

Borl/Ankenstein portret Lucija Vera

BOJAN DJURIĆ

Naključno odkritje sicer poškodovanega, visoko kakovostnega kolosalnega portreta rimskega cesarja Lucija Vera¹ (*Lucius Aurelius Verus Augustus*, 130–169) leta 1951 med kopanjem gramoza v bližini gradu Borl (nem. Schloss Ankenstein, Anchenstein, madž. Bornyl vár),² okoli 12 km JV od Ptuja, se zdi danes precej nenavadno. Rudolf Bratanič,³ ki je najdbo objavil skupaj s portretoma Tiberija⁴ in Hadrijana,⁵ prispelima v ptujski muzej iz dvorca Črnci pri Apačah (nem. Schloss Friedenau) leta 1941,⁶ o njegovi antični starosti ni dvomil. Portret je ikonografsko pravilno opredelil in ga postavil blizu »znanemu doprsju Marka Avrelija iz pariškega Louvra«. ⁷ Širši mednarodni javnosti je portret leta 1968 predstavila Iva Mikl-Curk,⁸ Max Wegner pa ga je že leta 1980 vključil v svoj pregled cesarskih portretov.⁹ Leta 1987 je bil, kot eden od vrhuncev, vključen v veliko razstavo antičnega portreta na ob-

¹ Ptuj, Pokrajinski muzej Ptuj Ormož, inv. RL 602.

² O imenu cf. Branko VNUK, Grad Borl. Podatki, pomembni za nadaljnje proučevanje gradbenozgodovinskega razvoja grajskega kompleksa, *Grad Borl. Gradbenozgodovinski oris in prispevek k zgodovini rodbine Sauer*, Cirkulane 2010, p. 9: n. 5.

³ Profesor grškega in latinskega jezika na ptujski gimnaziji.

⁴ Rudolf BRATANIČ, Rimske najdbe iz Poetovione, *Arheološki vestnik*, III/2, 1952, pp. 300–301, »rimski mladenič, Germanik«; za popolno objavo cf. Erna DIEZ, Ein neuer Porträtkopf des Tiberius, *Archäologischer Anzeiger*, 1953, pp. 104–118, ki objavlja ustni podatek Balduina Sarie o prihodu portretov v muzej.

⁵ BRATANIČ 1952, cit. n. 4, pp. 301–302; DIEZ 1953, cit. n. 4; Cécile EVERS, *Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers*, Bruxelles 1994, p. 204, dvomi o njegovi originalnosti.

⁶ Cf. objavljeno fotografijo v *Arheo*, 1, 1981, p. 47: fig. 8.

⁷ BRATANIČ 1952, cit. n. 4, p. 303.

⁸ Iva MIKL-CURK, Römische Porträtplastik in Ptuj, *Das Altertum*, 14, 1968, pp. 86–92.

⁹ Max WEGNER, Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus, II. Teil, *Boreas*, 3, 1980, p. 55.

močju Jugoslavije,¹⁰ ki je gostovala v Moskvi, Frankfurtu,¹¹ Barceloni in Madridu. Danes, petinšestdeset let po odkritju, je v mednarodnih diskusijah portret splošno sprejet kot provincialna kopija ene od variant 4. tipa (*Haupttypus*) portreta Lucija Vera,¹² izdelana v marmorju.¹³ Pri tem ne gre pozabiti, da je že Iva Mikl-Curk v zvezi s portretom morda previdno izrazila rahle pomisleke in je Rudolf Bratanič v svoji objavi eksplisitno zapisal, da je portret narejen v apnencu.¹⁴

Kraj najdbe

Portret Lucija Vera je bil odkrit konec maja leta 1951 »[...] pri kovanju gramoza bliizu Borla med Dravo in Završko cesto (sl. 1), t. j. približno 12 km jugovzhodno od Ptuja [...]«. ¹⁵ Kraj je bil vseskozi dovolj natančno določen in o njem ni bilo nikoli nobenega dvoma. Zaradi domnevne rimskosti portreta, odkritega v zemeljskih plasteh, se je pri njegovi obravnavi vedno izhajalo iz samoumevne podmene, da je najdba vezana na bližnjo rimsko kolonijo Poetoviono (*colonia Ulpia Traiana Poetovio*) in se o drugih možnih kontekstih, pomembnih za razumevanje te najdbe, ni razmišljalo.¹⁶ Iskalo se je možne antične kontekste tega portreta in izmišljalo precej nenavadne rešitve.¹⁷ O dejstvu, da gre pri Borlu dejansko za grad Borl, iz

¹⁰ *Antički portret u Jugoslaviji* (Beograd, Narodni muzej, ed. Jevta Jevtović), Beograd 1987, pp. 74, 191–192.

¹¹ *Antike Porträts aus Jugoslawien* (Frankfurt am Main, Museum für Vor- und Frühgeschichte, 9. September bis 27. November 1988, ed. Nenad Cambi), Frankfurt am Main 1988, p. 129.

¹² WEGNER 1980, cit. n. 9. p. 55; Frederick Carl ALBERTSON, *The Sculptured Portraits of Lucius Verus and Marcus Aurelius (AD 161–180): Creation and Dissemination of Portrait Types*, Bryn Mawr, Pennsylvania 1980 (doktorska disertacija, Bryn Mawr College, tipkopis), p. 419; cf. tudi Paul ZANKER, *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps*, München 1983, p. 41: n. 147; med zadnjimi Jean-Charles BALTŸ, *La sculpture en Syrie, en Pannonie, dans le Norique et en Afrique du Nord, Lokale Identitäten in Randgebieten des römischen Reiches* (Wiener Neustadt, 24.–26. April 2003, ed. Andreas Schmidt-Colinet), Wien 2004, pp. 14–15. Po Zankerju naj bi šlo za izdelek delavnice, delujoče v enem od glavnih središč province.

¹³ Cf. spletno bazo [http://arachne.uni-koeln.de/15411:Portraitkopf-des-Lucius-Verus-\(9.7.2016\)](http://arachne.uni-koeln.de/15411:Portraitkopf-des-Lucius-Verus-(9.7.2016)).

¹⁴ MIKL-CURK 1968, cit. n. 8, p. 88: »Der warme Glanz der Haut und die weichen Locken machen das Bildnis besonders lebendig, vielleicht sogar auf eine Weise, die uns von der römischen Plastik sonst unbekannt sind.«

¹⁵ BRATANIČ 1952, cit. n. 4, p. 302. Gramoz je dravski prod, razprostranjen med desno obalo reke in v neposredni bližini stoječo visoko in strmo vzpetino iz neogenskega apnenca, na kateri stoji grad.

¹⁶ MIKL-CURK 1968, cit. n. 8, p. 88, Borla niti ne omenja, ampak navaja samo Ptuj.

¹⁷ Josip KLEMENC, Teodozijev pohod proti Maximusu iz Siscije do Petovija, *Zgodovinski časopis*, VI–VII, 1952–53, p. 86, z veliko pesniške domišljije ugotavlja: »Most pri Borlu dokazuje marmornata



1. Grad Borl in območje najdbe portreta Lucija Vera, Atlas okolja

katerega zbirke antik bi lahko portret Lucija Vera izviral, se v preteklosti ni razmišljalo. Rimske ostaline v okolici starega prehoda preko reke pa tudi sicer niso bile nikoli zabeležene.¹⁸

Da so na gradu Borl obstajale različne zbirke, tudi zbirka umetnin in starin, nastale v času lastništva družine Sauer von und zu Ankenstein¹⁹ in tudi pozneje, ki se sicer niso ohranile in so bile v 20. stoletju razpršene ali uničene, imamo nekaj podatkov. Tako poroča Josef Felsner: »Eine wahre Perle ist die Bibliothek. Ein hoher, rechteckiger Raum, nicht allzu weitläufig, aber dafür selten schön ausgestattet. Eine reiche Sammlung von Jagdtrophäen, prächtigen Geweihen, Gemsbrikeln und Rehgehörn von Schild-, Birk- und Auerhahnstössen, aus den Jagd zügen des Schlossherrn gesammelt; von seltenen Waffen, die er heimgebracht von weiten Reisen und einen Schatz von alten Büchern, Handschriften, Aufzeichnungen

glava nekega (mogoče M. Aurel?) rimskega cesarja, čigar kip je stal na mostu. Glavo so našli v produ ob Dravi leta 1951 ravno pod gradom Borl.« Mnenje je bilo pozneje povzeto v *Arheološka najdišča Slovenije*, Ljubljana 1975, p. 315.

¹⁸ O upravičenem dvomu cf. Vladimir BRAČIČ, Priimki, imena in domača hišna imena v Cirkulnah, *Časopis za zgodovino in narodopisje*, n. s. XXX (LXV)/2, 1994, p. 327.

¹⁹ Lastniki od leta 1639 do 1801; VNUK 2010, cit. n. 2, pp. 22–25.

aus früheren Zeiten, von Bildern, Kunstwerken und Antiken aus der Römerzeit Pettaus.«²⁰

Knjižnico je uredil grof Franc Anton Sauer,²¹ potem ko je leta 1705 grad pogorel. Felsner končuje svojo pripoved takole: »Bei den Grafen von Sauer blieb Ankenstein bis 1801; kam dann an den Fürsten Poniatowski, von diesem an die Witwe des letzten Grafen von Leslie, geb. Gräfin Wurmbrand-Stuppach, die fast ein halbes Lebensalter im ununterbrochenen Wohlthun auf Schloss Ankenstein verbrachte. Nach ihrem Tode, 20. Februar 1851, überkam es Graf Ferdinand, der Neffe der Verstorbenen, der es übrigens schon 1843 übernommen und mit grossen Kosten zum Sommersitze umgestaltet hatte, bis es auf den dermaligen Besitzer übergieng.«²² Prav arheološko zbirko Wurmbrand na gradu Ankenstein konec 19. stoletja pa med štajerskimi zbirkami navaja Karl Sittl.²³

Obstaja dovolj indicov za domnevo, da bi bila lahko glava Lucija Vera del zbirke antik na gradu Borl, ki je bila nekje v preteklosti morda oplenjena,²⁴ glava pa odložena v neposredni bližini gradu. Taka razlaga bi lahko pojasnila nenavadno prisotnost rimskega cesarskega portreta v provincialnem okolju brez ustreznih kontekstov za postavitev take podobe. Upravičeno se zato zdi, da je treba ta portret Lucija Vera vezati na zgodovino avstro-ogrskega plemiškega zbirateljstva 18. in 19. stoletja, ki je bilo, tako kot v vsej tedanji Evropi, določeno z idejo in prakso Grand Toura.²⁵

²⁰ Josef FELSNER, *Pettau und seine Umgebung. Topografisch-historisch-statistische Skizzen*, Pettau 1895, p. 127.

