

RIMSKO ALI BAROČNO DOPRSJE IZ STARE LJUBLJANE?

EMILIJAN CEVC

Slovenska akademija znanosti in umetnosti

Leta 1873 je ljubljanska mestna občina kupila hišo št. 4 v Šelenburgovi ulici — preje v Kapucinskem predmestju — ki je stala blizu kazinske palače. V tej stavbi je bila od leta 1771 dalje gostilna »Pri zlati zaponi« (»Zur Goldenen Schnalle«); njen prvi krčmar je bil Jožef Kramel. Leta 1878 (po Fabjančiču že 1875) so hišo podrli.¹ Tedaj je prešla v Deželni, današnji Narodni muzej kamnita skulptura moškega doprsja, ki je »dolga leta« stala v hiši nad gostilniškimi vežnimi vrati.² Danes je ta plastika razstavljena v oddelku stare Emone v Mestnem muzeju v Ljubljani, le da se tu ne čuti posebno doma. Tudi arheologi so postali do njene antične provenience že precej nezaupni. Jaro Šašel, ki jo je sprva še uvrstil med spomenike starorimske umetnosti,³ kot »naturalistično delo« iz druge polovice I. stoletja po n. št., jo je malo pozneje v pregledu emonskih kiparskih spomenikov uvrstil že med sporne kose⁴ in Balduin Saria jo je poskusil primerjati s karakternimi glavami nemškega baročnega kiparja F. X. Messerschmidta.⁵ Na prigovarjanje kolega Šašla sem se že pred nekaj leti nekoliko nadrobneje ubadal s tem odličnim kiparskim izdelkom, zato naj ga tule opišem in poskusim osvetliti uganko njegovega sloga in časa nastanka.

Kip je izklesan iz podpeškega temnosivega apnenca, starejšim avtorjem pa se je zapisalo, da je iz »črnega marmorja«. V višino meri 32,3 cm; njegova današnja širina (brez odbitega levega dela) znaša 24,5 cm, pred poškodbo pa je merila okoli 30 cm; debelina spodnjega dela se giblje od 9,5 cm do 11,5. Dasi je kip precej poškodovan, je vendarle še polnovredna umetnina. Odbit in izgubljen je levi ramenski del, desna rama in prsni del pod njo pa sta sicer odlomljena (poševno od vratu do srede prsi), a spet prilepljena. Večje poškodbe in odrgnine opazimo v spodnjem delu kipa; na hrbtni strani mu manjka velik del glave na desni strani in na prelomu ob desni rami je odpadel kos kamna, da je nastala luknja; na srečo v pogledu od spredaj teh poškodb ne opazimo. Malce so izprane svetlejše žile v kamnu in po vsej površini so porazdeljene manjše raze in kljuvi, med katerimi je največji na levi strani spodnje ustnice (sl. 1).

Deschmann in Vrhovnik omenjata kip kot »kodrasto glavo«. Upodobljeno je golo doprsje starejšega moža in sicer od srede prsi navzgor. V spodnjem delu je le površno obdelano, od srede grodnice pa je skrbno klesano in bleščeče zglačeno. Anatomska obdelava z maščobo zalitih mišic je prepričljiva in oblikovana z dobrim poznavanjem telesa. Na kratkem, debelem vratu, ki se je na desni strani zaradi lahnege zasuka glave na levo nabral v močne gube, tiči okroglasta glava, ki se zdi, kakor bi bila potlačena; od vratu prehaja čez



