

Matej Klemenčič, Ljubljana

**OD ENRICA MERENGA DO PAOLA
CALLALA: PROBLEM AVTORSTVA
KIPOV NA OLTARJIH LJUBLJANSKIH
KAMNOSEŠKIH DELAVNIC OKROG
LETA 1700**

Raznolikost kiparske dekoracije izdelkov ljubljanske kamnoseške delavnice Mihaela Cusse (tudi Kuše, o. 1657–1699) je raziskovalce že zgodaj napeljala k misli, da je bil Cussa le kamnosek, boljše kipe pa je že izdelane kupoval v Benetkah, o čemer ne nazadnje priča tudi leta 1924 objavljeni obračun za Cussov oltar v Mekinjah.¹ Emilijan Cevc je opozoril, da bo avtorje kipov na Cussovih oltarjih potrebno iskati med beneškimi in goriškimi mojstri,² za prvi določnejši predlog pa je poskrbel Sergej Vrišer, ki je dva angela na oltarju v Hrenovicah primerjal z deli beneškega kiparja Tommasa Ruesa (dok. 1650–1696).³ S tem je že pravilno nakazal njun izvor v krogu sodelavcev, učencev in naslednikov vodilnega beneškega kiparja tretje četrtine 17. stoletja, Giusta Le Courta (1627–1679).⁴ Leta 1992 je Nataša Polajnar Freljih v Zborniku

¹ Josip Mal, Umetnostno-zgodovinski zapiski, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, IV, 1924, pp. 201–202. Sam vir bi bilo mogoče razumeti tudi kot obračun za prevoz marmornih blokov in ne še izklesanih kipov (tako Antun Ivandija, Propovijedaonica zagrebačke katedrale, *Bogoslovska smotra*, XXXV, 2, 1965, pp. 334–335). Proti temu, da bi bila kipa izklesana na Kranjskem, pa govori že njuna kvaliteta (Blaž Resman, *Barok v kamnu. Ljubljansko kamnoseštvo in kiparstvo od Mihaela Kuše do Francesca Robbe*, Ljubljana 1995 [od tod citirano Resman 1995], p. 47), poleg tega pa se dovolj dobro ujemata z drugimi deli na Cussovih oltarjih, da bi lahko vsi skupaj nastali v isti kiparski delavnici (cf. infra).

² E. g. Emilijan Cevc, Kje je bil rojen kipar Mihael Cussa?, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. I, 1951 (od tod citirano Cevc 1951), pp. 222–223; podobno tudi Melita Stelè, Ljubljansko baročno kiparstvo v kamnu, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. IV, 1957, pp. 37–38.

³ Sergej Vrišer, *Baročno kiparstvo na Primorskem*, Ljubljana 1983 (od tod citirano Vrišer 1983), p. 171. Za Ruesa cf. Andrea Bacchi, s. v. Tomaso Rues, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova* (Andrea Bacchi, Susanna Zanuso edd.), Milano 2000, pp. 780–781 (z bibliografijo).

⁴ Cf. Andrea Bacchi, s. v. Giusto Le Court, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova* (Andrea Bacchi, Susanna Zanuso edd.), Milano 2000, pp. 741–744 (z bibliografijo).

za umetnostno zgodovino zapisala, da so kipi s Cussovih del še najbližji opusu beneškega mojstra severnonemškega porekla Enrica Merenga (oziroma Heinricha Meyringa, 1628–1723), ki naj bi dokumentirano delal tudi za kranjske naročnike.⁵ Atribucijo je z manjšimi popravki in novimi primerjavami potrdil tudi Blaž Resman v svoji knjigi *Barok v kamnu* leta 1995. Poleg primerjav, ki jih je navedla že Polajnarjeva – angela z velikega oltarja beneške cerkve Santa Maria del Giglio in angela z oltarja kapele Monte di Pietà v Vidmu –, je v potrditev Merengovega avtorstva naštel še vrsto drugih del, med njimi tudi angele v atiki oltarja sv. Tereze v beneški cerkvi Santa Maria di Nazareth (degli Scalzi) in angele na oltarju cerkve Santa Maria delle Grazie v Estah.⁶ V Merengovo bližino pa je pritegnil še dela na treh oltarjih, ki so nastali v Ljubljani po Cussovi smrti: relief na oltarju Zadnje večerje in svetnikov kip na oltarju sv. Luke v zagrebški stolnici iz leta 1703 ter figuralno dekoracijo današnjega velikega oltarja v nekdanji pavlinski cerkvi v Remetah pri Zagrebu iz leta 1707.⁷

Ime Enrica Merenga se je v zvezi s kiparstvom na Kranjskem v literaturi še nekajkrat pojavilo,⁸ na kipe v Hrenovicah pa je za-

⁵ Nataša Polajnar, O problemu avtorstva marmorne plastike na oltarjih Cussove kamnoseške delavnice, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXVIII, 1992 (od tod citirano Polajnar 1992), pp. 82–83. Svoje ugotovitve je pred tem predstavila v diplomski nalogi (ead., *Mihael Cussa »universae Carnioliae lapicida et architectus«*, Ljubljana 1991). V članku Polajnarjeva obravnava oltarje v Hrenovicah (1695, 1699), Mekinjah (1695–1696) in Rakuliku (1699) ter prižnico v zagrebški stolnici (1695). V nadaljnji obravnavi bomo kipa *Sv. Bernardina Sienskega* in *Sv. Paskala Bajlonskega* iz Rakulika izpustili, saj je Blaž Resman dovolj prepričljivo pokazal, da že zaradi nižje kvalitete ne sodita v isti sklop »beneških« kipov in da bi lahko nastala na Kranjskem kot posnetka kipov z mekinjskega oltarja, poleg tega pa je opozoril, da verjetno sploh nista del prvotne opreme rakuliškega oltarja. Cf. Resman 1995, pp. 47–48. Za Merenga cf. Rudolf Breuing, *Enrico Meyring 1628–1723. Ein Bildhauer aus Westfalen in Venedig*, Rheine 1997; Matej Klemenčič, s. v. Enrico Merengo, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova* (Andrea Bacchi, Susanna Zanuso edd.), Milano 2000, pp. 760–762 (z bibliografijo). Za dokument, ki Merenga povezuje z Ljubljano, cf. *infra*.

