

Kroupa, Jiří

František Antonín Grimm v Římě

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2002, vol. 51, iss. F46, pp. [57]-75

ISBN 80-210-2993-5

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110959>

Access Date: 23. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ KROUPA

FRANTIŠEK ANTONÍN GRIMM V ŘÍMĚ¹

Italiam, Italiam ...

Motto, uvedené pod titulem této úvahy, si připsal na sklonku baroka osvícený a zcestovalý hrabě Maximilián z Lambergu k názvu svého „sentimentálního“ cestopisu ze sedmdesátých let 18. století.² Označil tím nejen svou návštěvu země na jihu, ale též stálou touhu a vzpomínání po Itálii. Shodné motto můžeme ovšem zvolit také pro epochu vrcholného baroka již na přelomu 17. a 18. století, abychom tak naznačili vztah středoevropského architektonického prostředí k Římu. V té době zde pracovali stále především italská stavitelé z tradičně významných stavebních rodin a družin z podhůří Alp. Pozvolna však byla jejich tvorba překrývána a zastíňována činností zedníků a zednických mistrů přicházejících z Bavorska a z Frank. Směr tovaryšských cest, jenž se dříve odehrával mezi Lombardií a Záalpím běžně na spojnici sever–jih, se nyní velmi příznačně mění: mladí tovaryši se pohybují na ose západ–východ a často se ve střední Evropě usazují. Rozvětvená rodina bavorských a pražských Dientzenhoferů je zjevně nejznámějším příkladem tohoto pohybu zednických řemeslníků.³ Jiný zedník z bavorského Achdoru u Landshutu, Mořic Grimm, se na sklonku 17. století vyučí v Praze a potom cestuje dále – do Vídně a do Brna. Až tam, na Moravu, se za ním posléze vypraví další mladičkový bavorský tovaryš Johann Michael Fischer, aby se nakonec vrátil jako jeden z nejvýznamnějších jihoněmeckých architektů, ovlivněných pražským radikálním (vrcholným) barokem.⁴

¹ Publikace tohoto příspěvku má snad několikerý význam. Text byl původně koncipován jako část VI. do italsko-českého katalogu k architektonické výstavě *Opus Italicum*, uspořádané na Pražském hradě roku 2000. Katalog však k výstavě nevyšel. Protože jsem byl jeho editorem, využívám příležitosti a zveřejňuji upravenou katalogovou část o architektu Františku Antonínu Grimmovi v Římě. Do značné míry osobní význam však tu hraje též ta skutečnost, že se svým textem jakoby „vracím“ k počátkům své badatelské práce, neboť svou diplomovou práci o architektu Františku Antonínovi Grimmovi jsem se u prof. Zdeňka Kudělky seznamoval se základy uměleckohistorické metodiky.

² Maximilian von Lamberg, *Le Memorial d'un Mondain*. Au Cap Corse 1774.

³ Srov. Mojmír Horýna, *Dientzenhoferové*. Praha 1999.

⁴ Věra Naňková, in: Gabriele Dischinger–Franz Peter (eds.), *Johann Michael Fischer 1692–1766*. Tübingen 1996, s. 90–99.

Důležitým centrem střetávání se uměleckých akademických impulsů ve střední Evropě se kolem roku 1700 stala zcela přirozeně Vídeň,⁵ která po odražení tureckého nebezpečí prožila nebývalý stavební boom. Skrze filtr jejího prostředí se do střední Evropy dostávala tvorba především těch italských architektů, inženýrů a dekoratérů, kteří sem přicházeli z proslulého prostředí výuky římské architektury na *Accademii di San Luca*, případně posílali významným středoevropským objednavatelům své korespondenční projekty. Je však zapotřebí se na onu osu Řím–střední Evropa podívat rovněž opačným směrem; prohlédnout si architektonické modely, vzory, způsoby výuky, které nabízel Řím v této době středoevropským objednavatelům, kteří jej navštívili, ale též učencům i architektům. Takový výzkum nutně vede k nezbytně novému prozkoumání teoretické základny římského architektonického stylu ve druhé polovině 17. a na počátku 18. století.

Užívání nesčetných teoretických traktátů o architektuře zůstává i v době barokní stále v oné podobě, v jaké byla kodifikována v předchozím 16. století. Součástí „civilní architektury“ se stále více ovšem stávala geometrie, zejména ty její části, které pojednávaly o perspektivě.⁶ Proto při prohlídce studijních spisů mladých aristokratů zjišťujeme, že nápadně důležitou částí jejich výuky se stává především *doctrina spherica* – nauka o kruzích, oválech a elipsách. V této oblasti zůstávají pojmy jako *sphera recta* a *sphera parallela* stálou součástí planimetrické soustavy v běžné architektonické praxi a jsou i nadále spojovány s tektonickým principem v architektuře. Podstatné místo vedle nich si však získává *sphera obliqua* jako součást nauky o kuželosečkách a řezech stereometrických těles. V architektuře se tato část stane významnou součástí stereotomního modelování. Když však dnes vnímáme některé architektonické projekty vytvořené v tomto projekčním systému (například stavby českého, tzv. radikálního baroku), ne vždy si uvědomujeme, že se při jejich konstrukci jednalo o zcela odlišný způsob „projekčního myšlení“, a že mnohdy jejich tvůrce mohl sám ve své tvorbě střídavě užívat oba odlišné projekční způsoby. V italském prostředí byl tento způsob projekce spojen částečně již dříve v 17. století s osobností architekta Francesca Borrominiho a významněji pak zejména v tvorbě Guarino Guariniho. Racionální verzi k témuž přístupu si v podstatě tradičně uchovávalo francouzské stavitelství klasicizujícího baroka. Naopak zdrženlivost vůči tomuto způsobu projektování si udržovala především římská akademická (cortonovsko-berniniovská) tradice. Uvnitř ní dokonce nalezneme i teoretické objasnění některých prvků stereotomie na základě teorie, vzorů a modelů tektonické povahy. Na jednom místě svého výkresu např. Domenico Martinelli doplňuje vysvětlivku k plastickým lizénám „*fasce che servono come pilastri*“ (lizény, které slouží jako pilastry).⁷ Martinelli

⁵ Hellmut Lorenz, Zur Internationalität der Wiener Barockarchitektur. In: *Wien und der Europäische Barock. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, 1983. Wien–Köln–Graz 1986, s. 21–30.

⁶ Např. Ferdinando Galli Bibiena rozděluje svůj traktát do částí: *Geometria praticata, Architettura civile, Prospettiva, Pittura, Mecanica*.

⁷ Hellmut Lorenz, Domenico Martinelli in Mähren. *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F 30–31, 1986–1987, s. 41–51, zejména s. 49.

tak teoreticky přijímá prvek stereotomního plánování a přičleňuje jej do akademické architektonické soustavy.

Martinelliho výrok nás přivádí k důležitému problému, který je jádrem následující úvahy: totiž k teoretické roli, kterou hrála *modellová* vyobrazení, *korespondenční* architektura a akademická, případně ateliérová výuka. Ještě v 16. a nejméně do konce 17. století byl Albertiho traktát o architektuře dostupný především v knihovnách aristokratických objednavatelů, nyní se stával prvním základem v knihovně každého vzdělaného, učeného architekta. S tím ovšem souvisel zjevně také nový přístup k architektonické tvorbě a projektování. Filippo Baldinucci popsal pro bývalou švédskou královnu Kristýnu akademickou uměleckou metodu od Michelangela po Berniniho. Hovoří o *obecném konceptu* (*molto universale*), v němž je architektura s ostatními uměními spojována takovým způsobem, až vzniká *zázračný, krásný celek* (*bel composto*). Právě kolem tohoto posledního termínu se poměrně nedávno rozvířila diskuse, v níž bylo naznačeno, že za tímto slovním spojením je s největší pravděpodobností skryt aristotelský koncept spojení formy a hmoty.⁸ V tomto smyslu je architektura (ve smyslu formy) blíže duchovnímu, ideálnímu pojmu *disegno*, zatímco ostatní umění patří k přirozenému světu matérie. *Bel composto* by potom znamenalo, že myšlená architektonická idea je spojena s dokonalým, kresebně podloženým uměleckým provedením.

