
Monika Osvald, Ljubljana

COSTANTINO IL GRANDE. LA CIVILTÀ ANTICA AL BIVIO TRA OCCIDENTE E ORIENTE

Razstava: Rimini, Castel Sismondo, 13. 3. – 4. 9. 2005.

Razstavni katalog:

COSTANTINO IL GRANDE. LA CIVILTÀ ANTICA AL BIVIO TRA OCCIDENTE E ORIENTE, Milano: Silvana Editoriale Spa 2005, pp. 336.

Da je Konstantin Veliki ključnega pomena za zmagoslavje krščanstva v začetku 4. stol., o tem ni nobenega dvoma. Toda po dolgih stoletjih čaščenja tega pomembnega rimskega cesarja kot prvega krščanskega vladarja, je – po antičnih poskusih cesarja Julijana Apostate in zgodovinarja Zosima, ki pa so bili kasneje v zgodovini uspešno potišani – Henri Grégoire prvi jasno in glasno izrazil svoje pomisleke glede Konstantinove nenadne spreobrnitve in s tem postavil temelje tako imenovanemu »Konstantinovemu vprašanju«. Slednje je dobilo pomembno mesto v antični sekciji X. Mednarodnega zgodovinskega kongresa leta 1955. Na tem kongresu je med zgodovinarji antike povsem prevladal dvom v dolga stoletja trajajoče prepričanje o Konstantinovi »čudežni« spreobrnitvi leta 312 po odločilni bitki pri Milvijskem mostu, v kateri je premagal Maksencija. Po mnenju teh zgodovinarjev naj tolerančni edikt, ki sta ga v Milanu leta 313 podpisala Konstantin in Licinij, ne bi bil Konstantinovo delo, ampak Maksencijevo ali Licinijevo; Konstantinova spreobnitev leta 312 naj bi bila plod invencije Laktancija in Evzebijja, krščanskih piscev s Konstantinovega dvora,¹ ki jo je cesar oportunistično razširjal v času dokončnega obračuna z Licinijem; znamenje XP, ki ga je pred bitko pri Milvijskem mostu dal upodobiti na insignije, naj ne bi bil krščanski, temveč solarni simbol, saj naj bi cesar še dolgo po letu 312 častil očetovo sončno božanstvo *Sol Invictus*. Takšna interpretacija se je povsem uveljavila in jo lahko preberemo v zgodovinskih knjigah novejšega datuma.² Toda razstava v Riminiju izhaja iz drugačnih, tradicionalnih temeljev, ki pa jih poskuša podpreti z novim branjem antičnih virov.

Po mnenju Marte Sordi, avtorice ene od uvodnih študij v katalogu, naj bi bi bilo »Konstantinovo vprašanje« preseženo, saj so nove študije osvetlile

¹ LACTANTIUS, *De mortibus persecutorum* XLIV; EUSEBIUS, *Historia Ecclesiastica* IX, 9 in *Vita Costantini* I, 26 ss.

² Arnaldo MARCONE, *Pagano e cristiano. Vita e mito di Costantino*, Bari 2002.

več elementov, ki pričajo o Konstantinovi zgodnji spreobrnitvi.³ Avtorica poudarja zlasti tezo, da se cesar med triumfom 29. oktobra 312 ni povzpел na Kapitolin in ni opravil žrtvovanja pred templjem Jupitra Optima Maksima (argument *ex silentio*, kajti antični viri tega tradicionalnega zaključka triumfa v Konstantinovem primeru ne omenjajo), kar naj bi potrjevalo Konstantinov zgodnji sprejem krščanstva. Cesar je na ta način obred triumfa, ki je bil religiozne narave, saj je vključeval žrtvovanje poganskim bogovom, spremenil v *adventus* ali cesarjev slovesni vhod v mesto, ki je bil le del političnega ceremoniala. Ker je vrednotenje Konstantinovega lika predmet zgodovinarjev antike, se v recenziji ne bomo spuščali v vprašanje utemeljenosti in smiselnosti teh novih branj antičnih piscev, ampak se bomo raje osredotočili na razstavo samo in spremljajoči katalog, ter poskušali opozoriti bodisi na presežke kot tudi na nekatere pomanjkljivosti.

