

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,

da je bil Correggio v Rimu pred letom 1520 (tudi Cecil Gould v svoji monografiji o slikarju, London 1976). Obisk je povzročil prelom v njegovem ustvarjanju, za kar je zgovoren dokaz primerjava njegovih prvih znanih podob »Mistična poroka sv. Katarine« iz Detroita ali slika z istim naslovom iz Washingtona) z deli, nastalimi neposredno po letu 1520 (olarna podoba »Marije z otrokom, Boštjanom, Geminjanom in Rokom« iz Dresdena iz 1524. leta), če pustimo ob strani velike freskantske cikle iz slikarjevega zrelega obdobja. Correggiov opus je na razstavi zaokrožila ena najbolj spornih slikarju pripisanih podob, moški portret iz Londona (Courtauld Institute Galleries). Zanj Gould ugotavlja, da je med »vsemi atribucijami najmanj verjetna«. Z gotovostjo namreč poznamo le en slikarjev portret, signirani ženski portret iz leningrajske Eremitaže.

Ob Correggiu in Parmigianinu smo v prvem delu razstave videli dela Nicola dell'Abata in Pellegrina Tibaldija, freskantov, ki sta spreminjala tradicijo dekorativnega manierizma, kakršnega je v Bologno posredoval Vasari oziroma njegovi učenci. Oslobojena intelektualističnih verig, sta svobodneje oblikovala prostor, svetlobo in barvo. Profana ikonografija Dossa Dossija ostaja še nadalje nerazrešena (alegorična podoba iz Malibuja, Paul Getty Museum). Za Primaticcia je že Longhi pisal, da je »latinsko« mitologijo prenesel v svet francoskega slikarstva. Očarljivih slik Lelia Orsija smo na razstavi videli manj, kot bi si želeli. Vendar je že naslednje leto (jeseni 1987) to pomanjkljivost zapolnila velika razstava (in ob njej tudi simpozij), posvečena temu zanimivemu slikarju, čigar dela v zadnjem času zbujaajo številne polemike, v prvi vrsti v zvezi z dvomljivimi atribucijami.

S po nekaj slikami so bili v prvem delu razstave zastopani Amico Aspertini, Gerolamo Bedoli, Bertioia, Denys Calvaert, Lavinia in Prospero Fontana, Garofalo, Scarsellino, Bartolomeo Passerotti.

Ker se s Carracciji prične novo poglavje v razvoju italijanskega slikarstva, so drugi del razstave uvedla dela teh treh umetnikov. Njihova slikarska reforma je odločilno vodila v barok, zato je bil ta del razstave namenjen slikarstvu 17. stoletja. Po »izumetničenem« manierizmu Carracciji spet vzpostavijo pravila realizma,

ki ga v nekaterih svojih delih pritrirajo do skoraj flamskega naturalizma. Po Brighantijevem mnenju je ta naturalizem posledica njihovoga lombardskega izvora; Carracciji so bili namreč iz Cremona. Ludovico, ki za nekatere poznavalce predstavlja »generalko carravaggizma« (Charles Dempsey), je najtrdnje vpet v tradicijo: privlačnost Rima, umetnostnega središča, kjer se križajo različni tokovi in geografski vplivi ter se katalizirajo v veliko sintezo novega baročnega jezika, tega umetnika ne vznemirja. Njegovega mlajšega bratranca in učenca provinca ne zadovolji, zato oddide. Razstava je ponudila prav provokativno priložnost, da sledimo umetniški poti teh dveh tako različnih, a s svojim opusom tako povezanih osebnosti pod isto streho. Zal pa je bila njena poglavitna pomanjkljivost povsem tehnične narave: vanjo namreč niso bile vključene freske galerije Farnese.

V prvih tridesetih letih Ludovicovega življenja ostaja še marsikaj nepojasnega. Slika »Mistična poroka sv. Katarine« (zasebna zbirka), ki so jo pripisovali Leliju Orsiju, ni bila blizu estetskemu idealu starejših italijanskih umetnostnih kritikov. Mlajše pa navdušuje njen »emilijanski značaj, arhaični naturalizem« ter »nerodna kmečka ljubkost« (Renato Roli). Sedaj je slika atribuirana Ludovicu. Poleg nje je na razstavi visela, ne povsem po naključju, velika Annibalejeva podoba »Križanje s svetniki«; obe z isto letnico 1583. Tako je bila dovolj zgovorno pojasnjena dilema, koliko Annibale dolguje starejšemu bratranču, saj se mladi Annibale v Bologni ni imel več česa naučiti.

Kakor je za Annibaleja imelo njegovo življenje in ustvarjanje v Rimu neizbrisne posledice, tako je srečanje z rimskim slikarstvom zapustilo vidne sledove v delih Renija, Domenichina, Albanija in drugih. Annibalejevi bolonjski nasledniki pa so bili Cignani z znano slikarsko šolo, Passignelli, Dal Sole ter v prvi vrsti Franceschini. Po kronološkem redu so imela zadnje besedo na razstavi zgodnja dela Giuseppeja Marije Crespija.