Vztah mezi architektonickou ideou a provedením, mezi funkčním významem a konkrétním symbolem, mezi teorií a praxí byl v barokní akademické teorii tedy opět promyšlen, ovšem tentokrát zcela jinak než tomu bylo v dřívějším 16. století. Projevoval se nyní mnohem konkrétněji v architektonické projekční tvorbě. Můžeme nyní rozlišit architekturu *myšlenou* a *rysovanou*. Římstí architekti v akademiích a v ateliérech stále zdůrazňovali jejich spojení – ono *zázračné bel composto*. Pokud se díváme na římskou akademickou kresbu, upoutá nás skutečně její dvojaký charakter: je to především dokonale korektní kresba a precizně realizovaná geometrická konstrukce, založená na tom, co jsem již na několika jiných místech nazval projektovou, berniniovsky-cortonovskou „meditací“. To znamená rozvažování nad již hotovými, teoreticky promyšlenými projekty, které se překreslují, kopírují či varíují, a které se opět objasňují explikací jednotlivých použitých prvků.

K této ústřední meditaci se připojuje znalost detailu. V architektonických kompendiích nacházíme často sumu detailů, portálů, okenních šambrán apod., jež je možné posléze invenčně použít jako doplnění do základního teoretického schématu. Běžně se hovoří o tom, že neexistuje „barokní“ traktátová teorie. To je opravdu do značné míry pravda. Je to ovšem dáno novým způsobem teoretizování o architektuře. Namísto původních traktátů v baroku nastupuje několik forem takové teoretické aktivity:

- a) *korespondenční architektura*, která ukazuje jednak *modellový* charakter projektu, jednak doplňovaná o poznámky, detaily apod. je skutečnou explikací objednávky;

⁸ Rudolf Preimesberger, Berninis Capella Cornaro. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, s. 190–219.

- b) *akademické Concorsi Clementini* utvářejí *decorum* v architektuře, neboť se při nich nejen projektuje, ale i teoreticky rozvažuje nad konkrétními architektonickými úlohami;
- c) *výuka v soukromých školách* (zejména v Římě).

Významná díla římských akademiků, udržující tradici Cortonovy a Berniniho architektury, typu Carla Fontany či Domenica Martinelliho se ve střední Evropě tu s větší, tu s menší měrou skutečně prosadila. Jak však vypadal asi vztah mezi střední Evropou a Římem v opačném směru? V podstatě ojedinělým studijním pobytem, který máme precizně doložen, je studium brněnského architekta Františka Antonína Grimma v ateliéru Nicola Salviho. Jeho pobyt poukazuje na běžný standard vzdělaného, učeného tvůrce, studujícího v římském stejně tak učeném architektonickém prostředí soukromé školy úzce spjaté s římskou akademickou výukou. Názorně nám přitom představuje klasický průběh architektonické výuky, jak ten byl běžný v Římě přinejmenším od přelomu 17. do třetího desetiletí 18. století.

I.

Pozvolné odeznívání italské architektonické kultury bylo od dvacátých let 18. století patrné ve střední Evropě nejen na zmenšujícím se podílu italských stavitelů podílejících se projekčně na významnějších zakázkách, ale též v ústupu italského stavitelského způsobu ve střední Evropě všeobecně. Do Podunají se dostávají právě v těchto letech první doklady francouzského stavebního způsobu. Proto takřka symptomaticky v této souvislosti působí zájem římského architekta Canevariho o získání projekčních uplatnění v habsburské monarchii na vídeňském dvoře. Antonio Canevari (1681–1764) se totiž po svém návratu od portugalského dvora v Lisabonu v únoru roku 1733 obrátil s dotazem na moravského zemského hejtmana, hraběte Maximiliána Oldřicha Kounice ohledně takové možnosti. Ten mu odpověděl, že architektův pobyt v Portugalsku mu byl opravdu znám, a že skutečně promýšlí možnosti, jak využít jeho schopností. Pokud však zatím ví, císař má vlastního architekta a nikdo z aristokracie v monarchii nehodlá stavět tak velkou stavbu, aby stálo za to povolání k ní tak významného architekta. Co se týká domácích stavebních podniků, postačují místní architekti: „*sa-renno bastanti i architetti che abbiamo a Vienna e in altre citta delle provincie*“.⁹

Na této epizodě italsko-středoevropských kontaktů je mimochodem zajímavé, že Antonio Canevari se jako na znalce poměrů (nebo snad na svého známého z dřívější doby?) obrací na zemského hejtmana v jedné z podunajských provincií. Snad mu však bylo známo, že již pro Kounicova otce vytvořil dříve Domenico Martinelli projekt slavkovského zámku, nesporně značně významný pro středoevropskou i italskou architekturu, a že samotný zemský hejtman při dostavbě tohoto svého rodového zámku užíval služeb jiného Itala, lombardského

⁹ Jiří Kroupa, K otázkám slavkovského zámku: Valmaggini a Slavkov. *Umění* XXVII, 1979, s. 154–158.

Ignazia Valmagginiho. Již z toho můžeme usuzovat na to, že moravský hejtman se snad s Canevarim znal již ze dřívější doby.

Přirozeně, že můžeme dnes litovat, že Kounic Canevarimu nenabídl nějaký konkrétní projekt. V té době ovšem sám dokončoval zámek ve Slavkově u Brna a pro změny v projektu užíval rady Valmagginiho, jehož vznešeně tituluje „*ri-nomato architetto*“. Jako zemský hejtman dobudoval v Brně novostavbu Zemského stavovského domu podle projektu místního zednického mistra Mořice Grimma a sledoval nadto realizaci a proměny Santiniho projektů na klášterním zboží ve Žďáru a v Rajhradu (v souvislosti s jejich zapojením do školských reforem, jež v zemi podporoval). I tyto jmenované skutečnosti mají ovšem jistou povahu symptomu: italský stavitelský způsob je v této době završován právě v podunajském prostředí a tedy v blízkosti Vídně. Ostatně též tvorba pražského architekta a naturalizovaného Itala Jana Santiniho-Aichla vrcholí na sklonku jeho života v dílech, které projektoval zejména mimo Čechy, pro moravské klášterní komunity.

Nelze však zapomínat, že podobné velkorysé kontakty jako měl Kounic se zahraničím zcela jistě udržovali i další šlechtici a představení klášterů v Čechách a na Moravě, i když jsme o nich dosud jen málo informováni. Chybí nám právě proto v oblasti italsko-středoevropských uměleckých kontaktů řada důležitých styčných bodů, které zatím pouze jen tušíme. Pozoruhodnou památku na takové kontakty však máme dochovánu v brněnské a rájecké tzv. Grimmově sbírce plánů. Je přitom vlastně příznačné, že jádro této zajímavé kolekce rukopisů, plánů, grafických listů a architektonických knih nemá v sobě vlastně nic specificky lokálního, či moravsky zemského. Je to skutečně sbírka, která vznikla na sklonku působení italského „modu“ ve střední Evropě 17. a 18. století. To, čím je osobnost brněnské architekta a inženýra Františka Antonína Grimma přitom v souvislosti se středoevropskou architektonickou italskou tvorbou tolik významná, není přitom paradoxně vůbec nějaká zjevná „italskost“ jeho vlastní tvorby v domácím prostředí. František Antonín Grimm (1710–1784) je znám především jako tvůrce rokokově klasicistní architektury na Moravě, založené na symbióze silných tradic podunajského barokního stavitelství především s novými prvky francouzské klasiky.¹⁰ Do povědomí umělecko-historické badatelské obce však vstupuje nejen jako architekt, ale především jako majitel rozsáhlé sbírky architektonických knih a plánů.¹¹

Tzv. „Grimmova sbírka“ vznikla původně v souvislosti s architekto-vým vlastním studiem ve Vídni, Paříži, avšak především v Římě. Velmi pečlivě a precizně jsou v ní dokumentovány učební postupy římské barokní architektury. Její majitel, František Antonín Grimm se narodil 2. října roku 1710 v Brně, v rodině zednického mistra Mořice (Grimm, Grimb).¹² Jeho otec patřil mezi bavorské řemeslníky, kteří přecházeli do Čech a na Moravu: pocházel z Achdorfu u Landshutu

¹⁰ Jiří Kroupa, [Kat.] *František Antonín Grimm – architekt XVIII. století*. Kroměříž 1982.