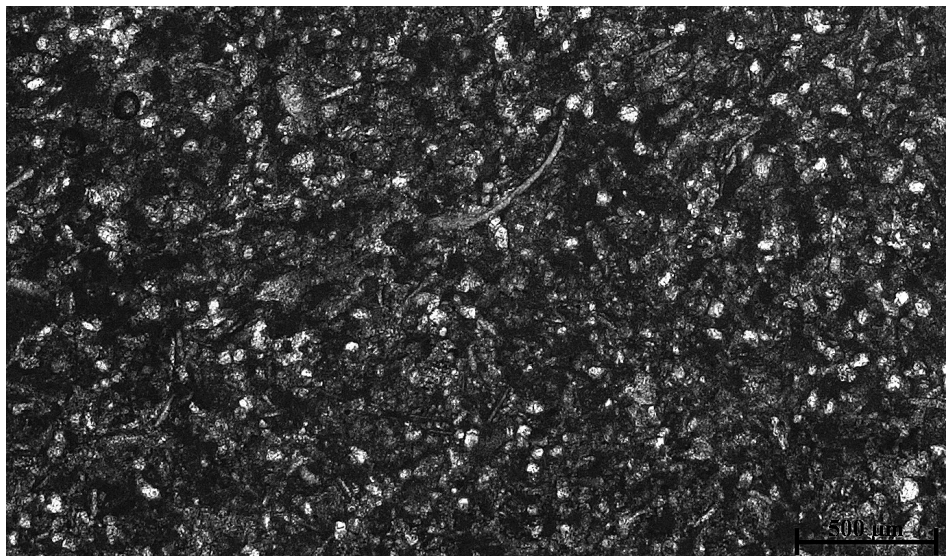
²¹ O rodbini Sauer cf. Marija HERNJA MASTEN, *Rodbina Sauer, baroni Kozjaški, grofje Borlski, Grad Borl. Gradbenozgodovinski oris in prispevek k zgodovini rodbine Sauer*, Cirkulane 2010, pp. 76–103.

²² FELSNER 1895, cit. n. 20, p. 129.

²³ Karl SITTL, *Archäologie der Kunst. Nebst einem Anhang über die antike Numismatik*, München 1895, p. 157; v 20-ih in 30-ih letih 20. stoletja je France Stelè nekajkrat obiskal grad Borl in posnel nekaj fotografij (danes v Fototeki Informacijsko-dokumentacijskega centra za dediščino pri Direktoratu za kulturno dediščino Ministrstva za kulturo [MK INDOK center]), med drugim tudi notranjščino »sobe z lovskimi trofejami in baročno opremo« (neg. št. 14182), ki kaže tudi v omari postavljene arheološke predmete. V Steletovih zapisih najdemo omembo: »V knjižnici je nekaj prazgodovinskih posod, antičnih vaz, starega orožja itd.« (Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti [UIFS ZRC SAZU], Terenski zapiski Franceta Steleta, 1929, zvezek LI, p. 32, [14. 8. 1929]).

²⁴ V tej zvezi je treba spomniti na nenavaden podatek, ki ga navaja Simon Povoden: »Grajske sobane sicer niso moderno in bogato opremljene, vendar so tako lepe, da razveselijo oko vsakogar, ki se sprehodi skozi. Dosti bolj zoprni je pogled na izropano viteško dvorano, ki je bila nekoč okrašena z 81 portreti članov rodbine Sauer. Nesrečno vandalsko divjanje je izvornike uničilo v tolikšni meri, da ni moč najti nobenega več: izginili so na vekomaj, in to v škodo rodbine Sauer, ki je s tem izgubila svoje rodovno deblo.« (Zgodovinski arhiv na Ptuj, SLZAP MA 70, Rokopisna zbirka, R-42: Simon Povoden, *Hauptpfarrliches Geschichtenbuch*, Pettau 1833, p. 130, navedeno po VNUK 2010, cit. n. 2, p. 28).

²⁵ Cf. e. g. *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität* (Düsseldorf, 7.2.–10.2. 1996, edd. Dieter Boschung – Henner von Hesberg), Mainz am Rhein 2000.



2. Fotografija zbruska apnenca, uporabljenega za izdelavo portreta

Material

Portret je izdelan iz apnenca in ne iz marmorja, kot je to za cesarske portrete, še posebej tiste iz antoninskega obdobja, pravilo.²⁶ Tako je med 112 antičnimi portreti Lucija Vera, zbranimi v spletni bazi Arachne, 106 izdelanih iz belega marmorja in niti eden iz apnenca, kar velja tudi za vse njegove moderne kopije v kamnu.²⁷

Marmor je bil, še posebej za cesarske portrete, privilegirana kamnina,²⁸ medtem ko je bil apnenec uporabljan samo v tistih provincialnih okoljih, v katerih marmorja ni bilo.²⁹

²⁶ Jane FEJFER, *Roman Portraits in Context*, Berlin 2008, pp. 157–163.

²⁷ Arachne je osrednja podatkovna baza Nemškega arheološkega inštituta (DAI) in Arheološkega inštituta Univerze v Kölnu: <http://arachne.uni-koeln.de/drupal/> (18. 7. 2016).

²⁸ Predvsem najboljši mediteranski beli marmorji (Luni, Paros, Pentelikon, Aphrodisias, Thasos ...); v zadnjem času se je na podlagi naravoslovnih analiz kot eden najpomembnejših virov za rimske imperialne portrete 2. in 3. stoletja pokazal novo odkriti marmor iz kamnoloma Göktepe blizu Aphrodisiasa v Turčiji; cf. Donato ATTANASIO – Walter PROCHASKA – Ali Bahadır YAVUZ, A Multi-Method Database of the Black and White Marbles of Göktepe (Aphrodisias), Including Isotopic, EPR, Trace and Petrographic Data, *Archaeometry*, 57, 2015, pp. 217–245; Donato ATTANASIO – Matthias BRUNO – Walter PROCHASKA – Ali Bahadır YAVUZ, The Marble of Roman Imperial Portraits, *ASMOSIA XI International Conference. Abstracts* (Split, 18–22. 5. 2015, ed. Katja Marasović), pp. 49–50.

²⁹ FEJFER 2008, cit. n. 26, pp. 152–166. Za severno Italijo cf. Simone VOGT, *Römische Idealplastik in Norditalien*, Köln 2001 (doktorska disertacija, Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, tipkopis).

Za borlski portret je bil uporabljen apnenec (sl. 2),³⁰ ki ga na ozemlju Slovenije ne poznamo, kar kaže, da ni bil izdelan v nobenem od proizvodnih središč v tem prostoru, kakor je bilo to v preteklosti postulirano.³¹

Portret

Že Bratanič je ugotovil, da pri tem portretu³² ne gre za polno plastiko, temveč za visok relief (sl. 3). Menil je celo, da gre za del večjega visokega reliefa, ki ima obdelano le sprednjo stran, kar je sprejela tudi Mikl-Curk,³³ medtem ko je Wegner³⁴ v to možnost podvomil. V resnici je zadnja stran portreta zravnana in grobo obdelana s koničastim dletom. V zgornjem delu je, verjetno potem, ko je predmet prišel v muzej, 7 centimetrov pod robom izdelana luknja v katero je bil s svincem pritrjen železen kavelj za obešanje.

Sprednja stran portreta ima obrazne partije z očmi in ustnicami v celoti izdelane in mehko modelirane ter z brušenjem zglajene, čeprav se v nekaterih delih še sluti osnovno oblikovanje s ploščatim dletom, kar je na spoju levega lica in brade (sl. 4) tudi jasno vidno. Očesni zenici sta izdelani z dletom. Obrvi, brki in čopek brade pod spodnjo ustnico so ostali nedokončani tako, da je bila oblikovana le njihova masa, niso pa bile izdelane posamezne dlake, ki so pri tem portretu v maso kamna vedno vrezane. Pri bogatih kodrih brade so s širokim zobatim dletom,³⁵ na povsem ne-rimski način oblikovane le njihove osnovne mase.³⁶ Na podobno sumaren način so z en centimeter širokim ploščatim in polkrožnim dletom obliko-

³⁰ Portret je izdelan iz belega, drobnozrnatega mikritnega apnenca tipa packstone s kalcitnim drobirjem ter pogostimi, do 0,1 mm dolgimi fragmenti lupin ostrakodov. Sicer so v artefaktu prisotni tudi zelo redki neprepoznavni fragmenti moluskov, droben fragment lupine ostrige in stilolitski šiv nizke amplitude. V kamnini so zelo pogosta do 0,1 mm velika romboedrična zrna dolomita. Apnenec ni porozen in ni močno cementiran, kot na primer Mz apnenci na območju Dinaridov in Južnih Alp, kar kaže na to, da v svoji diagenetski zgodovini ni bil izpostavljen višjim tlakom in temperaturi (*deep burial*). Opisani mikrofacies v Sloveniji ni znan (določitev dr. Igor Rižnar).

³¹ ZANKER 1983, cit. n. 12, p. 41.

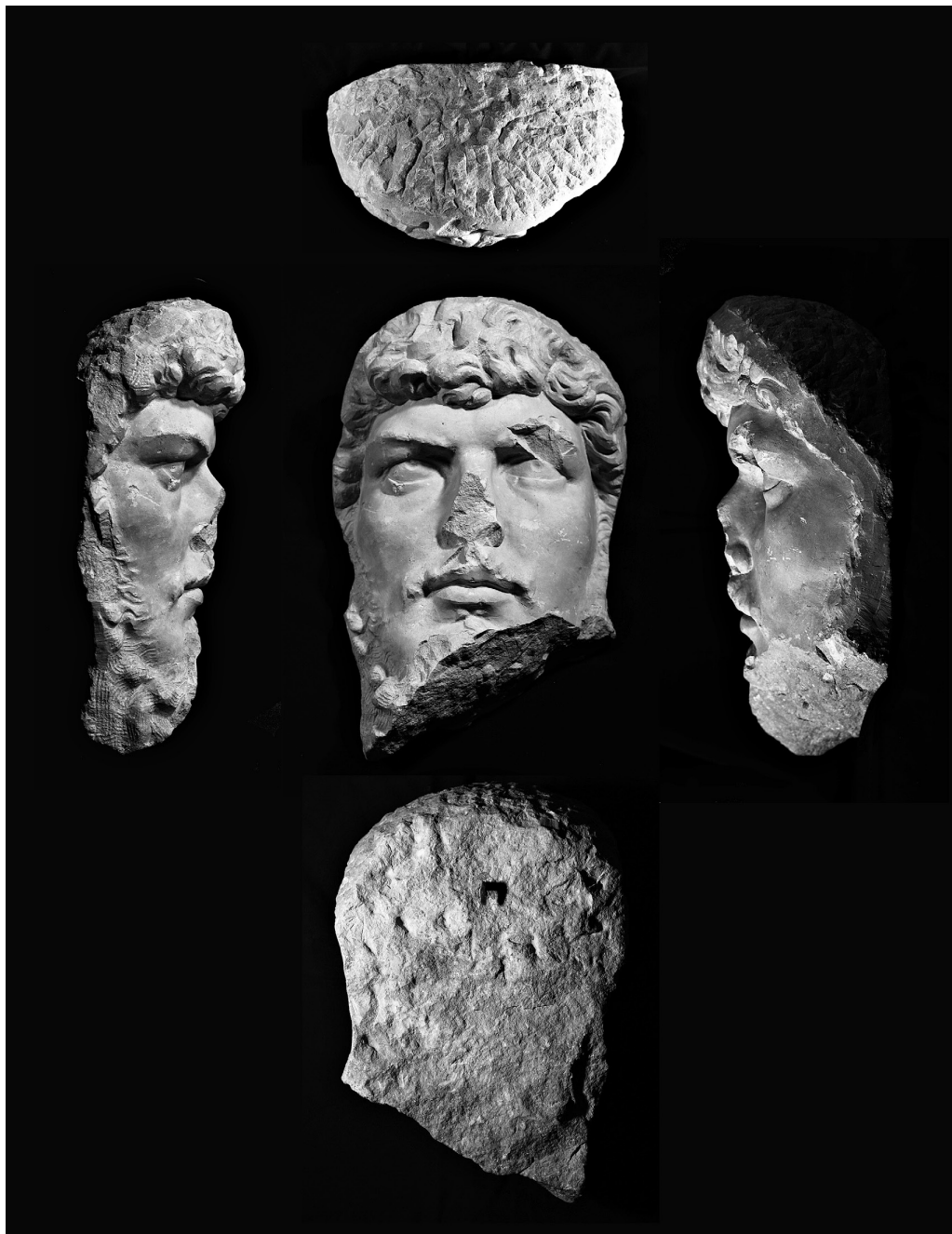
³² Velikost: višina 42 cm, širina 29,5 cm, debelina 16,5 cm.

