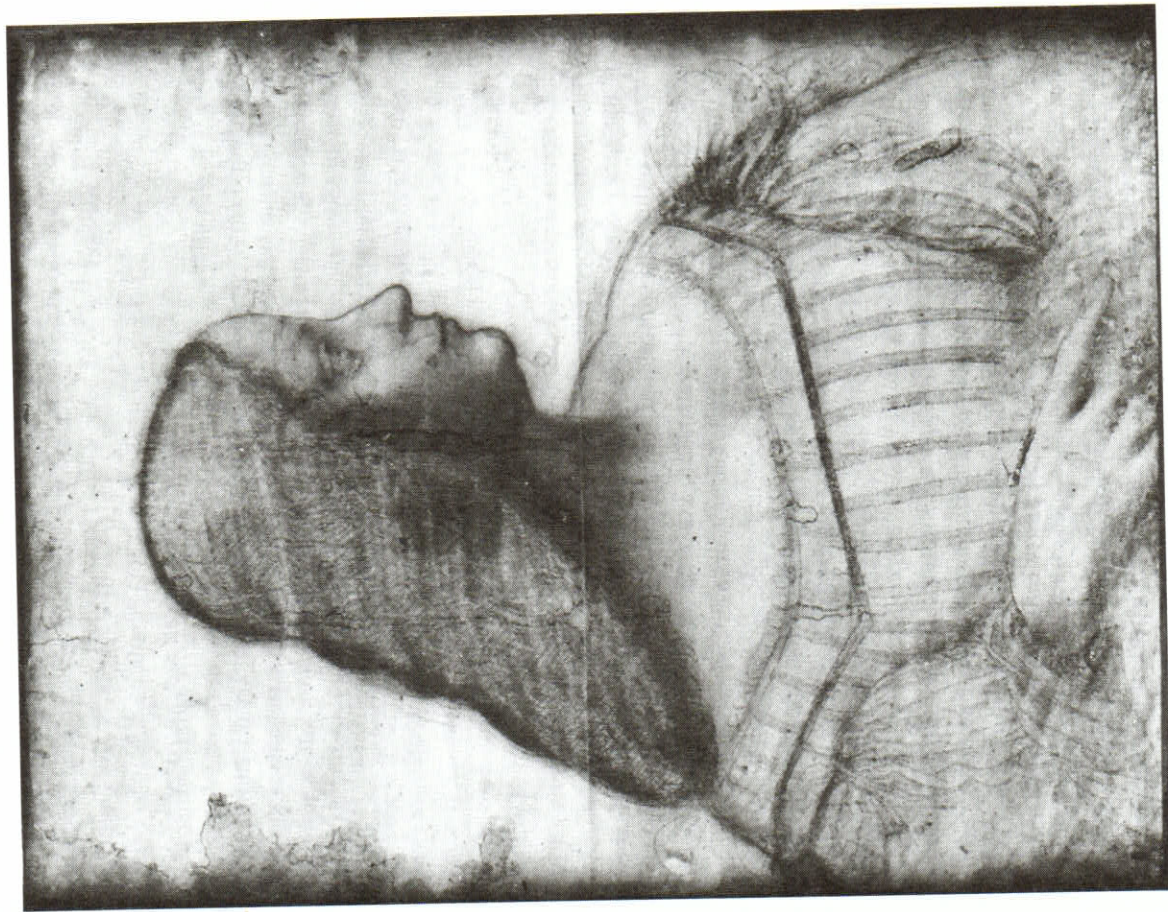
Prestiž získaná patronací v umění mohla pro vládece znamenat i hodnotu politickou. Filarete, který ovšem sledoval své vlastní cíle, chtěl si totiž vybudovat palác, patronaci obhajoval a snažil se vyvrátit ekonomické důvody argumenty o přílišné nákladnosti staveb:

Velcí a šlechtití vládcové, ale i republiky by neměli upouštět od výstavby velkých a krásných budov, protože je to drahé. Nikdy totiž země nezchudla ani nikdy neumíral kvůli stavbě budov... Když je taková velká stavba posléze dokončena, v zemi není o nic víc, ani o nic méně peněz než předtím, ale budova spolu s dobrou pověstí a ctí v zemi či ve městě zůstává.<sup>8</sup>

Rovněž Machiavelli shledal politickou užitečnost umělecké patronace a naznačil, že „vladař se má též projevit jako milovník umění a věd, má zaměstnávat proslulé muže a prokazovat počtu vynikajícím umělcům. Má povzbuzovat pokojnou práci také v jiných odvětvích lidské činnosti.“<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Filarete, *Treatise on Architecture*, s. 106.

