

osrednjih razvojnih členov, ki od Foppa vodi vse do Caravaggia.

Zanesljive notice o Savoldovem življenju so še vedno redke in tudi število njegovih podpisanih, datiranih ali nesporno dokumentiranih del ni veliko. Vendar so nekako sorazmerno regularno razporejena v slikarjevo zrelo obdobje in omogočajo s skrbnimi primerjavami prepoznavanje preostalih avtorjevih del ter s tem tudi pregledno, čeprav problematično rekonstrukcijo celote Savoldovega slikarstva.

Savoldo je bil rojen v Bresci okrog 1480, po ne povsem potrjenih podatkih v plemiški družini. Morda je bil tam učenec Vincenza Foppa, ki je poučeval v Bresci med 1489 in 1516 na podlagi izkušenj, pridobljenih med svojim bivanjem v Genovi (kjer je prišel v stik s flamskim slikarstvom, ki je bilo tam, tako kot v Benetkah in Neaplju, zelo cenjeno in zaradi morskih poti zlahka dostopno), v Milanu in v Paviji. Dokazano je, da je bil Savoldo leta 1506 v Parmi gost slikarja Alessandra Araldija in da je bil leta 1508 v Firencah. Ob tem je potrebno poudariti, da je bilo florentinsko renesančno slikarstvo v Lombardiji že znano, ker so številni florentinski umetniki bivali v Milanu, med njimi tudi Leonardo. Prav Leonardove raziskave svetlobe in realnosti stvari so brez dvoma vplivale na Savoldovo slikarstvo. Dokumentov o drugem desetletju XVI. stoletja ni na razpolago, od 1521 pa živi Savoldo predvsem v Benetkah, kjer se poroči s Flamko, vdovo tam delujočega nordijskega trgovca, ter slika za cerkvene redove in za rafinirane zasebne naročnike. Iz tega obdobja so tudi dela za dominikance iz Trevisa in Pesara. Okrog leta 1530 živi v Milanu, kjer po naročilu vojvode Francesca II. Sforze naslika za kovnico serijo štirih slik, Vasari jih označuje »di notte e di fuoco« in so Savoldovo edino znano javno naročilo, zelo značilno za njegovo slikarsko produkcijo. Po letu 1548 umre v Benetkah. Med datiranimi deli so za rekonstrukcijo Savoldovega slikarskega itinerarja osnovnega pomena Sv. Anton in sv. Pavel puščavnik iz beneške Accademie (1520), velika tabelna slika Madona s svetniki za dominikance iz Pesara (danes v milanski Breri, 1524–26), Portret moškega s flavto iz New Yorka (1529), Pastirji častijo Jezusa iz cerkve Sv. Giobbe v Benet-

kah in njena varianta iz Pinacotece Tosio Martinengo v Bresci (1540).

Savoldo je bil izobražen slikar, ki je sprejemal in tudi uporabljal različne, včasih celo nasprotujoče si izkušnje. V Benetkah je bil v neposrednem stiku s severnoevropskimi, flamskimi in nemškimi slikami in grafikami, ki so ga tako fascinirale, da je v številnih svojih delih predeloval njihove teme in sugestije. Predvsem pa je Savoldo poglobliten predstavnik tiste slikarske usmeritve, ki je na perifernem območju beneške republike — na področju Lombardije — posredovala kulturo beneške renesanse. Značilnosti te usmeritve so spoštljiv pristop h konkretni realnosti človeka, narave in predmetov, raziskovanje slikarskega jezika, ki omogoča upodabljanje rahločutnih in jasnih form, študij barve, svetlobe in oblike predmetov v prostoru, razčlenjevanje in uporaba skrajšave v perspektivi, posebna pozornost do razkrievanja in sprememb fiziognomije in psihologije. Njegov učenec Paolo Pino, slikar, kipar in literat, avtor znanega dela Dialog o slikarstvu, ga je označil kot »redkega človeka v naši umetnosti in odličnega posnemovalca vsega«.

