

minik iz Kopra in Nikolaj iz Pirana (str. 271), mojster Trbojske Marije (str. 310), krilni oltar s Kojškega (str. 310) itd.; rezljani »zlati oltarji« s Kravarja, Čente itd. pa so postavljeni v odvisnosti od zlatih oltarjev z Gorenjske, vendar v precej bežni omembi, ki ne daje profilirane opredelitve, le opozori na to, da pripadajo svetu, »ki mu je po družbeni in kulturni plati ostal tuj véliki tok prenove« (str. 426—428).

Poznejši spomeniki ustvarjalnosti, ki je rastla obakraj sedanje meje, so zaznamovani le z imenom, kot so Franc Kavčič (Caucig, str. 522), Jožef Tominc (Tominz, str. 524—526), Max Fabiani (str. 504, 506), Luigi Spazzapan (str. 535) in Zoran Anton Music (str. 537). Ker je pa to vendarle knjiga, ki govori o zgodovini umetnosti v Furlaniji in Juljski krajini in naj bodo pomisli o navedenih ekskurzijah predvsem za znamek, do kod avtorja sežeta tako v prostorskem kot kvalitetnem merilu, naj na kratko skiciram celovit profil te publikacije.

V resnici gre zgolj za pregledno, informativno delo, ki v kratkih opisih (le-ti se izogibajo slehernemu slikovitemu in osebnemu — da ne rečemo poetičnemu — pogledu na predstavljene spomenike) in ob številčno bogati vrsti spomenikov razvija rdečo nit zgodovinskega pregleda umetnosti. Zlasti za obdobja, ki sledijo pozni renesansi, se je shema tolikanj razrahljala, da je Bergamini, pisec tega dela knjige, segel tudi k avtorjem, ki niso furlanskega ali beneškega rodu, vendar so se tu ohranila njihova dela (npr. Francoz L. Doringy in njegove freske v Passarianu), oz. k delom, ki so sedaj v drugih krajih, vendar so njihovi avtorji Furlani (npr. beneške vedute Lucche Carlevarija, ki je v newoyrški zbirki Lehman). Zato je tja do začetka 20. st. upoštevanih veliko, morebiti tudi preveč avtorjev in del, da resnično kakovostni vrh ne izstopa, prevlada pa posplošena imenitnost.

Bralcu, ki ima v živem spominu npr. A. Rizzija *Profilo di storia dell'arte in Friuli* ali A. Rizzija in sodelavcev (prostorsko podobno zamejeno, vendar v grafični izvedbi razkošno) publikacijo *Friuli — Venezia Giulia*, oboje iz leta 1979, se bo po slapovih besed, ki senzibilno sežejo le do nekaterih posebej kvalitetnih in izbranih umetnin, zazdel Tavanov in Bergaminijev pregled nekoliko skop, lapidaren. Mogoče bo ob sicer skrajno korekt-

nem romanju od enega spomenika do drugega pogrešal sintetičnega, vsezaobjemajočega duha. Vendar je pozitivno bistvo tega informativnega priročnika prav v poskusu, da v klenih besedah zaznamuje umetnike in njihova dela. Te predstavitve so nedvomno hote objektivistične, a prav zato nosijo to dobro možnost, da si bralec samostojno dopolni informacijo s tistim občutljivim in poetičnim svetom, ki ga nosi v sebi in mu pričujoči v ničemer ne vsiljuje Tavanovega in Bergaminijevega pogleda na umetnino.

Nataša Golob

*Phyllis Pray Bober & Ruth Rubinstein: RENAISSANCE ARTISTS & ANTIQUE SCULPTURE: A HANDBOOK OF SOURCES*

London: Harvey Miller Publishers, Oxford University Press, 1986. 522 str., 15 + 21 + 521 črno-belih reprodukcij.

Avtorici sta izbrali in obdelali antične kipe in reliefe, ki so najpogosteje vplivali na renesančno umetnost. V manjši meri so objavljeni arhitekturni ornamenti, geme in mala bronasta plastika. Knjiga je del seznama, ki ga je 1947 zasnoval Fritz Saxl, nekdanji direktor Warburgovega inštituta v Londonu, in ki ga je 1954 sprejel v program tudi Institute of Fine Arts v New Yorku.

Prvi del knjige zajema grške in rimske bogove in mite, drugi del upodobitve iz rimske zgodovine in življenja.

Besedila so kratka, zgoščena, zanesljiva in razumna, grafična oprema knjige je jasna, pregledna in je v pomoč bralcu in ne v slavo »izvirnemu« opremljevalcu.

Jupiter začenja vrsto bogov po naslednjem sistemu obdelave: zgodba božanstva ali prizora, naslov kipa ali reliefa (tudi v enačicah), čas nastanka, današnje nahajališče, opis umetnine, zgodovina kipa od nastanka naprej, seznam upodobitev v času renesanse z omembami vplivov antične ikonografije in umetnostnih detajlov, literatura. Včasih so dodana tudi poglavja, npr. interpretacije in druge opombe.