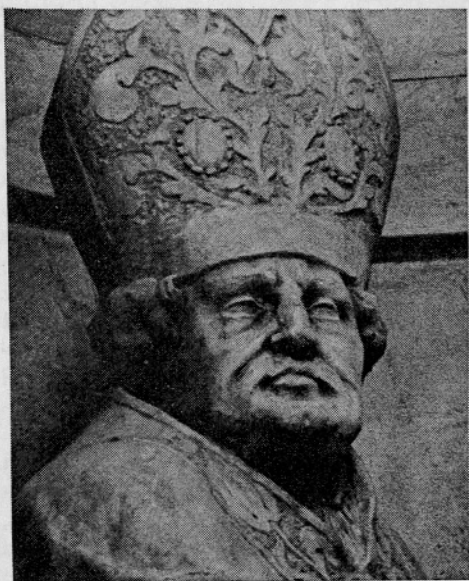
Sl. 1 — Fig. 1

mesnati obradek v naprej štrlečo brado, nad to pa se poveša močna spodnja ustnica; dokaj široka usta spremljajo ob straneh ohlapne gube lic; posebno je poudarjena leva, ki zateza ozko gornjo ustnico na svojo stran; lični mešički se spuščajo ob straneh do obradka. Topi, mesnati in potlačeni nos prehaja v širok koren, ki je v sredi udrt in se nato razraste v loka obrvi nad povešenimi očmi; udrti senci le še bolj podčrtujeta valovito čelo s krepko gubo nad nosom. Drobni ušesi kar toneta v zamaščenih ličnih gubah. Gornji del glave pokrivajo kosmičasti, lahno nasvedrani lasje, katerih slikovitost stopnjujejo še luknjice svedra, s katerim je kipar poživil rob lasišča in s katerim je izdolbel tudi nosnici. Dodajmo še, da zenici nista niti nakazani, a obraz vendarle ni »slep«, saj oživlja oči svetlobni odblesk. Proti temenu je modelacija las bolj sumarna, onkraj temena pa je kamen zgolj surovo obklesan. Tudi hrbtina stran plastike je samo površno obdelana in nasekljana (štokana) z zobčastim kladivom, kar velja tudi za spodnji del kipa. Zato sklepam, da je bila plastika že od začetka zamišljena kot doprsje in preračunana na postavitev v nišo, kjer hrbtina stran ni bila vidna; da, celo na straneh je kipar prenehal z zglačeno površino takoj za zaobljenimi rameni.

Izredni realizem je sprva res lahko napeljeval na misel, da gre za rimski portret iz prvega ali drugega stoletja n. št.; tudi frizura se zdi prikrojena po rimskem načinu. Morda je kip ravno to rešilo, da je pristal v muzeju in se tako ohranil v javni zbirki.

Če pa se razgledamo po svetu antičnega, zlasti še rimskega kiparstva, bomo v njem težko našli tako organsko modelirano, živo in kar impresionistično slikovito plastiko, kakor je naša. Tudi najbolj naturalistični rimski portreti ne zdržijo primerjave. Žanrsko občutena glava mladostnega Kentavra iz Hadrianove vile pri Tivoliju (Rim, Museo Capitolino), delo grških kiparjev Aristeja in Papija, ki kaže s svojo krepko, logično modelacijo na helenistično bronasto predlogo, kljub skoraj »satirskemu« obrazu ohranja plastične in čiste voluminozne vrednote neokrnjene (sl. 3). Tudi leta 69 n. št. izklesana glava cesarja Vitelija, »grozljivo brezobziren in neposreden« portret starega »požrešneža in zapravljalca« (Kopenhagen, Ny Carlsberg-Glyptotek sl. 4) ali psihološko karakterni portret filozofa Seneka, posnet v 3. stoletju po originalu iz srede 1. stoletja n. št. (Berlin, Staatliche Museen, Antike Sammlung),⁶ se v tipu debelušnega obraza približujeta ljubljanskemu doprsju (sl. 5), a se v jedru vendarle podrejata popolnoma drugačnemu, rimskemu oblikovnemu načelu, ki ga je odlično karakteriziral Guido Kaschnitz von Weinberg;⁷ njegove konstante odločajo tako v plastiki republikanskega kot cesarskega Rima ter jih tudi helenistične stilne inovacije niso mogle preglasiti. Italorimski portret republikanskega časa karakterizira stereometrična gradnja, dosežena s strogimi, natančno določenimi ravnimi in krivimi ploskvami in linijami, ki omejujejo in razčlenjujejo tudi njeno gmoto; umetnikova oblikovalna volja nikjer ne razkraja in ne prebija materije. Tudi z novoatiško umetnostjo oplemeniteni kiparstvo augustejskega časa ni docela premagala teh postav in niti helenistični barok jih s svojo ritmično in svobodno razgibano ter poživljeno površino ni toliko prežl, da bi se v kipih predramil mik slučajnostnega trepetu življenja in njegove moči — omenjena glava Kentavra iz Hadrianove vile to lepo potrjuje. Rimski verizem spreminja tudi kipeče helenistične forme v suho stvarnost; večkrat dosega sicer z njimi višjo umetnostno raven, a ohranja v izrazu portretirančevega duha, intelekta in volje rimljansko pojmovanje življenja in pomembnosti.