<sup>9</sup> Machiavelli, *Prince*, 21. kap. (v českém překladu *Vladař*).



LEONARDO DA VINCI, Isabella d'Este. Kresba. Musée du Louvre. Snímek Musées Nationaux, Paříž

Třetím motivem pro patronaci bylo „potěšení“, záliba v malbách a sochách, ať už to byly volné předměty, nebo vnitřní výzdoba. Často se uvádí, že v renesanční Itálii byl tento motiv nejpodstatnější, ale i nejuvdělejší v celé Evropě za posledních tisíc let (Alsop, 1982). Je to velmi pravděpodobné, ačkoli ono „nej“ nelze poměřovat; lze pouze uvést příklady této tendence.

Například Filarete charakterizoval „potěšení“ z budování jako „pocit rozkoše, jako když je muž zamilován“. Čím častěji se patron na stavbu dívá, tím častěji ji touží vidět znovu a rád o ní každému vypráví – typické milenecké chování. Jména některých renesančních vil naznačují, že byly postaveny jako hříčky pro potěšení: *Schifanoia* (Vyhýbej se nudě) ve Ferrare, *Casa Zotosa* (Šťastný dům) v Mantově. Podle knihkupce *Vespasiana da Bisticci*, který se svým zalíbením ve výtvarném umění netažil, dva z jeho prominentních zákazníků, *Federigo* z Urbina a *Cosimo de' Medici*, našli vášnivě zalíbení v sochařství a architektuře. Slyšel-li někdo *Federiga*, jak hovoří se sochařem, „každý si musel myslet, že je to jeho řemeslo“, a *Cosimo* byl v oboru architektury takový znalec, že kdo zamýšlel stavět, obracel se k němu o radu. Z korespondence *Isabelle d'Este* nabýváme dojmu, že objednávala malby hlavně proto, že je chtěla mít. Nebyla jediným patronem, který takto uvažoval. *Isabelle* se nepodařilo získat dva *Giorgioneho* obrazy, protože byly objednány dvěma benátskými patricijí „pro jejich vlastní potěšení“ (Chambers, 1970 b, čís. 91). Zdá se, že tou dobou byl v Benátkách kroužek patricijských sběratelů včetně *Gaspara Contarinioho* a *Gabriela Vendramina*, známého milovníka umění, v jehož domě bylo roku 1530 možno zhlédnout proslulou *Bourri* (Settis, 1978, str. 129 n.).

Touhu získat umělecká díla pro ně samotná zjišťujeme především u osobností, které spojuje ještě cosi dalšího: humanistické vzdělání. Poté co *Gianfrancesco Gonzaga*, markýz mantovský, najal za učitele svých dětí *Vittorina da Feltré*, vyrostli z nich patroni umění; patronem umění se stal *Federigo* z Urbina, který byl rovněž *Vittorinovým* žákem. Obdobně děti z panujícího rodu *d'Este* ve Ferrare se staly patrony umění, neboť je vychovával *Guarino* z Verony. Jako dítě měl *Lorenzo de' Medici* vychovatele-humanistu *Genula Becchioho*. *Gabriele Vendramin* se pohyboval ve společenském kruhu, kam patřili tak významní humanisté, jako byl *Ermolao Barbaro* a *Bernardo Bembo* (Logan, 1972, s. 157). Ačkoli

ne vždy si humanisté umělců považovali, studium humanitních oborů podle všeho povzbuzovalo zálibu v malířství a sochařství.<sup>10</sup>

#### PATRONI VERSUS UMĚLCI

Tato část se zabývá vzájemnými vztahy mezi patrony a umělci, spoluprací a spory, vyhlídkami obou skupin, a především tím, do jaké míry patron nebo jeho poradce jednotlivé malby či sochy ovlivňovali.