Tatjana Wolf

Peter Oluf Krüchmann: FEDERICO BENCovich 1677–1753. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1988, 488 str., 78 črno-belih reprodukcij.

Monografija o beneško-dalmatinskem slikarju Federicu Benkoviću, ki mu usoda nikakor ni bila naklonjena, saj je že za življenja kljub imenitnim in vplivnim mecenom padel v pozabo, nas mora vsekakor razveseliti. Gre za doktorsko disertacijo Petra Olufa Krüchmanna, v kateri se je avtor pogumno lotil bistvenih vprašanj, ki se porajajo ob življenjskem opusu tega spornega slikarja, sodobnika Piazzette in predhodnika Tiepola. Na številna vprašanja pa ostaja še vnaprej neodgovorjeno. Krüchmann se je potrudil in zbral precej gradiva, ki ga je v katalogu razvrstil v šest skupin: oljne podobe, risbe, jedkanice, kopije, izgubljena dela ter zadnje napačne atribucije. Prav to poglavje pa je pravzaprav najbolj sporno, saj je avtor zelo

avtoritativno posegel v slikarjev opus z novimi atribucijami. Bil pa je zelo izčrpen pri bibliografskih virih, saj je dodatno upošteval tudi Palluchinijev prispevek z beneškega kongresa *Barocco in Italia e nel paesi del sud*, medtem ko je spregledal Prijateljev prispevek na istem kongresu. Izmuznil se mu je tudi zadnji Palluchinijev prispevek na to temo (*Un Tiepolo in più un Bencovich meno*, Studi in onore di Giulio Carlo Argan, Rim 1984), v bibliografijo o slikarju pa bi sodila tudi Prijateljev prispevek o umetnosti Dalmacije v pregledu baroka na Hrvaškem (Horvat, Matejičić, Prijatelj: *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb 1982) ter Martinijev pregled (*La pittura del Settecento veneto*, Videm 1982). Take podrobnosti lahko tudi spregledamo, saj gre za prvo organsko zaokroženo monografijo o slikarju, podprto s filološko in zgodovinsko sintezo.

Po temeljnih študijah Rodolfa Palluchinija iz zgodnjih tridesetih let je bilo ime nekako izmikajočega se Federica Benkovića precej ohlapno prilepljeno ob G. B. Piazzetto ali zgodnjega G. B. Tiepola. Kruno Prijatelj je avtor drobne knjižice o slikarju iz leta 1957, v kateri je upošteval do tedaj znana dejstva in katalog del, ki so več ali manj nesporna. O posameznih Benkovićevih delih so pisali kar številni umetnostni zoodovinarji (poleg Palluchinija in Prijatelja Gamulin, Kečkemet, Ivanoff, Jonescu, Arslan, Rizzi, Zampetti, Gregori, Ruggeri, Longhi, Rosenberg in drugi), vendar mu umetnostna zgodovina doslej še ni našla pravega mesta kot umetniški osebnosti. Zanetti poroča, da za življenja ni bil priljubljen. Iz Benetk, kjer sta ga z naročili prehitela Piazzetta in mladi Tiepolo, se je kmalu zagrenjen umaknil na Dunaj, pod mecenstvom Schönbornov. Ko pa je Longhi leta 1922 odkril Benkovićeve slike v galeriji Schönbornov v Pommersfeldnu, so ga tako navdušile, da ga je v čustvenem zanosu proglasil za enega največjih beneških genijev osemnajstega stoletja. Podobno kot slikarju samemu je bila usoda nenaklonjena tudi njegovim delom. Mnoga so uničena ali izgubljena ali morda še neopazna propadajo, ker je njihov avtor »neznan« in jih lahko reši le naključje, kot se je to zgodilo z veličastno oltarno podobo v Senonchesu, ki je bila ustvarjena za bolonjsko cerkev *Madonna del Piombo* in za

katero se je izkazalo, da sodi med slikarjeva najboljša dela (Rosenberg-Brejon de Lavergnée, *Arte Veneta*, 35, 1981).