³³ MIKL-CURK 1968, cit. n. 8, p. 88.

³⁴ WEGNER 1980, cit. n. 9, p. 55.

³⁵ Širina dleta s petimi ravnimi zobmi je 15 mm, širina posameznega zoba 1,8 mm.

³⁶ Za različno rimsko in novoveško rabo zobatega dleta cf. Peter ROCKWELL, *Some Reflections on Tools and Faking, Marble: Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture*, Malibu 1990, pp. 207–222.



3. Borl portret Lucija Vera, Pokrajinski muzej Ptuj Ormož



4. Nedokončana obdelava
levega lica portreta

vani tudi bogati kodri las in deli brade na levi in desni strani obraza. Na nekaterih robnih delih frizure so vidni še sledovi zobatega dleta, uporabljenega v začetni fazi oblikovanja mase kodrov. Sveder ni bil uporabljen nikjer.

Bogata frizura, značilna za portrete Lucija Vera, je pri tem portretu reducirana na ozek pas nad čelom in še ožji pas ob njegovih straneh. Okrnjena masa las in brade je zaključena z jasno odsekano linijo, v stranskem pogledu vidno kot preko dva centimetra širok raven pas, vzdolžno odklesan z en centimeter širokim ravnim dletom. Kalota glave med robom okrnjene frizure in ravno hrbtno ploskvijo je grobo oblikovana s koničastim dletom, čigar linije klesanja se v 1–1,4 centimetrski medsebojni razdalji žarkasto širijo od hrbtno proti sprednji strani.

Taka redukcija frizure in brade je nenavadna, znana pravzaprav le na mavčnih odlitkih v obliki mask.³⁷ Samo na obraz oz. na fiziognomijo podobe omejeno odlivanje mask je bila v 18. stoletju sicer pogosta tehnika,³⁸ uporabljena predvsem

³⁷ <http://viamus.uni-goettingen.de/pages/imageView/big?Object.Id:record:int=4147> (15.7. 2016).

³⁸ Charlotte SCHREITER, Lambert Krahe und die Gipsabgüsse der Düsseldorfer Akademie, *Akademie. Sammlung. Krahe. Eine Künstlersammlung für Künstler* (ed. Sonja Brink), Düsseldorf 2013, p. 192.



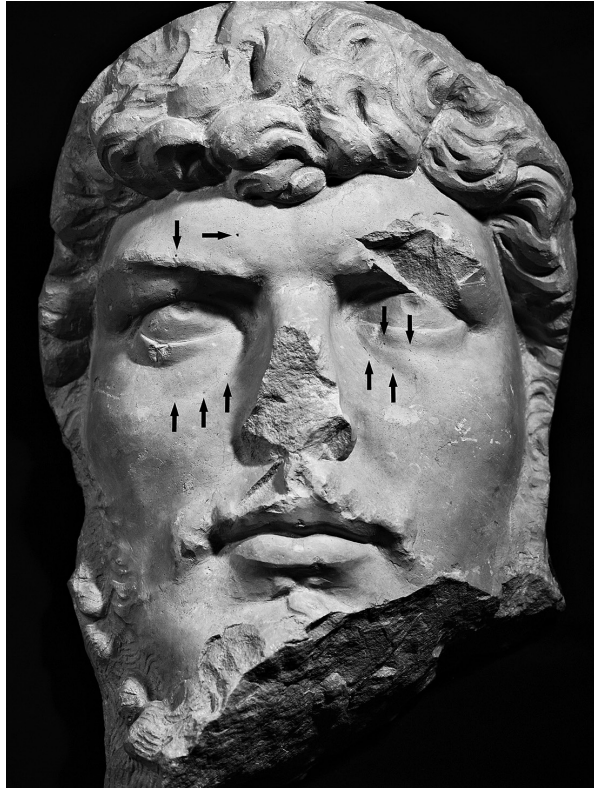
5. Sled punktirke(?) na levem robu portreta

za mavčne odlitke, ki so služili študiju v takrat nastajajočih privatnih akademijah. V Rimu 18. stoletja najdemo masko Lucija Vera dokumentirano v šoli Alexandra Trippla, prav tako pa jo najdemo tudi na popisu njegovega premoženja po smrti leta 1793.³⁹

Nad začetkom desne obrvi je sredi čela borlskega portreta ohranjena plitva izvrtana luknjica premera en milimeter, enaka, le malo manjša, pa tudi na sredini desne obrvi. Plitvi ostanki treh takih luknjic so ohranjeni na liniji stika med desno očesno odprtino in licem, dveh na enakem mestu na levi strani in dveh pod spodnjo veko levega očesa (sl. 6). Ti sledovi dokazujejo uporabo točkaste tehnike prenosa točk z modela na kopijo, označenih s pomočjo svedra, kar je bilo, po dosedanjih opazanjih, v Rimu najprej uporabljeno pri izdelavi druge serije kipov na Fontana di Trevi (1758–1762).⁴⁰ Na ploščatem robu, ki zaključuje odrezano frizuro na levi

³⁹ Valeria ROTILI, *La fortuna della copia in gesso. Teoria e prassi tra Sette e Ottocento*, Roma 2009 (doktorska disertacija, Università degli Studi Roma Tre, tipkopis), pp. 167, 239.

⁴⁰ Kipar Pietro Bracci; Peter ROCKWELL, *Le tecniche relative alla scultura ed alla costruzione, Fontana di Trevi. La storia, il restauro* (ed. Luisa Cardilli Alloisi), Roma 1991, pp. 55–88.



6. Sledovi izvrtanih luknjic
točkastega prenosa na obrazu
portreta

strani, je v višini senc ohranjena obročasta sled premera štiri milimetre (sl. 5), ki bi lahko bila sled pritrditve punktirke, uporabljene pri izdelavi kopije portreta.⁴¹

Vsi sledovi izdelave in stopnja dodelanosti posameznih delov jasno kažejo, da gre za ne povsem dokončano kopijo modela, ki bi bil načeloma lahko tako antični original, kot le njegov odlitek.

Portret je poškodovan (sl. 7). Glavne poškodbe obraza, za katere sicer ne vemo, kdaj so nastale, so jasno vidne na levi arkadi in na spodnjih dveh tretjinah nosu, ki sta odbiti. Brki pod nosom so prav tako poškodovani. Odbit je del zalizcev na desni strani, diagonalno sta odbita leva polovica spodnje čeljusti ter skoraj vsa brada. Na zgornjem robu po sredini je poškodovana tudi frizura. Na hrbtni stra-

⁴¹ Cf. Peter ROCKWELL, *The Art of Stoneworking. A Reference Guide*, Cambridge 1993, pp. 119–122; Paul CRADDOCK, *Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries*, Oxford 2009, pp. 73–77. O kopiranju in napravah za kopiranje v Rimu in posebej v Cavaceppijevi delavnici cf. Chiara PIVA, La casa-bottega di Bartolomeo Cavaceppi: un laboratorio di restauro delle antichità che voleva diventare un'Accademia, *Ricerche di Storia dell'arte*, 70, 2000, pp. 5–20. Sicer pa naj bi punktirko iznašel francoski kipar Nicolas-Marie Gatteaux (1751–1832), ki jo je 27. junija 1812 predstavil na Académie des Beaux-Arts v Parizu; cf. *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts: Tome premiere 1811–1815*, Paris 2001, p. 152.



7. Rekonstruirana smer udarca, ki je poškodoval portret

ni je v spodnji desni tretjini odbita celotna zgornja plast, tako da je desni profil tanjši od levega.

Udarec, ki je poškodoval portret, je potekal diagonalno preko sredine obraza. Posledično se je pri tem zgornji del odlomil od spodnjega, na hrbtni strani pa se je ploščasto odluščil precejšen del površine. Domnevamo lahko, da je bil spodnji, neohranjeni del oblikovan vsaj kot podstavek, če že ne kot doprsje na podstavku, kakor je to pri teh portretih običajno. Udarec je bil verjetno zadan z desne strani od spodaj in bi lahko pomenil vandalsko uničenje portreta, ki je stal dvignjen nad višino oči. Druga možnost poškodovanja portreta je vezana na odkritje samo, saj bi lahko do enake poškodbe prišlo tudi pri kopanju z udarcem od zgoraj navzdol. Na hrbtni strani je 15 centimetrov pod vrhom vidna ravna temna linija, ki bi lahko označevala nivo vode v času, ko je bila skulptura zakopana v dravski prod, in hkrati kazala, da je kip v produ stal pokonci. V tem primeru bi lahko domnevali, da njen spodnji odbiti del ni bil izkopan in je ostal še naprej v produ.