Razstavljeni predmeti, ki so bili z veliko občutka in logike razporejeni v dveh nadstropjih Sigmundovega gradu v Riminiju, so tvorili več zaokroženih enot, ki so poskušale osvetliti čas Konstantinovega vladanja (ok. 306–337) iz raznolikih zornih kotov. Razstavni sklopi so bili premišljeno izbrani, škoda le, da jih avtorji razstave niso pospremili s primerno dizajniranim »grafičnim ozadjem«. To bi gledalcu omogočalo lahkotnejši sprehod po razstavni poti ter neposrednejše razumevanje posameznih razstavnih predmetov in njihovo razvrstitev v širše sklope. Tudi pri naboru umetnin, zlasti pri portretih, je obiskovalca mestoma preveval občutek, da so bile le-te izbrane bolj po naključju kot po njihovi reprezentančnosti in sporočilnosti. Toda razstava je bila vredna ogleda že samo zato, ker je bilo na enem samem mestu zbranih veliko število vsestransko zanimivih eksponatov in to iz obdobja poznoantične umetnosti, obdobja, ki je v širši publiki dostopnih zbirkah velikih muzejev navadno le skromno zastopano.

Razstavna pot je vodila obiskovalca skozi pet sklopov: *Tetrarhija, Konstantin Veliki in njegova dinastija, Konstantinova spreobrnitev in preobrazba cesarstva, Življenje na dvoru in Likovne umetnosti*. To razvrstitev je upošteval tudi razstavni katalog, saj so ji sledili tako uvodni članki v prvem delu kataloga kot kataložni zapisi v drugem.

Ob portretih tetrahov se najprej spomnimo na znamenita skupinska portreta iz profirja, ki se danes nahajata v Vatikanskih muzejih in na fasadi bazilike sv. Marka v Benetkah. Toda rimska portretna umetnost je bila skozi celoten zgodovinski razvoj, torej tudi v času tetrahov in kasneje, zelo raznolika, saj so portrete vladarjev postavljali z različnimi nameni in v različnih funkcijah. Tako je bilo v prvem sklopu z naslovom *Tetrarhija* postavljenih na ogled šest portretnih glav, ki so po ikonografski metodi bolj ali manj zanesljivo pripisane posameznim tetrahom (in Konstantinu), presenečajo pa bodisi po raznolikosti materialov in dimenzijah (od naravne do kolosalne velikosti) bodisi po stopnji portretne realizma.

³ Marta SORDI, La conversione di Costantino, *Costantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, (Rimini, Castel Sismondo, 13. 3.–4. 9. 2005), Milano 2005, pp. 36–43.

Podobe Konstantina Velikega, razen izjemoma, ne sledijo več tradiciji portretov vojaških cesarjev iz sredine 3. stol., tradiciji, ki je v veliki meri zaznamovala obdobje tetrarhov, ampak se zgledujejo po klasicizmu iz časa Antoninov. Včasih gredo še dlje, saj preoblikujejo kipe iz druge polovice 2. stol. v svoje lastne portrete. Tak primer je celopostaven, sedeč portret Konstantinove matere Helene, narejen iz grškega marmorja (Rim, Musei Capitolini).⁴ Telo, izklesano v drugi polovici 2. stol., posnema grški prototip Afrodite iz druge polovice 5. stol. pr. Kr., ki ga je najverjetneje izklesal kipar Kalamis. Glava je sprva nosila obrazne poteze ene od antoninskih cesaric (Favstine Mlajše ali njene hčerke Lucile), kasneje, ob priložnosti Konstantinovih *vicennalia* leta 326, pa je bila predelana v portret Helene. Navezava na Antonine in zgledovanje po klasicizmu je bilo zlasti politične narave, saj so se hoteli, *Konstantin Veliki in njegova dinastija*, izhajajoč iz vojaških vrst in provincialnega miljeja, na ta način povzdigniti nad svoje okolje in obenem vzpostaviti novo vladarsko dinastijo, ki ne bi v ničemer zaostajala za prejšnjimi.