¹¹ Srov. Věra Naňková, Výstava František Antonín Grimm. *Umění* XXXI, 1983, s. 179–181; dále studie Zdeňka Kuděšky, Hellmuta Lorenze, Wlhelma Georga Rizziho.

¹² Archiv města Brna, matriky 1/12: jméno dítěte sice není uvedeno (!), ale podle dalších narozených dětí před a po tomto datu můžeme předpokládat, že se jedná o budoucího architekta.

a odtud se dostal nejprve do Prahy; tam je doložen roku 1690 jako tovaryš ve staroměstském zednickém cechu. Z Prahy zamířil nespíše do Vídně, neboť podunajský styl jeho pozdější tvorby je poměrně významný. Roku 1704 již zhotovuje svůj mistrovský kus v Brně a usazuje se tu definitivně od roku 1706, poté co nejprve pracoval na stavbě zámku v Buchlovicích podle neznámého projektu, jenž byl zjevně určitou syntézou myšlenek Johanna Bernharda Fischera z Erlachu a italského akademického prostředí kolem Francesco Fontany. Právě Mořic Grimm patrně dal svému synovi nejen první základy v zednickém řemeslu, ale poskytl mu možnosti mnohem většího sociálního vzestupu. František Antonín Grimm byl i později v klášterním prostředí premonstrátů a jezuitů chválen za své humanitní vědomosti. V jednom místě z korespondence mezi učeným premonstrátem Janem Nepomukem Dupenim z Vídně a brněnskými jezuiti z konce čtyřicátých let 18. století čteme zajímavou větu, že představený brněnských jezuitů „*pana brněnského inženýra velmi dobře zná, je to syn nějakého mistra, snad mistra Mořice – ostatně prý s panem inženýrem pobývali spolu v Římě.*“ Taková pasáž jen dosvědčuje význam sociálního odstupu zednického mistra, byť významného brněnského projektanta té doby (mistr Mořic) a jeho syna (jenž je s úctou nazýván panem inženýrem). František Antonín Grimm nejprve odešel do Vídně, kde se zapsal podle zjištění Wilhelma Georga Rizziho do register malířského oddělení vídeňské Akademie roku 1730.¹³ Zde zůstal dva roky a zřejmě prošel zejména kvalitním školením v kresbě, neboť i později byl výborným kreslířem. Ostatně lze i z dalších dokladů všeobecně usoudit, že ideálem architektů-umělců bylo již od dob Raffaelových zdůraznit spojitost architektury s kresbným a malířským, případně sochařským uměním (v baroku to bylo nadto umocněno berniniovsko-cortonovským systémem akademické výuky) a být vyškolen nejprve jako *umělec* a teprve poté jako stavitel.¹⁴ V této době zřejmě František Antonín Grimm začal pracovat pod vedením Donata Felice d'Allia na stavbě *habsburského Escorialu*, kláštera v Klosterneuburgu u Vídně. Současně se stal s největší pravděpodobností i pozdním žákem boloňského divadelního inženýra, architekta a quadraturisty, Antonia Maria Nicolý Beduzziho. K Alliovi přišel pravděpodobně jako zručný kreslíř, který se podílel zejména na vytváření prezentačních *modellových* kreseb dvorem sledované stavby. K Beduzziimu jej naopak zjevně vázaly dosud zachované studie geometrické a divadelní perspektivy. V obou těchto prostředích ovšem mladý architekt získal znalosti italského jazyka. Přibližně záhy se Grimm podepisuje v letech 1733 a 1734 jako *k. k. Academicus militaris*. Mimořádně důkladně dochované opisy přednášek i rukopisy s vypracovanými školskými příklady prozrazují, že Grimm po celý rok 1733 studoval matematiku, o rok později přistoupil ke studiu geometrie: nejprve prošel běžnými základy *planimetrismu* a ve druhé polovině roku studoval *stereoto-*

¹³ Přiznačně je, že tu zapsán s národností „*bavorskou*“; za laskavé sdělení děkuji Wilhelmu Georgu Rizzimu, Vídeň.

¹⁴ Skutečnost, která se zdá některým badatelům ještě dnes zvláštní (a to Matheyho a Santiniho malířské školení) – jak se postupně ukazuje – byla součástí mnohem širší praxe. Přirozeně malířské školení (nejen v kresbě, ale zejména v geometrické perspektivě) vedlo k vyššímu ocenění architekta jako umělce.

mii. Při svém pobytu ve Vídni současně ovšem procházel jako vojenský stavitel studiem „*architectury militaris*“. V jeho pozůstalosti totiž nacházíme velmi zajímavý konvolut zřejmě školních projektů vojenských opevnění, jehož jednotlivé listy jsou přesně datovány červnem až prosincem 1734, dále lednem až červenem 1735 a konečně lednem a únorem 1736.¹⁵

Kde však působil v krátkém mezidobí, tj. ve druhé polovině roku 1735? Byl snad již v té době v Itálii? K tomu máme dochováno několik vzájemně protichůdných zpráv. Grimmova vlastnoruční poznámka na mapě Itálie prozrazuje: „*Landt-Charten von Italien, welcher ich mich bedient habe auf meine Reise in Anno 1735. Frantz Antoni Grime Ingenieur et Architecten geherig.*“¹⁶ Na obdobné mapě Francie potom nacházíme data 1739 a 1740 a na mapě Německa 1741. Na druhé straně, když si označoval svůj svazek italských projektů píše poněkud odlišně „[...] *da ich fertig war, im Jahre 1739 und 1740*“. Jak si však můžeme z analýzy Grimmovy spolupráce se Salviho ateliérem v Římě ukázat, jeho architektonickým studijním pracím v Itálii by odpovídalo nejspíše mezidobí mezi daty 1735 a 1739 a tak je možné, že buď byl architekt v Itálii dvakrát, anebo (uvedený popis byl totiž Grimmem napsán až mnohem později při sestavení celého konvolutu), že se do Říma skutečně vydal teprve na počátku roku 1736 a zůstal tam do roku 1739. Není totiž vyloučeno, že ve Vídni zažil ještě Beduzziho smrt roku 1735 (do své sbírky získal značnou řadu jeho výkresů). Původním Grimmovým záměrem snad bylo nejprve poznání především pevnostní architektury v Itálii: školské projekty opevnění jsou vypracovávány střídavě v italském a francouzském měřítku.

Důležitým problémem je ovšem přirozeně vysvětlení financování takové cesty. V naší odborné literatuře je dosti často směřována studijní cesta s cestou tovaryšskou. Zapomíná se přitom, že na tovaryšské cestě musel řemeslník skutečně pracovat a vydělávat si u některého mistra a sbírá své zkušenosti u něj, nebo především na doprovodné cestě. Bavorský zedník Johann Michael Fischer odejel na takovou tovaryšskou cestu do Brna za Mořicem Grimmem, ale do jižního Německa se vrátil s mimořádně dobrou znalostí pražské a české architektury tzv. radikálního baroku. Studijní cesty byly finančně náročnější a mohli si je dovolit opravdu pouze ti, kteří byli spojeni se zámožnými podnikatelskými firmami (například vídeňského architekta Franze Antona Pilgrama), nebo ti, kteří byli podporováni významnými mecenáši. Běžně to bylo spojováno s pozdější prací pro klášter, nebo ve funkci „dvorského architekta“. V domácí tradici na Moravě v pozdním 19. století se objevila neověřená myšlenka, že se František Antonín Grimm do Itálie údajně dostal prostřednictvím moravského zemského hejtmána, hraběte Maximilána Ondřeje Kounice. Tomu, jak jsme viděli, nechyběly kontakty s italským prostředím a mohl skutečně nadějného vojenského inženýra vyslat na cesty proto, aby se ten později postaral o možné dokončení jeho martinelliov-

¹⁵ Zámek Rájec nad Svitavou, „*L'art de camper*“: svázaný rukopis plánů opevnění zejména podle Vaubana a cestovních map, sign.: *Anno 1741, F. Grime*; inv. č. Rájec, Velký sál, stůl 70–B–5.