Medtem ko je letnica slikarjevega rojstva razrešena in dokumentirana letnica smrti v Gorici, ostaja še nadalje uganka njegov rojstni kraj. Čeprav Krückmann omenja več možnosti, danes prevladuje mnenje, da je to ali otok Brač, kjer je dokumentirana družina Benković, ali same Benetke (Prijatelj, Palluchini). Iz anonimnosti je izstopil leta 1707, ko je pri tridesetih letih posiljal majhen strop v palači Orselli Foschi v Forliju. Jedro njegovega opusa pa je nastalo za galerijo mainzenskega knezoškofa Lotharja Franza Schönborna v Pommersfeldnu, poleg drugih podob tudi slikarjevo najpomembnejše delo *Zrtvovanje Ifigenije*. Analizi te podobe odmerja Krückmann zajetno poglavje in nam ob njem približa kulturno ozračje, v katerem je slikar deloval. *Izakovo zrtvovanje* iz zagrebške Strossmayerjeve galerije je replika platna iz galerije v Pommersfeldnu (pripisovali so jo že Piazzettu). *Frančiška pavlinskega*, prav tako iz zagrebške galerije, pa je Benković, seveda v manjših dimenzijah, ponovil po *Diogenu*, ki ga hranijo v zasebni zbirki v Asconi. Slika z istim naslovom iz splitske Galerije umetnin pa naj bi bila le kopija.

Krückmann je v katalogu Benkoviću pripisal le osemintrideset oljnih podob, dodal je še sedemnajst risb in tri bakroreze, našel je šest grafik po njegovih podobah, devet pa kopij. Petintrideset izgubljenih del je zasledil le v virih, enaindvajset pa v literaturi. Kar triinšestdeset del pa je iz Benkovićeve zapuščine izvzel. Med temi je tudi slika *Osvoboditev sv. Petra iz ječe*, ki visi v Narodni galeriji v Ljubljani. Slika je že pred tem v svoji monografiji o Piazzettu Adriano Mariuz pripisal Giuseppeju Angeliju, slikarju, ki je prevzel Piazzetovo delavnico. (Adriano Mariuz: *Opera completa del Piazzetta*, Milano 1980, pp. 110—111). Krückmann te nove atribucije ni dodatno argumentiral, temveč se je le naslonil na Mariuzov komentar ob sliki. V katalogu razstave *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja* (Ljubljana 1983, p. 42) je avtorstvo omenjenega platna še vedno pripisano Benkoviću. Krückmann katalog ljubljanske razstave v dodatku k bibliografiji sicer omenja, vendar v katalogu Zerijeve atri-

bucije ne upošteva. Ker gre za kvalitetno delo, bo morda potrebna posebna študija.

Mimogrede naj omenim še, da je bila tudi podoba Sv. Andrej iz Narodne galerije pripisana Benkoviću, a je ob pripravi razstave leta 1983 Zeri opazil na hrbtni strani napis A. Trogher, tako da o avtorstvu ni več dvoma. Tudi o redko vidnih podobah iz romunskega muzeja Brukenthal v Sibiu, ki so bile leta 1969 na razstavi Dal Ricci al Tiepolo (Zampetti) v Benetkah predstavljene pod Benkovićevim imenom, a Krückmann zanje predlaga drugo avtorstvo, bo morda še potrebno spregovoriti.

Krückmann se je korektno lotil vprašanj, ki jih je nakazal že Pallucchini, in sicer odnosa Piazzetta-Benković, kajti slikarja sta izšla iz Crespijeve delavnice v Bologni. Nekaj več pozornosti bi lahko namenil tudi Tiepolu, morda pa bi se dalo še kaj dodati tudi o Benkovićevem vplivu na sodčasno avstrijsko slikarstvo in obratno.

