

## KNJIŽNE OCENE

ZLATNO DOBA DUBROVNIKA. XV. i XVI. STOLJEĆE, Vladimir Marković et al. cur., Zagreb: Muzej MTM 1987, pp. 408, 47 delno celostranskih barvnih in 269 črno-belih posnetkov med besedilom in v katalogu, skupaj z zemljevidi, mestnimi načrti in arhitektonskimi posnetki. [r.k.]

Leta 1987 je med uspešnimi organizacijskimi podvigi *Muzejskega prostora* na Jezuitskem trgu v Zagrebu posebno pozornost vzbudila razstava o umetnostni dediščini Dubrovniške republike iz 15. in 16. stoletja z vsem kulturnozgodovinskim ozadjem, s katero je bil tematsko povezan tudi tridnevni strokovni simpozij (cf. Aleksandar Široka, Likovna kultura Dubrovnika u 15. i 16. stoljeću, *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, III-IV, 1987, pp. 20—21). Ob tej priložnosti je izšel tudi bogato ilustrirani katalog, s katerim smo dobili prvo celostno predstavitev edine mestne državnice na naši jadranski obali v obdobju njenega razcveta, zato si zasluži nadrobnejšo predstavitev.

Vsebinsko je razdeljen v dva sklopa. Prvega, ki tvori jedro publikacije, sestavljajo študije o urbanizmu (*Marija Planić-Lončarić*), reprezentativni stanovanjski arhitekturi (*Nada Grujić*), sakralni arhitekturi (*Andelko Badurina*), kiparstvu (*Igor Fisković*), slikarstvu (*Vladimir Marković*), o iluminiranih rokopisih (*Andelko Badurina*) in zlatarstvu (*Ivo Lentić*). Te zgoščene predstavitve posameznih umetnostnih zvrsti so v prilogi dopolnjene še s posebnimi komentarji, ki bolj detajlno govorijo o izbranih spomenikih, prinašajo dodatne ilustracije in opozarjajo na temeljno literaturo. Za ustrezen zunanji okvir skrbijo krajša besedila brez kataloga, ki obravnavajo zgodovino dubrovniške republike v 15. in 16. stoletju (*Bernard Stulli*), ustroj mestne državnice, njeno politiko, go-

spodarstvo in družbeno strukturo (*Ivica Prlander*), pa tudi književnost, filozofijo in znanost (*Tonko Maroević*). Na začetku preberemo še spremno besedo *Anteja Sorića* in uvodni esej *Milana Preloga* (»Dubrovnik: prostor i vrijeme«).

V splošnem bi lahko rekli, da osrednji »študijski« del kataloga dobro odraža trenutno stanje raziskav, ki v preteklosti niso bile na vseh področjih enako intenzivne, zato je bilo ponekod njihove rezultate že mogoče sintetično zaokrožiti, drugod pa so se avtorji zatekli k deskriptivnemu pristopu in opozarjajo na znana dejstva, pa tudi na nerešene probleme, s katerimi se bo treba temeljiteje spoprijeti v prihodnosti.

Zapis *Marije Planić-Lončarić* se opira na bazična dela Lukše Beritića (*Utvrdenja grada Dubrovnika*, Zagreb 1955; *Dubrovačke zidine*, Dubrovnik 1958; *Urbanistički razvoj Dubrovnika*, Zagreb 1958), in na novejšo publikacije avtorice (*Planirana izgradnja na području Dubrovačke republike*, Zagreb 1980). Ker je mesto samo dobilo svoje bistvene poteze že v prejšnjih stoletjih, se je komuna v 15. in 16. stoletju osredotočila predvsem na izgradnjo boljše infrastrukture (kanalizacija, tlakovanje, vodovod, bolnišnica Domus Christi), gospodarskih objektov (žitnica Rupe, stonske soline), od srede quattrocenta pa zlasti na mogočne fortifikacije (Minčeta, Bokar, Sv. Ivan), ki so se nam dobro ohranile tudi v kompleksih Stona in Malega Stona. V vseh teh primerih gre povečini za inženirsko arhitekturo, vendar so bile v istem obdobju zgrajene tudi nekatere umetnostno pomembne zgradbe javnega značaja, med katerimi izstopata Divona (kat. U/15) in Knežev dvor. Prva je sorazmerno dobro raziskana, saj jo poznamo kot tipični primer »mešanega gotsko-renesančnega sloga« arhitekta Paskoja