¹⁶ *Ibidem*; svázáno ve svazku spolu s mapou Francie, označenou léty 1739–1740, a Německa, s datací 1741.

ské rezidence ve Slavkově u Brna.¹⁷ Ostatně Kounic byl rovněž hlavním protektorem stavby nového Zemského stavovského domu v Brně, který projektoval a prováděl architektův otec, zednický mistr Mořic. Odtud by bylo konec konců snad možné i vysvětlit Grimmovo studium u Nicola Salviho, neboť ten byl naopak žákem Kounicova známého Antonio Canevariho a dědicem jeho domácí architektonické školy. Když se však František Antonín Grimm po skončení svých cest a po krátké kariéře hejtmana-inženýra ve Vídni na Moravě roku 1743 oženil, je označován jako „*hraběcí a knížecí geometr rodiny Dietrichsteinů*“. V tomto smyslu by tedy naopak právě tento rod, úzce spjatý s vídeňským dvorským prostředím, mohl být skutečným mecenášem jeho cesty. Tomu by odpovídalo snad i to, že mezi projekty oltářní menzy u sv. Eustacha v Římě podle Nicola Salviho je připojena Grimmova variace s dietrichsteinskými erby.

Ať tak či tak, ve druhé polovině třicátých let 18. století se mladý kreslíř a vojenský inženýr objevuje v římském ateliéru Nicola Salviho (1697–1751). V Římě právě v té době Salviho renomé poměrně rychle vzrůstalo. Je pozoruhodné a zřejmě dobově příznačné, že svou cestu k architektuře Nicolo Salvi prošel původně podobně jako jeho žák. Zpočátku měl značné zájmy o filosofii, matematiku a medicínu, dokonce i o poezii, což jej přivedlo za člena proslulé *Accademie degli Arcadi* spolu s vídeňským básníkem Pietrem Metastasiem. Poměrně pozdě vstoupil do studia na *Accademii di San Luca*: zde začal nejprve studovat malbu a pozvolna se více zajímal o architekturu. Kreslil především podle římských Michelangelových projektů a studoval v soukromém ateliéru Antonio Canevariho. Když jeho učitel odešel roku 1727 do Portugalska, pověřil Nicola Salviho prováděním svých nedokončených staveb a rovněž tak vedením své školy. Právě v onom období, kdy Grimm přijížděl do Říma, se Nicolo Salvi účastnil dvou významných soutěží roku 1732: na nové průčelí baziliky San Giovanni in Laterano a na nový projekt pro Fontanu di Trevi.¹⁸ Obě soutěže mu přinesly obdiv, i když nakonec papež pro svou baziliku vybral projekt odlišný. I tak je však pro nás pozoruhodná a dosud nezodpovězená otázka, proč střeoevropský architekt šel v Římě cíleně do ateliéru do té doby v Evropě přece jen poměrně nepříliš známého architekta. Přirozeně se k odpovědi nabízí jak kontakty domácích Grimmových možných mecenášů, tak Salviho římský okruh přátel (Kounic–Canevari, Dietrichstein–Metastasio).

Z hlediska doloženého Grimmova římského studijního pobytu je pro italsko-střeoevropské vztahy pozoruhodný ovšem další, dosud poměrně velmi málo známý fakt. Tím je existence Salviho ateliérové soukromé školy. Můžeme zřejmě předpokládat, že to byla vlastně původně soukromá akademie Antonio Canevariho, kterou Nicolo Salvi vedl v době mistrovsky nepřítomnosti v Římě. Když Canevari po své korespondenci s Kounicem a neúspěšné snaze dostat se do Vídně nakonec odešel ke dvoru do Neapole, pokračoval ve vedení této akademie

¹⁷ Ovšem jediným dokladem spojení architekta se slavkovským zámekem je kopie zámeckého půdorysu z okruhu Ignazia Valmaggiניה a Grimmem překreslené detaily Martinelliho Liechtensteinského paláce ve Vídni, které byly zcela neorganicky připojeny k jeho římským výkresům.

¹⁸ John Abel Pinto, *The Trevi Fountain*. New Haven–London 1986.

Nicolo Salvi již zřejmě sám. Způsob výuky v soukromých akademiích je ovšem dosud poměrně jen málo známý. Mimo jiné i z tohoto důvodu je tedy Grimmova sbírka tolik cenná také pro širší studium italského stavitelského způsobu v Evropě. Máme v ní totiž pohromadě téměř všechny studie a kresby, které si mladý architekt z takové cesty přivezl.¹⁹ František Antonín Grimm si všechny své studie detailně a s píli popsal, přičemž ve svých textech nesporně uvádí tehdejší římská akademická stanoviska. Proto můžeme právě z brněnského materiálu rekonstruovat, jak asi probíhalo běžné architektonické studium v Římě na jedné ze zdejších soukromých akademií.

Pokud dnes víme, soukromé školy v Římě byly poměrně úzce spojeny s oficiálním úsilím *Accademie di San Luca*. Rovněž Grimmovy projekty nám prozradí, že řešil obdobné úlohy, jaké byly zadávány v této akademii. Základem výuky v soukromých akademiích byla tedy zjevně orientace na architektonickou *funkci* a tomu odpovídající stavitelský způsob, styl. V nejvýznamnějších římských architektonických ateliérech a v akademickém římském prostředí byly vypracovávány základní stavitelské typy, které byly kopírovány, volně parafrázovány a v konečné redakci modifikovány podle místní tradice, případného zásahu objednavatele i podle umělecké invence samotného autora. Hlavními vzory pro soukromé školy byly nepochybně práce Gian Lorenza Berniniho a Carla Fontany. V Grimmově kopiáři proto nalezneme tedy zejména výkresy podle příkladů za vzory považovaných architektonických děl, dále práce podle modelů, které byly zhotovovány italskými architekty v souvislosti s architektonickými konkurzy (především s akademickými *Concorsi Clementini*), přičemž zjistíme, že se u Grimma setkáváme především s těmi pracemi, s nimiž byl buď konkurzem, nebo stylovou příbuzností svázán právě jeho učitel Nicolo Salvi.²⁰ Konečně jsou zde práce, u nichž Grimm sám upozorňuje na své autorství, resp. invenci, ačkoli to jsou převážně parafráze již vytvořených projektů. Zjevně tu bylo jeho úkolem přidržet se učitelem předepsaného stylového „modu“. František Antonín Grimm byl na svého učitele ostatně velmi pyšný a na své výkresy si neopomněl zaznamenat, zda s nimi byl Salvi spokojen či nikoli. Naopak opět zcela příznačná je zde absence prací podle Borrominiho tvorby. S výjimkou dvou kreseb okenních a portálových detailů se totiž se jménem velkého Berniniho protipólu u Grimma neseťkáváme. Pokud kreslí práce, na nichž se Borromini podílel, přisuzuje je podle dobového úzu buď Berninimu (Palazzo Barberini), nebo Carlu Rainaldimu (Santa Agnese na Piazza Navonna).

Po svém návratu z Říma si František Antonín Grimm své výkresy uspořádal a svázal do knižní podoby. Zůstává otázkou, zda dokonce nechtěl celý konvolut vydat. Jako úvod vložil detailní výklad o tom, že všechny výkresy zhotovil v Římě podle modelů ve Vatikánu, podle hotových staveb i podle výkresů jiných autorů v knihovnách. Přitom zdůrazňuje odlišování dvojí formy signatury: tam,

¹⁹ Srov. J. Kroupa (cit. v pozn. 10); Jiří Kroupa, František Antonín Grimm a Nicolo Salvi. „Starý a nový římský vkus“ ve 30. letech 18. století. 46. *Bulletin Moravské galerie v Brně* 1990, s. 40–42.

²⁰ K římským „*Concorsi*“ srov. např. Paolo Marconi–Alberto Cipriani–Enrico Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*. Roma I–II, 1974.

kde ji označuje slůvkem *delineavit*, to jsou jeho výkresy podle modelů, nebo hotových staveb, tam, kde uvádí *fecit*, to jsou výkresy, v nichž je jeho vlastní invence (ovšem korigována Salvim). Mezi výkresy zařadil architekt i některé důležité explikace (například vyměření kopule sv. Petra ve Vatikánu) a demonstrace (konstrukci Michelangelových sloupových řádů), z nichž některé ponechal v původním italském jazyku. Důležité je konečně Grimmovo sdělení, že do konvolutu přidal kompletní Salviho akademický způsob výuky podle čtyř úloh, což je pro nás opět zajímavé z hlediska způsobu této výuky. V této souvislosti František Antonín Grimm zdůrazňuje, že se ucházel a poté skutečně získal jednu z *římských cen*, bohužel však neuvádí, při jaké příležitosti. Je však možné, že Salviho soukromá škola byla určitým způsobem napojena i na akademické prostředí *Accademie di San Luca*, a že studenti soukromých škol mohli být i na její půdě oficiálně odměňováni.