Jakým způsobem získávali umělci patrony či zákazníky, a naopak patroni umělce? Když se umělci doslechli, že jsou ve vzduchu nějaké projekty, mohli se obrátit na patrona přímo, nebo pomocí prostředníka. Například malíř *Domenico Veneziano* napsal v roce 1438 *Pierovi de' Medici*, „doslechl jsem se, že *Cosimo* (*Pierův otec*) se rozhodl mít malovaný oltářní obraz a přeje si nádherné dílo. Velice mě to těší, a působil by mi ještě větší potěšení, kdyby mi bylo vašim prostřednictvím [per vostra megianita] umožněno, abych jej namaloval“ (Gaye, 1839, sv. 1, s. 136; Chambers, 1970 b, čís. 46). Roku 1474 se v Miláně objevila zpráva, že si vévoda přeje výmalbu kaple v Pavii. Vévodův agent si postěžoval, že „všichni malíři z Milána, dobří i špatní, prosili, aby ji mohli malovat, a mne tím velice obtěžují“ (Ffoulkes a Maiocchi, 1909, s. 300 n.). Naproti tomu *Alvise Vivarini* v roce 1488 předložil dóžeti žádost, aby ho nechal něco namalovat pro síň Velké rady v Benátkách, jako to provedli *Belliniové*. Je zjištěno, že obdobnou žádost předložil v roce 1513 *Tizian* (Chambers, 1970 b, čís. 41–2).

V těchto případech stejně jako mnohdy jindy záleželo na stycích a přátelských vztazích. Patronace v umění byla součástí mnohem širšího systému vybudovaného mezi patrony a zákazníky. Důležitost přátel a styků možno ilustrovat životními dráhami dvou toskánských umělců 16. století, *Giorgia Vasariho* a *Baccia Bandinelliho*. *Vasari* získal práci pro *Ippolita* a *Alessandra de' Medici*, protože byl vzdáleným příbuzným jejich poručníka, kardinála *Silvia Passeriniho*. Když po smrti vévody *Alessandra* jeho naděje „odvál vánek“, jak se vyjádřil, *Vasari* se pokusil vstoupit do stálé služby u jeho nástupce *Cosima*. *Bandinelli* měl rovněž

<sup>10</sup> Srov. *Baxandall* (1965) a výklad o humanistických poradcích níže.



AGNOLO BRONZINO, Ugolino Martelli.  
Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Berlin

rodinné vztahy k Medicejským: jeho otec pro ně pracoval před jejich vyhnáním z Florencie v roce 1494. Po jejich restauraci v roce 1513 se Baccio představil bratrům Giovannimu (brzy se stal papežem jako Lev X.) a Giulianovi, nabídl jim dar a oplátkou obdržel objednávku. Bandinelli pracoval rovněž pro Giulia de' Medici, který se stal papežem jako Klement VII. Očekával zakázku na náhrobky obou medicejských papežů a v této věci navštěvoval kardinála Salviatiho tak často, že byl omylem považován za zvěda a málem zavražděn (Boase, 1979; Vasari, *Život Bandinelliho*).

Méně snadno se zjišťuje, jak si patroni vybírali jednotlivé umělce. Menší znalec někdy žádal o radu jiné, takové, jako byl Cosimo de' Medici nebo jeho vnuk Lorenzo Nádherný. Například Lorenzo doporučil kalábrijskému vévodovi Alfonsovi Giuliana da Maiano. Zdá se, že někteří patroni si vybírali s ohledem na finanční náklady nebo ze slohových důvodů z nabídek předkládaných konkurenty. Ve věci kaple, zmíněné výše, agent vévody milánského vybral umělce, kteří nabídli, že práci vykonají za 120, a ne za 200 dukátů. Avšak o dvacet let později, jak dokládá jedna z listinných zpráv nového vévody milánského Ludovika Sforzy, se vybíralo mezi Botticellim, Filippinem Lippim, Peruginem a Ghirlandaiem podle jejich stylu (Chambers, 1970 b, čís. 95; srov. kapitolu o vkusu).

K zadání objednávky se také příležitostně konaly formální soutěže, zejména ve Florencii a v Benátkách, což v kupeckých republikách ne překvapuje. Nejproslulejší je soutěž vyhlášená na dveře baptisteria ve Florencii roku 1400 (Ghiberti v ní zvítězil nad Brunelleschim) a na kulpě florentského dómu (v ní naopak vyhrál Brunelleschi); jsou však i jiné příklady. Tak v roce 1477 Verrocchio porazil Piera Pollaiuola v soutěži na náhrobek kardinála Forteguerriho (Gaye, 1839, sv. 1, s. 256; Chambers, 1970 b, čís. 51). V roce 1491 se konala soutěž na návrh průčelí florentského dómu. V roce 1508 Benedetto Diana vyhrál a Vittore Carpaccio prohrál objednávku zadanou benátskou Scuola della Carità. V Benátkách byli varhaníci u Svátého Marka jmenováni pouze po soutěži.