Miličevića, ob katerem se je razvnela tudi znana polemika med Ljubom Karamanom in Cvitom Fiskovićem. Stavbna zgodovina Kneževskega dvora pa zlasti v 15. stoletju, ko so se pri njegovih gradnji in poprejšnjih prezidavah od leta 1435 dalje zvrstili državni stavbeniki Onofrio di Giordano della Cava, Michelozzo, čigar načrt so zavrnili, in Jurij Dalmatincec, ki mu je sledil Salvi di Michele da Firenze, ostaja še naprej v marsičem nejasna, čeprav je nedavna restavracija pripisovala nekaj novih spoznanj (Edda Portolan, Izvještaj o nalazima pri obnovi Kneževa dvora u Dubrovniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XXV, 1985, pp. 121–159). Avtorica povzema rezultate dosedanjih raziskav, ne da bi se spuščala v prenatgljene sodbe, nekoliko je zanemarila le vlogo Jurija Dalmatinca, ki je poleg Vrat od Ponte (kat. U/9) prispeval, kot kaže, še nekaj elementov na sami stavbi (cf. infra), s katero ga povezuje več dokumentov (cf. Janez Höfler, Vrata od Ponte v Dubrovniku, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XXVI, 1986–1987, pp. 247–262). Nekaj pomembnejših naslovov pogrešamo tudi v bibliografiji. Čeprav je razumljivo, da je zelo selektivna, bi lahko vsebovala vsaj še prispevke Ljuba Karamana (*Umjetnost u Dalmaciji*, XV. i XVI. Zagreb 1933, pp. 23 ss), Jorja Tadića (O dubrovačkom dvoru, *Obzor*, 10. 7. 1934, s. p.) in Boža Glavića (e.g.: Knežev dvor, *Dubrovački festival 1950*, pp. 25–32). Zaradi biografske notice o Michelozzu bi morda veljalo omeniti tudi članek Harriet McNeal Caplow (Michelozzo at Ragusa: New Documents and Revaluations, *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXI, 1972, pp. 108–119).

Nada Grujić jasno in pregledno piše o patricijskih palačah in značilnih podeželskih dvorcih, imenovanih »ljetnikovci«, ki jih je ustvaril dubrovniški quattrocento kot docela nov stavbni tip, v katerem se odraža že humanistično obarvan odnos do narave. Tako reprezentančne stavbe *intra muros* kakor tudi »ljetnikovce« avtorica razlaga kot dva vzporedna pojava s stilnimi izhodišči v razvoju mestne arhitekture. Ta je v 15. stoletju nazorno predstavljena s palačama Isusović-Braichi (kat. P/1) in Ranjina (kat. P/2), med izbranimi primeri iz 16. stoletja pa se odlikujejo palače Stay (kat. P/4), Gundulić (kat.

P/5) in Skočibuha-Bizzari (kat. P/6). Opozoriti je treba tudi na avtoričino trezno ugotovitev, da so domači kamnoseki sicer kaj hitro privzemali posamezne renesančne dekorativne elemente, vendar večinoma niso obvladali bistvenih načel novega arhitektonskega snovanja, ki so se v Dubrovniku uveljavila razmeroma pozno; pri čemer je učinkoval zaviralno še konzervativni okus okolja, zagledan v gotško ornamentalno bogastvo celo v prvih desetletjih cinquecenta. V tem pogledu se zdi sprejemljiva njena teza, da je Sorkočevićev »ljetnikovac« na Lapadu (kat. L/5) predvsem rezultat tradicionalističnih teženj 15. stoletja, torej bi bilo v njem zmotno gledati »čisto« renesančno arhitekturo. Novi slog se tudi na podeželju uveljavi šele proti sredi 16. stoletja (e.g. »ljetnikovac« Rastić; kat. L/10), ko se temeljito spremeni tlorisna shema prostorov in vrta, ki jih obkroža.