Pro nás je však zajímavá také doba, v níž se František Antonín Grimm v Římě ocitl. Roku 1730 byl papežem zvolen Klement XII. z rodu Corsini. Je dobře známo, že tato volba měla nezanedbatelný vliv na umělecké dění v Římě, neboť na těch stavbách a uměleckých dílech, která vznikala pod patronací rodu Corsini, se objevují nápadné klasicizující (či neoberniniovské) stylové tendence. Tento nový styl reagoval přitom zcela jistě na pronikání borrominismu do římské architektury ve druhém a třetím desetiletí 18. století. V moderní literatuře bývá toto nové stylové zaměření především v architektuře spojováno s nástupem nových umělců na italskou architektonickou scénu, především s Alessandro Galileim, jenž sám osobně poznal anglický neopalladianismus počátku 18. století.²¹ Právě díky Grimmově plánové sbírce si však můžeme poměrně dobře ukázat, do jak značné míry působila v Římě rovněž silná domácí tradice. Na podkladě „modální“ teorie stylu bychom totiž mohli s pomocí Grimmových římských plánů ukázat, že v Salviho ateliéru byly nově zdůrazňovány zejména některé prvky pietně udržované tradice římského baroku, počínajícího již v pozdní tvorbě Michelangelově, které mohly být akceptovány v rámci nového stylového zaměření. Modus tohoto slohu označil v dnes již klasických studiích Vojtěch Birnbaum jako tzv. barok monumentální.²² Ostatně na Salviho architektonický tradicionalismus upozornil již John Abel Pinto i Hellmut Lorenz.²³ Není proto bez zajímavosti sledovat Grimmovu práci v Římě právě pod tímto zorným úhlem: jako úsilí římské akademické tradice postavit se jak proti dědictví borrominismu, tak proti nově nastupujícímu neopalladianismu a neoklasicismu.

²¹ Elisabeth Kieven, *Revival del berninismo durante il pontificato di Clemente XII.* In: Gianfranco Spagnesi–Marcello Fagiolo (eds.), *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei- Settecento.* Roma 1984, s. 459–468.

²² Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury.* In: Vojtěch Birnbaum, *Vývojové zákonitosti v umění.* Praha 1987, s. 24–46.

²³ Hellmut Lorenz, *Unbekannte Projekte für die Fassade von San Giovanni in Laterano.* *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXIV, 1981, s. 183–187.

II.

Prohlížíme-li si dnes sbírku přes dvě stovky italských Grimmových plánů, můžeme je poměrně dobře rozdělit na ty, které představují souhrn římské architektonické tradice a na ty, které vznikly projekční činností Salviho ateliéru. Především jsou zde kopie projektů Michelangelových, Gian Lorenza Berniniho a jeho žáků Mattia de Rossi, Giovanniho Battisty Continiho, Giovanniho Antonia de Rossi, dále Carla Rainaldiho a samozřejmě i Pietra da Cortony jako tvůrce pietně uchovávaných projektů na italské Academie di San Luca.

Pokusme se však ještě o jiné promyšlení toho, co nám sdělují Grimmem zhotovené výkresy pro architektonickou teorii doby barokní. Petr Fidler upozornil na termín *disegno*, který se v souvislosti s akademickými principy výuky stává důležitým pojmem architektury od počátku, respektive poloviny 17. století. *Disegno* je nápadem i kresbou a je studováno kopírováním a napodobováním exemplárních příkladů. Bylo již upozorněno na to, že v raném novověku se nápadně zvyšuje počet těch, kteří studují nejprve kresbu a potom teprve stavitelské řemeslo. Na raně novověkých uměleckých akademiích se studovala kresba výukou ve třech stupních: nejprve student kreslil podle kreslené či grafické předlohy, přičemž se školil především v kresbě linií (*esempio*). Po získání větších zkušeností při ztvárnění grafické linie přešel ke kresbě podle modelů a trojrozměrných předmětů a školil se tak zejména v podávání světla a stínu, zobrazování trojrozměrnosti předmětů, apod. (*rilievo*). Konečně v poslední fázi pracoval podle živých modelů, případně podle skutečnosti (*naturale*). V průběhu 17. století byl tento způsob výuky používán i v oblasti architektonické kresby. Stalo se tak zejména na římské *Accademie di San Luca*: mezi jinými nepochybně zejména prostřednictvím Pietra da Cortony. Skutečně ti architekti, které máme doložené v akademickém římském prostředí, byli rovněž výbornými kreslíři (například Johann Bernhard Fischer von Erlach).

Do jisté míry bychom mohli označit „*opus italicum*“ od osmdesátých let 17. století do třicátých 18. století opravdu za éru architektonického *disegna*. Z tohoto důvodu se mi zdá, že by nebylo tak zcela zavádějící, pokud bychom se podívali také na Grimmovo akademické architektonické školení u Nicola Salviho v Římě z téhož hlediska. Přirozeně bude třeba architektonickou kresbu do určité míry specifikovat: *esempio* v tomto smyslu znamená výuku dvourozměrného planimetrie, grafického přetlumočení fasád vzorových staveb a jejich půdorysů; *rilievo* je proti tomu kresba podle architektonických modelů a hotových staveb, přičemž jsou zpracovávány všechny tři druhy plánů (nárys, půdorys a řez). Jistým momentem tohoto typu kresby by mohly být vzorníkové funkční detaily a kresebná *modella*. Za poslední termín bychom mohli považovat klasický akademický termín *finito* a *buona disposizione*, které ve výuce architektury znamenají vlastní studentovu invenci ve smyslu parafrázování předem daných podmínek a závazných vzorů podle zcela určité funkce. Tak bychom asi též měli rozumět Grimmovu odlišování signatury *delineavit* (přesné kreslení podle vzorů) a *fecit* (podle vlastní invence, i když formálně velmi úzce spjaté s učitelovým názorem).

Esempio: monumentální modus v římské architektuře

Je nesporné, že prvním úkolem, který mladý František Antonín Grimm v Římě dostal od svého učitele, bylo kreslit podle modelů a staveb, které mu sám doporučil. Skutečně proto můžeme ve sbírce plánů nalézt určitou, stylově vyhraněnou skupinu římské architektury. V okruhu Antonio Canevarioho a (jak již uvedl v literatuře John Abel Pinto) rovněž Nicola Salviho byl především udržován pietní odkaz pozdní architektonické kultury Michelangelovy. Salvi proslul mimo jiné svými studijními kresbami podle Michelangelových staveb.²⁴ Nebylo by tedy divu, kdyby také sám doporučil svému žákovi podobné studium. Když Grimm ve svých poznámkách uvádí, že rýsoval zprvu ve Vatikánu, měl zjevně na mysli právě Michelangelovy římské modely a kresby. Hlavní zájem zde vedl architekta ke kopíím projektů nové sakristie a zejména kopule svatopetrské baziliky. Salviho zaměření Michelangelovy kopule se odehrálo teprve v letech 1739 a 1740, ale jak je z Grimmovy pozůstalosti patrné, přípravy na ně musely probíhat již dříve. Grimmovo upozornění, že ke svým výkresům přidává několikastránkovou explikaci konstrukce kopule v italštině, totiž asi souvisí s rozpracováním tohoto úkolu.

Michelangelovo dědictví nacházíme dále zejména v kresbách architektonických řádů, které rýsoval Grimm podle hlavic architektonických článků pro nádvoří Palazzo Farnese v Římě. Naopak snaha dospět přes formální detail k základní struktuře a rekonstruovat architektovo projekční myšlení je zřetelná z výkresů, týkajících se náměstí Campidoglio v Římě. Zejména ve výkresu průčelí Paláce „konzervátorů“ Grimm pracuje s architektonickou analýzou vztahu stereotomní lizény a tektonického pilastru.