Kazalo renesančnih umetnikov, ki jih je navdihnila antika, kazalo skicirk z antičnimi risbami, kazalo zbirke antičnih umetnin, zajetna in natančna bibliografija in splošno kazalo zaklju-

čujejo tipično anglosaško natančen in bogato ilustriran priročnik. Knjiga ni uporabna le za študij in razumevanje renesančne umetnosti, temveč tudi za razreševanje mlajše zahodnoevropske umetnosti. Studij po *antikah* je še vedno v učnih programih evropskih akademij in viri antične in humanistične kulture in umetnosti menda ne bodo usahnili, dokler bo človek še vreden tega imena.

Ksenija Rozman

**Luciano Cheles: THE »STUDIOLO« OF URBINO — AN ICONOGRAPHIC INVESTIGATION.**

Weisbaden: Ludwig Freichert Verlag, 1986. 120 strani, 109 črno belih in 8 barvnih reprodukcij.

Jedro monografije Luciana Chelesa, asistenta na Oddelku za italijanske študije Univerze v Lancasteru je pravzaprav avtorjevo podiplomsko delo. V njej je združil več člankov o ikonografskem programu »*studiola*« urbinske vojvodske palače, ki jih je postopoma objavljaval v zadnjih letih. Dodal je še neobjavljeno študijo o »*studiolu*« v Gubbiju. (V knjigi je Gubbiju namenjeno posebno poglavje.) V zgodovinskem kontekstu sta namreč oba prostora povezana z istim naročnikom, z urbinskim vojvodo in kondotierom Federicom da Montefeltrom. S funkcionalnega vidika pa nimata predhodnikov, pač pa več naslednikov. Med njimi je najslavnejši »*studiolo*« Medicejca Francesca I. v Firenci, ki pa je po Vasarijevem načrtu nastal približno stoletje kasneje. Njegova notranja dekoracija upošteva natančno določen ikonografski program. Cheles je tudi pri urbinskem zasebnem vojvodovem študijskem prostoru dokazal, da ne gre za naključno izbrano, temveč premišljeno ikonografsko shemo.

V uvodu nas avtor popelje, v čas, ko je Federico da Montefeltro po svojem polbratu prevzel oblast v mali apeninski državnici, ki je za njegove vladavine postala pomembno renesančno kulturno središče. Tako kot sodobniki se je Federico, ki je bil v prvi vrsti vojak, prav dobro zavedal, da veličina naročnika odseva le v mogočnih projektih. Zato je njegova rezidenca, čeprav je niso gradili najslavnejši arhitekti, najlepši del celotnega sklopa urbinske palače. (Gradili so jo v treh fazah od leta 1450

dalje Maso di Bartolomeo, Luciano Laurana ter Francesco di Giorgio Martini.) »*Studiolo*« (leta 1476) dominira na »*pianu nobile*«. Iz praktičnih in psiholoških vzrokov je bil grajen samostojno, neodvisno od glavne stavbe, povezan samo z vojvodovimi osebnimi bivalnimi prostori. Notranjo dekoracijo sestavljajo lesen strop s štiriindvajsetimi paneli z napismi in emblemi, simbolično povezanimi z naročnikom. Zgornje dele sten sta pokrivala dvojna friza portretov slavnih mož, spodnje pa intarzirane lesene obloge z impresivnim učinkom popolnoma opremljene sobe. V pol tisočletja je prostor precej spremenil svojo prvotno podobo. Leta 1631 so položili portretov slavnih mož odnesli v Rim; zdaj visijo v Louvru, v Urbino pa jih nadomščajo črno-bele reprodukcije. Intarzije so bile restavrirane. O originalni dekoraciji ne obtajajo arhivski dokumenti. Od večkratnih poskusov rekonstrukcije je bila najuspešnejša Rotondijeva (leta 1973), in sicer po pomembnem opisu vseh dekorativnih elementov, ki jih je manj kot dvajset let po ureditvi »*studiola*« podal Federico v biograf Vespasiano da Bisticci (*Le vite*). Čeprav je Cheles do te rekonstrukcije ves čas razpložen polemično, nas vendarle prepriča, da jo sprejmemo kot najbolj logično.

Umetnostni zgodovinarji, ki so raziskovali urbinski »*studiolo*«, do sledj niso razmišljali o enotnem ikonografskem programu celotnega prostora. Predvsem pri seriji portretov je obveljalo mnenje, da gre za osebo izbiro Federica da Montefeltra, v kateri se zrcali njegova široka humanistična izobrazba, ki si jo je pridobil v šoli Vittorina da Feltre. Natančna študija friza, predvsem doslej spregledanih detajlov, kot so napisi nad portreti, atributi, figure v grisaju na slikanih stebrih, govori v prid domnevi, da prisotnost slavnih mož pogojuje reprezentativna vrednost oseb. Vsi portreti so v svojskem zaporedju povezani med seboj. Iz odnosa med njimi pa lahko izluščimo vrsto humanističnih tem in misli.

Številni motivi na intarzijah (glasbeni in znanstveni instrumenti, orožje ipd.) obenem kažejo vojvodova kulturna ter vojaška zanimanja, hkrati pa ponujajo tudi simbolično razlago. Do teh zaključkov prihaja avtor po sistematični primerjavi motivov, tako običajnega motiva košare s sadjem kot neobičajnih veverice in papige, z