V orisu dubrovniške sakralne arhitekture je *Andelko Badurina* opozoril na razmah frančiškanskih samostanov na ozemlju, pridobljenem v 15. stoletju (Konavli), ali na izpostavljenem obrobju teritorija republike (Slano, Orebič, Lopud, Cavtat, Rijeka dubrovačka). Ti večinoma pripadajo enotnemu tlorisnemu tipu z dvema različicama in pogosto vključujejo fortifikacije ter loggio, imenovano »vidikovac«. Znotraj mestnega obzidja, kjer so osrednje cerkve nastale že pred tem časom, so gradili predvsem nove bratovščinske kapele s skromnejšim stilnim dometom (e.g.: Sv. Domina; Sv. Sebastijan; Sv. Rok). Izmed pomembnejših stavbarskih projektov obravnavanega obdobja komentar največ pozornosti posveča podrti zakristiji stare stolnice, delu Pietra da Milano, kapiteljski dvorani Minoritskega samostana (kot. S/8) in še zlasti križnemu hodniku Dominikanskega samostana (kat. S/3). Pri njegovih stavbni zgodovini je avtor že upošteval novejša spoznanja o florentinskemu mojstru Masu di Bartolomeu, ki je zanj izdelal prvotni načrt (1456), postavili pa so ga domači kamnoseki. Nekoliko se je prenatglile le pri oznaki, da gre za prvi »prodor« renesanse v Dubrovniku, saj tu gotske forme gotovo še niso izgubile prevlade (cf. Janez Höfler, Maso di Bartolomeo in Dubrovnik (1455/56). Zur Biographie des Florentiner Bronzegießers, *Mitteilungen des Konsthistori-*

schen Institutes in Florenz, XXVIII, 1984, pp. 389—394). Tudi sicer utegne dobiti bralec tega prispevka, ki prinaša številne zanimive stvarne podatke, dokaj megleno sliko o stilnem značaju izbranih spomenikov. To pomanjkljivost pride še toliko bolj do izraza, če ga primerjamo z dosti bolj dorečenimi izhodišči, ki jih je Grujićeva uporabila za profano arhitekturo. Splošni vtis, ki ga dobimo ob sakralnih objektih, zastopanih v katalogu, nas privede do zaključka, da je v tem pogledu Dubrovnik vidno zaostal za beneško Dalmacijo, ki se je v drugi polovici quattrocenta ponašala z Nikolajem Florentincem, Ursinijevo kapelo v Trogiru in šibeniško katedralo.

Poglavje, ki ga je prispeval Igor Fisković, je še posebno dragoceno, saj gre za prvi poskus zaokrožene predstavitve dubrovniškega kiparstva, s katerim se doslej z izjemo Cvita Fiskovića (e. g.: Dubrovačka skulptura, *Dubrovnik*, II, 1, 1956, pp. 58—68) ni še nihče temeljiteje ukvarjal. Pripravilo nam je več presenečenj in nam zastavilo nekaj ugank, ki so se deloma razrešile šele potem, ko je bilo mogoče pravkar očiščene in restavrirane plastike preučiti v razstavnem prostoru, zato jih katalog še ni mogel upoštevati. Zavedajoč se mnogih nerešenih vprašanj, se je avtor v uvodnem besedilu osredotočil predvsem na zunanje okoliščine in idejne koncepte, ki so botrovali javnim naročilom, hkrati pa je priobčil tudi manj znano ali neobjavljeno gradivo. Že za dubrovniški quattrocento je značilno, da so najpomembnejša dela povečini izklesali tuji mojstri v državni službi. V prvi polovici stoletja tako izstopata Bonino da Milano s svojim Orlandom (kat. K/1), ki pripada mednarodnemu gotskemu slogu lombardskega kova, in precej finejši Mojster frančiškanske fontane, čigar opus je avtor uspešno rekonstruiral že pred leti (Igor Fisković, Neznani gotički kipar v dubrovačkome kraju, *Peristil*, X—XI, 1967, pp. 29—40). V četrtem in petem desetletju se je kiparska ustvarjalnost razmahnila ob projektih Onofrija della Cava: Veliki fontani (kat. U/17), Mali fontani (kat. K/15) in Kneževem dvoru. Za vodilnega mojstra velja v tem času Pietro di Martino da Milano, čeprav razločevanje posameznih rok in njihova identifikacija še zdaleč nista dokončna. V ka-