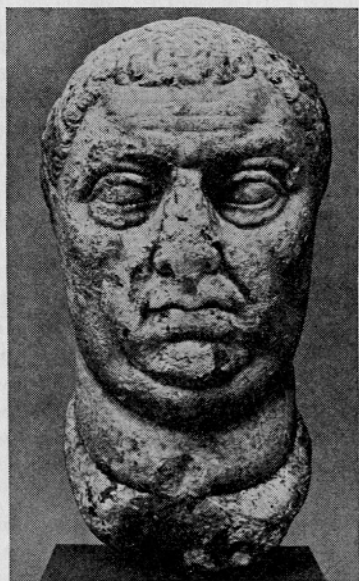
Tega in intelektualnega naglasa na ljubljanskem kipu ne občutimo. Njegova obdelava je naturalistična, prepuščena efektom svetlobnih pobliskov, tako da detajli zažive v nemirnem optičnem trepetu. Zato ni na tem obrazu nič trdega, ostro določenega ali za stalno formuliranega in pomembnostnega. V glavi niti lobanjskega jedra ne občutimo, kaj šele kakšno stereometrično gradnjo. Umetnikova volja se dobesedno spopada z gmoto kamna ter zanika veristične izkušnje. Ko kip ogledujemo, se nam utrjuje prepričanje, da kipar



Sl. 2 — Fig. 2



Sl. 3 — Fig. 3



Sl. 4 — Fig. 4



Sl. 5 — Fig. 5

v svojo umetnino ni suhoparno prenašal portretnih črt modela, marveč da je kip poživil s fantazijskim stopnjevanjem čutnega temperamenta brez verističnega hladu; površine ni poživil zgolj haptično, marveč predvsem optično; njen videz se spreminja in utripa resnočno pred gledalčevimi očmi, če se le spremeni naklonski kot svetlobe ali gledalčevo očišče. Tako je obraz daleč od portretne maske, ki bi bila ostro zarisana in nespremenljiva. Umetnik ni več vezan v postave materije. Narobe — s svetlejšimi žilami prepreženi temni kamen slikoviti nemir še krepi, tako da smo lahko prepričani, da je kipar prav tak kamen hoté izbral. Zato pa je kamen izgubil realno trdoto in svetloba tako sunkovito spreminja in modelira njegovo površino, kakor bi bilo pred nami iz gline modelirano in ne iz kamna izklesano doprsje. Obraz živi v nabrekli mišic, v mlahavosti kože; skoraj kovinsko gladka površina se nenehno giblje in nemirno prehaja od izbokline do izbokline, od vglobline do vglobline. Kiparjevo modeliranje predira naravnost v gmoto materije, ki se tako mehko vdaja, kakor bi ne bila obklesana z dletom, marveč zgnetena s pritiskom prstov. Kipi iz notranjosti, rahlja površino in zabrisuje vse trde meje — zliva se s prostorom (to je, ni od njega jasno oddeljena, ločena). V navidezni mirovanju obraza v resnici vse drhti od oživljajoče notranje moči, ki pa je bolj nagona kot duhovna ali razumska; skoraj bi smeli reči, da je živalsko brutalna. Rimsko »virtu« bi v tej plastiki in njenem ekspresivnem naturalizmu iskali zamen.