Tip

Danes je splošno sprejeto, da je izhodišče ptujskega portreta Lucija Vera posebna različica glavnega, 4. tipa (*Haupttypus*) portretov Lucija Vera, ki kopira model, izvirajoč iz replike I, vendar se od njega močno razlikuje v oblikovanju brade.⁴² Znan je samo en primer te različice, monumentalna glava Lucija Vera, hranjena v Louvru (inv. št. Ma 1170)⁴³ (sl. 8). Odkrita je bila leta 1720⁴⁴ v Acqua Traversa, severno od Rima, v kontekstu suburbane vile Lucija Vera,⁴⁵ katere obstoj na 5. milji via Clodia⁴⁶ omenja *Historia Augusta*.⁴⁷ Portret, ki je v vili stal v paru s kolosalnim portretom Marka Avrelija,⁴⁸ je bil do junija leta 1808 del zbirke Borghese.⁴⁹ Tega leta ga je, skupaj s še 694 drugimi skulpturami, Napoleonu I. prodal njegov svak Camillo Borghese.⁵⁰

⁴² ALBERTSON 1981, cit. n. 12, p. 377.

⁴³ Kate de KERSAUSON, *Catalogue des portraits romaines, Tome II*, Paris 1996, p. 272: cat. 122. ALBERTSON 1981, cit. n. 12, p. 413 sicer meni: »This head forms a small replica series with the miniature bronze bust in London, British Museum bronzes cat. No. 835.«

⁴⁴ Datum je danes splošno sprejet, temelji pa na Winckelmannovi omembi (Johann J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, p. 413). Za drugačno mnenje cf. Jane FEJFER, *The Ince Blundell Collection of Classical Sculpture, Volume I, The portraits*, Liverpool 1997 (CSIR Great Britain III, 9), p. 83.

⁴⁵ Za celovit prikaz vile in zgodovine izkopavanj Valentina MASTRODONATO, Una residenza imperiale nel suburbio di Roma: La villa di Lucio Vero in località Acquatraversa, *Archeologia classica*, 51, 1999–2000, pp. 157–235. Prva izkopavanja na tem območju so bila že leta 1585 pod papežem Sikstom V., cf. tudi Ilaria BIGNAMINI – Clare HORNSBY, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome, New Haven* – London 2010, pp. 39–43; za opremo vile tudi Richard NEUDECKER, *Die Skulpturen-Ausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz 1988, pp. 200–202. Za nova izkopavanja cf. Emmauela CASERTA, La Villa di Lucio Vero sulla Via Cassia a Roma in località Acquatraversa, *Journal of Roman Archaeology*, 28, 2015, pp. 179–191.

⁴⁶ Do 9. milje sta imeli via Clodia in via Cassia skupen potek, zato včasih navajano kot vila na via Cassia; danes Villa Manzoni.

⁴⁷ *Historia Augusta, Verus* 8.8–9.

⁴⁸ Prav tako v Louvru, KERSAUSON 1996, cit. n. 43, p. 236: cat. 104. Ne ve se, ali je šlo za doprsna ali celopostavna kipa dveh sovladarjev.

⁴⁹ Rim. Villa Borghese Pinciana. Cf. Archivio Segreto Vaticano, Archivio Borghese, fol. 421: Inventar Ville Borghese, stanza di Dafne et Apollo, objavljen v Alvar GONZÁLEZ-PALACIOS, The Stanza di Apollo e Dafne in the Villa Borghese, *The Burlington Magazine*, CXXXVII/1109 (August), 1995, p. 546. Za zbirke Borghese in vlogo zbirk v rimskih vilah 17. in 18. stoletja ter njihov pomen v družabnem življenju Rima v času Grand Toura cf. odlično knjigo Carole PAUL, *The Borghese Collections and the Display of Art in the Age of the Grand Tour*, Burlington 2008. Za odkupljeno zbirko Borghese cf. Marie-Lou FABRÉGA-DUBERT, *La collection Borghèse au Musée Napoléon*, Paris 2009.

⁵⁰ Marie-Lou FABRÉGA-DUBERT – Jean-Luc MARTINEZ, *Acquisition de la collection Borghèse par Napoléon*, Paris 2008. Popis prodanih kosov iz decembra 1807, *Tableaux général du museum de la villa Borghèse à Rome acquis par Sa Majesté l'Empereur des Français roi d'Italie* v FABRÉGA-DUBERT 2009, cit. n. 49, pp. 258–287.

Gre za posthumni portret Lucija Vera, ki ga na podlagi slogovnih in tehničnih kriterijev postavljajo v skupino s portretom Marka Avrelija⁵¹ in Komoda (*Lucius Aurelius Commodus*) kot Herkula⁵² ter datirajo v pozno obdobje Komodove vlade,⁵³ Kate de Kersauson pa v leta 180 do 183.⁵⁴

Glavni tip portreta je prvi definiral Max Wegner,⁵⁵ dopolnil pa Frederick C. Albertson,⁵⁶ ki je prevladujoče definiranje portretnih cesarskih tipov, že dolgo oprto na analizo oblikovanosti las in brade,⁵⁷ pomembno dopolnil z opisom fizionomije portretiranca.⁵⁸ Pri analizi kolosalnega portreta iz Acqua Traversa se je Albertson sicer omejil le na lase in brado,⁵⁹ je pa Kate de Kersauson karakteristično fizionomijo tega portreta jasno opisala.⁶⁰ Pomembno je to predvsem zato, ker so pri tem portretu nekatere obrazne poteze in proporci v primerjavi s 4. tipom značilno spremenjeni. Predvsem nizko čelo ni več zamejeno z običajno »skoraj trapezoidno linijo las«, temveč s skoraj pravokotno linijo, ki obris obraza v zgornjem delu razširi, tako da dobi celota obliko rahlo navznoter ukrivljene črke U. Dominantne mandljaste oči pod obrvmi, ki se iztekajo v linijo senc, so povečane in potegnje-

⁵¹ Pariz, Musée du Louvre, Ma 1179; KERSAUSON 1996, cit. n. 43, p. 236: cat. 104.

⁵² Rim, Musei Capitolini, Sala degli Orti Lamiani 12, Inv. 1120; Klaus FITTSCHEN – Paul ZANKER *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom 1. Kaiser- und Prinzenbildnisse*, Mainz 1985, pp. 85–90.

⁵³ Max WEGNER, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, 4, Berlin 1939, p. 240; ALBERTSON 1981, cit. n. 12, p. 413.

⁵⁴ KERSAUSON 1996, cit. n. 43, p. 272, je mnenja, da naj bi portretni par Marka Avrelija in Lucija Vera postavila Lucilla, žena Lucija Vera, po smrti njenega očeta Marka Avrelija, kar ju datira med leti 180 in 183, ko je umrla tudi Lucilla.

⁵⁵ WEGNER 1939, cit. n. 53, p. 59.

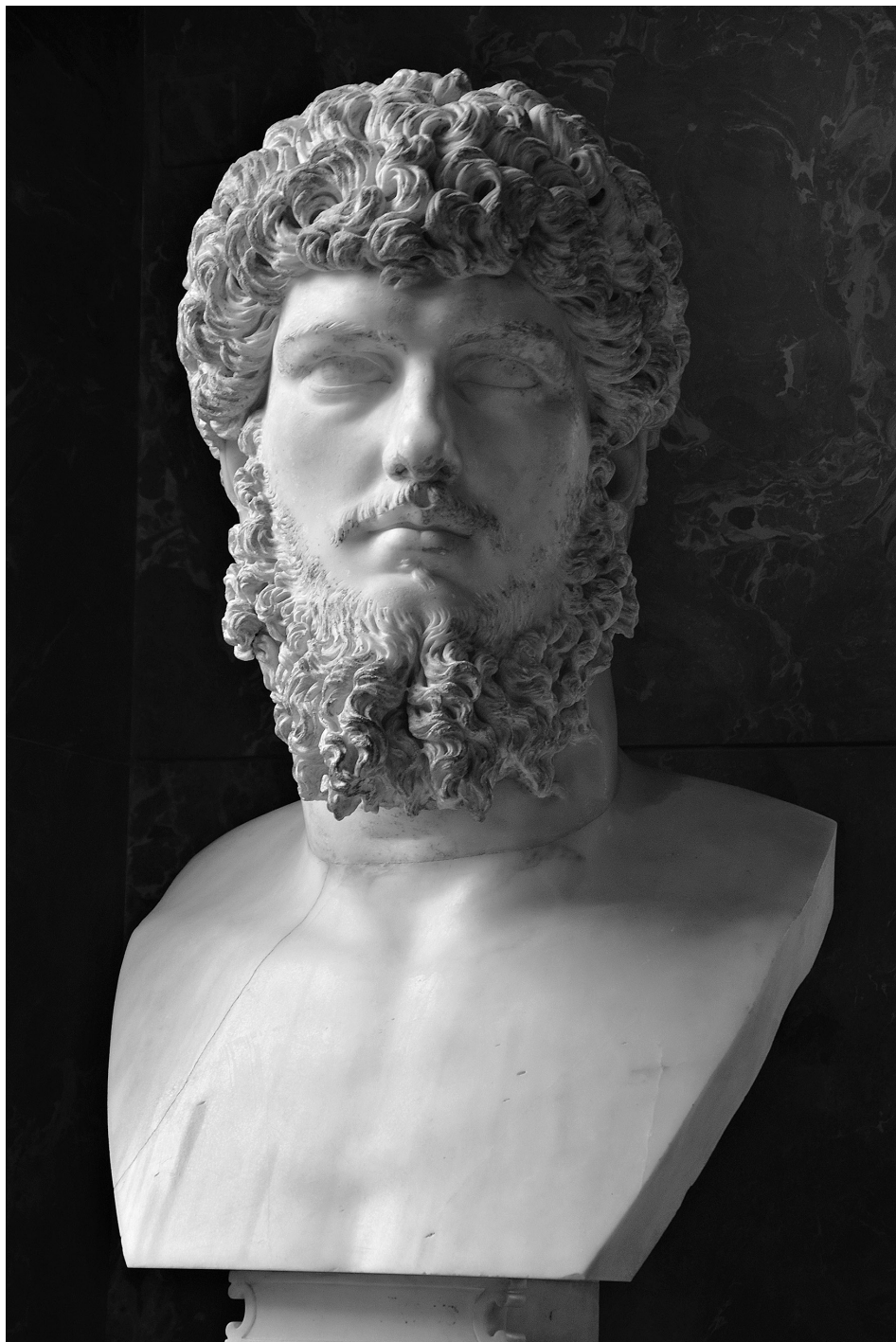
⁵⁶ ALBERTSON 1981, cit. n. 12, pp. 93–97.

⁵⁷ ALBERTSON 1981, cit. n. 12, p. 3: »the pattern of the hair provides a consistent element of comparison throughout the large group of extant portraits«.