Nyní, když už se patroni a umělci navzájem představili, můžeme uvažovat o vlivu obou stran na konečný výtvor. Svědeckví současníků naznačují, že vliv patronů byl značný. Termín „udělat“ (*fecit*), byl patrony



by mají být dokončeny „tak rychle, jak jen možno“. V roce 1529 byl Beccafumimu poskytnut „jeden rok nebo nanejvýš osmnáct měsíců“, aby dokončil obraz. Jiní zákazníci byli mnohem přesnější nebo náročnější. V roce 1460 fra Filippo Lippi příslibil malbu na září toho roku, a kdyby se mu ji nepodařilo dokončit, zákazníkovi bylo dáno právo, aby o dokončení požádal někoho jiného. Dne 25. dubna 1483 Leonardo slíbil, že *Madonu ve skalách* dodá 8. prosince. Michelangelova smlouva z roku 1501 na 15 soch stanovila, že nesmí uzavřít žádnou další smlouvu, která by ohrozila dokončení této práce. (Asi překvapuje, že akademičtí nakladatelé si dnes takové výhrady nekladou.) Raffael dostal na malbu oltářního obrazu dva roky, a byla stanovena velká pokuta (40 dukátů, přes polovinu ceny), jestliže se mu ji nepodaří dokončit v zadaném termínu. Smlouva, již Andrea del Sarto uzavřel v roce 1515 na malbu oltářního obrazu ve lhůtě jednoho roku, obsahovala klauzuli, „že když řečený obraz nedokončí v řečené době, řečené jepitšky budou mít právo řečenou desku zadat někomu jinému [*dictam tabulam alicui locare*]“.

Čtvrtý bod se týkal rozměru. Překvapuje, že často nebyl určen, což je snad příznakem nejasností, jež v 16. století vládly v mírách, ačkoli v mnoha případech fakt, že freska byla namalována na určité stěně, nebo socha vytesána v bloku mramoru dodaném zákazníkem či vytvořena pro určitý výklenek, činil přesný údaj zbytečným. Buď jak buď, Michelangelo roku 1514 příslibil, že svého *Vzkříšeného Krista* provede v „životní velikosti“. Andrea del Sarto souhlasil, že oltář z roku 1515 provede v rozměrech loktů: 3 braccia šířky a 3,5 braccia výšky. Isabella d'Este, která si do své pracovny přála sérii stejně velkých obrazů, vložila do svého dopisu, jenž pověřoval touto prací Perugina, nit, takže umělec získal správné rozměry.

Pátý bod – pomocníci. Některé smlouvy byly uzavírány spíše se skupinami umělců než s jednotlivci. Jiné zmiňují pomocníky, obvykle proto, aby bylo výslovně stanoveno, kdo je bude platit. Mnohé určují, že umělec podepisující smlouvu by měl provést celé dílo nebo jeho část vlastnoručně. Raffael například slíbil, že na oltářním obraze s Korunovací Panny Marie namaluje figury sám. Perugino a Signorelli však u svých fresek v orvietském dómu slíbili namalovat pouze figury „od pasu nahoru“.

užíván ve stejném smyslu jako ve středověku. Filarete charakterizoval patrona jako otce stavby, architektka jako její matku. Tizian řekl Alfonsovi z Ferrary:

... nabyl jsem přesvědčení, že velikost umění u starověkých národů byla výsledkem pomoci ze strany vládců, ochotných přenechat malířům dobrou pověst a slávu, jež pocházejí z jejich vlastního důvtipu při objednávání obrazů... Konečně já neudělám více, než že dám tvar tomu, co získalo ducha – nejpodstatnější část – od Vaší Výsosti (Crowe and Cavalcaselle, 1881, str. 181).

Vévodovi samozřejmě lichočil, avšak různé formy, jichž lichočka nabývá v různých obdobích, poskytují sociálním historikům cenné doklady.