Mar predstavlja doprsje »portret« kakšnega rimskega cesarja s pretiranim izrazom nasilnosti — recimo Nerona? Bi mar štrleča spodnja ustnica in široke nosnice dopovedovale, da gre za podobo črnca? Še najprej bi človek pomislil, da je pred nami kip gladiatorja, nasilnega rokoborca, ki so mu razbili nosno kost. — Vsa dosedanja ugibanja o vsebinskem pomenu kipa še niso dala prepričljivega odgovora. Prav tako tudi ne vemo, zakaj so doprsje postavili nad vežni vhod meščanske hiše. In navsezadnje ne vemo niti tega, ali je kip izklesan nalašč za poživitev (prav te?) hišne fasade ali pa je bil tjakaj le slučajno postavljen, potem ko ga je hišni lastnik nekje videl in kupil, ker mu je ugajal.

A preden se dotaknemo vprašanja naročnika ali kupca kipa, poskusimo odgovoriti kdaj, kje in pod čigavim dletom je kip nastal.

Že podpeški kamen dokazuje, da je kip nastal v Ljubljani, a nikakor v rimski Emoni, pač pa v baročnem umetnostnem ozračju njene naslednice. Baročni nastanek kipa je zaslutil, kakor smo videli, že B. Saria. Seveda pa nima nič skupnega s karikaturnimi grimasami Messerschmidtovih plastik, marveč kaže v smer italijanskega, berninijevsko oplojenega kiparstva. Časovno bi smeli torej računati z nastankom v poznem 17. ali v zgodnjem 18. stoletju.

Kamnita skulptura tega časa je pri nas le delno raziskana. Vse kaže, da je v glavnem povezana z ljubljansko kamnoseško delavnico mojstra Mihaela Cussa (Kuša), po letu 1699, ko je Cussa umrl, pa z delavnico njegovega zeta in naslednika Luka Misleja. Prvi kot drugi sta bila predvsem kamnoseška podjetnika, ki sta klesala menda le arhitekturne dele oltarjev in druge opreme, figuralne plastike pa je Cussa naročal navadno v Benetkah ali v Gorici (npr. pri goriškem kiparju Leonardu Pacassiju), medtem ko je Mislej klical v Ljubljano kar italijanske kiparje same — Jakoba Contierija in Angela Puttija (Pozza) iz Padove ter pozneje Francesca Rotba.⁸ Med kiparskimi deli iz tega časa se mi zde našemu doprsju stilno in izrazno najbližje plastike Angela Puttija, mojstra, ki je deloval v ljubljanski Mislejevi delavnici vsaj od leta 1712 do 1716.

Ko sem pred nedavnim objavil pregled doslej na Slovenskem znanih Puttijeve del,⁹ me je že zelo mikalo, da bi tudi muzejsko bisto pripisal njegovemu dletu, pa se za to dokončni korak še nisem mogel odločiti. A bolj ko primerjam modelacijo tega markantnega, naturalističnega obraza in njegovo slikovito površinsko strukturo ter notranjo napetost s Puttijeve kipi, bolj se mi utrjuje sodba, da je Putti avtor tudi tega kipa. Posebej me o tem pre-

pričuje primerjava z markantnim obrazom škofa Flora pod kupolo ljubljanske stolnice, enega od štirih kipov emonskih škofov, ki jih je Putti izklesal leta 1712. Poglejmo le Florov krepko modelirani obraz, njegovo štrlečo spodnjo ustnico, ploščati nosni koren ali zasuk glave (sl. 2). Za primer modelacije kratkih kodrov bi lahko spomnili na lase kipov sv. Alojzija in sv. Stanislava Kostka na oltarju sv. Ignacija v ljubljanski Šentjakobski cerkvi.¹⁰ S Puttijeve padovskim šolanjem bi morda lahko razložili tudi antikizirujoči značaj naše plastike, saj je imel prav padovski umetniški krog že od renesanse dalje mnogo posluha za posnemanje antične kiparske tradicije.

Kateri od lastnikov hiše v kapucinskem predmestju je prišel na misel, da postavi to plastiko v nišo nad vhodom?