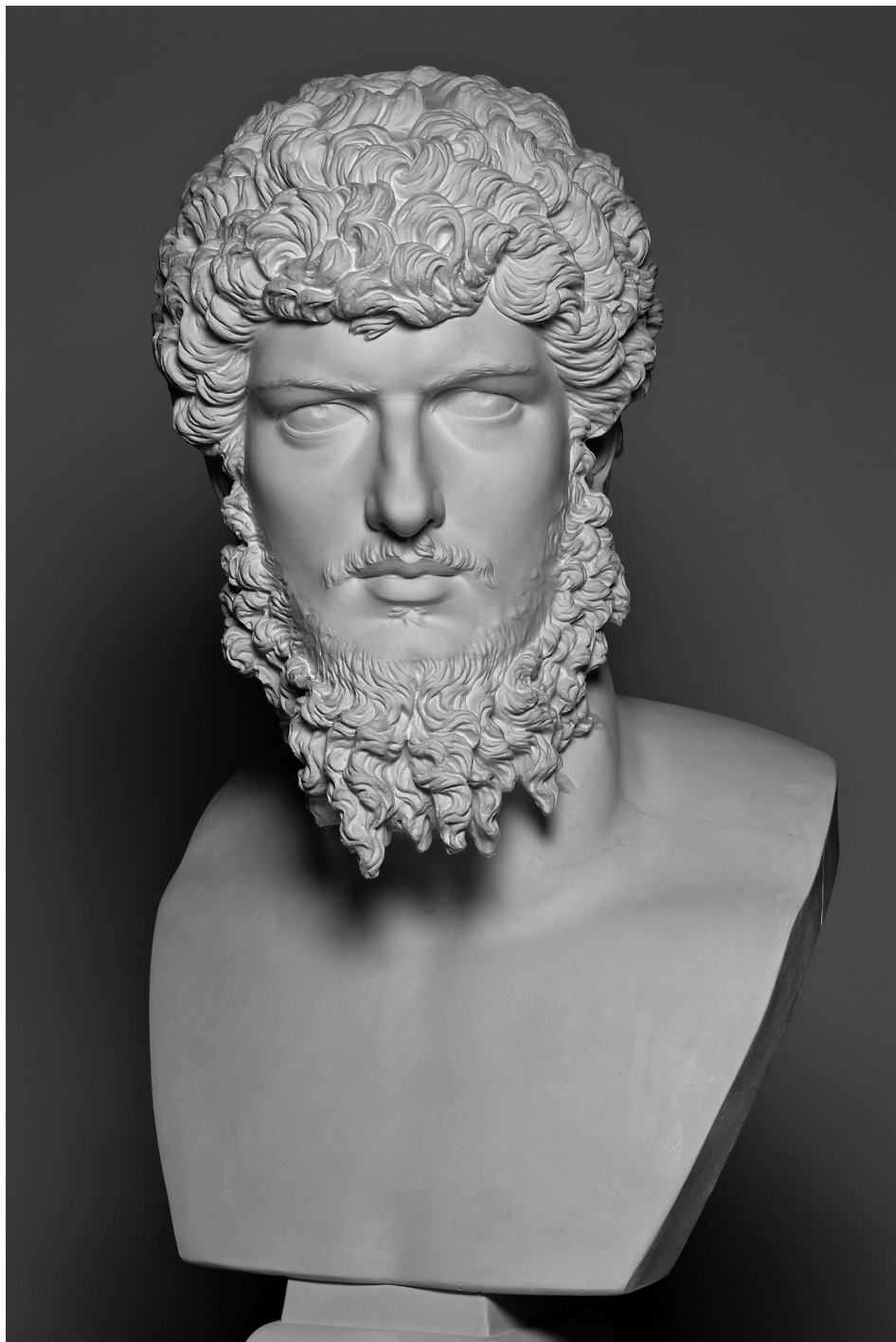
⁵⁸ ALBERTSON 1981, cit. n. 12, p. 95: »The face presents a lean, narrow appearance. The cheek bones are prominent. The forehead is quite low and is bordered by a hairline nearly trapezoidal in outline. The eyes are deep set and narrow with a very slender upper lid and are capped by straight eyebrows which flare upwards as they extend toward the temple. The upper lip is slender, while the lower lip is thick and protruding. The mustache is short and thin; its ends terminate at the corners of the mouth.«

⁵⁹ ALBERTSON 1981, cit. n. 12, p. 98: »displays a more developed beard, although the dependence on a model of Replica I is again documented by the short mustache, the tuft of hair below the lower lip, the absence of whiskers on the chin, and the arrangement of the curls above the forehead. The curls on the upper jaw are thick and protruding; the long curls below the chin and lower jaw are loosened and separated.«

⁶⁰ KERSAUSON 1996, cit. n. 43, p. 272: »La physionomie frappe par le traitement de l'œil, enfoncé dans l'orbite au point que disparaît la paupière supérieur. Le fort ressaut de la partie charnue de l'arcade sourcilière, où la pilosité des sourcils est indiquée par des traits gravés, met les globes oculaires dans l'ombre.«



8. Portret Lucija Vera iz Acqua Traversa. Pariz, Musée du Louvre, inv. št. Ma 1170



9. Mavčni odlitek portreta Lucija Vera iz Acqua Traversa. Göttingen, Arheološki inštitut

ne navzven, nos je bolj močan in predvsem v korenu odebellen. Vtis obraza je zato drugačen in se precej razlikuje od siceršnjih portretov 4. tipa, ki imajo bolj srčasto obliko. Portret kaže »l' image de la sacralisation du prince«. ⁶¹

Moderne kopije

Celo 18. in 19. stoletje je bil ta portret eden najbolj občudovanih portretov rimskih cesarjev, o čemer pričajo omembe in opisi takratnih vodilnih poznavalcev antičnih spomenikov Rima. ⁶² Tako mnenje je še vedno slišati konec 19. stoletja v opisu prvega sistematičnega raziskovalca rimskega portreta J. J. Bernoullija. ⁶³ Kako občudovani in popularni so bili v 18. in 19. stoletju portreti Lucija Vera (predvsem 4. tip, imenovan tudi *Samtherrschafttyp*) kaže več kot dvajset verjetno modernih marmornih kopij v evropskih zbirkah, ⁶⁴ kakor tudi njegovi številni mavčni odlitki (sl. 9), hranjeni v evropskih gipsotekah, namenjenih študiju arheologov in umetnikov. ⁶⁵ Toda če je

⁶¹ KERSAUSON 1996, cit. n. 43, p. 272.

⁶² Johann J. WINCKELMANN, *Monumenti antichi inediti*, Roma 1767, pp. 98–99: »Quest'ultima epoca dell'arte, che abbraccia il secolo di Traiano, d'Adriano e degli Antonini, finì con Commodo. Il busto di quest'Imperadore che si vede nel museo Capitolino, fatto nella sua gioventù, può gareggiare co' più bei ritratti che abbiamo; eccettuato sempre il lavoro de' capelli, il quale essendo fatto quasi col solo trapano, ed eseguito a stento e minutamente, si distingue da' capelli scolpiti ne' secoli anteriori. Non escludo da quest' osservazione le più belle teste degli Antonini medesimi, e particolarmente le due celebri di Lucio Vero, e di Marco Aurelio, di grandezza quasi colossale, esistenti nella villa Borghese, i capelli delle quali son lavorati anch'essi nella medesima guisa.« Ennio Quirino VISCONTI, *Monumenti scelti Borghesiani*, Milano 1836, p. 283: »Che fra quanti ritratti scolpiti esistono o da mani antiche travagliati o da moderne, niun superi, anzi niuno agguagli il presente di L. Vero, non vi sarà per avventura chi lo contrasti; ma non basta ciò dire perchè il lettore apprenda al giusto il merito e la perfezione di questa immagine dove concorrono a fare incanto allo sguardo insieme col mirabile artificio dello scalpello, anche l'aspetto maestoso e grato del personaggio effigiato, e coll'eburneo candor del marmo una certa patina d'antichità che, variandone alquanto il colore nella barba e nella chioma, dà un accordo quasi pittoresco alle varie parti di questa egregia scultura.«

⁶³ Johann Jakob BERNOULLI, *Römische Ikonographie 2. 2. Von Galba bis Commodus*, Stuttgart – Berlin – Leipzig, 1891, p. 214: »Die Mehrzahl der Bildnisse, und zumal alle die beglaubigter Weise mit M. Aurels-Köpfen zusammen gefunden wurden, stammen natürlich aus seiner Regierungszeit und zeigen ihn im vierten und letzten Decennium seines Lebens. Für das beste darunter gilt mit Recht der Colossalkopf von Acqua Traversa im Louvre (31), ein glänzendes Beispiel von der virtuososen, allerdings schon manierierten Technik der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts, und in dieser Beziehung selbst dem mitgefundenen und offenbar als Pendant gearbeiteten M. Aurels-Kopf überlegen.«

⁶⁴ WEGNER 1980, cit. n. 9, navaja petindvajset možnih modernih kosov portreta L. Vera različnih velikosti; cf. tudi spletno bazo <http://arachne.uni-koeln.de/> (18. 7. 2016).

⁶⁵ Cf. e. g. *Catalogue illustré des moulages des ateliers du Louvre*, Paris 1925; o zbirkah odlitkov cf. e. g. *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie. Actes du colloque international* (Paris, 24 octobre 1997, edd. Henri Lavagne – François Queyrel), Genève 2000; <http://www.plastercastcollection.org/> (18. 7. 2016); o evropskih zbirkah cf. e. g. *Antikensammlungen* 2000, cit. n. 25.

število ohranjenih modernih marmornih kopij 4. tipa portreta Lucija Vera vse prej kot majhno, je njegova posebna posthumna varianta iz Acqua Traversa dokaj redka.

Winckelmannov sodelavec Bartolomeo Cavaceppi (1716–1799), eden ključnih restavratorjev antičnih skulptur v Rimu 18. stoletja, kipar in trgovec, čigar delavnica na Via del Babuino je bila eno od središč antikvarskega trgovanja v kontekstu Grand Toura,⁶⁶ je v svoji obsežni zbirki odlitkov antičnih skulptur,⁶⁷ ki so služili izdelavi kopij ali dopolnjevanju originalov, hranil tudi doprsni portret Lucija Vera.⁶⁸ Čeprav ni mogoče trditi, da je šlo za odlitek kolosalnega portreta iz zbirke Borghese, je taka domneva dokaj verjetna. Cavaceppijev učenec Carlo Albacini (1735–1813?), tudi sam kipar, restavrator in uspešen trgovec z antikami,⁶⁹ je že leta 1777, po naročilu Henrya Blundella,⁷⁰ izdelal marmorno kopijo tega portreta (sl. 10), ki jo je Blundell postavil v svoji Ince Blundell Hall (Lancashire).⁷¹ Drugo kopijo je ob svojem obisku Albacinijeve delavnice leta 1780 videl Antonio Canova.⁷² Še ena marmorna kopija, verjetno prav tako izvirajoča iz Albacinijeve delavnice (sl. 11), je danes hranjena v zbirki Cavendish v Chatsworth House (Derbyshire),⁷³

⁶⁶ Ilaria BIGNAMINI – Clare HORNSBY, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, New Haven – London 2010, pp. 252–255; *Art in Rome in the Eighteenth Century* (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, March 16–May 28, 2000; Houston, Museum of Fine Arts, June 25–September 17, 2000, edd. Edgar P. Bowron – Joseph J. Rishel), Philadelphia – Huston 2000, p. 239.