talogu se mu pripisujejo, poleg izpričane figurlike na Mali fontani, še Eskulapov kapitel (kat. K/12), Kapitel s Salomonovo sodbo (kat. K/13) in štiri figuralne konzole (kat. K/14). Na podlagi dokumenta iz leta 1445 je avtor z njim povezal pogojno tudi sedečega sv. Vlaha (kat. K/16), toda kasneje se je izkazalo, da gre za zrelo renesančno delo, ki je zelo blizu osebnemu slogu Ivana Duknovića (o tem cf. Samo Štefanac, Zlata doba Dubrovnik, *Naši razgledi*, XXXVI, 15, 28. 7. 1987, p. 467). Med plastikami v Kneževem dvoru opozarja tudi na dva reliefa s kapitela, ki predstavljata kneza ob poslušanju pritožbe in prizor iz sodišča. Skupaj s sedečo Iustitio (kat. K/9) ju avtor povezuje z neznanim Pietrovim pomočnikom. Sorodne stilne poteze nam kaže tudi stoječa krilata figura v novejši niši nasproti stopnišča, ki v katalogu žal ni reproducirana. V tekstu je — očitno na podlagi dosedanje literature (e. g. Glavić, op. cit., p. 30) — predstavljena kot angel in zaradi nesporazuma pri interpretaciji napisnega traku datirana šele okoli 1566 (p. 135). Skrbnejša analiza napisa nam razkrije, da soha predstavlja antično personifikacijo *Mens* — Razumnost (cf. Liv. 22, 9, 8; Cic. nat. 3, 88; Ov. fast. 6, 241—248), ki jo tu grški napis *Hierà Boulé* na podstavku poistoveti še s posebljenim *Svêtim svêtom* (cf. Vana Komninos, s. v.: *Boule, Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, 1, Zürich-München 1986, pp. 145—147). Več razlogov, ki bodo predstavljeni na drugem mestu, govori v prid hipotezi, da je na to zanimivo ikonografijo neposredno vplival slavni renesančni »protoarheolog« Ciriaco d'Ancona (1392—1452), ki je v štiridesetih letih 15. stoletja osebno obiskal Dubrovnik in tu sestavil posvetilna napisa za Knežev dvor in Veliko fontano (cf. Jean Colin: *Cyriacque d'Ancone*, Paris 1981, pp. 334—339). Ko govori o prodoru modernejšega formalnega jezika v dubrovniško skulpturo, avtor ugotavlja, da o vlogi uglednih »gostov« iz Toskane, Masa di Bartolomea in Michelozza, ne vemo nič gotovega, s Salvijem di Michelejem pa povezuje motiviko nekaterih kapitelov Kneževnega dvora (kat. K/19). Kot prvo pričó prisotnosti renesančnega likovnega izraza predstavlja male reliefe (okoli 1464), vložene v njegov portal, za katere predlaga tudi novo ikonografsko raz-