Jak je známo, za Michelangelova následovníka nejen v sochařské tvorbě, ale i v oblasti architektury byl považován především Gian Lorenzo Bernini. Neudiví tedy celá řada graficky přesných Grimmových kreseb podle jeho staveb jak chrámových (Santa Maria v Ariccio, San Andrea al Quirinale), tak světských (Curia Inocenziana na Montecitoriu, Palazzo Chigi-Odescalchi [obr. 1, 2]). Při té příležitosti zcela přirozeně označuje Grimm Berniniho slovy „*vom besten Architecten Roms*“. Předlohami pro některé z těchto kreseb byly ovšem zjevně některá zaměření v Salviho ateliéru. Je ku příkladu zajímavé sledovat, jak kreslená stuha pro popis u půdorysu San Andrea al Quirinale se velmi nápadně podobá obdobným stuhám pro popisy u Salviho originálních kreseb.

San Andrea della Valle: „*Haupt Kirche in Rom*“

Mezi množstvím půdorysů chrámů se v Grimmově sbírce objevují typické podélné římské chrámy, navazující na rozvrh kostela Il Gesù (San Ignazio, Santi Apostoli), nikoli však onen jezuitský chrám. Mohlo by to být s podivem, zvláště když mnozí historikové často hovoří o typologické souvislosti řady barokních

²⁴ J. A. Pinto (cit. v pozn. 18).

chrámů a jejich odvození od půdorysu Il Gesù. Je však třeba říci, že v takovém případě provádějí spíše archeologické planimetrické srovnávání. Při takové komparaci bývá ovšem zapomináno na to, že architekt při svém projektování promýšlí stavbu především trojdimenzionálně. V takovém případě přirozeně nemohl být závazný pro barokní chrámový interiéř manýristický prostor Il Gesù, ale mnohem spíše modernější, raně barokní řešení prostoru. V Římě se takovým modelem stal chrám theatinů, San Andrea della Valle. František Antonín Grimm jej zcela příznačně na jednom ze svých výkresů označuje za hlavní chrámovou stavbu v Římě. Základní kámen ke stavbě byl položen již roku 1591 za účasti řádových stavitelů. Roku 1608 ovšem došlo k druhému slavnostnímu zahájení podle upraveného projektu Carla Maderny, který vypracoval zejména stylově závažný projekt na kupoli inspirovanou Michelangelem. Teprve však Carlo Rainaldi (za možné účasti Carla Fontany) dokončil chrámovou fasádu, která byla v souladu s monumentálním modelem římského baroku.²⁵ Odtud pochopíme i Grimmův zájem o kostel: ten zahrnuje v architektově sbírce největší počet detailních výkresů počínaje půdorysem, přes řezy, až po fasádu a jednotlivé detaily, kreslené ve velkém měřítku. Kresebnou dovednost přitom Grimm prokázal například ve zvětšené kresbě hlavního portálu, ale též v řadě kreseb kopule s jejími půdorysy a nárysy. Není pochyb, že zde reagoval na raně barokní prostorovou podobu podélného chrámu jako možné jedné z hlavních inspirací pro podélné stavby v Záalpi.

Pro Salviho akademický okruh měl chrám San Andrea della Valle ostatně přitažlivost ze dvou dalších důvodů. V chrámu byla vybudována boční pohřební kaple Strozziů, v jejíž architektonickém členění (Giacomo della Porta) jsou výrazné ozvěny Michelangelovského tvůrčího řešení. Na několika místech Grimm při popisu svých kopií výslovně uvádí, že původním autorem této kaple byl skutečně sám Michelangelo a tak nám zanechává dobové svědectví o tom, komu v baroku byla invence této kaple běžně přisuzována. Jinou skutečností byla účast Carla Rainaldiho na dokončení celé stavby. Jak si ještě můžeme dále ukázat, právě v jeho tvůrčím přístupu bychom mohli hledat Grimmovo římské zakotvení výuky.

Rilievo a modello

Zatímco řada kreseb je velmi precizně provedena graficky a snad může být považována za ukázkou práce podle kresebných a grafických předloh, další skupina Grimmových kreseb je mnohem více spojena s kresbami podle hotových staveb v Římě. Mezi těmito výkresy v Grimmově sbírce nacházíme kresby detailů, ale také celých funkčně typologických celků: okna a portály, kopule, schodiště, vestibuly.

²⁵ Rudolfo Wittkower, Carlo Rainaldi and the Roman Architecture of the Baroque. In: Rudolfo Wittkower, *Studies in the Italian Baroque*. London 1975.

Zdá se, že takové kreslení funkčních celků mohlo sloužit i doma jako určitý zásobník tvarů. Tak tomu bylo zejména u schodišť či okenních ostění. Symptomaticky v této souvislosti působí výkres s kresbou různých detailů oken a portálů, popsany Grimmovou rukou: „*Fenster von Rom, welche am verschiedenen Gebäuden gesehen habe*“. Na těchto kresbách je často usilováno o kresebně zajímavé rozvržení světla a stínu a tyto práce mají mnohdy velmi výraznou autenticitou uměleckou hodnotu. S podobným kresebným stylem se setkáváme i u jiných akademických architektů v Římě, například u Domenica Martinelliho, Carla Fontany či Nicola Salviho. Můžeme proto asi předpokládat, že tento způsob kresby byl praktikován v římské *Accademii di San Luca*. Zjevně proto se v Grimmově sbírce setkáme především s kresbami podle Pietra da Cortony, Giovanniho Antonia de Rossi až po Filippa Juvarru a Carla Stefana Fontanu. Při prohlížení těchto Grimmových výkresů si ovšem povšimneme především dvou nápadných akcentů, které se dotýkají jeho oceňování římské architektonické tvorby.

Palazzo Altieri: nejkrásnější schodiště v Římě [obr. 3, 4]

„*Hauptstiege Altieri, welche eine der schensten in Rom ist, darumb habe selbte zur besseren Einsicht auf grössere verzeichnet. Frantz Antoni Grimm Rome delineavit*“, tak uvádí František Antonín Grimm popis jednoho z plánů. Jeho zájem o palác však byl silnější a kresby v jeho sbírce ukazují především nápaditou dostavbu celého paláce. Původní stavbu paláce postavil Giovanni Antonio de Rossi. Když bylo posléze (takřka po dvaceti letech) rozhodnuto, že palác bude rozšířen o sousední stavební parcelu, vypracoval nové projekty Carlo Fontana. Jeho plány ovšem nebyly akceptovány a tak celou stavbu dokončil v letech 1671–1674 opět tentýž Rossi, který před lety projektoval starší palác Altieri. Grimma zaujalo na dostavbě ovšem nejen v Římě jinak proslulé a oslavované schodiště, ale i nová fasáda se svým nezvyklým bosovaným nárožím. Jeho zájem o tuto část fasády je o to pozoruhodnější, že stavba byla na konci 17. století v Římě poměrně diskutována a srovnávána s původním Fontanovým ideálním řešením v projektu. Na jedné z Grimmových kreseb si můžeme ovšem povšimnout, že architekt na svém zaměření vlastně srovnává starší a novější části v řezu paláce. V akademických římských ateliérech se zřejmě prezentovalo srovnávání staršího a moderního „vkusu“ v architektuře. Protože Rossi použil i na dostavbě některých shodných, tradičních formálních prvků, například okna, mohl být palác přirozeně chápán jako velmi dobrá příležitost k takovému srovnání. Přitom mohla být vizuálně zdůrazněna především role římského monumentálního traditionalismu v architektuře a jeho schopnost moderní a klasicizující proměny.

Carlo Rainaldi: hlavní vzor římského architekta?