Přesnější doklady o vztazích mezi patrony a umělci a o vyhlídkách obou stran skýtá obsah dochovaných smluv, soustředěný do šesti bodů. Na prvním místě stojí materiál, důležitý bod vzhledem k nákladnosti zlata a lapisu lazuli užívaných v malbách nebo bronzu a mramoru v sochařství. Někdy materiál dodali patroni, jindy umělci. Smlouvy často upřesňovaly, že použité materiály mají mít vysokou kvalitu. Andrea del Sarto slíbil, že na Pannu Marii použije modř alespoň v ceně 5 florinů, Michelangelo příslibil, že mramor na jeho známou *Pietu* z let 1499–1500 bude „nový, čistý a bílý, bez žil“ (Shearman, 1965, dokument 30). Důraz na materiál představuje klíč k zákaznickovu vztahu ke kupované práci. Leonardova smlouva na *Madonu ve skalách* poskytuje záruku na deset let; kdyby bylo nutno během této lhůty něco opravit, dělo by se to na umělcův náklad. Nevíme, zda Leonardo dal podobnou záruku v případě své ztrácející se malby *Poslední večere*.

Druhý bod se týkal ceny se zřetelem na měnu (velké dukáty, papežské dukáty, atd.). Peníze byly někdy vypláceny v celé částce, někdy po splátkách, podle toho, jak práce postupovala. Cena nemusela být předem pevně stanovena; buď umělec projevil ochotu přijmout, co patron považoval za dobrou nabídku, anebo – ve sporných případech – dílo ocenili jiní umělci (Chambers, 1970 b, čís. 123–7). Někdy se podle ujednání platilo i v naturálních. Smlouva, uzavřená Signorellim na fresky v orvietském dómu, mu zajistila právo na peněžní částku, na zlato a lapis lazuli, na byt a ložě. Po vyjednávání získal právo na dvě postele.

Třetí bod se vztahoval na dodací lhůtu, neurčitou nebo přesně stanovenou, se sankcemi nebo bez nich, pro případ, že by umělec nedodržel slovo. Benátská státní komise stanovila Giovannimu Bellinimu, že mal-

Poslední bod, pro potomstvo rozhodující, totiž o čem má obraz pojednávat, byl většinou ponecháván až na konec, neboť k smlouvám jako takovým má příliš daleko. V některých případech je námět popsán do podrobnosti, jindy naopak zcela stručně. Pečlivě propracované detaily předložil Giovanni Tornabuoni Domenikovi Ghirlandaiovi k freskám v Santa Maria Novella, o nichž jsme se již zmínili. Domenico a další měli na pravé stěně kaple namalovat sedm přesně určených výjevů ze života Panny Marie. Malíři také přislíbili „ve všech svrchu řečených výjevech malovat postavy, stavby, hrady, města, hory, pahorky, nížiny, skály, roucha, zvířata, ptáky, divokou zvěř... tak, jak si patron přejí, jestliže cena za barvy není omezena [*secundum tamen taxationem colorum*] (Chambers, 1970 b, čís. 107).

Obecnější formulace ve smlouvách měla podat krátký popis ikonografických náležitostí. Zdá se, že právnícká latina v popisech těchto náležitostí znamenala pro notáře příliš velké sousto, a dokument náhle přecházel do italského. Ghirlandaiovy fresky měly být, „jak se hovorově říká, provedeny freskou [*ut vulgariter dicitur, posti in fresco*]“. Smlouva z roku 1429 na výzdobu kostela v Loretu ukládá, aby tu byla Panna Maria „se svým synem na klíně podle zvyklosti [*secondo e' usanza*]“, což je pozoruhodně výslovný pokyn malíři, aby se držel tradice. Často bylo jednodušší odvolat se na skicu, jednoduchou či barevnou, nebo na vzor (Chambers, 1970 b, čís. 5, 68, 86, 101, 113, 137 atd.). Když v roce 1474 vévoda milánský pomýšlel na výzdobu své kaple, jeho agent mu poslal na výběr dvě kresby: „s cherubíny, nebo bez nich“ (za cherubíny se platí zvlášť), a žádal o navrácení kreseb, aby „až bude práce skončena, bylo možno porovnat, zda modř je tak jemná, jak bylo slíbeno“ (Chambers, 1970 b, čís. 99). Praxe dovozovala, aby zákazník poslal skicu umělci (jak to učinila Isabella d'Este při objednávce u Perugina), anebo žádal o něco, co se podobá malbě jiného autora, jež se mu zalíbila. Smlouva na Ukřižování mezi malířem zvaným Barbagelata a bratrstvem sv. Brigity, uzavřená v Janově (1485), požadovala, aby postavy byly namalovány stejným způsobem a v kvalitě „jako ty, které jsou namalovány pro Battistu Spinolu na oltářním obraze sv. Dominika v kostele řečeného Dominika, udělaném a malovaném mistrem Vincencem z Milána [Vincenzo Foppa] (Ffoulkes a Maiocchi, 1909).