lago (kat. K/18). Avtor opozarja tudi že na pred kratkim razkrite slikovne vire pri Pollaiuolu in v Donatellovem padovanskem krogu. Ti se lepo skladajo s sočasno figuraliko na šibeniški stolnici, zato jih lahko povežemo s pozno delavnico Jurija Dalmatina. Verjetno se bo torej treba odreči tradicionalni atribuciji Pavlu Dubrovčanu, ki je v katalogu že zaznamovana z vprašajem (cf. Stanko Kokole, *Renesančni vložki portala Kneževga dvora v Dubrovniku, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XXVI, 1986—1987, pp. 229—246). Jurij Dalmatinec je sicer zastopan tudi s svojim monumentalnim kipom sv. Vlaha (1465), ki ga je sam izklesal za Vrata od Ponte (kat. K/20). V obdobju po letu 1470 so se domači mojstri (e. g. Leonard in Petar Petrović) še naprej oklepali gotske dediščine s privzetimi renesančnimi detajli, medtem ko imamo pri kvalitetnejših delih praviloma oprava za importom, zlasti iz srednje Dalmacije. O tem pričajo Madona s otrokom Nikolaja Florentinca iz Orebića (kat. K/25) in reliefa sv. Hieronima (kat. K/23; K/24) iz njegove delavnice. Po zaslugi avtorja sta pozornost strokovnjakov na razstavi pritegnila tudi *Zelenca* (p. 132) z ure mestnega stolpa (kat. U/14), ki sta menda nastala že okoli leta 1478. Gre za tehnično zelo zahtevni in tudi stilno napredni bronasti plastiki v naravni velikosti, kakršne je lahko vlil le resnični mojster, zato se zdi vabljava avtorjeva misel o povezavi z Michelem di Giovannijem da Fiesole, državnim livarjem v letih 1457—1480 (o njem cf. Höfler, op. cit., p. 392). Šestnajsto stoletje je predstavljeno bolj sumarno, saj razen izoliranih del tužcev (e. g. Beltrandus Gallicus) in impresivnega sv. Vlaha (kat. K/47) Nikole Lazanića, ni ustvarilo veliko kvalitetnejših del. Poseben problem predstavlja tako v cinquecentu kakor tudi v quattrocentu lesena plastika, ki je bila doslej skoraj povsem zanemarjena. Ker terja vsak eksponat pogljoblono razčlemba, naj na tem mestu opozorimo le na nekaj najbolj markantnih primerov. Med deli iz 15. stoletja po svoji izrazni moči izstopa ekspresivni Janez Evangelist (kat. K/11) s Hvara, pripisan znamenemu splitskemu rezbarju razpel, Juriju Petroviću, kar pa še ni dokončno potrjeno. Zanimiva je tudi stoječa Marija z otrokom iz Orebića (kat. K/8), ki je, sodeč po stilu, prejkone

severnjaško delo iz pozne druge polovice 15. stoletja. Kot import s severa bo treba verjetno v prihodnje obravnavati tudi monumentalno Marijo (kat. K/40), postavljeno na oltar, ki ga je s slikami oskrbel Pietro di Giovanni leta 1523 (kat. Sl/18). Stilemi draperije jo vsekakor uvrščajo v prva desetletja 16. stoletja, saj odražajo formalni jezik, ki ga na razstavi opazimo tudi pri kvalitetnih slikah nizozemskih mojstrov (cf. kat. Sl/28; Sl/29). Po vsem sodeč, bodo torej kiparski spomeniki v Dubrovniku še nekaj časa hvaležni predmet umetnostnozgodovinskih raziskav, ki obeta zanimive rezultate. Stilni profil dubrovniškega slikarstva, ki je dobil jasnejše obrise tako po zaslugi dveh raziskovalcev arhivskega gradiva, zgodovinarja slovenskega rodu, Karla Kovača (1880—1917), in Jorja Tadića, kakor tudi uglednih strokovnjakov, kot sta Vojislav Đurić in Kruno Prijatelj, je *Vladimir Marković* strnil v jedrnat in nazoren oris z nekaterimi svežimi spoznanji. Med temi velja še posebej omeniti njegovo skrbno argumentirano tezo, da se je moral Nikola Božidarević v Rimu dodobra seznaniti s Pinturricijevim slikarstvom (pp. 351—352), s čimer se ujema tudi izsledki neodvisne raziskave o umbrijskih elementih, ki jih je na simpoziju (cf. Široka, op. cit., p. 21) v odmevnem referatu predstavila Iris Rupnik. Poseben čar je razstavi dajal tudi presenetljivo dobro ohranjen poliptih iz praške Narodne galerije, prepričljivo pripisan Lovru Dobričeviću, ki v katalogu žal ni reproduciran (cf. Grgo Gamulin, *Za Lovru Dobričevića, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, XXVI, 1986—1987, pp. 345—378) omenjen je le v biografski notici (p. 349). V okviru dubrovniške lokalne šole ostajata še naprej problematična le Mihajlo Hamzić in njemu pripisana slika Kristusovega krsta (kat. Sl/11), k pogljobljenemu študiju pa vabi tudi njegov sodelavec, Benečan Pietro di Giovanni, ki skupaj s Pierom Antonijem Palmerinijem iz Urbina (kat. Sl/21; Sl/22) ilustrira kvalitativni domet doseljenih mojstrov v prvi polovici cinquecenta. To obdobje je avtor plastično orisal kot čas dokončnega razkroja lokalne slikarske tradicije, ki je temeljila v 15. stoletju na koherentnem v preteklost zazrtom okusu vseh slojev, medtem ko je v 16. stoletju prišlo med naročniki do neizogibne diferen-