⁶⁷ Seymour HOWARD, Ancient Busts and the Cavaceppi and Albacini Casts, *Journal of the History of Collections*, 3, 1991, 226–228; Carlo GASPARRI – Olivia GHIANDONI, *Lo studio Cavaceppi e la collezione Torlonia*, Roma 1994.

⁶⁸ Naveden pod številko 31 v katalogu, sestavljenem po njegovi smrti leta 1799 – Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, BiASA, Palazzo Venezia, Lanciani MS 5: Catalogo delli gessi esistenti nello studio Cavaceppi, objavljen v HOWARD 1991, cit. n. 67, Appendix A, p. 209; cf. tudi GASPARRI – GHIANDONI 1994, cit. n. 67.

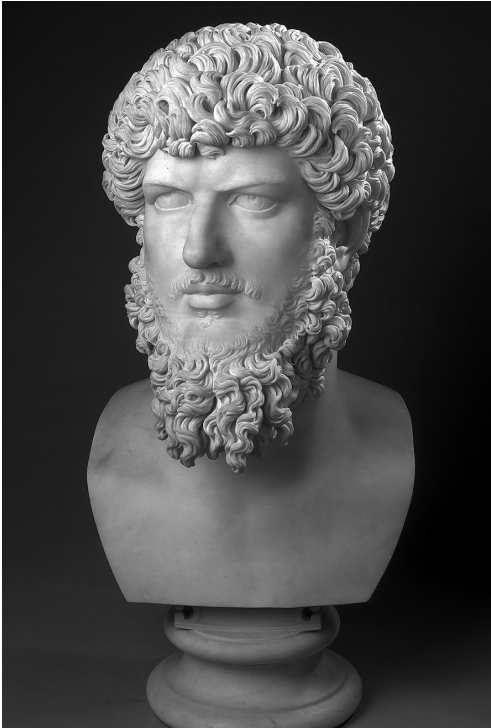
⁶⁹ BIGNAMINI – HORNSBY 2010, cit. n. 66, pp. 226–228; *Art in Rome ...* 2000, cit. n. 66, p. 225.

⁷⁰ BIGNAMINI – HORNSBY 2010, cit. n. 66, pp. 239–240; cf. tudi E. SOUTHWORTH, The role of the collector. Henry Blundell of Ince, *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures* (edd. Janet Burnett Grossman – Jerry Podany – Marion True), Los Angeles 2003, pp. 105–114.

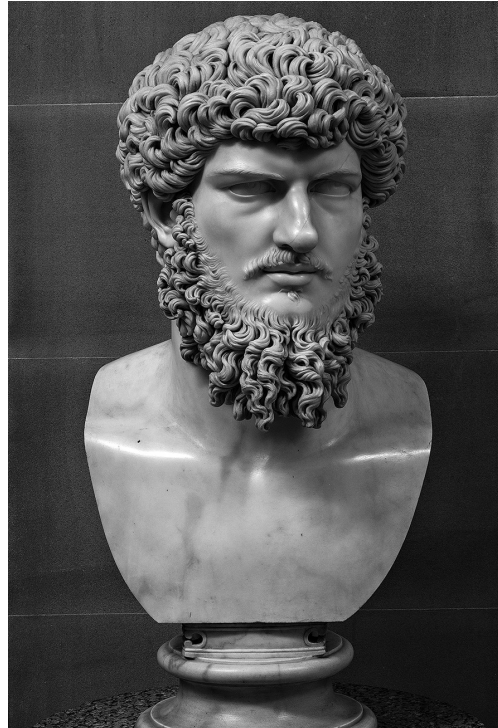
⁷¹ FEJFER 1997, cit. n. 44, pp. 83–84; Henry BLUNDELL, *An Account of the Statues Busts, Bas-reliefs, Cinerary Urns, and other ancient Marbles and Paintings at Ince*, Liverpool 1803, ga opisuje takole: »In the Borghese villa at Rome, are two very beautiful busts of this personage: from one of which this is a copy by Carlo Albacini. In it there is a stern, manly countenance, not to be met in any other bust. The hair of the head and the beard, are reckoned a fine specimen of modern art.«. (navedeno po FEJFER 1997, cit. n. 44, p. 83). Cf. tudi Gerard VAUGHAN, Albacini and his English Patrons, *Journal of the History of Collections*, III, 1991, pp. 183–197.

⁷² Povzeto po BIGNAMINI – HORNSBY 2010, cit. n. 66, p. 228, n. 12.

⁷³ Dieter BOSCHUNG – Henner VON HESBERG – Andreas LINFERT, *Die antiken Skulpturen in Chatsworth sowie in Dunham Massey und Withington Hall*, Mainz am Rhein 1997 (CSIR Great Britain III, 8), p. 123: no. 156, menijo: »The attribution to George Rennie in the Handlist 22 of collection on view is because of an error (?)« Medtem ko ga William George Spence CAVENDISH, *Handbook*



10. Carlo Albacini, portret Lucija Vera iz Ince Blundell Hall. Liverpool, Walker Art Gallery



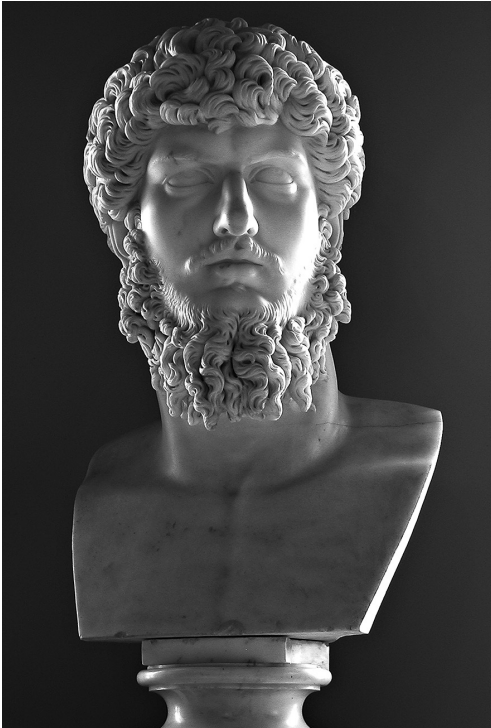
11. Carlo Albacini(?), Portret Lucija Vera v Chatsworth House. Bakewell (Derbyshire)

enaka je tudi kopija (sl. 12) v Ickworth House (Suffolk)⁷⁴ in zelo verjetno tista, nekoč v Margam Castle (Wales).⁷⁵ Mavčni odlitek kolosalnega portreta Borghese iz delavnice Carla Albacinija se je ohranil in je danes razstavljen v National Gallery of Scotland v Edinburgu (sl. 13), kamor je, skupaj s še 254 drugimi grškimi in

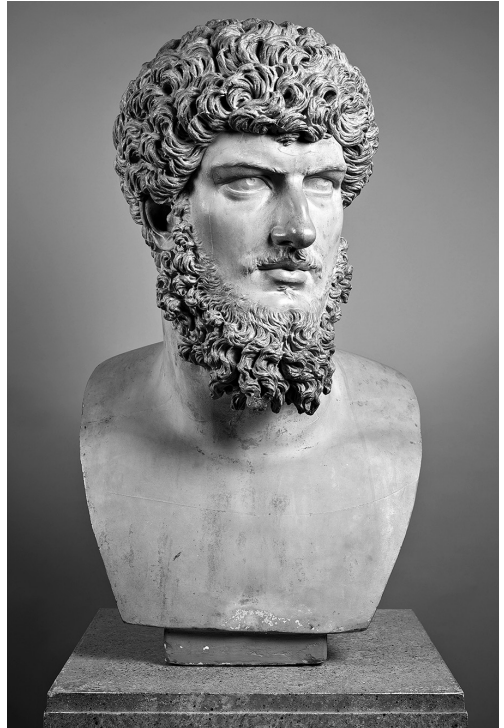
of Chatsworth and Hardwick, London 1845, p. 99, atribuirja Georgu Renniju (1801/1802–22. marec 1860).

⁷⁴ WEGNER 1980, cit. n. 9, p. 127; Patricia MOORE, *Margam Orangery, West Glamorgan. A Masterpiece of Eighteenth-Century Architecture*, Glamorgan 1986, fig. 17.

⁷⁵ Poleg celopostavnega kipa Lucija Vera (WEGNER 1980, cit. n. 9, p. 133) je bila v zbirki Thomasa Mansel Talbota (1747–1813) tudi kopija njegovega doprsnega portreta (zelo verjetno varijanta Acqua Traversa), kakor kaže pred nedavnim objavljena fotografija v Jane FEJFER – Edmund C. SOUTHWORTH, *A revisit to Margam, Et in Arcadia ego. Studia memoriae professoris Thomae Mikocki dicata* (ed. Witold Dobrowolski), Warsaw 2013, tab. CV: fig. 5. Za podatek o nedvoumni atribuciji Carlu Albaciniju se zahvaljujem Jane Fejfer. Nista pa enaki glava iz Palazzo Mattei, nastala leta 1634 (Lucia GUERRINI, *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, Roma 1982, p. 319), in tista iz Palazzo Corsini v Rimu (Gioia DE LUCA, *I monumenti antichi di Palazzo Corsini in Roma*, Roma 1976, p. 140: tab. CXIXd), ki ju v tej zvezi omenja FEJFER 1997, cit. n. 44, p. 83.