Resna študija o nekoliko izoliranem, v mistiko zagledanem slikarju, ki so mu bile tuje modne muhe, je naše vedenje o njem, o razmerah in o času, v katerem je ustvarjal, močno razširila in obogatila.

Marjana Lipoglavšek

OBLIKOVANJE NA PRELOMU STOLETIJ

Kirk Varnedoe: VIENNA 1900: ART, ARCHITECTURE AND DESIGN.

New York, Boston: Museum of Modern Art 1986, 264 strani, 354 črno-belih in 114 barvnih posnetkov med besedilom.

Jane Kallir: VIENNESE DESIGN AND THE WIENER WERKSTÄTTE. New York: Galerie St. Etienne 1986, 152 strani, 195 črno-belih in 55 barvnih, delno celostranskih posnetkov med besedilom.

Deli ameriških avtorjev izražata novo zanimanje za umetnost na prelomu 19. v 20. stoletje, kot se je razvilo zlasti v Združenih državah. Tu so v teku številne raziskave tako secesije kot tudi art decoja in se ukvarjajo z vsemi področji umetniškega ustvarjanja, pa tudi vsemi obrobni pojavi, ki spremljajo »visoko« umetnost, z njimi pa je zaznamovano

predvsem vsakdanje življenje. Renesanso obeh slogov je spodbudilo zlasti postmoderno oblikovanje. Teme se primerno lahkotnejšemu pogledu najširšega ameriškega občinstva na umetnost zdijo včasih že skoraj banalne, ko tako posegajo prav v vsak, še tako droben segment življenja (Eric Baker in Tvler Blik: *Trade-marks of the 20's & 30's*, New York 1988, Lucy Broido: *French Opera Posters 1868—1930*, New York 1976, Reynaldo Aleiandro: *Classic Menu Design*, New York 1988). Spet druge so razkošno ilustrirane »slikanice«, ki imajo vendarle tudi strokovno vrednost: predstavljajo bogat slikovni vir za dokumentacijo razvoja okusa in estetike določene dobe (*Art Deco Design in colour*, New York 1977, *Art Deco Interiors in colour*, New York 1977, Stephen Blum, *Everyday Fashions of the twenties*, New York 1981). Med njimi so seveda tudi študije, ki daleč presegaajo svoj prostor in včasih nekoliko površni ameriški *Criticism* (na primer Eva Weber: *Art Deco in America*, New York 1988).

Obe deli sta mi prišli iz znanih vzrokov v roke s precejšnjo zamudo, kljub temu pa o njuni aktualnosti ne more biti nikakršnega dvoma. Zlasti vidim njuno pomembnost v tem, da obe skušata uporabno umetnost obravnavati enakopravno z drugimi vejami likovne umetnosti, kar med drugim omogoča tudi zelo širok zorni kot. V gorišču zanimanja avtorjev ni le najožje področje, ki ga oznanja že sam naslov dela, temveč opozarjata tudi na duhovne izvore posameznih umetnostnih gibanj, povzemata njihove glavne ideje in dosežke, tako da pred nami ni samo enciklopedičen sežetek estetskih dosežkov oblikovanja določenega časa, ampak je vidno mesto namenjeno tudi duhovni subtilnosti posameznih umetnikov, ovrednotenju njihovih idej in del ter njihovem vključevanju v sodobne in pretekle likovne tokove.

Delo Kirka Varnedoa se neposredno navezuje na veliko razstavo *Traum und Wirklichkeit — Wien 1870—1930* (občasna razstava Zgodovinskega muzeja mesta Dunaja — Historisches Museum der Stadt Wien), ki je v letu 1985 odmevala daleč prek avstrijskih meja, spremljal pa jo je tudi bogat katalog interdisciplinarnih raziskav, ki danes pomeni eno temeljnih del za to obdobje. Razstava je poleg nekaterih evropskih prestolnic