⁶ Resman 1995, pp. 18–20. Že tu naj omenim, da so po ugotovitvah Simona Guerriera tako angeli v beneški cerkvi »degli Scalzi« kot tisti v Estah pravzaprav delo Paola Callala (cf. *infra*).

⁷ Resman 1995, pp. 30–36.

⁸ E. g. Nataša Polajnar Freljih, Contributo all'opera dello scultore veneziano Enrico Merengo, *Annales. Anali za istrske in mediteranske študije*,

radi objave Nataše Polajnar Frelih postal pozoren Simone Guerriero, ki je vrsto let pripravljala obsežno študijo o dotedaj skoraj neznanem beneškem kiparju Paolu Callalu (1655–1725). V članku, ki je izšel sredi leta 1999 (čeprav z letnico 1997),⁹ je razrešil tudi avtorstvo hrenoviških angelov in – kot se zdi – tudi drugih del na prej omenjenih oltarjih ljubljanskih kamnoseških delavnic. Njegove ugotovitve, ki temeljijo na slogovni analizi, pa so raziskave v Ljubljani podkrepile še s skromno, a toliko bolj pomembno arhivsko notico. Kot je ugotovil Damjan Prelovšek, se namreč prav kipar Paolo Callalo omenja tudi med gradivom zasebnega arhiva naročnika hrenoviškega oltarja Jakoba Schella von Schellenburga, ki ga hrani ljubljanski uršulinski samostan.¹⁰ Kot je Prelovškove ugotovitve kasneje dopolnil Blaž Resman, je v knjigi Schellovih bančnih transakcij »Paulo Collallo« (Colallo, Callalo, Calollo) v obdobju od

VIII, 1996 (*Series historia et sociologia*, 3; od tod citirano Polajnar Frelih 1996), pp. 287–298; Matej Klemenčič, *Scultori veneti nel Settecento a Lubiana, Arte, storia, cultura e musica in Friuli nell'età del Tiepolo* (zbornik simpozija v Vidmu, 19.–20. december 1996, Caterina Furlan, Giuseppe Pavanello edd.), Udine 1998, p. 107. Atribucije zagrebških kipov Merengu ni sprejel Vladimir Marković, ki je naštel nekaj novih primerjav v opusu Giovannija Comina in Giuseppa Torrettija, podpisani pa sem leta 1998 celotno skupino uvrstil v nasledstvo Giusta Le Courta. Cf. Vladimir Marković, *La scultura marmorea a Zagabria prima di Francesco Robba, Francesco Robba and the Venetian Sculpture of the Eighteenth Century. Papers from an International Symposium Ljubljana, 16th–18th October 1998* (J. Höfler & al. edd.), Ljubljana 2000 (obstaja tudi izdaja z naslovom *Francesco Robba in beneško kiparstvo 18. stoletja. Zbornik predavanj mednarodnega simpozija Ljubljana, 16.–18. oktober 1998*; od tod citirano Marković 2000), pp. 191–196; Matej Klemenčič, *Francesco Robba in beneško baročno kiparstvo v Ljubljani*, Ljubljana 1998 (od tod citirano Klemenčič 1998), pp. 13–15; za Guerriera cf. *infra*.

⁹ Simone Guerriero, Paolo Callalo. Un protagonista della scultura barocca a Venezia, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 21, 1997 (od tod citirano Guerriero 1997), pp. 33–83. Za kiparja cf. tudi Matej Klemenčič, s. v. Paolo Callalo, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova* (Andrea Bacchi, Susanna Zanuso edd.), Milano 2000, pp. 713–714.

¹⁰ Callalovo ime je brez navedbe vira omenjeno v Damjan Prelovšek, *Razvoj baročne likovne umetnosti na Slovenskem, Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba* (zbornik simpozija v Ljubljani 13.–14. oktobra 1994, Ivan Klemenčič ed.), Ljubljana 1997 (od tod citirano Prelovšek 1997), p. 55, z virom pa v idem, *Arhitekturna zgodovina in pomen frančiškanske cerkve v Ljubljani, Frančiškani v Ljubljani. Samostan, cerkev in župnija Marijinega oznanjenja*, Ljubljana 2000 (od tod citirano Prelovšek 2000), pp. 286–287.

19. julija 1702 do 20. februarja 1704 omenjen štirikrat: v tem času mu je ljubljanski arhitekt in kamnosek Francesco Ferrata (o. 1659–1704) prek Schellenburgove banke in beneškega bankirja Antonija Francesca Mottija nakazal skupaj nekaj čez 180 goldinarjev.¹¹

Do prispevka Simona Guerriera je bil Paolo Callalo znan le po treh delih: Sv. Mihaelu (1686–1687) in Sv. Romualdu (o. 1694) na velikem oltarju beneške cerkve San Michele in Isola ter Sv. Simeonu (1723–1725) na fasadi beneške jezuitske cerkve.¹² Na podlagi obsežnih arhivskih raziskav in s pomočjo slogovne analize številnih anonimnih del je Guerriero uspel rekonstruirati tako življenjsko pot kot tudi del dokaj obsežnega umetnikovega opusa. Callalo, ki je bil rojen v Benetkah 16. avgusta 1655 in je tam tudi umrl 26. junija 1725, je leta 1670 začel vajeniško dobo pri rezbarju Giovanniju Mariji Gaspariniju, od katerega pa je prej kot v letu dni pobegnil in nadaljeval šolanje v zaenkrat neznani kamnoseški delavnici.¹³ Njegovim delom lahko sledimo od sredine osemdesetih let dalje: leta 1684 je bil plačan za neimenovane kipe za oltar sv. Tereze v beneški cerkvi Santa Maria di Nazareth (degli Scalzi). Guerriero jih je prepoznal v dveh angelih v atiki, prav tistih, ki jih je Resman primerjal z angeli v Hrenovicah. Na omenjenem beneškem oltarju poleg Callalovih angelov najdemo še kipe Tommasa Ruesa, Giovannija Caratija (o. 1652–1695) in Giovannija Comina (o. 1647–1695), namesto naslikane oltarne podobe pa je marmorno skupino *Zamaknjenja sv. Tereze* konec 17. stoletja izklesal Enrico Merengo.¹⁴ Slog angelov Paola Callala, njuna razgibana draperija in bogato skodrani lasje dovolj jasno pričajo o tem, da se je Callalo izšolal v krogu sodelavcev Giusta Le Courta, v katerega sodijo tudi preostali kiparji, ki so delali za

¹¹ Blaž Resman, Oltarna oprema in plastika v cerkvi Marijinega oznanjenja, *Frančiskani v Ljubljani. Samostan, cerkev in župnija Marijinega oznanjenja*, Ljubljana 2000 (od tod citirano Resman 2000), p. 319.