Vedle těchto popisů a kreseb se ještě mohou vyskytovat více či méně



PIETRO PERUGINO, Boj Lásky a Cudnosti.  
Musée du Louvre. Snímek Musées Nationaux, Paříž

přesné údaje, které se týkají iniciativy umělců, nebo častěji přání patronů. Tura uzavřel s vévodou ferrarským smlouvu na výzdobu kaple v Belriguardu „historiemi, které se nejvíce líbí Jeho Výsosti“. Když mňši ze San Pietra v Perugii uzavírali s Peruginem smlouvu na oltářní obraz, predela měla být „namalována a ozdobena historiemi podle přání zdejšího opata“. Isabella ponechala Peruginovi určitou omezenou míru svobody: „...můžete některé věci vynechat, ale nesmíte přidat nic podle svého“ (Chambers, 1970 b, čís. 76). Naopak Michelangelo v pozdní fázi období, stále však výjimečně, dosáhl, že mohl pracovat po svém. Smlouva na *Vzkříšeného Krista* jednoduše praví, že postava má být řešena

„podle jakéhokoli názoru, jaký se zdá vhodný řečenému Michelangelovi“, a objednávkou na práci nikdy zcela dokončenou, což jednou byl Herkules a Kakus, jindy Samson a Filištín, zaznamenává dopravu bloku k sochaři, „který z něj má udělat postavu v jednom kuse, anebo spojenou ještě s jinou právě tak, jak se to zlíbí řečenému Michelangelovi“ (Tolnay, 1954).

Smlouvy, jakkoli je jejich svědectví o vztazích mezi umělci a zákazníky cenné, nevyplývají všechno. Dokládají záměry a historici, jakkoli uznávají zajímavost záměrů, chtějí také vědět, zda věci postupovaly podle plánu. V některých případech jsme si jisti, že tomu tak nebylo. Například u *Madony s harpyjami* od Andrey del Sarto se dochovala smlouva i malba, jsou však mezi nimi značné rozdíly. Smlouva hovoří o dvou andělech; v dokončené malbě se však nevyskytují. Smlouva hovoří o sv. Janu Evangelistovi; v malbě se však změnil ve sv. Františka. Takové změny mohly být docela dobře projednány se zákazníkem; zde o tom nevíme. Nicméně připomínají, abychom nespolehali pouze na jeden jediný pramen (Shearman, 1965, dokument 30, s. 47–51). Skutečné rozložení sil mezi umělci a patrony zjistíme nejlépe ze vzájemných konfliktů, které jasně ukazují napětí spočívající v konkrétních vztazích. Ačkoli zprávy o těchto konfliktech jsou kusé, celkový obraz se přece jen počíná rýsovat.

Důvody konfliktů mezi umělci a patrony byly v oné době v zásadě dva. První, a u toho se nezdříme, souvisel s penězi. Byl to zvláštní případ obecného problému, jak totiž přimět vysoce společensky postavené zákazníky, aby platili své dluhy. Mantegna, Poliziano a Josquin des Prés byli nuceni patronům jejich závazky, týkající se věcí malířských, literárních a hudebních, připomínat.

Druhý důvod sporů, který vztah mezi kulturou a společností v tomto období objasňuje daleko víc, se týká samotné práce. Co se stalo, když umělec nebyl srozuměn s patronovým plánem, nebo patron nebyl spokojen s výsledky? Zde je několik příkladů. V roce 1436 zadala *Opera del Duomo* ve Florencii Paolovi Uccellovi malbu jezdecké podobizny sira Johna Hawkwooda na stěně dómu, ale za měsíc přikázala obraz zničit, „protože není namalován jak se patří [quia non est pictus ut deceat]“. Rádi bychom věděli, o jaké pokusy v perspektivě se tam Uccello pokoušel (Poggi, 1909). Piero de Medici nebyl spokojen s malými

anděly na fresce Benozza Gozzolih; ten odpověděl: „Učiním, jak si přejete, dva oblačky je odnesou“ (Gaye, 1839, sv. 1, s. 191; Chambers, 1970 b, čís. 49).