I když František Antonín Grimm mezi vůdčími architektonickými osobami Říma jmenuje Michelangela, Cortonu a Berniniho, detailní analýza plánů v jeho

sbírcce a zejména autorské označování jednotlivých projektů přinese asi jisté překvapení. Mužem, jehož Grimm asi nejvíce jmenuje a má kopie a nákresy jeho projektů ve své sbírce, je římský architekt Carlo Rainaldi (1611–1691). Akademický vztah k Rainaldimu, jenž je nám prostředkován Grimmovými poznámkami, je pozoruhodný. Za zcela symptomatické můžeme ku příkladu pozorovat, že význam Francesca Borrominiho nebyl pro Salviho ateliér žádným tématem. Palazzo Barberini je uváděn pouze ve spojitosti s Berniniho projektem, Santa Agnese in Agone na Piazza Navonna je zmiňována zase pouze jako práce Rainaldiho.²⁶

Zdá se však, že Carlo Rainaldi byl skutečně Grimmovi hlavním vzorem: pokud si odmyslíme Campidoglio, jež dokončoval, potom v Grimmově sbírce nalezneme kopie projektů pro Santa Maria in Campitelli, kostely na Piazza del Popolo (Santa Maria in Monte Santo a Santa Maria dei Miracoli) a Santa Agnese in Agone [obr. 5, 6]. Pokud bychom uvažovali o příčině tohoto významu, Rainaldi byl zjevně vzorem v římském akademickém prostředí ze dvou důvodů: a) proto, jak zachází s uměleckými formami svých velkých současníků a jak obohacuje své v podstatě protobarokní architektonické myšlení o inovace Cortonovy, Borrominiho a Berniniho;²⁷ b) proto, že u něj lze přímo exemplárně studovat vztah tradičního a nového v římské architektuře.

Pozoruhodným příkladem tu může být Grimmova kopie průčelí Santa Agnese na Piazza Navonna představující zvláště výrazný „berninismus“ v Rainaldiho tvorbě.²⁸

Invence v římském ateliéru: „buona disposizione“ a „finito“

Pokud předchozí projekty a kresby uváděly adepta do základů architektonického myšlení a do určitého římského stylového modu, další skupina prací představuje to, co zdůrazňuje František Antonín Grimm svou signaturou *fecit*. Taková signatura má údajně znamenat studentovu invenci, ta je ovšem stále korigována dohledem učitele Nicola Salviho. Průběh Grimmova studia máme velmi dobře zachován. Sestával ze čtyř úloh, které se zprvu týkaly architektonického rozvrhu stavby a posléze se zcela záměrně vázaly ke starším úlohám v *Concorsi Clementini*.

První úlohou byl *dům se vstupní galerií*. Samotný Nicolo Salvi nejprve načrtl Grimmovi půdorys galerie o čtyřech pilířích s předstupujícími dvojicemi polosloupů. František Antonín Grimm na tomto základě navrhl nárys a řez a celou galerii použil jako modul k projektu čtyřkřídle palácové stavby. Úlohu Salvi svému studentovi jistě zadal zejména k procvičení proporčně uměřené dispozice

²⁶ Grimm se jakoby Borrominimu v Římě skutečně vyhýbal. Ve své sbírce má vlastně jen jediný menší výkres portálu z Collegia di Propaganda Fide, označený jako kopie práce Borrominiho.

²⁷ Srov. R. Wittkower (cit. v pozn. 25).

²⁸ O projektu jsem přednesl veřejnou přednášku v Moravské galerii u příležitosti vzpomínkového dne k výročí narození Francesco Borrominiho, v květnu 1999; přednáška vyjde tiskem.

k předem dané architektonické funkční jednotce před domem, která měla být s ním spojena.

Druhou úlohou se stal *městský palác*. Navenek nebyl nikterak členěný a pro architektonický detail využil Grimm své znalosti římského Paláce Altieri. Z toho důvodu projekt působí poměrně nezvykle tradičně až archaicky. Smysl rozpoznáme ovšem z velké řady půdorysů. Šlo zde zřejmě převážně o vytvoření funkčně moderního římského obydlí a opět tedy více o účelnou dispozici, spojenou s tradicionalismem uplatněným na fasádě.

V dalších tématech se dostáváme již do blízkosti akademických *Concorsi Clementini*. Třetí (a zjevně Grimmova nejzdařilejší) úloha se totiž zpětně vrací k tématu *Concorsi* z roku 1728 „*Chiesa e convento*“. V této soutěži získal cenu Paolo Possi za projekt do jisté míry inspirovaný Borrominiho architekturou.²⁹ Salvi toto téma očividně Grimmovi nyní zadal proto, aby se ten pokusil nalézt v římské tradici spíše na opačnou tradici navazující, monumentální řešení. To se mu skutečně povedlo: ve struktuře projektu bychom přitom mohli nalézt tradiční prvky Carla Fontany a obecně římského monumentálního modu. K témuž František Antonín Grimm směřoval ve své čtvrté úloze. Zde dostal k řešení úlohu *Concorsi* z roku 1707 „*chiesa con due campanilli*“, kterou tehdy vyhrál Filippo Juvara. Ve srovnání s ním však Grimmův projekt poněkud bizarně spojoval berniniovské věže s celkově klasicizujícím jádrem ústřední chrámové prostory. Zajímavé jsou zde však spíše jednotlivé, funkčně oddělené části celého projektu, než celkové spojení a zvládnutí celé úlohy.

Salvi a Grimm: spolupráce v ateliéru [obr. 7, 8, 9]

Jak již bylo několikrát připomínáno, František Antonín Grimm studoval za svého italského pobytu v ateliéru Nicola Salviho – tedy v onom římském ateliéru, v němž byla pietně udržována tradice římského monumentálního baroku. Brněnský inženýr se na této tradici podílel nejen svou výukou, ale i přímo účastí na některých projektech svého učitele. V Grimmově sbírce plánů je v této stylové rovině zpracován především projekt *Fontany di Trevi* z doby kolem roku 1736, jenž důkladně rozebral John Abel Pinto. K němu můžeme připojit také reflexi soutěžních Salviho projektů na fasádu *San Giovanni in Laterano* z roku 1732.³⁰ Oba projekty vznikly jako dílenské Grimmovy kopie v Salviho ateliéru. Zatímco John Abel Pinto přiznává Grimmovi určitou tvůrčí samostatnost při ateliérové práci, Hellmut Lorenz uvažuje o Grimmových projektech k *San Giovanni in Laterano* pouze jako o kopiích dnes nezachovaných projektů Salviho. K těmto pracím musíme přidat projekt, za nějž získal František Antonín Grimm údajně jednu z „*římských cen*“. Tento projekt je uchován dnes na zámku v Rájci pouze v kopii a je možné, že souvisel se Salviho projekční prací na rozsáhlém paláco-

²⁹ Richard Bösel (ed.), [Kat.] *Borromini – Architekt im barocken Rom*. Wien–Mailand 2000, s. 603.

³⁰ H. Lorenz (cit. v pozn. 23), s. 183–187.

vém komplexu s divadlem a konírnami pro polského krále, jak to v pramenech dokládá Fr. Milizia. Konečně poslední projekty souvisejí se Salviho pracemi z doby kolem roku 1739, případně 1740 (projekt na oltářní menzu sv. Eustacha v Římě, příprava vyměření kopule sv. Petra ve Vatikánu aj.).

V souvislosti s tématem studia v římské soukromé akademii bychom měli poukázat na náš rozbor podílu Nicola Salviho na proměně římského vkusu ve třicátých letech 18. století.³¹ Neboť: bylo to zajisté prostředí římského Salviho ateliéru, ve kterém vznikaly Grimmovy přípisky na studijních výkresech. V nich mladý inženýr rozlišoval své výkresy slovy: „*podle starého vkusu*“, „*podle moderního vkusu*“, „*podle posledního vkusu v Římě*“ apod. Z předchozích úvah vyplynulo, že v Salviho ateliéru byl udržován zcela určitý, tradiční architektonický způsob římského stavitelství. Poněkud překvapivou, nicméně asi příznačnou paralelu Grimmova studijního materiálu nalezneme již v dřívějším římském zakotvení Domenica Martinelliho, které analyzoval a charakterizoval Hellmut Lorenz.³² Ten poukázal právě na shodná, tradiční jména architektů, o nichž jsem dosud mluvil v souvislosti s Grimmovými kresbami, jako těch strážců římské, poberniniovske tradice, na něž se také akademik Martinelli nejednou odvolával. Z modernějších projektů nalezneme v Grimmově sbírce potom severoitalské projekty Filippa Juvarry, jenž samozřejmě římské akademické prostředí rovněž ovlivňoval, a Carla Stefana Fontany, které bychom stylově snad mohli připočíst k dalším, aktuálním pracím Salviho římského ateliéru. V souboru plánů, vzniklém činností tohoto ateliéru, přibývá více návrhů sochařských, které však zapřou berniniovskou tradici. Pokud si tedy František Antonín Grimm poznamenal na svých plánech ona slova „*nach dem remischen antiquen Gusto*“, nebo „*nach lätztem Gusto in Roma*“, znamenalo toto rozlišení v podstatě rozdíl uvnitř stále jediného z proudů římského umění. Toho proudu, který byl tradicí spojen především s odkazem Michelangela, Gian Lorenza Berniniho a Carla Fontany.