¹² Za omenjene kipe cf. Giannantonio Moschini, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Venezia 1815, I, p. 661; Vittorino Meneghin, *S. Michele in Isola di Venezia*, Venezia 1962, I, p. 342, n. 126.

¹³ Guerriero 1997, p. 35.

¹⁴ Za posamezne kipe na oltarju, tudi za dva kasnejša dodatka angelov Giuseppa Torrettija in Antonija Tarsije, cf. Guerriero 1997, pp. 36–42. Za Comina cf. Susanna Zanuso, s. v. Giovanni Comin, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova* (Andrea Bacchi, Susanna Zanuso edd.), Milano 2000, pp. 724–725 (z bibliografijo).

omenjeni oltar. Po Le Courtovi smrti je v zadnjih dveh desetletjih 17. stoletja vodilno vlogo v beneškem kiparstvu prevzel Enrico Merengo, kot smo videli tudi avtor osrednje kiparske skupine na oltarju sv. Tereze. Podobno razmerje, ki dobro označuje Merengov položaj nasproti manjšim mojstrom, najdemo tudi pri naročilu dekoracije velikega oltarja za staro beneško cerkev Santa Maria della Visitazione (della Pietà) iz let 1692 in 1693: zanj so Enricu Merengu naročili kipe štirih evangelistov, Paolu Callalu pa le rumeno marmorno zaveso za oltarjem in vrsto manjših puttov. Callalovega dela ne poznamo, saj je oltar izgubljen, ker je na mestu stare cerkve že sredi 18. stoletja zrasla nova, Simonu Guerrieru pa je uspelo izslediti le Merengove kipe.¹⁵ Leta 1782 jih je namreč kupil kipar Gregorio Morlaiter in jih nekaj mesecev kasneje prodal cerkvi San Lorenzo v Mestrah, zaradi česar so celo veljali za Morlaiterjevo delo.¹⁶ Že odkritje Merengovih kipov v Mestrah je za nadaljnji študij Merengovega kiparstva izrednega pomena, saj sodijo v obdobje njegove najkvalitetnejše produkcije. Poleg tega pa so še bolj zanimivi zaradi obstoja štirih še neobjavljenih terakotnih *bozzettov* ali modelov zanje (sl. 1). Njihovo današnje nahajališče sicer ni znano, s fotografijo pa so bili kot »italijansko, najverjetneje lombardsko delo iz 17. stoletja« predstavljani v prodajnem katalogu zbirke Alberta Lanne iz Münchna leta 1929.¹⁷ Ob še eni, prav tako neobjavljeni terakotni figuri Sv. Janeza Evangelista (sl. 2), ki se je leta 1981 pojavila na umetnostnem trgu v New Yorku, so omenjene plastike namreč edini do sedaj znani Merengovi terakotni osnutki.¹⁸

Drugi kipar, ki je delal za oltar sv. Tereze, Giovanni Carati, je postal Callalov redni sodelavec. Kot lahko sklepamo iz dokumentov o naročilu dekoracije velikega oltarja stolnice v Trevisu iz let 1692 in 1693, sta kiparja imela tudi skupno delavnico v bližini današnje Accademije.¹⁹ Morda je bil prav Carati tisti, ki je delavnici priskrbel naročila z Goriškega: njegove kipe namreč omenjajo arhivski viri za župnijsko cerkev v Villi Vicentini, kjer je delala tudi goriška kamno-

¹⁵ Guerriero 1997, p. 50. Ker v virih ni omemb izplačil Paolu Callalu, obstaja možnost, da načrtovanega dela sploh ni izvedel.

¹⁶ Guerriero 1997, pp. 50–51, 70–73, figg. 55–58.

¹⁷ *Sammlung Dr. Albert Freiherr von Lanna. München*, Berlin 1929, p. 11, cat. 9–12. Mere kipov, zapisane v katalogu, so 41 cm za Sv. Janeza Evangelista in 45–47 cm za ostale tri.

¹⁸ Sotheby's New York, 27. 11. 1981, lot 138 (opredeljen kot beneško delo). Po podatkih iz kataloga izvira iz zbirke Berl na Dunaju.

GRADIVO



1. Enrico Merengo: *Štirje evangelisti*, nekoč München, zbirka Lanna



2. Enrico Merengo: *Sv. Janez Evangelist*, nekoč New York, Sotheby's

seška delavnica Pacassijev. In prav s to družino je imel Carati očitno tudi osebne stike, saj se Leonardo Pacassi leta 1693 v Benetkah celo omenja kot krstni boter Caratijeve hčerke.²⁰