Najbolj problematičen je bil razstavni sklop *Konstantinova spreobrnitev in preobrazba cesarstva*, saj je temeljil na premisi, da se je Konstantin Veliki dejansko spreobrnil ob zmagi pri Milvijskem mostu leta 312. Zato so bili v tem sklopu zbrani in razstavljeni le tisti objekti, ki so omenjeno premiso podpirali; dodanih je bilo še nekaj ambivalentnih predmetov, ki sicer omogočajo različna branja, vendar so bili tu predstavljeni v »edini pravi luči«. Lep primer je zlatnik, ki ga je Konstantin izdal leta 313 v Paviji (*Ticinum*). Na naličju je cesar upodobljen z leve strani, sledi mu profil sončnega boga *Sol Invictus*. Solarna ikonografija je poudarjena še z napisom INVICTVS COSTANTINVS MAX AVG in frontalno upodobljeno Sončevo kvadrigo na Konstantinovem ščitu. V katalognem zapisu je novce sicer natančno opisan, vendar je v komentarju izpostavljena teza, da moremo upodobitev na novcu razumeti kot aluzijo na srečanje med Konstantinom in Licinijem leta 313 v Milanu, srečanje, ki je privedlo do izdaje znamenitega Milanskega edikta.⁵

Vztrajanje na Konstantinovem zgodnjem spreobrnjenju, za vsako ceno, se zdi nesmiselno, tudi zaradi nadaljnjega razvoja dogodkov. Dejstvo je, da je Konstantin v 20. in 30. letih 4. stol. med vsemi dovoljenimi religijami krščanstvo privilegiral in to na očiten način ter z velikimi finančnimi sredstvi. O tem pričajo pomembna bazilikalna središča v Rimu, ki so se izoblikovala ravno v tem času in z bogato državno podporo. Zato se zdi izbor predmetov, ki so bili združeni v tretjem sklopu, neprimeren: večinoma je šlo za izdelke umetne obrti, ki bi sicer pričali o prisotnosti krščanstva med vojaki in splošno v cesarstvu, če ne bi bili po svoji dataciji – večina iz druge polovice 4. stol. – povsem neprimerni, saj dokazujejo očitna dejstva.

⁴ Claudio PARISI PRESICCE, Statua di Elena, *Costantino il Grande* 2005, pp. 212–213, cat. 8, fig. 8.

⁵ Michele AMANDRY, Multiplo di nove soldi di Costantino, *Costantino il Grande* 2005, p. 237, cat. 54, fig. 54.

V zadnjem delu tretjega sklopa je bil Konstantin Veliki predstavljen kot *ktitor*, to je ustanovitelj mest, in sicer bodisi Konstantinopla bodisi novega, krščanskega Rima. Čeprav je cesar Rim obiskal le trikrat, in še takrat se je mudil le za kratek čas (kot triumfator po zmagi nad Maksencijem leta 312, v proslavitev decenalijskega leta 315 in med obhajanjem vicenalijskega leta 326), je mestu vtisnil neizbrisni pečat. Ob vzhodu Kvirinala je zgradil terme, na Rimskem forumu je ob *via Sacra* dokončal baziliko, ki jo je začel graditi njegov nasprotnik Maksencij. Zlasti pa je podpiral in promoviral izgradnjo številnih krščanskih cerkva: osrednje, Lateranske bazilike z baptisterijem, in številnih drugih cerkvenih stavb, ki so, postavljene nad grobovi rimskih mučencev, obkrožale mesto (omenimo le najpomembnejšo, to je baziliko nad grobom sv. Petra v Vatikanu).⁶