Hišo je dal po vsej verjetnosti sezidati doktor obojnega prava Janez Anton Khunstl pl. Paumgarten (rojen 1627). Vsaj njen lastnik je bil med leti od 1659 do 1678. Njegova hči iz drugega zakona, Ana Marija, se je poročila z juristom dr. Janezom Štefanom Florjančičem (Florianschitsch) de Grienfeld, odvetnikom kranjskih deželnih stanov in deželnim tajniškim adjunktom (rojenim 1663, umrlim 1709). Njegov sin je bil Janez Dizma Florjančič, duhovnik, astronom in geograf, ki je umrl menda kot cistercijski menih (rojen 1691, umrl neznano kdaj in kje).

Družina Florjančičev je bila izredno kulturno delavna. Janez Štefan je bil član Akademije operosorum in slavnostni govornik ob njeni otvoritvi leta 1701; 1703 ga najdemo med ustanoviteli filozofske fakultete v Ljubljani, razen tega je bil priznan denarni strokovnjak; leta 1695 je napisal knjigo o gospodarstvu in denarju raznih časov in krajev ter zapustil več rokopisov o numizmatiki. Pravo je študiral v Ingolstadt in Sieni, kjer je napravil tudi doktorat.¹¹ — Njegov sin Janez Dizma slovi predvsem kot avtor znanega zemljevida vojvodine Kranjske, ki ga je izdal leta 1744, zapustil pa je tudi več astronomskih in matematičnih rokopisov.¹² — Za Štefanovega sina Viktorja Bernarda — rodil se je iz drugega zakona leta 1698¹³ vemo, da je leta 1738 napravil načrt za povečavo cerkve na Hribcu pri Škofji Loki, katero je dal pozidati v dvajsetih letih 18. stoletja lastnik puštalskega gradu Franc Janez Oblak pl. Wolkensperg.¹⁴

Po smrti Janeza Štefana Florjančiča je postala leta 1709 lastnica hiše njegova druga žena Ana Genovefa skupaj z otroci. Umrli je leta 1739.¹⁵

Hišo vidimo razločno narisano v gradivu za veliko podobo Ljubljane iz ptičje perspektive v Valvasorjevi grafični zbirki v Zagrebu in sicer na listu s kapucinskim samostanom ter njegovo okolico.¹⁶ To je enonadstropna šesteroosna stavba z dvema portaloma; na strehi so tri mansardna okenca. Dasi je risba dovolj natančna, niše s kipom ne opazimo. Morda bi smeli po tem sklepati, da v Valvasorjevem času kipa nad vhodom še ni bilo. Najverjetneje se mi zdi, da je prišla skulptura na fasado res šele pod Florjančiči, a bržčas že po Štefanovi smrti, saj so bili tudi njegovi otroci kulturno prizadevni in vneti za likovno umetnost. To pa bi se časovno skladalo tudi z ljubljanskim kiparskim delovanjem mojstra Angela Puttija.

Kip je nastal verjetno okoli leta 1715.

¹ Vladislav Fabjančič, *Knjiga ljubljanskih hiš in njih stanovalcev*, V, Kapucinsko predmestje (Tipkopis) 543. — Staroslav (Ivan Vrhovnik), *Gostilne v stari Ljubljani* (Ljubljana 1926) 41.

² Karl Deschmann, *Führer des Krainische Landesmuseum* (Laibach 1898) 179. — (Simon) R(utar), Die römischen Denkmäler des Krainischen Landesmuseums, *L Zg* 17. IV. 1889, Nr. 88 729 sq.

³ Jaro Šašel, *Vodnik po Emoni* (Ljubljana 1955) sl. 14.

⁴ Jaro Šašel, Kipi in reliefi iz Emone, *Kronika* 6 (1958) 11, sl. 17.

⁵ Balduin Saria v recenziji Šašlovega »Vodnika po Emoni«: *Südost-Forschungen* 16 (1957) 218.