Tato skutečnost je velmi dobře patrná na již zmíněném projektu Fontany di Trevi, který máme zachován v nesmírně kvalitním Grimmově překreslení. Po Berninim vytvářela projekty na tuto fontánu celá plejáda jeho žáků. Všem bylo společné jedno: dominance sochařské složky, podobně jako tomu bylo v Berninim vytvořených jiných projektech římských fontán.³³ Nicolo Salvi naproti tomu podřídil sochařskou část fontány horizontálním a vertikálním tendencím architektonické složky tak, že sochy byly pouze předsazeny základní architektonické struktuře. Tím se tento projekt zachycený v kopii Františkem Antonínem Grimmem stal ve skutečnosti vědomou reakcí na Berniniho řešení úlohy fontány jako sochařsko-architektonického typu. Grimm se ovšem nedočkal v Římě toho, že jím překreslený plán se stal nakonec sporným bodem mezi Nicolou Salvim a jiným Berniniho pokračovatelem, římským sochařem Giovannim Battistou Mainim. Bylo jen v intencích římského uměleckého prostředí, že papežův pří-

³¹ J. Kroupa (cit. v pozn. 19), s. 40–42.

³² Hellmut Lorenz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*. Wien 1991.

³³ John Abel Pinto, *The Trevi Fountain: Unexecuted Project from the Pontificate of Clement XI*. In: Hellmut Hager (ed.), *Projects and Monuments in the Period of the Roman Baroque*. University Park 1984, s. 101–127.

buzný, Neri Corsini, dal popud ke konečnému kompromisu, který ovšem symptomatically vyzněl spíše ve prospěch radikálnějšího, tj. architektonického řešení Nicola Salviho než domácích sochařských tradicionalistů.

Podobně tento vztah mezi tradicí a inovací uvnitř určitého jednoho uměleckého proudu jsme sledovali i na ostatních římských studijních pracích mladého brněnského architekta (na téma architektonického náhrobku) na jiném místě.³⁴ František Antonín Grimm v Římě nepochybně zaregistroval změnu architektonického vkusu ve dvacátých a třicátých letech 18. století. Na příkladech z jeho sbírky je však zřejmé, že s touto změnou byl spjat rovněž ateliér Salviho, dosud v literatuře často hodnocený pouze jako jakýsi „strážce“ římského, poberniniovského tradicionalismu. Na základě prací, kopírovaných Františkem Antonínem Grimmem, totiž můžeme říci, že Nicolo Salvi byl nejen posledním představitelem a strážcem římského monumentálního baroku, za něhož bývá dodnes především považován, ale rovněž tak byl jedním z prvních „moderních“ stavitelů nové orientace v Itálii. Je totiž nápadné, že mezi Grimmovými italskými kopiemi a studii jsou práce různých architektů, ale chybí právě ty, které bychom si pod pojmem „poslední římský vkus“ asi především představovali (například Alessandro Galilei, Ferdinando Fuga). Tak se nám zejména na základě školských cvičení Františka Antonína Grimma nově objevuje architekt Nicolo Salvi zejména jako reformátor římské, na Michelangela orientované architektonické tradice.

Do téže souvislosti patří totiž i další, dosud nezmíněné Grimmovy kopie římských akademických projektů, které vykazují rysy zmodernizovaného monumentálního, římského stylu. Vedle častých odkazů na projektované chrámy a paláce uveďme alespoň projekt francouzského architekta Nicola Besniera pro novou sakristii sv. Petra ve Vatikánu (1. cena *Concorsi Clementini* v roce 1711), či projekt na „veřejný“ palác Filippa de Romanise (2. cena římského konkurzu v roce 1704). Oba tyto projekty si okopíroval nepochybně rovněž v Římě lotrinský architekt Jean Nicolas Jadot, působící později na dvoře císařovny Marie Terezie. Je jen příznačné, že ještě Jadotův životopisec je považoval za jeho typicky klasicistní, francouzské práce, vzniklé ve Vídni až v polovině 18. století. (!)³⁵ Při rozboru Grimmovy architektonické pozůstalosti, jejíž jádro si v Římě vytvořil, se tedy ukazuje, že původní Bellorihovo akademická umělecká teorie v pojmech: „finito“, „buona dispositione“, „novita“ platila v soukromých akademiích stále ještě do třicátých let 18. století. Právě od třicátých let však přece jen nastupoval v oné akademické hierarchii větší význam pojmu „novost“, modernost: tj. raně klasicizující tendence v architektuře měla nyní větší váhu než pouze opakovaná a striktně dodržovaná tradice. To však znamenalo současně také definitivní konec raně novověkého „opusu italicum“.

³⁴ Jiří Kroupa, František Antonín Grimm a Nicolo Salvi. In: *Barokní umění a jeho význam v české kultuře*. Praha 1991, s. 129–133. Druhá, rozšířená verze téhož příspěvku vyšla v Bulletinu Moravské galerie v Brně; viz pozn. 19.

³⁵ Justus Schmidt, *Die alte Universität in Wien und ihr Erbauer Jean Nicolas Jadot*. Wien 1929, obr. 26, 27, 30. Srov. k tomu P. Marconi–A. Cipriani–E. Valeriani (cit. v pozn. 20). To ovšem zřejmě poskytuje novou základnu k úvaze o původu tereziánské architektury ve Vídni; vzdýť Jadot byl Grimmovým vrstevníkem (!).

Mezi Grimmovými samostatnými projekty, které ovšem přirozeně nevybočovaly ze stylového způsobu Salviho ateliéru, si můžeme povšimnout ještě jednoho plánu. Představuje půdorys centrálního poutního kostela s výraznou kopulí. František Antonín Grimm si jej označil signaturou *fecit* a v doprovodném textu zdůraznil svou invenci v návrhu. Tento projekt však nepostrádá jistého paradoxu. Půdorysně je totiž zcela zjevnou kopií letohrádku „*pro tři osoby*“ Carla Stefana Fontany z roku 1705. Samotný (dosud jen velmi nedostatečně známý člen rodiny Fontanů) Carlo Stefano se pro svůj projekt nechal inspirovat Filipem Juvarro. Grimmova invence spočívala zřejmě pouze v tom, že jednak změnil funkci projektu, jednak doplnil stavbu o kopuli a o nové ztvárnění fasády, v němž bylo užito spíše stereotomně působivého vrstvení pomocí lizén a lizénových rámu. Na tomto místě bychom se tedy mohli zastavit: do budoucna se nabízí úvaha o možných spojeních Nicola Salviho a tohoto málo známého Carla Stefana Fontany. Co mne však na závěr napadá, je odlišná věc. Nemohla by se ve funkci takového projektu skrývat do jisté míry také Grimmova určitá domácí inspirace? Když odcházel na svá studia, byl již postaven na Moravě geniální příklad memoriální stereotomie, Santiniho chrám na Zelené Hoře u Žďáru nad Sázavou. František Antonín Grimm pozoruhodně ve svém římském projektu rovněž navrhuje memoriální, poutní chrám. Strukturálně by bylo dokonce možné v jistém slova smyslu hledat podobnosti střídajících se kaplí a centrálního baldachýnu u chrámu zelenohorského. Na rozdíl od něj však Grimm v římské monumentalizující tradici odmítá radikální barok: převádí geniální radikálnost českého baroku do věcné a klasicizující tektoniky podle „nejmodernějšího vkusu“ a doplňuje centrální prostor jako reminiscenci na michelangelovsko-cortonovské řešení.

Původ snímků – Photographic Credits – Fotonachweis:

1–9: Moravská galerie Brno (Alena Urbánková, Irena Armutidisová)