Ohranjeni kiparski patrimonij na Goriškem priča, da sta morala tako Giovanni Carati do svoje smrti leta 1695 kot kasneje še Paolo Callalo s svojo delavnico pogosto sodelovati z lokalnimi kamnoseki. Simone Guerriero je z delavnico Callala in Caratija na Goriškem povezal odlična kipa Sv. Petra in Sv. Pavla na glavnem oltarju stolnice v Gradišču ob Soči, manj kvalitetna dela na fasadi in v cerkvi Sant'Antonio v Ogleju ter angele na oltarju sv. Antona v cerkvi v Villanova di Camposampiero, vse še iz zadnjega desetletja 17. stoletja,²¹ med kasnejšimi deli pa je Callalu pripisal še angele na fasadi jezuitske cerkve sv. Ignacija v Gorici (1723).²² Tem ugotovitvam je sledil Massimo De Grassi, ki je v svojem najnovjšem pregledu baročnega kiparstva na Goriškem popravil tudi vrsto lastnih tez o kiparski dejavnosti goriških kamnosekov.²³ Čeprav je bilo že vsaj od izida Resmanove knjige *Barok v kamnu* leta 1995 jasno, da bo potrebno atribucije kiparskih del goriškim kamnosekom ponovno premisliti, se je to zgodilo šele po objavi monografskega članka o Callalu, v katerem so bila številna Pacassijem pripisana dela prepričljivo prepoznana kot Caratijeva ali Callalova. Med De Grassijevimi novimi atribucijami Paolu Callalu na Goriškem in v Furlaniji moramo kot zanimivejše vsekakor omeniti kipa *Sv. Petra* in *Sv. Pavla*, ki naj bi okrog leta 1717 nastala za veliki oltar stolnice v Čedadu, ter nekoliko starejša kipa *Sv. Silvestra* in *Sv. Antona Padovanskega* na velikem oltarju cerkve v Šempasu.²⁴ Na slovenskem delu nekdanje Goriške Massimo De Grassi omenja še štiri kipe z zanimivo atribucijo Giovanniju Caratiju, ki pa jo bo potrebno še preveriti, da bi avtorstvo kipov lahko zanesljiveje opredelili. Gre za *Jožefa* in *Sv. Fran-*

¹⁹ Guerriero 1997, pp. 42–44.

²⁰ Guerriero 1997, pp. 45, 79, n. 55.

²¹ Guerriero 1997, pp. 54–55, 79, n. 53. Kipe iz cerkve Sant'Antonio v Ogleju je s kipi na Kranjskem primerjala že Nataša Polajnar Frelih (cf. Polajnar Frelih 1996, p. 293).

²² Guerriero 1997, p. 62.

²³ Massimo De Grassi, *La scultura nell'Isontino in età barocca, Gorizia Barocca. Una città italiana nell'impero degli Asburgo* (r. k.), Gorizia 1999 (od tod citirano De Grassi 1999), pp. 291–315.

²⁴ De Grassi 1999, pp. 304, 299. Kipa v Šempasu naj bi izvirala iz samostanske cerkve v Belligni (cf. Verena Koršič Zorn, s. v. Šempas. Umetnost-

čiška Ksaverija na solkanskem velikem oltarju in dva angela v atiki velikega oltarja kostanjeviške cerkve, ki jih je med seboj povezal že Blaž Resman in jih primerjal s *Petrom* in *Pavlom* na velikem oltarju stolnice v Gradišču ob Soči, ki sta sedaj pripisana Paolu Callalu.²⁵

V devetdeseta leta 17. stoletja, torej v čas prvih del Callalove in Caratijeve delavnice za goriške naročnike, sodi tudi začetek Callalovega sodelovanja z Mihaelom Cusso, svakom prej omenjenega Leonarda Pacassija. Zelo verjetno so prav poslovne in družinske vezi na Goriškem beneški delavnici odprle pot do naročil na Kranjskem. Prvi znani primer Callalovega sodelovanja s Cusso je oltar v Hrenovicah, ki je nastal za kapelo sv. Križa v stari ljubljanski frančiškanski cerkvi po naročilu že omenjenega bogatega trgovca in bankirja Jakoba Schella von Schellenburga. Čeprav se v arhivskih virih omenja le, da naj bi kipe izklesal »*primo Mastro di Venetia*«, je Guerriero na podlagi slogovnih primerjav povsem prepričljivo pokazal, da gre za Paola Callala.²⁶ Na oltarju je šest večjih kipov, ki so nastali v dveh fazah. Kot je iz ohranjenih arhivskih virov zgodovino oltarja mojstrsko rekonstruiral Blaž Resman, sta bila namreč leta 1695 izklesana dva angela adoranta, štiri leta kas-

ni spomeniki, *Enciklopedija Slovenije*, 13, Ljubljana 1999, p. 17), prvotno pa sta bila pripisana Giuseppeu Torrettiju (cf. Vrišer 1983, p. 177, figg. pp. 174–175).

²⁵ De Grassi 1999, p. 302; Blaž Resman, Veliki oltar v Svetem pri Komnu – goriško delo Angela Puttija, *Acta historiae artis Slovenica*, 2, 1997, p. 68 (Resman kipov ni pripisoval krogu Angela Puttija, kot je njegovo besedilo razumel De Grassi). De Grassijeve atribucije v omenjenem članku niso vedno povsem prepričljive, kot v primeru Caratiju pripisanega *Sv. Antona Opata* v cerkvi San Michele v Villesse. Kljub temu, da je figuralni tip zelo podoben Caratijevemu kipu istega svetnika na fasadi cerkve v Villi Vicentini, pa je slogovno povsem tuj Caratijevim delom. Bližji je produkciji Alvisēja Tagliapietre in v zvezi s tem je zanimivo, da sta v istem kraju na velikem oltarju župnijske cerkve že kipa *Sv. Roka* in *Sv. Sebastijana*, izvedena v štuku, za katera je že De Grassi ugotovil, da ponavljata shemo zgodnjih figur Tagliapietrove delavnice iz Meola, a ju je prav tako napačno pripisal delavnici Paola Callala (cf. De Grassi 1999, pp. 301–303). Dodati pa je treba, da je v Furlaniji že vrsta del, ki jih lahko pripišemo Paolu Callalu, kot na primer *Sv. Anton Padovanski*, varianta kipa iz Šempasa, ki stoji v fasadni niši kapele Ville Spilimbergo v Cosi (za podatke o vili in reprodukcijo cf. Stefano Aloisi, *Ville venete del Friuli Occidentale*, Pordenone 1993, pp. 129–132, fig. p. 132), ter vrsta kipov na fasadi stolnice v San Daniele del Friuli (sl. 11).