12. Italijanska šola, Portret Lucija Vera v Ickworth House. Bury St Edmunds (Suffolk)



13. Portret Lucija Vera, odlitek v gipsu iz delavnice Carla Albacinija. Edinburg, Scottish National Gallery

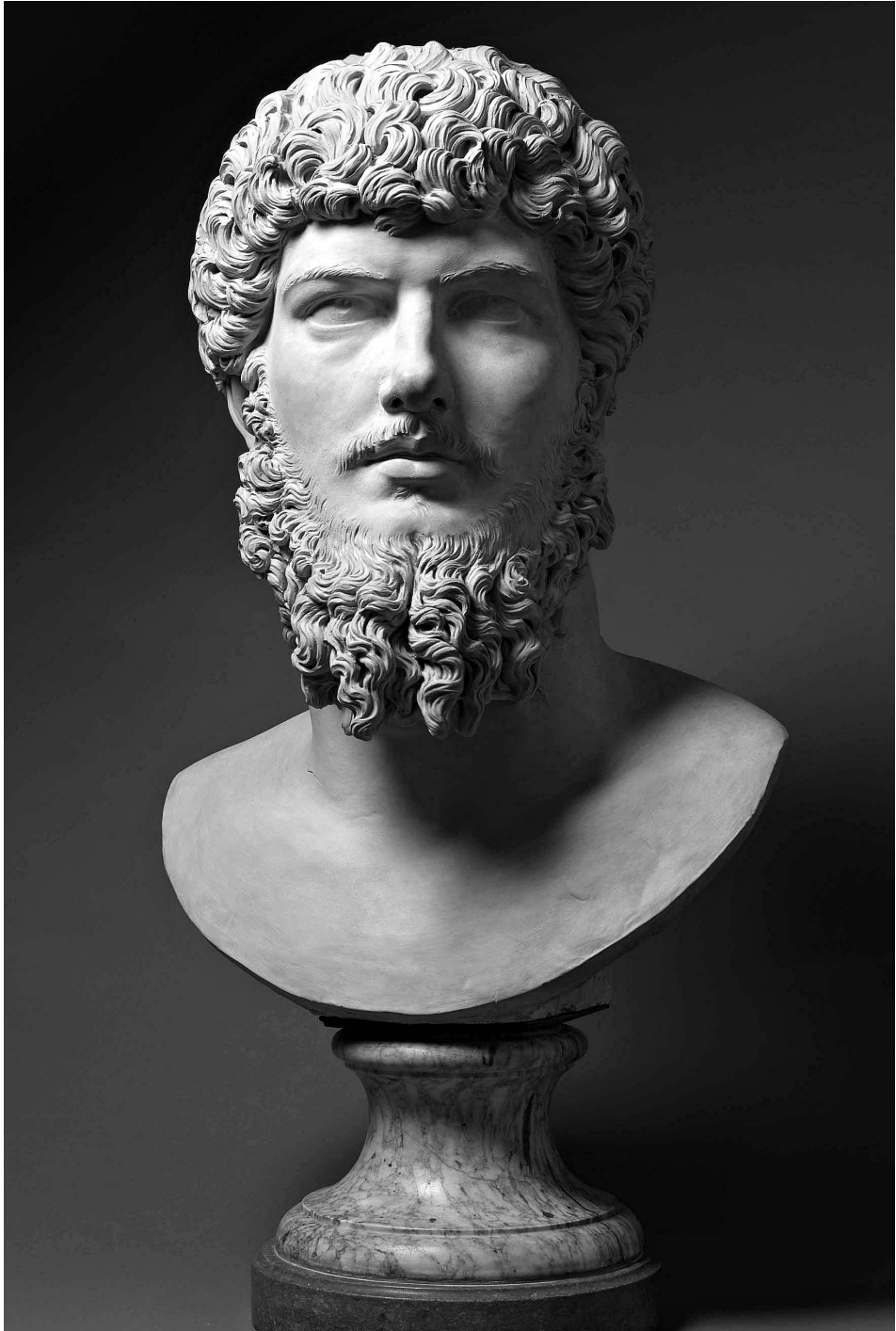
rimskimi portreti, prišel leta 1838.⁷⁶ Iz Albacinijeve delavnice naj bi izviral tudi v glini izdelana kopija istega portreta (sl. 14), ki se je pred nedavnim pojavila na trgu z antikvitetami.⁷⁷ Pomanjšano bronasto doprsje (sl. 15), ki je z zbirko Louis Charles Pierre Casimir de Blacas d'Aulps, 2. vojvoda Blacas, prišlo leta 1867 v Britanski muzej,⁷⁸ je imelo za izhodišče isti model.⁷⁹

⁷⁶ Board of Trustees for Manufactures and Fisheries in Scotland je zbirko leta 1838 odkupil od sina Carla Albacinija, Filipa; cf. Glenys DAVIES, *The Albacini Cast Collection. Character and Significance*, *Journal of the History of Collections*, III, 1991, pp. 145–165 (L. Verus, no. 113, p. 164); Helen E. SMAILES, *A history of the Statue Gallery at the Trustees' Academy in Edinburgh and the Acquisition of the Albacini Casts in 1838*, *Journal of the History of Collections*, III, 1991, pp. 125–143.

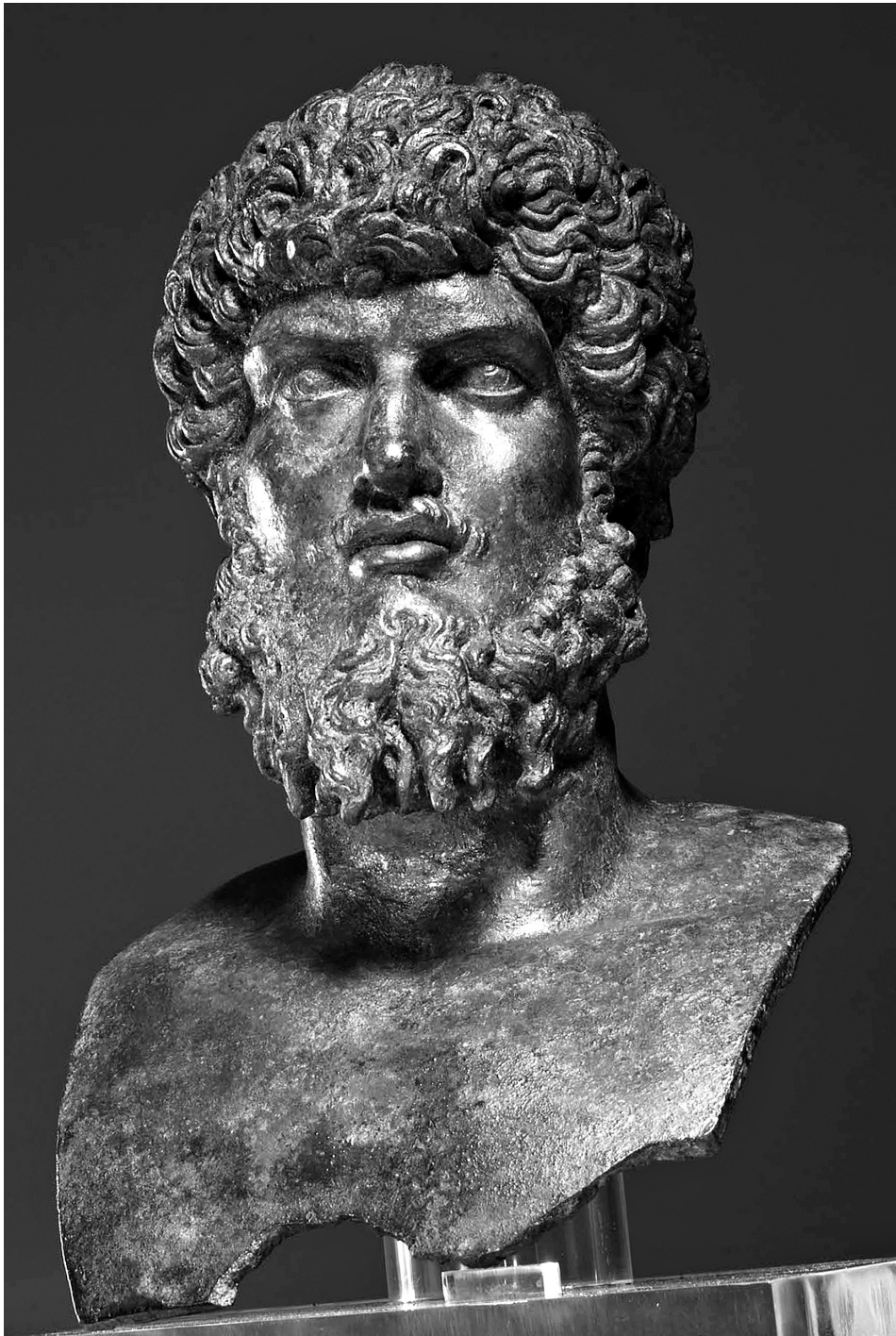
⁷⁷ Daniel Katz Gallery, <http://www.katz.co.uk/> (9. 7. 2016).

⁷⁸ London, British Museum, inv. 1867,0508.742; Henry B. WALTERS, *Select bronzes, Greek, Roman, and Etruscan in the Departments of Antiquities*, London 1915, tab. LXIII.

⁷⁹ WEGNER 1939, cit. n. 53, p. 233, je podvomil v njegovo antično starost, a ga je v recenziji Frederick POULSEN (in: *Gnomon*, XVI, 1940, p. 207), sicer brez argumentov, zavrnil. ALBERTSON 1981, cit. n. 12, p. 377, načeloma soglaša, da gre za rimski izdelek, kar pa se zdi malo verjetno.



14. Portret Lucija Vera, keramika. London, Daniel Katz Gallery



15. Portret Lucija Vera v bronu. London, British Museum

Antična replika 4. tipa portreta Lucija Vera v različici Acqua Traversa je doslej znana samo ena, saj je mala serija replik, ki jo postulira Frederick C. Albertson, ob ne najbolj prepričljivem antičnem izvoru pomanjšane bronaste kopije iz Britanskega muzeja, malo verjetna. Domneva, da bi šlo v primeru različice Acqua Traversa morda za »Einzelstück«, kakor ga je definirala Wegner,⁸⁰ zaradi dokazljivega izhodišča portreta v prototipu 4. tipa ni možna.

Diskusija

Portret Lucija Vera, odkrit v dravskemrodu v bližini gradu Borl, kljub danes splošnemu prepričanju ni antični izdelek. Najverjetneje izhaja iz grajske zbirke antik, za katero imamo dovolj indicev, da je obstajala že v 18. stoletju in tudi pozneje, čeprav neposrednih dokazov za tako domnevo sicer nimamo.

Proti antični starosti portreta govori precej dejstev. Najprej in v prvi vrsti predvsem to, da gre za monumentalni posthumni portret, za katerega v času njegovega najbolj verjetnega nastanka, v letih 180 do 183, ni bilo prav nobenega razloga, da bi njegove replike razposlali po cesarstvu, kakor je bilo za portrete imperatorjev to sicer pravilo. Ob tem je pomembno poudariti, da mala serija dveh replik, ki jo je postuliral Frederick C. Albertson, ni zelo verjetna, in da obstaja v resnici samo ena nedvoumno antična replika te variante 4. tipa. Prav to dejstvo pa hkrati potrjuje tiste posebne okoliščine njenega nastanka po smrti Marka Avrelija, ki jih je prva formulirala Kate de Kersauson. Splošno sprejeto mnenje, da gre za provincialni izdelek, nastal v enem od regionalnih kiparskih središč, je že iz tega razloga napačno.

Dodatno govori proti rimskosti portreta material, iz katerega je izdelan. Apnenec je za cesarske portrete uporabljan zelo redko in dejansko samo tam, kjer za izdelavo kopije replike ni bilo na voljo marmorja.⁸¹ Da bi ga uporabili za izdelavo monumentalnega postumnega portreta imperatorja, preprosto ni verjetno. Še manj pa je verjetno, da bi kopijo, izdelano v vrsti apnenca, ki na območju današnje Slovenije ni znana, poslali od nekje daleč v Poetoviono. Ta je, podobno kot vsa večja središča kiparske proizvodnje med Akvinkom (*Aquincum*) in Akvilejo (*Aquileia*), imela na voljo dovolj kakovosten vzhodnoalpski marmor.