V jiných případech zřejmě uvízl spor na mrtvém bodě. Vasari líčí příběh Piera di Cosimo, který maloval obraz pro nalezince ve Florencii. Objednavatel, ředitel nalezince, žádal, aby mohl obraz spatřit před dokončením; Piero odmítl. Zákazník hrozil, že nezaplátí, umělec hrozil, že zničí malbu. Jiný příklad: Julius II. a Michelangelo se dostali do sporu o malbu na klenbě Sixtinské kaple. Než ji dokončil, Michelangelo v tajnosti opustil Řím a vrátil se do Florencie. Vasari vysvětluje Michelangelův útek tím, že se papež na něj rozzlobil, protože „se všem vyhýbal, aby nemusel svou práci nikomu ukazovat“; Michelangelo jeho lidem nevěřoval a měl podezření, že se papež zvědavě vydá do kaple, aby se podíval, co už bylo uděláno. Proč Piero a Michelangelo nesouhlasili, aby jejich dílo bylo spatřeno před dokončením? Někteří dnešní umělci se cítí dotčeni, když se jim laici dívají přes rameno na práci; avšak v oněch případech mohlo být skryto ještě něco jiného. Předpokládáme, že umělec nechtěl námět pojednat způsobem, jaký vyžadoval objednavatel. Mohlo být součástí taktiky obraz před ním tajit, než bude dokončen, a doufat, že spíše přijme *fait accompli*, než by čekal na jinou verzi. Na jinou sixtinskou klenbu by papež musel čekat hodnou dobu.

Druhým malířem, který se nerad podřizoval vůli jiných, byl Giovanni Bellini. Humanista Pietro Bembo jej popsal jako někoho, „koho těší, že jeho styl nemůže být ostře omezen, jsa zvyklý, jak říká, potulovat se v obrazech podle vlastní vůle [vagare a sua voglia nelle pitture]. Isabella d'Este ho požádala o mytologický obraz. Zdá se, že takový obraz nechtěl ani malovat, ani zhatit zakázku, a zvolil zdržovací taktiku, děláje zatím narážky prostřednictvím agentů, kterých Isabella využívala při jednání s umělci, že jiný námět by nevyžadoval tolik času. A jak jí jeden z agentů řekl: „Když se pokusíte dát mu svobodu, aby dělal, co chce, jsem si zcela jist, že Vaše Výsost bude mnohem lépe obsloužena.“ Isabella věděla, kdy má elegantně ustoupit, a odpověděla: „Je-li Giovanni Bellini tak neochotný namalovat svůj figurální výjev, jak říkáte, jsme ochotni námět nechat na jeho vůli za předpokladu, že namaluje nějaký výjev nebo antickou báj.“ Bellinimu se podařilo Isabellu přesvědčit, že nakonec přijala Narození Páně (Chambers, 1970 b, čís. 64–72).

Při tomto posledním sporu nás dějinný běh přivádí k dějinnám struktur. Fakt, že Bellini vlastnil dílnu a že byla v Benátkách, zatímco Isabella žila v Mantově, mu pravděpodobně pomohl, aby šel vlastní cestou. Kdyby byl připoután ke dvoru, výsledek sporu by nepochybně dopadl jinak. Zdá se, že Isabella se z této lekce poučila a do stále služby záhy přijala Lorenza Costu. Tyto spory náležejí mezi nejproslulejší a nejlépe doložené. Nejsou ovšem pevnou základem pro zobecnění. Jiné prameny však naznačují, že poměr sil mezi patrony a umělci se v tomto období klonil ve prospěch umělců, dovoluje větší osobitost stylu. Jak se zvyšoval status umělců, patroni vznášeli méně požadavků. Leonardovi činila Isabella ústupky od počátku: „Ponecháváme na vás námět i čas“ (Chambers, 1970 b, čís. 85–90). Ve známém dopise Vasarimu přiznává básník Annibale Caro umělci volnost: „Ve věci nápaditého námětu [*invenzione*] se odevzdávám do vašich rukou, a vědomí toho, že básník i malíř provádějí své vlastní představy a své vlastní plány s větším zaujetím než plány jiných.“ Po této pokloně bohužel následovaly velmi přesné instrukce k malbě Adonise objímaného Venuší na purpurovém rouchu.