²⁶ Guerriero 1997, pp. 52–53.

neje pa so bili na oltar postavljeni kipi *Marije* in *Janeza evangelista* ter patronov naročnika in njegove žene, *Sv. Jakob* in *Sv. Katarina*.²⁷ Dokaj očitna razlika v slogu posameznih figur, ki je že begala raziskovalce,²⁸ je bolj posledica naslona na različne predloge kot pa različnega časa nastanka. Tako je desni hrenoviški angel z živahno razgibano draperijo posnetek Le Courtovega angela z oltarja Najsvetejšega v padovanski cerkvi Santa Giustina (naročen 1674),²⁹ medtem ko je bolj klasicistično umirjena *Sv. Katarina* (sl. 3) odmev slavne Duquesnoyevе *Sv. Suzane* iz rimske cerkve Santa Maria di Loreto (1629–1633).³⁰ Pravzaprav je brez dvoma nastala po grafiki Benoita Thibousta (sl. 4), ki je Duquesnoyevu figuro že zrcalno obrnil in predelal v sv. Katarino. Za Callalov zrel opus sta morda najbolj značilna *Marija* in *Janez Evangelist*: Marijino težko padajočo draperijo z velikimi ušesi in Janezovo nekoliko bolj živahno razgibano oblačilo najdemo pri številnih Callalovih kipih, že pri zgoraj omenjenem *Sv. Romualdu* (o. 1694) na San Michele in Isola, pri kipih na velikem oltarju cerkve Santa Maria delle Grazie v Estah, na oltarju Odrešenika v labinski stolnici (1708) ter pri *Caritas* na fasadi beneške cerkve San Stae (o. 1710).³¹ Kljub omenjenim razlikam v zasnovi hrenoviških kipov in v oblikovanju draperije pa že primerjava posameznih morellijevskih značilnosti – predvsem oblikovanja obrazov – dokazuje, da so vsi kipi delo enega mojstra, Paola Callala.

Vprašanje avtorstva kipov na nekaterih drugih delih delavnice Mihaela Cusse in njegovih naslednikov v Mekinjah in Zagrebu, ki sta jih v enotno avtorsko skupino – resda dovolj previdno – povezala Nataša Polajnar Freljih in Blaž Resman, je Simone Guerriero v svojem članku pustil odprto. Od del, ki jih je poznal le po fotografijah, je kot Callalovo omenil dekoracijo Cussove prižnice v zagrebški stolnici (1695–1696).³² Vendar pa lahko za večino pomembnejših del na oltarjih ljubljanskih kamnoseških delavnic okrog leta 1700 najdemo prepričljive

²⁷ Resman 1995, pp. 14–17.

²⁸ Cf. Vrišer 1983, pp. 56, 171; Resman 1995, p. 18.

²⁹ Cf. Resman 1995, p. 19; Polajnar Freljih 1996, p. 291, figg. 11–12.

³⁰ Za rimskega kiparja cf. Andrea Bacchi, s. v. François Duquesnoy, *Scultura del '600 a Roma* (Andrea Bacchi, Susanna Zanuso edd.), Milano 1996, pp. 796–799, fig. 325.

³¹ Za reprodukcije cf. Guerriero 1997, pp. 60–61, 63–64, 66, figg. 35–37, 40, 42, 46.

³² Guerriero 1997, p. 83, n. 97.