⁶ Theodor Kraus, *Das Römische Weltreich*, Propyläen Kunstgeschichte 2 (Berlin 1957), sl. 269, 298, 300 a, str. 247 in 256.

⁷ Guido Kaschnitz von Weinberg, *Römische Kunst I* (Das Schöpferische in der römischen Kunst, 115 sq.), II (Zwischen Republik und Kaiserreich, 122 sq.), izšlo v: *Rowohlts Deutsche Enzyklopädie* (Reinbek bei Hamburg 1961).

⁸ Melita Stele, Ljubljansko baročno kiparstvo v kamnu, *ZUZ* Nv. 4 (1957) 57 sq. in 40 sq.

⁹ Emilijan Cevc, Kipar Angelo Putti in njegovo delo na Slovenskem, *Zbornik za likovne umetnosti* 9 (1973) 257 sq.

¹⁰ Ibid. sl. 13.

¹¹ Joža Glonar v: *SBL I*, 182 sq. — Vladimir Murko, K dvestopetdesetletnici pomembne narodnogospodarske knjige I. Št. Florjančiča de Grienfeld: Bos in lingua sive discursus academicus de pecuniis vetero-novis,

Zbornik znanstvenih razprav Juridčne fakultete v Ljubljani XXI (1945—46) 78 sq.

¹² Joža Glonar v: *SBL I*, 182 sq.

¹³ Ludwig Schiwiz von Schiwizhoffen, *Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain* (Görz 1905) 39.

¹⁴ Janez Veider, Umetna obrt na škofje-loškem ozemlju, *Škofja Loka in njen okraj* (Škofja Loka 1936) 26. — Pavel Blaznik, *Škofja Loka in loško gospodstvo* (Škofja Loka 1973) 327.

¹⁵ Podatke o lastnikih glej: Vladislav Fabjančič, o. c. 543. — Nekoliko drugačne podatke o lastnikih navaja Rudolf Andrejka, *Trgovska zgodovina Schellenburgove ulice v Ljubljani* (Ljubljana 1937, Separat iz »Trgovski tovariš«) 17 sq.

¹⁶ France Stelè, Valvasorjeva Ljubljana, *GMS* 9 (1928) sl. 39 in 41.

BUSTO LITICO DELLA VETUSTA LUBIANA DA ATTRIBUIRE ALL'ANTICO ROMANO O AL BAROCCO

Riassunto

Nel sobborgo dei Cappuccini di Lubiana (Kapucinsko predmestje), come veniva allora chiamata la località presso l'odierna »Kazina« (a suo tempo affacciandosi sulla via Šelenburgova, l'attuale via Titova), sorgeva una casa con annessa osteria detta »Zur Goldenen Schnalle« (Presso la fibbia d'oro) demolita nel 1878. In una nicchia sovrastante la porta d'ingresso era sistemato un busto virile scolpito nella scura pietra calcareo proveniente da Podpeč e che, da qui rimosso, venne successivamente trasferito al Museo Nazionale (allora Museo Regionale) ma ora sta esposto nel reparto dell' Evo Antico presso il Museo Civico di Lubiana.¹⁻² La scultura misura in altezza 32,3 cm, risulta solo sommariamente lavorata nella parte posteriore, raffigura un'anziano paffuto dal naso schiacciato, labbra arricciate e capigliatura romana, perciò fu a suo tempo ritenuto opera romana proveniente dalla seconda metà del I sec. d. C. Ma ultimamente un dubbio si insinuò tra gli archeologi sull' origine antica dell' opera⁴ e. B. Saria lo mise a confronto con i plastici barocchi, in particolar modo con quelli caricaturali di Messerschmidt.⁵