Caro rovněž načrtl program výzdoby paláce Farnese v Caprarole (Gombrich, 1972, 9–11, 23–5; srov. Robertson, 1982). Jinými slovy, byl humanistickým poradcem, intelektuálním prostředníkem mezi patronem a umělcem. Hypotézu o humanistickém poradci – v tomto případě o Polizianovi – vyslovil Aby Warburg (1966, s. 36, 43), když se zabýval Botticelliho mytologickými malbami. Jelikož umělci, jak jsme viděli, zpravidla postrádali klasické vzdělání, nutně potřebovali radu, když byli žádáni, aby malovali výjevy z antické historie nebo mytologie. Důkazy, že takové rady byly při několika příležitostech uděleny, vskutku existují.

V nejstarším známém případě nebylo téma antické, nýbrž biblické: v roce 1424 požádal florentský cech Calimala humanistu Leonarda Bruniho, aby načrtl program pro „Rajské dveře“, třetí dvoukřídlé dveře baptisteria ve Florencii. Bruni vybral 20 příběhů ze Starého zákona. Avšak sochař Ghiberti ve svých vzpomínkách tvrdil, že dostal volnou ruku; podle Bruniho programu se nepostupovalo, neboť reliéfy dveří ilustrují pouze deset příběhů (Krautheimer a Krautheimer-Hess, 1956, s. 169 n.; Chambers, 1970 b, čís. 24).

Ve Ferrare v polovině 15. století humanista Guarino z Verony naznačil možný program malby múz, určené markýzi Leonellovi d'Este (Ba-

xandall, 1965). O pár desetiletí později se dvorní knihovník Pellegrino Prisciani podílel na programu fresek s astrologickým námětem v Palazzu Schifanoia ve Ferrare, jež maloval Francesco del Cossa (Warburg, 1932, s. 249–69; 1966, s. 242–72). V mediceském okruhu v pozdním 15. století zmiňují nepřímé prameny návody dvou humanistů, básníka a filozofa Angela Poliziana a filozofa Marsilia Ficina, k Botticelliho obrazu *Primavera*, na jehož interpretaci se stále ještě nemohou badatelé shodnout.<sup>11</sup> Podle pozdějšího žáka Condiviho vytvořil mladý Michelangelo reliéf *Biva kentaurů* podle připomínek A. Poliziana, „který mu celý mýtus vyložil slovo od slova [*dichiarandogli a parte pro parte tutta la favola*]“ (Condivi, 1964, s. 28–9).

Jiné prostředí, v němž se neustále objevují doklady o humanistických poradcích, představuje mantovský dvůr v raném 16. století. Když Isabella d'Este uvažovala o souboru pohanských „fantasií“ do své studovny a do grotty, obrátila se o radu k humanistům Pietru Bembovi a Paridovi de Cesarsa. Právě Paride připravil program pro *Boj lásky a cudnosti*, ježž Isabella, jak jsme viděli, objednala u Perugina (Chambers, 1970 b, čís. 76, 80).

Nebylo by obtížné připojit k těmto příkladům další, zvláště z 16. století. Máme na mysli humanistického biskupa Paola Giovia, připravujícího výzdobu mediceské vily v Poggio a Caianu (Zimmermann, 1976), nebo básníka Annibala Cara, který se témuž úkolu věnoval pro rod Farnese v Caprarole. Ať byli přizváni umělci nebo patrony a ať byla jejich rada brána vážně nebo ne, klasičtí vzdělanci a vzácněji teologové se zapojili do příprav malířských a sochařských programů. Umělcům pomáhali vyrovnat se s nenadálými žádostmi o náměty z antické historie a mytologie, k nimž umělce nevedla tradiční dílenská výchova.<sup>12</sup>

#### ARCHITEKTURA, HUDBA A LITERATURA

Architekturu nutno probírat samostatně, neboť architekti nepracovali rukama. Zajišťovali pouze program stavby, takže u projektů, o něž pat-

<sup>11</sup> Kromě Warburga také Gombrich (1972) a Dempsey (1968).

<sup>12</sup> Ke skeptičtějšímu postoji k důležitosti humanistických poradců viz Hope (1981) a Robertson (1982).