4. Benoit Thiboust (po Françoisu Duquesnoyu): *Sv. Katarina*

3. Paolo Callalo: *Sv. Katarina*, Hrenovice, ž. c., veliki oltar



5. Paolo Callalo: *Sv. Peter Alkantar*, Mekinje, ž. c., oltar sv. Antona Padovanskega

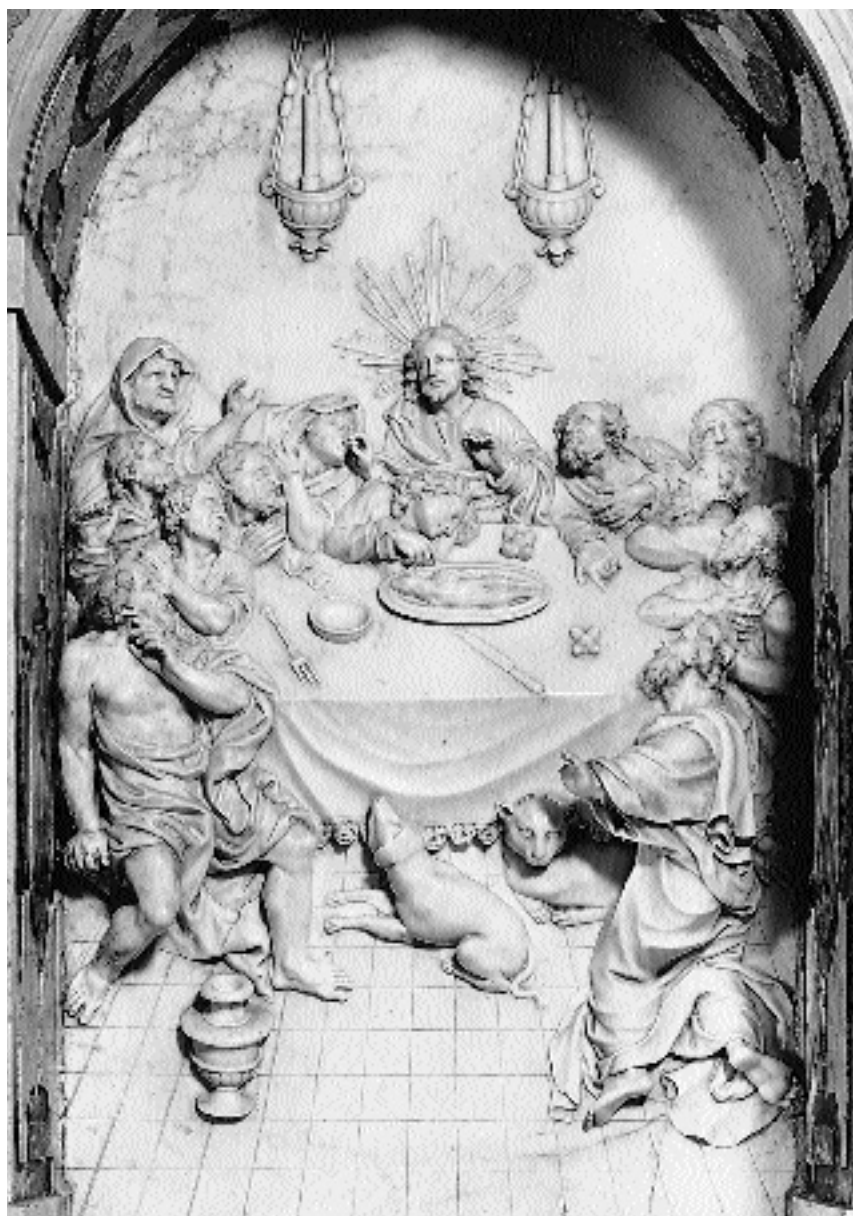


6. Paolo Callalo: *Sv. Janez Kapistran*, Mekinje, ž. c., oltar sv. Antona Padovanskega

povezave s Callalovim opusom. Tako sta *Sv. Peter Alkantar* in *Sv. Janez Kapistran* (sl. 5–6) na Cussovem oltarju sv. Antona Padovanskega v župnijski cerkvi v Mekinjah (1695–1696) kljub nekoliko izjemni karakterizaciji obrazov dovolj blizu že omenjenim Callalovim delom v Estah in Labinu, še posebej glede na rešitve draperije ob nogah figur.³³ Obličja apostolov z reliefa *Zadnje Večerje* (sl. 7) v zagrebški stolnici so pomanjšane – in nekoliko bolj groteskne – variante Callalovih obrazov *Sv. Marka* s fasade San Tomà (1707) ter *Mojzesa* in *Sv. Pavla* iz Labina (1708),³⁴ kip *Sv. Luke* (sl. 8) z drugega oltarja v zagrebški stolnici pa že po konstrukciji telesa, oblikovanju draperije in modelaciji obraza lahko pripišemo mojstru *Sv. Jakoba* v Hrenovicah. Pri obeh zagrebških delih, ki naj bi sodeč po dedikacijskih napisih na oltarjih nastala leta 1703, se poraja vprašanje, če ni ljubljanski kamnosek Francesco Ferrata med leti 1702 in 1704 prav za *Zadnjo večerjo* in *Sv. Luko* nakazoval denar

³³ Cf. Guerriero 1997, pp. 60–61, 63, 66, figg. 35, 37, 40, 46.

³⁴ Cf. Guerriero 1997, pp. 58, 60–61, 63, figg. 31, 35, 37.



7. Paolo Callallo: *Zadnja večerja*, Zagreb, stolnica, oltar Zadnje večerje



8. Paolo Callallo: *Sv. Luka*, Zagreb, stolnica, oltar sv. Luke

GRADIVO



9. Paolo Callalo: *Sv. Pavel Puščavnik*, Zagreb – Remete, ž. c., veliki oltar



10. Paolo Callalo: *Sv. Anton Opat*, Zagreb – Remete, ž. c., veliki oltar



11. Paolo Callalo: *Personifikacija kreposti* (?), San Daniele in Friuli, stolnica, fasada

Callalu.³⁵ Tudi nekaj let mlajša kipa *Sv. Antona Opata* in *Sv. Pavla Puščavnika* (sl. 9–10) na velikem oltarju nekdanje pavlinske cerkve v Remetah iz leta 1707 lahko primerjamo z že omenjenimi Callalovimi deli, prav tako pa brez dvoma sodita v njegov opus tudi oba velika angela, ki sedita v atiki na volutah. Da pa je oltar res nastal v Cussovem nasledstvu v Ljubljani, je Blaž Resman prepričljivo dokazal že leta 1995.³⁶

Če se omejimo na umetnostni patrimonij, povezan z Ljubljano, se v Guerrierovem članku o Paolu Callalu zdi vprašljiva le atribucija kipov na vetrinjskem oltarju sv. Bernarda, ki ga je izdelal ljubljanski kamnosek Luka Mislej (1658–1727) med majem 1709 in avgustom 1710.³⁷ Blaž Resman je namreč leta 1995 z vetrinjskim oltarjem povezal dokument, pravzaprav prepis specifikacije materialov za oltar, sestavljene 18. januarja 1710 v Vidmu, v kateri se kot avtor dveh stranskih kipov omenja »*Signor Enrico Meringo scultor famoso abitante in Venetia*«. V listini je omenjeno le, da naj bi ne natančneje opredeljeni naročniki – redovniki – iz Ljubljane poslali vozove v Trst po dele oltarja, ni pa jasno, kje naj bi bil oltar nato postavljen.³⁸ Tudi pri Resmanovi identifikaciji oltarja se nam lahko pojavljajo dvomi, saj že opis oltarja v

³⁵ K zagrebškim delom, ki jih lahko povežemo s Callalovo delavnico, sodijo tudi preostali deli nekdanje dekoracije oltarjev Zadnje Večerje (dva putta in *Sv. Janez Krstnik*, Muzej grada Zagreba, inv. št. 1356–1357, 5630) in sv. Luke (dva putta, Muzej za umjetnost i obrt, inv. št. 2823–2824) ter *Sv. Janez Krstnik*, ki je nekoč stal na kropilniku v ladji zagrebške stolnice (Muzej grada Zagreba, inv. št. 1329).

³⁶ Resman 1995, pp. 30–36. Oba svetniška kipa je leta 1998 Vladimir Marković primerjal s kipi v Mereto di Tomba, ki so tradicionalno pripisani Giuseppu Torrettiju. Njegov poskus atribucije remetskih kipov Torrettiju ni sprejemljiv, res pa je, da je tudi avtorstvo kipov v Meretu vse prej kot razjasnjeno (cf. Marković 2000, pp. 193, 196, figg. 9–11).

³⁷ Guerriero 1997, p. 83, n. 97.