ciacij. Izobraženi patriciji pa tudi bogati trgovci in ladjarji z mednarodnimi zvezami in svetovljanskimi ambicijami so naročali kvalitetne umetnine pomembnih italijanskih in nizozemskih mojstrov, medtem ko so nižje družbene plasti po izumrtju domače šole segale predvsem po italo-kretskih in drugih skromnejših bizantizirajočih delih (e.g. slikar Franjo Matijin). Katalog prinaša reprezentančni izbor del, ki pripadajo prvi kategoriji, pri čemer avtor opozarja tudi na pojav individualiziranega, svetniškimi figuram enakovrednega donatorskega portreta. Med deli italijanskih slikarjev izstopajo *Sacra conversazione* (1516) Francesca Bisola (kat. Sl/20), s portretom znanega tiskarja, Lastovčana Dobričevića (Boninus de Boninis), Tizianova slika (okoli 1550) z donatorjem Damjanom Pucićem (kat. Sl/41) in Binkošti (kat. Sl/46) Santija di Tita z »introvertirano« ugodovitvijo Vica Skočibuhe. Kot likovno najpomembnejšo sliko te vrste, ki je iz razumljivih razlogov ni bilo na razstavi, avtor omenja (p. 171) še znano Tizianovo stvaritev v Anconi (Musco civico), ki jo je leta 1520 naročil Lujo Gučetić (cf. Charles Hope: *Titian*, London 1980, p. 48). Med nizozemskimi deli nas s svojo kvaliteto najbolj presenečata Počitek na begu v Egipt (kat. Sl/28) z otoka Sipana in velika oltarna slika z donatorjem Tonkom Gradićem v polprofilu (kat. Sl/45). Prvo je avtor nedavno prepričljivo pripisal Petru Coeckju van Aelstu (cf. Vladimir Marković, Prilog slikarstvu 16. stoljeća u Dubrovniku, *Peristil*, XXV—XXVI, 1984—1985, pp. 170—176), drugo pa šele v tem katalogu povezuje z Martenom de Vosom. S tem da so v njej objavljena takšna nova spoznanja, utegne pričujoča publikacija vzbuditi tudi zanimanje tujih specialistov.

*Anđelko Badurina* je iluminirane rokopise predstavil le z ožjim izborom gradiva, ki smo si ga lahko ogledali na razstavi. V uvodnem besedilu se je osredotočil predvsem na dragocene podatke o nekdanjem bogastvu dubrovniških samostanskih knjižnic v arhivskem gradivu. To nam razkriva tudi nekatera imena tujih in domačih mojstrov, vendar avtor previdno ugotavlja, da obstoja lokalne rokopisne šole ni mogoče dokazati. V katalognih enotah pogrešamo zlasti skrbnejšo slogovno opredelitev, ki bi