⁸⁰ Max WEGNER, *Hadrian, Plotina, Marciana, Matidia, Sabina*, Berlin 1956 (Das römische Herrscherbild, II, 3); o vprašanju »Einzelstücke« cf. Klaus FITTSCHEN, The Portraits of Roman Emperors and Their Families. Controversial Positions and Unsolved Problems, *The Emperor and Rome. Space, Representation, and Ritual* (edd. Björn C. Ewald – Carlos F. Noreña), Cambridge 2010, pp. 232–234.

⁸¹ O tem cf. FEJFER 2008, cit. n. 26, p. 158.

Proti rimskosti portreta govorijo končno tudi njegove tehnične in formalne značilnosti. Portret kaže sledove izdelave, ki potrjujejo, da gre za kopijo antičnega originala (ali njegove moderne kopije oz. odlitka), izdelano s pomočjo točkaste tehnike z uporabo svedra. Ta je bila v Rimu verjetno prvič uporabljena šele po sredini 18. stoletja, temu času pa ustreza tudi uporaba zobatega dleta za izdelavo osnovnih mas na način, ki ga v antiki ne poznajo. Če pa gre pri enem od sledov na robu portreta res za sled punktirke, potem bi lahko njegov nastanek morda domnevali celo v zgodnjem 19. stoletju.

Znane klasicistične kopije portreta *Acqua Traversa* v marmorju (in v glini), ki so nastale v Rimu v 18. stoletju, so, tako se zdi, prišle predvsem iz delavnice ali izpod rok Carla Albacinija in bile namenjene angleškim kupcem.⁸² Če te kopije medsebojno primerjamo, lahko med njimi sicer opazimo manjše razlike v oblikovanju kodrov las nad čelom, predvsem tistih na levi strani od sredinskega čopka, ki je zdrsnil na čelo, vendar kažejo v izdelavi tesne sorodnosti. V nekaterih formalnih detajlih med njimi malce izstopa samo tista iz zbirke Ince Blundell (sl. 10), ki ima močnejši nos z nekaj širšim nosnim korenem in nekaj močnejšo spodnjo ustnico. Še bolj poudarjene najdemo te dele na borlski kopiji, ki se zdi nedokončana. Pri njej najdemo poleg močnega nosu tudi drugačna, širša usta in močno spodnjo ustnico, medtem ko so kodri nad čelom ohranili svojo osnovno razporeditev, so pa zaradi njene nedokončanosti ostali večji in nerazčlenjeni. Čelo je pri tej kopiji nekaj širše, vrh loka obrvi pa pomaknjen bolj navzven, zato je splošen vtis bolj robot oz. manj prefinjen.

Za kiparski izdelek nenavadna redukcija borlskega portreta na samo obrazne partije vodi k domnevi, da imamo pred seboj sicer ne povsem dokončano kopijo, izdelano po mavčnem odlitku obraza/maske *Lucija Vera*. Obstoje takih mask je mogoče dokaj prepričljivo utemeljiti s skoraj identičnim mavčnim odlitkom portreta *Borghese* iz zbirke Lambert Krahe⁸³ v *Museum Kunstpalast* v Düsseldorfu (sl. 16). Ta kaže, da so bile tovrstne obrazne kopije *Lucija Vera* v različici *Acqua Traversa*, izdelovane brez doprsja in postavljane na okroglo nogo, v Rimu znane že sredi 18. stoletja, njihova akademska uporaba pa se je nadaljevala še celo 18. stoletje in tudi pozneje.⁸⁴

⁸² VAUGHAN 1991, cit. n. 71, pp. 183–197.

⁸³ Slikar in zbiratelj iz Düsseldorfa (1712–1790), bival v Rimu med 1736 in 1756, ko se je vrnil v Düsseldorf in tam leta 1762 odprl privatno šolo risanja, v kateri je kot študijsko gradivo razstavil svojo privatno zbirko. Zbirko je leta 1778 odkupila Akademija v Düsseldorfu, med drugim tudi 268 mavčnih odlitkov. Kar je ostalo od te velike zbirke, hrani danes *Museum Kunstpalast* v Düsseldorfu. SCHREITER 2013, cit. n. 38, p. 192 sicer napačno pripisuje odlitek originalu, hranjenem v *Musei Vaticani*, *Braccio Nuovo*, inv. 2217.

⁸⁴ Taka je bila verjetno tudi maska v šoli Alexandra Trippla.



16. Mavčni obrazni odlitek Lucija Vera iz zbirke Krahe. Düsseldorf, Museum Kunstpalast

Kopija z Borla je doslej edina znana obrazna kopija, narejena v kamnu. O tem, da je bila izdelana v zbirateljske namene, skoraj ne more biti dvoma, čeprav bi lahko bila izdelana tudi v neki kiparski šoli kot študija fiziognomije in ostala zato tudi ne povsem dokončana. Kje in kdaj je bila izdelana, je danes mogoče le previdno domnevati. Še najbolj verjetna, čeprav zaenkrat težko dokazljiva, je domneva, da so

jo izdelali v Rimu v drugi polovici 18. stoletja. Kot cenejša različica kopije slavne-
ga portreta Borghese bi bila lahko za manj premožnega zbiralca na obisku v Rimu
18. stoletja še kako zanimiva.⁸⁵ Zdi se zato, da je ta portret Lucija Vera, po nekem
obisku Rima Grand Toura, prišel v eno od plemiških zbirk 18. stoletja in končal na
gradu Borl, morda prav v času družine Sauer. O načinu in času odložitve portreta
v dravski prod, kjer je bil najden, trenutno ni mogoče reči nič gotovega.

Viri ilustracij: Republika Slovenija, Ministrstvo za okolje in prostor, Agencija Republike Slovenije
za okolje (1), © Boris Farič (3), © Luka Gale (4), © Creative Commons, Carole Raddato (8),
© Archäologisches Institut der Universität Göttingen (9), © National Museums Liverpool (10),
© Chatsworth Settlement Trustees (11), © National Trust / Sue James (12), © Scottish National
Gallery (13), © Daniel Katz Gallery, London (14), © Trustees of the British Museum (15),
© Museum Kunstpalast, Düsseldorf (16), osebni arhiv avtorja (2, 5–7)

⁸⁵ O manjših sredstvih, ki so jih v primerjavi z angleškimi kupci imeli na voljo plemiči srednje in se-
verne Evrope, cf. Charlotte SCHREITER, Moulded on the best originals of Rome. Eighteenth-Century
Production and Trade of Plaster Casts after Antique Sculpture in Germany, *Plaster Casts: Making,
Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present* (edd. Eckart Marchand – Rune
Frederiksen), Berlin 2010, pp. 121–142. O okusu in vprašanjih originalnosti ter kopij v 18. stoletju
cf. Nancy H. RAMAGE, Restorer and Collector: Notes on Eighteenth-Century Recreations of Roman
Statues, *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present
to Classical Antiquity* (ed. Elaine K. Gazda), Michigan 2002 (Memoirs of the American Academy in
Rome. Supplementary Volume, 1), pp. 61–77.

Il ritratto Borl/Ankenstein di Lucio Vero

SUMMARY

Fu il caso che portò alla scoperta di un colossale ritratto - parzialmente danneggiato - dell'imperatore romano Lucio Vero (*Lucius Aurelius Verus Augustus*, 130–169); correvano l'anno 1951, la scultura fu rinvenuta nel greto della Drava nei pressi del castello Born/Ankestein, a 12 km da Ptuj. Già la prima pubblicazione, l'anno successivo, situò correttamente il ritratto come prossimo alla scultura conservata al Louvre e scoperta nel 1720 nella villa di Lucio Vero ad Acqua Traversa, a nord di Roma. La letteratura specializzata, locale e non, lo ha sempre considerato come un originale di epoca antica e di produzione provinciale. A causa del luogo del rinvenimento, fu messo in relazione con un ignoto contesto antico in prossimità della *colonia Ulpia Traiana Poetovio* (Ptuj), ma non con la possibilità che facesse parte della collezione di antichità del castello Borl/Ankestein, l'esistenza della quale è testimoniata da abbondanti indizi (al tempo della famiglia Sauer e in seguito).

Il ritratto Borl/Ankestein è realizzato in una pietra, la pietra calcarea, non reperibile sul territorio della Slovenia e nemmeno nelle vicinanze; ciò dimostra che la realizzazione avvenne altrove, fuori da questo territorio. La pietra calcarea inoltre è un tipo di pietra rarissimamente usata per i ritratti romani imperiali, abitualmente scolpiti in marmo (il ritratto di Lucio Vero di Acqua Traversa è scolpito in marmo di Göktepe / TR/). Inoltre si tratta di un ritratto postumo di Lucio Vero scolpito tra il 180 e il 183 e che molto probabilmente fu realizzato in un solo esemplare di questa variante di replica del 4.º tipo dei suoi ritratti; al tempo di Commodo, del resto, non c'era motivo di realizzare più repliche da diffondere in tutto l'Impero.

Il ritratto Born/Ankestein non è rifinito; solo i dettagli del volto sono ben lavorati, mentre la ricca lavorazione di barba e capigliatura, tipica dei ritratti di Lucio Vero, è in questo caso appena abbozzata e strettamente limitata al contorno del volto. Sul quale si possono osservare anche tracce della macchina per la puntura (macchina a punti), che ne determinano l'attribuzione a dopo la metà del 18.º secolo. Nel caso del ritratto Borl/Ankestein si tratta di una delle copie del famosissimo ritratto di Lucio Vero, quali se ne realizzavano, soprattutto nella seconda metà del 18.º secolo, a Roma, e soprattutto nell'officina di Carlo Albacini, per clienti inglesi, in marmo. Allo stesso tempo, si facevano anche i calchi in gesso, utilizzati sia nelle botteghe di scultura che nelle accademie private allora emergenti, principalmente per lo studio del disegno. Un ruolo speciale per lo studio della fisionomia spettava ai calchi facciali di cui l'esempio relativo al ritratto di Acqua Traversa è conservato nella collezione Lambert Krahe a Düsseldorf (Museo Kunstpalast).

Il ritratto Borl/Ankenstein è finora l'unica copia conosciuta del ritratto facciale di Lucio Vero scolpita in pietra, realizzata probabilmente nella seconda metà del 18.º secolo a Roma; acquisita da un collezionista durante la visita a Roma del Grand Tour,

è probabilmente ben presto pervenuta nella raccolta del castello, saccheggiata al più tardi all' inizio della seconda guerra mondiale; il che potrebbe spiegare il suo abbandono nelle immediate vicinanze del castello.