³⁸ Resman 1995, pp. 37–42. Na dokument, ki ga je našel v fondu ljubljanskega škofa Karla Herbersteina (1719–1787) v ljubljanskem Nadškofijskem arhivu, je leta 1990 opozoril Damjan Prelovšek (Ksaverjeva kapela pri ljubljanskih jezuitih, *Frančišek Ksaver, Ignacijev prijatelj*, Ljubljana 1990, pp. 192, 194), njegovo besedilo pa je bilo v celoti objavljeno v Ana Lavrič, Blaž Resman, Oltar sv. Frančiška Ksaverja pri ljubljanskih jezuitih – nova dognanja, *Jezuiti na Slovenskem. Zbornik simpozija*, Ljubljana 1992, pp. 131–132, doc. iii, ter v Resman 1995, pp. 102–103, doc. viii. Dokument je Prelovšek povezal z oltarjem sv. Frančiška Ksaverja v ljubljanski šentjakovski cerkvi, kar sta nato Ana Lavrič in Blaž Resman upravičeno zavrnila. Oba nadangela na omenjenem oltarju sta Damjan Prelovšek in Blaž Resman povezovala tako z Enricom Meren-

popisu ne ustreza povsem izvedenemu spomeniku, nesporna ni niti datacija videmskega popisa, pa še omemba Ljubljane – in ne Vetrinja – bode v oči.³⁹ Drugo vprašanje pa je seveda avtorstvo kipov na oltarju, ki jih Resman pripiše Enricu Merengu, Guerriero pa Paolu Callalu, primerjave vetrinjskih *Sv. Janeza Krstnika*, *Sv. Janeza Evangelista* ter angelov z deli obeh mojstrov pa niso dovolj prepričljive, da bi katero koli od obeh atribucij brez zadržkov sprejeli. Seveda pa je krog avtorstva, ki ga obe atribuciji določata, očitno pravilen in če bi se na primer izkazalo, da je Resmanova identifikacija oltarja pravilna, bi avtorstvo kipov lahko z veliko verjetnostjo razložili z nekim zaenkrat še neopredeljivim mojstrom v Merengovi delavnici.

Še bolj neprepričljivi sta atribuciji dveh skupin kipov v ljubljanski frančiškanski cerkvi Paolu Callalu. Prispevala sta ju Damjan Prelovšek in Blaž Resman, ki beneške študije Simona Guerriera še ni sta upoštevala. Prelovšek je na podlagi že omenjenega dokumenta v Schellovem arhivskem fondu Paolu Callalu pripisal *Boga očeta* in kipa *Oznanjenja* na fasadi ljubljanske frančiškanske (nekdanje avguštinske) cerkve,⁴⁰ Resman, ki je dokument tudi natančneje citiral, pa je v isti cerkvi s kiparjem – le na podlagi tedaj znanih Callalovih figur – previd-

gom kot z Giuseppom Torrettijem, a sta bližje delom Paola GropPELLIJA (Matej Klemenčič, *Nuovi contributi all'opera dei fratelli Paolo e Giuseppe GropPELLI, Francesco Robba and the Venetian Sculpture of the Eighteenth Century. Papers from an International Symposium Ljubljana, 16th–18th October 1998* [J. Höfler & al. ed.], Ljubljana 2000, pp. 114–116, 123, n. 46, z bibliografijo).

³⁹ Tako sta v specifikaciji omenjena le dva od šestih stebrov. Resmanova razlaga, da so v specifikaciji omenjena štiri krila (*allete*) pravzaprav stebri, že zaradi terminologije ni prepričljiva, po specifikaciji pa bi krila morala biti iz carrarskega marmorja, kar ne ustreza stebrom na oltarju (cf. Resman 1995, p. 38). Po pogodbi s kamnosekom (cf. Resman 1995, p. 100, doc. vi) naj bi samostan plačal le prevoz Ljubljana – Vetrinj in ne, kot je zabeleženo v videmskem popisu, Trst – Ljubljana. Pri dataciji specifikacije, ki se seveda lepo ujema z obdobjem, ko je Mislej delal za Vetrinj, pa ne smemo pozabiti, da je bila podpisana v Vidmu in da bi bila letnica prav lahko zapisana *more veneto*, kar pa bi nastanek popisa postavilo v januar 1711, ko je vetrinjski oltar že stal.

⁴⁰ V zvezi s fasado frančiškanske cerkve je Prelovšek Callala prvič omenil v Prelovšek 1997, p. 55, nato pa mu je kipe tudi izrecno pripisal (Damjan Prelovšek, *Baročna umetnost na Slovenskem, Umetnost na Slovenskem. Od prazgodovine do danes*, Ljubljana 1998, p. 158; Prelovšek 2000, pp. 286–287). V zadnjem prispevku je Prelovšek Callalu pripisal tudi Sv. Jakoba in *Sv. Marijo Magdaleno* na Cussovem velikem oltarju frančiškanske cerkve v Karlovcu, ki pa ju poznam le s slabe fotografije (Prelovšek 2000, p. 287).

no povezal kipe *Karla Velikega*, *Sv. Karla Boromejskega*, *Sv. Antona Opata* in *Sv. Roka* na stranskih oltarjih sv. Paskala Bajlonskega in sv. Valentina.⁴¹ Glede na današnje poznavanje Callalovega opusa ne moremo pritrditi nobeni od teh atribucij, čeprav bi kipi na stranskih oltarjih prav gotovo lahko nastali v krogu Le Courtovih naslednikov, med katere je spadal tudi Callalo.