ponekod verjetno omogočila zanesljivejšje oznake o provenienci in dataciji. Kot primer si oglejmo list iz Psalterja v Minoritskem samostanu (kat. I/1), ki ga postavlja v prvo polovico 15. stoletja, toda že bežen pogled na putte s trakovi in sadnimi obeski nas prepriča o tem, da gre za kvalitetnega renesančnega miniaturista, ki bi si ga tudi v Italiji težko predstavljali pred letom 1450 in prvimi Mantegnovi mojstrovini v Padovi. Pripomniti velja še, da se je avtor prenašal tudi pri atribuciji lista iz Matrikule bratovščine sv. Antona (kat. Sl/6) Lovru Dobričeviću, saj tako po stilni stopnji kakor glede na absolutno kvaliteto vidno zaostaja za njegovimi izpričanimi tabelnimi slikami (cf. kat. Sl/7; Sl/8).

Prispevek *Iva Lentića*, priznanega specialista za dubrovniško zlatarstvo, priča o visoki strokovnosti raziskav na tem področju, ki jim je temelje postavil že Cvito Fisković. Tekst je dosledno opremljen tudi z ustreznim znanstvenim aparatom, ki ga utegne strokovno zainteresirani bralec pri drugih piscih včasih pogrešati. Poleg sežetega zgodovinskega pregleda zlatarstva od druge polovice 14. stoletja dalje avtor posebej ovrednoti še arhivsko gradivo o domačih in tujih mojstvih, ki so prihajali iz Italije (Niccolò da Firenze, Francesco da Bergamo) in iz severnih krajev (Guljelmo, Johannes de Baxilea), razlaga pa tudi velik pomen te privilegirane obrti za dubrovniško ekonomijo. V izboru eksponatov, med katerimi seveda izstopa znani sv. Vlah z modelom mesta (kat. Z/46), so upoštevana tako dela domačinov, na primer Ivana Progonovića (kat. Z/24) in Jerolima Matova (kat. Z/74), kot tudi uvožene mojstrovine madžarskih (kat. Z/56), srednjeevropskih (kat. Z/57) in drugih zlatarjev, med katerimi najdemo celo čudovit pladenj z vrčem, v katerem je vtisnjen žig Nürnberga, ki sta ga že Gelcich in Karaman povezala z delavnico evropsko pomembnega Wenzla Jamnitzerja (kat. Z/47).

Splošni vtis, ki ga zapusti ta publikacija pri bralcu ne glede na njegove ožje strokovne interese, je vsekakor zelo pozitiven, k čemur nemajhen delež prispeva tudi odlična grafična oprema in visoka raven posnetkov. Zdi se celo, da so nas v tem pogledu hrvaški sosodje prehiteli, saj so znali boljše izrabiti možnosti, ki jih za raz-

iskave umetnin ponuja celovita predstavitev zaokroženega obdobja, o čemer nas prepriča primerjava s premlato informativnimi kataložnimi enotami v drugem snopiču edicije *Slovinci v 16. stoletju*, ki je izšla ob sicer zelo stimulatívni razstavi v Narodnem muzeju leta 1986. Toda po drugi strani bi se, kar se tiče doslednosti znanstvenega aparata in skrbnosti pri zbiranju bibliografije, še marsičesa lahko naučili pri zglednih katalogih Narodne galerije v Ljubljani.

Stanko Kokole

NELL'ETA DI CORREGGIO E DEI CARRACCI; PITTURA IN EMILIA DEI SECOLI XVI E XVII. Bologna, New York, Washington.

Reprezentančna razstava »Obdobje Correggia in Carraccijev« s podnaslovom »Slikarstvo v Emiliji v 16. in 17. stoletju«, ki so jo septembra 1986 odprli v Bologni (Pinacoteca Nazionale) in je bila leto kasneje zadnjič na ogled v National Gallery of Art v Washingtonu, vmes pa je gostovala še v Metropolitan Museum of Art v New Yorku, je zlahten poklon bolonjskemu in širše emilijanskemu slikarstvu. Pobudo zanjo sta dala že pred leti John Pope Hennessy in Sidney Freedberg, postavili pa so jo italijanski umetnostni zgodovinarji na čelu z Giulianom Brigantijem, ki je napisal zanimiv in tehten uvodni tekst v katalogu. Vtisi te prireditve so v strokovni javnosti še zmeraj živi; ob razstavi v Washingtonu je bil tudi strokovni simpozij o emilijanskem slikarstvu omenjenih dveh stoletij.