Razstavo je spremljal resnično obsežen katalog (565 strani in nad dvesto ilustracij), delo več avtorjev. Po že omenjenem imenitnem uvodu, v katerem Briganti razlaga moderne pojme provincializma ali regionalizma

na primerih Correggia in Carracijev ob srečni združitvi lombardskega naturalizma in rimskega klasičnega ideala v njihovih delih, se sestavki zvrstijo v treh zaokroženih vsebinskih sklopih. Prvi sklop vsebuje poglavje o slikarstvu v Emiliji v 16. stoletju, v katerem naj opozorim na sestavek Eugenia Riccominija o freskah Parmigianina in Correggia v Parmii. Drugi sklop je posvečen družini Carracci. V njem velja omeniti prispevek Charlesa Dempseyja k razumevanju slikarske reforme Carracijev. V tretjem sklopu, ki obravnava emilijansko slikarstvo 17. stoletja, Stephen Pepper (avtor monografije o Reniju) razmišlja o značilnostih tega obdobja. Anna Ottani Cavina pa v članku s pomenljivim naslovom »Felsina sempre pittrice« piše o kolekcionizmu v povezavi z bolonjskim slikarstvom.

Katalog je izšel v dveh jezikih, italijanskem in angleškem, pri založbi Nuova Alfa.

Marjana Lipoglavšek

BIDERMAJER V MÜNCHNU IN NA DUNAJU

BIEDERMEIERS GLÜCK UND ENDE: ...DIE GESTÖRTE IDYLLE 1815—1848, Münchner Stadtmuseum, München 1987, pp. 768, 720 delno celostranskih črno-belih in barvnih posnetkov med besedilom [r. k.]

BURGERINNEN UND AUFBEGEREN: BIEDERMEIER UND VORMÄRZ IN WIEN 1815—1848, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1987, pp. 690 (+14), 981 delno celostranskih črno-belih in barvnih posnetkov med besedilom [r. k.]

Najbrž ni naključje, da smo si lahko kar v dveh pomembnih prestolnicah umetnosti 19. stoletja ogledali veliki razstavi, posvečeni isti temi — bidermajerju. Krize današnjega časa so spet prebudile nostalgično hrepeneje po »zlati dobi« meščanstva, po obdobju, ki so ga zaznamovali ideali varnosti in urejenosti in v katerem se je življenje odvijalo predvsem v družinskem krogu in med prijatelji. Zato to obdobje ni gojilo »velike« arhitekture ali monumentalnega kiparstva, ampak najde v njem svoje mesto zlasti pohištvo in umetna obrt nasploh, intimna krajina, slike cvetja in portret.

To pa je samo ena stran življenja v času med dunajskim kongresom in marčno revolucijo. Obstaja še druga, temnejša, »resnejša«, tista, ki je povzročila umik v družinski krog. Obe razstavi sta zasnovani tako, da skušata predstaviti prav ta razkorak oziroma celo prepad, ki se razpira med idiličnim družabnim življenjem in politično nezmožnostjo, represijo, industrializacijo s propadanjem obrti in podobnim.

Današnji ponovni premislek bidermajerja, njegova ponovna aktualnost, izhaja prav iz refleksije tega razcepa, iz problema odnosa med »idealom« in »resničnostjo«.

Obe razstavi sta spremljala bogata kataloga. Oba sta zasnovana tako, da skušata podati pregled čez vse vidike tedanjega življenja — od političnega in zgodovinskega okvira dobe do likovne in uporabne umetnosti in od socialne zgodovine do industrializacije. Posebej pri obravnavi zadnjih dveh tem najdemo nekaj novosti, ki se vključujejo v »temno« stran bidermajerja: to je zlasti poudarjanje družbene razslojenosti in z njo tudi revščine ter naraščajoče industrializacije, ki ni povzročila samo propadanja malih obrtnikov, selitev s podeželja v mesto in izkoriščanja delavcev, ampak tudi začetek zatona umetne obrti v smislu umetniškega ustvarjanja, do katerega je dokončno prišlo v obdobju historizma. Tako se je pojavil razcep med likovno in uporabno umetnostjo, ki je bila v prejšnjih obdobjih vedno bolj ali manj enakovreden del prve.

Najprej si je treba ogledati samo rabo pojma bidermajer. Le-ta je bil dolgo časa sporen, kajti podobno kot pojem romantika se nanaša na obdobje, ki na področju likovne umetnosti nima posebnih razločnih formalnih značilnosti, kakršne na primer odlikujejo sloge, kot so gotika, renesansa, impresionizem idr. V glavnem je veljalo mnenje, da je bidermajer pravzaprav združitev romantične vsebine s klasično formo. Romantična vsebina pa je tisti element, ki izživa pri gledalcu čustva, kot so ganotje in sočutje, ga moralno angažira, poučuje in vzgaja. Sodobna umetnostno-zgodovinska veda je te pojave povezala s sentimentalizmom in njegovimi razsvetljenjskimi koreninami, romantiki pa v umetnostni zgodovini določila mesto, ki ji gre v okviru zgodovine novoveške metafizike in subjekta oziroma estetike in umet-