Paolo Callalo je na podlagi temeljne študije Simona Guerriera tako postal eden od beneških mojstrov, ki so s svojimi deli oblikovali podobo baročne Ljubljane. Zveze Callalove delavnice z Gorico potrjujejo že večkrat izrečene teze o pomenu goriškega kamnoseštva za razvoj Ljubljane v osrednje kiparsko in kamnoseško središče na jugu avstrijskega imperija, razvoj, ki je vrhunec dosegel v času delovanja Francesca Robbe. Ugotovljeno obdobje Callalovega sodelovanja z ljubljanskimi kamnoseki se zaključuje proti koncu prvega desetletja 18. stoletja, le nekaj let pred naselitvijo Angela Puttija, prvega vidnejšega beneškega mojstra na Kranjskem. Kljub temu pa vezi s Callalovo delavnico morda niso bile povsem pretrgane, saj je v Ljubljani v dvajsetih letih delal njegov učenec Girolamo Chiodini: pred smrtjo, ki ga je doletela 17. septembra 1727 v Ljubljani, je bil namreč pomočnik v delavnici Francesca Robbe.⁴²

Viri slikovnega gradiva

Sl. 3, 7–10: Miran Kambič – Sl. 5–6, 11: Matej Klemenčič – ostalo po starejših publikacijah

⁴¹ Resman 2000, pp. 318–320.

⁴² Za podatek o smrti 32-letnega kamnoseka »Hieronimusa Zhudina« cf. Resman 1995, p. 58, n. 219. Da je Chiodini zares delal pri Robbi, priča tožba Marka Kozamernika, ki je 10. oktobra leta 1727 od Robbe zahteval povračilo dobrih 13 goldinarjev dolga, ki ga je imel pri njem Robbov pokojni kamnoseški pomočnik »Hieronimo Chiodin« (Zgodovinski arhiv Ljubljana, Cod. II, 2 [1724–1733], ff. 105v–106r [10. 10. 1727], ff. 108r–v [6. 11. 1727]). Tožba iz leta 1727 je brez natančnejših podatkov in pomočnikovega imena omenjena že v Julius Wallner, Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer im XVII. und XVIII. Jahrhundert, *Mitteilungen des Musealvereines für Krain*, III, 1890, p. 128, n. 25. Natančnejši zapis kamnosekovega oziroma kiparjevega imena v sodnih zapisnikih dovoljuje identifikacijo mojstra z Girolamom Chiodinijem, ki je 11. maja leta 1708 – kar ustreza okrog leta 1695 rojenemu ljubljanskemu pomočniku – stopil v uk k Paolu Callalu (podatek o Chiodinijevem šolanju je objavljen v De Grassi 1999, p. 296).

**FROM ENRICO MERENGO TO PAOLO CALLALO:
 ATTRIBUTION OF SCULPTURES ON ALTARPIECES
 BY LJUBLJANA STONECUTTING WORKSHOPS
 FROM AROUND 1700**

In recent years, the attribution of marble sculptures on altarpieces by the Ljubljana stonecutting workshop of Mihael Cussa has been the focus of research resulting in different attributions to sculptors from the ranks of the successors of the Venetian master Giusto Le Court. Initially, it was proposed that these statues were the work of Enrico Merengo (Heinrich Meyring) who according to archive sources also worked for Carniolan patrons (nn. 5–8). But in 1999 Simone Guerriero published an article in which he reconstructed the oeuvre of an obscure sculptor Paolo Callalo, thereby giving sufficient proof that the sculptures on Cussa's altar in the parish church in Hrenovice near Postojna and dating from 1695 to 1699 are his work (n. 9). As was later established by Damjan Prelovšek and Blaž Resman, Callalo's name comes up in the private archive of the patron of the Hrenovice altar, initially the altar of the Holy Cross in the Franciscan church of Ljubljana: banker Jacob Schell von Schellenburg. In Schell's book of accounts, Paolo Callalo is mentioned four times in connection with transactions carried out between 19 July 1702 and 20 February 1704. During this time, a Ljubljana architect and stonecutter Francesco Ferrata (around 1659–1704), one of the successors of Michael Cussa, paid Callalo 180 goldinars through Schellenburg's bank and Venetian banker Antonio Francesco Motti (nn. 10–11). This payment was possibly connected with Callalo's work for the Zagreb cathedral in 1703.

The article adds several statues from the altars of Cussa's workshops and his successors to the list of Paolo Callalo's oeuvres: *St Peter of Alcántara* (fig. 5) and *St John Capistran* (fig. 6) from the altar of St Antony of Padua in the parish church of Mekinje (1695–1696); a relief of *The Last Supper* (fig. 7) and a statue of *St Luke* (fig. 8) from the corresponding altars in the Zagreb cathedral (both 1703); *St Paul the Hermit* (fig. 9), *St Antony the Abbot* (fig. 10) and statues in the *attica* of the high altar of the former Pauline church in Remete near Zagreb (1707). A few other works from Friuli are attributed to Callalo: statues from the façade of the cathedral in San Daniele in Friuli (fig. 11) and *St Antony of Padua* from the niche on the façade of the chapel at Villa Spilimbergo in Cosa (cf. n. 25). It has also been suggested that Girolamo Chiodini, one of Callalo's students, later worked in Ljubljana as an assistant to Francesco Robba (n. 42). Furthermore, the article discusses five so far unknown *bozzetti* by Enrico Merengo (fig. 1–2), four of which served as studies for statues carved between 1692 and 1693 for the high altar of the old Venetian church of Santa Maria della Visitazione (della Pietà), which today are located in the church of San Lorenzo in Mestre (nn. 15–18).

Captions:

1. Enrico Merengo: *The Four Evangelists*, formerly Munich, Lanna collection
2. Enrico Merengo: *St John the Evangelist*, formerly New York, Sotheby's
3. Paolo Callalo: *St Catherine*, Hrenovice, parish church, high altar
4. Benoit Thiboust (after François Duquesnoy): *St Catherine*
5. Paolo Callalo: *St Peter of Alcántara*, Mekinje, parish church, altar of St Antony of Padua
6. Paolo Callalo: *St John Capistran*, Mekinje, parish church, altar of St Antony of Padua
7. Paolo Callalo: *The Last Supper*, Zagreb, cathedral, altar of The Last Supper
8. Paolo Callalo: *St Luke*, Zagreb, cathedral, altar of St Luke
9. Paolo Callalo: *St Paul the Hermit*, Zagreb – Remete, parish church, high altar
10. Paolo Callalo: *St Antony the Abbot*, Zagreb – Remete, parish church, high altar
11. Paolo Callalo: *Personification of Virtue (?)*, San Daniele in Friuli, cathedral, façade