Bolonjsko slikarstvo je v primerjavi z rimskim in florentinskim igralo obrobno, regionalno vlogo. V 18. stoletju so ga sicer izjemno cenili zbiralci, ki so za slike bolonjskih mojstrov plačevali nenavadno visoke vsote (predvsem v Franciji in Angliji; Nemčija je ostala zvesta Benetkam). Kritika 19. stoletja pa je na mednarodno slavo bolonjskih umetnikov vrgla temno senco. Roberto Longhi je menil, da je bila s tako odklonilno sodbo temu slikarstvu storjena nepopravljiva škoda. Ob bombardiranju mesta so namreč številne umetnine propadle prav zato, ker zaradi manjšega pomena niso bile na seznamu za evakuacijo. Longhi pa ima, poleg prvega poznavalca Carla Cesara Malvasije

(Le pitture di Bologna, Bologna 1686) ter Cesara Gnudija, ki je s svojimi bienalnimi manifestacijami (Guido Reni, 1954, Carraciji, 1956, Klasični ideal, 1962, ter Guercino, 1968) populariziral to slikarstvo, največ zaslug za ponovno visoko ovrednotenje slikarstva med Parmo in Bologno.

Obdobje dveh stoletij predstavlja nedvomno »zlato« obdobje tega slikarstva. Razstavno gradivo je bilo prikazano na dveh mestih: starejši del so razstavili v Museo Civico Archeologico, mlajši pa v Pinacoteca Nazionale. Poleg tega so bile v Accademii di Belle Arti na ogled grafike in risbe omenjenih dveh stoletij. V prvem sklopu renesanse in manierizma je bilo predstavljeno slikarstvo 16. stoletja, osrednji osebnosti tega dela sta bila umetnika iz Parme oziroma njene neposredne okolice. Mesto, ki v začetku 16. stol. nikakor ni bilo bogato niti ni bilo sedež kakšnega kneza, skromno pa je bilo tudi po številu prebivalcev, je prav v tem času usodno poseglo v razvoj evropskega slikarstva z dvema slikarjema Antoniom Allegrijem Correggiom (1489?—1534) ter Francescom Mazzolo Parmigianinom (1503—1540). Giuliano Briganti je v katalogu ob teh dveh slikarjih poskušal opredeliti regionalno obarvan termin »emilijanskost« v okviru italijanskega slikarstva, in sicer kot skupek elementov, značilnih za njuno slikarstvo (analogno s Pevsnerjevimi izrazoma »angleškost« v angleški umetnosti). Medtem ko opus prvega obvladuje s čutnostjo prežeta lepota, je pri drugem poudarjena eleganca. Te značilnosti se razlikujejo tako od »lombardskega« naturalizma kot »rimskega« klasičnega ideala.

Gre torej za provincialne, celo regionalne oznake. Ker je tako Rim edino priznано središče renesančnega slikarstva, je bilo samo po sebi razumljivo, da je vsak pomembnejši slikar vsaj enkrat v življenju obiskal to Meko umetnosti. Čeprav ne obstajajo zanesljivi arhivski viri za Correggiovo potovanje v Rim, so se poznavalci slikarjevega opusa vse od Vasarija naprej ukvarjali s tem vprašanjem. Slavni biograf sam sicer izključuje možnost Correggiovega neposrednega poznavanja rimskega slikarstva, še posebej risbe, saj si sicer ne bi mogel privoščiti nekaterih »spodrslijev« oziroma »nepravilnosti« pri velikih freskantskih kompozicijah v Parmi. Večina poznavalcev pa meni,