Veramente, la pittoresca e naturalistica lavorazione messa in mostra dal busto lubianese non regge a confronto delle opere scultoree dell' Antico e nemmeno con quelle sorte sotto l'influsso naturalistico ellenistico tendenti a rilevare il tipo vivo e naturale, se non proprio caricato, della faccia. Per poter comparare e distinguere vogliamo qui solo accennare alla testa del giovine Centauro della Villa Andriana di Tivoli (Roma, Museo Capitolino), alla testa dell' imperatore Vitellio (Copenaghen, Ny Carlsberg-Glyptotek), oppure al ritratto carattero-psichico del filosofo Seneca, se anche solo in copia del III sec. su originale del I sec. (Berlino, Staatliche Museen).⁶ Sul busto lubianese non si può intravedere quella struttura stereometrica traboccante anche sui plastici veristici dell'epoca augustea nonchè su quelle sculture ellenisticamente sensibilizzate, su cui mai compare il pittoresco e casuale incanto del fremito vitale che eclissa l'espressione dello spirito, dell'intelletto, della volontà e dell'importanza del ritrattato.

La lavorazione della scultura lubianese non è solo naturalistica ma anche nei particolari viva e irrequieta, visivamente tremolante, tanto che ci pervade la sensazione che lo scultore l'ebbe più a plasmare che a scolpire giacchè nell'espressione facciale non troviamo niente di solido né dato per definitivo; la scultura è vivificata da un graduale accrescimento del temperamento sensitivo

fantastico senza ombra veristica; la finitura è visiva e non tattile; anche le venature della scura pietra aumentano gradualmente la pittoresca espressione della totalità, letteralmente in »movimento« e cangiante negante la dura materia litica; la figura è piena di una forza interiore, apparentemente più istintiva che spirituale o intellettuale.

Però non siamo in grado di stabilire chi dovrebbe rappresentare questo busto: forse si tratta di un ritratto di negro, forse, più probabile ancora, di un'immagine di gladiatore. La pietra di Podpeč, comunque, sta a provare che la scultura nacque a Lubiana, mentre le caratteristiche stilistiche postberniniane provano che ciò avvenne verso la fine del XVII o agli inizi del XVIII sec. Dal modello e dalla espressività si può dedurre che si avvicini alle opere uscite dal laboratorio del lapicida lubianese Luka Mislej a cui, tra gli anni 1712—1716, prese parte lo scultore padovano Angelo Putti (Pozzo), creando da queste parti parecchie sculture per altari, le cariatidi »due giganti« del portale del Seminario di Lubiana e, nel 1712, anche le statue di quattro vescovi emoniensi situate sotto la cupola della cattedrale lubianese.⁹ E proprio le faccie di questi ultimi si avvicinano fortemente al busto considerato, specie la glabra, fortemente modellata, faccia del vescovo Florus dallo sporgente labbro inferiore e dalla schiacciata radice nasale. Perciò, come tutto sta a indicare possiamo anche il nostro busto ascrivere allo scalpello di Putti e al tempo attorno anno 1715.

Ma chi ne ha fatto la commissione e come finì sulla facciata della casa nel sobborgo dei Capuccini resta un mistero.

All'epoca il fabbricato apparteneva alla notevole e culturalmente molto intraprendente famiglia Florjančič (Florianschitsch) de Grienfeld. Janez Štefan Florjančič (1663—1709), membro dell' *Academia Operosorum*, era dottore in scienze giuridiche e avvocato degli Stati Provinciali carniolini nonchè noto numismatico; il di lui figlio, Janez Dizma (nato nel 1691 — data e luogo di morte sconosciuti), era sacerdote, astronomo, geografo e cartografo e il fratellastro di questi, Viktor Bernardo (nato nel 1698), si occupava anche di architettura.¹¹⁻¹³ Probabilmente a commissionare il busto era questa culturalmente emancipata famiglia o fors'anche lo ebbe a comperare già ultimato collocandolo a ornamento della facciata della propria casa; comunque si può ben dire che questo busto era già in partenza destinato per nicchia e ideato perciò come plastico a libera collocazione.

Fig. 1. Busto di Lubiana

Fig. 2. Angelo Putti. La testa di vescovo Florus nella cattedrale di Lubiana

Fig. 3. Testa del Centauro. Roma, Museo Capitolino

Fig. 4. Vitellio. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek

Fig. 5. Seneca. Berlino, Staatliche Museen