Toda ideja o cesarju kot ustanovitelju mest je na razstavi na žalost izzvenela v prazno, saj so manjkale celo osnovne didaskalije, kot so tlorisi Konstantinopla in krščanskega Rima, zelo primerno pa bi bilo tudi večje število modelov novih arhitektur. To pomanjkljivost so deloma nadoknadili pregledni članki o arhitekturi Konstantinovega obdobja, izpod peres Paola Liveranija in nekaterih drugih italijanskih strokovnjakov,⁷ ter ženske personifikacije (*Tychai*) Rima in Konstantinopla, izdelane v treh različnih tehnikah: kot pozlačene srebrne figurice iz konca 4. stol. (London, British Museum),⁸ na slonokoščnem diptihu, ki je datiran na prehodu iz 5. v 6. stol. (Dunaj, Kunsthistorisches Museum),⁹ in v tehniki pozlačene risbe na steklenem krožniku iz prve polovice 4. stol. (Musei Vaticani).¹⁰

Že v času tetrarhov, zlasti pa s Konstantinom je prišlo do radikalne spremembe v dojemanju osebnosti cesarja, ki je sedaj temeljilo na vladarjevi »odsotnosti« in svetosti. Uveljavitev novega koncepta in izkazovanja cesarske moči je z vso zgovornostjo dokazala že Sabine G. MacCormack v delu *Art and Ceremony in Late Antiquity* iz leta 1981,¹¹ Paolo Liverani pa je v prispevku *Un nuovo stile di corte* spremenjeni dvorni ceremonial prenesel na cesarjev *adventus* v mesto Rim.¹² Med svojimi sicer maloštevilnimi in kratkimi obiski Rima je

⁶ Paolo LIVERANI, L'edilizia costantiniana a Roma: il Laterano, il Vaticano, Santa Croce in Gerusalemme, *Costantino il Grande* 2005, pp. 74–81.

⁷ Poleg Paola Liveranija (cit. n. 6) velja posebej omeniti naslednji članek: Sergio RINALDI TUFİ, La grande architettura fra Diocleziano e Costantino a Roma e nel mondo romano, *Costantino il Grande* 2005, pp. 92–105.

⁸ Christian ENTWISTLE, Statuette (*Tychai*) di Roma e Costantinopoli, *Costantino il Grande* 2005, pp. 251–252, cat. 82a–b, fig. 82a–b.

⁹ Manuela LAUNBERGER, Dittico con Roma e Costantinopoli, *Costantino il Grande* 2005, pp. 252–254, cat. 83, fig. 83.

¹⁰ Umberto UTRO, Vetro dorato con le personificazioni di Roma e Costantinopoli, *Costantino il Grande* 2005, pp. 254–255, cat. 84, fig. 84.

¹¹ Sabine G. MACCORMACK, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, University of California Press 1981.

¹² Paolo LIVERANI, Un nuovo stile di corte, *Costantino il Grande* 2005, pp. 70–73.

Konstantin, po mnenju Liveranija, zarisal nov potek zmagoslavnega vhoda v nekdanjo prestolnico. Ta je sedaj potekal skozi *porta Triumphalis* po *via Lata* vse do Kapitolina, ki ga je obšel in nadaljeval pot ob Tiberi, po Zelenjavnem (*Forum Holitorium*) in Živinskem forumu (*Forum Boarium*). Procesija se je nadalje spustila do Cirkusa Maksima in se dvignila po »dolini« med Palatinom in Celijem. Obkrožila je Hadrijanov slavolok, katerega so – tako izpričujejo nove raziskave – med leti 313 in 315 preoblikovali v Konstantinovega,¹³ in se po *via Sacra* povzpela čez Rimski forum, vse do Kapitolina, kjer naj bi se zaključila brez končnega vzpona do templja Jupitra Optima Maksima.

Četrty sklop razstave, poimenovan *Življenje na dvoru*, je nazorno opozoril na nadaljevanje tradicionalne vladarske ikonografije v Konstantinov čas. Gre zlasti za dva motiva, ki sta se v kontekstu evropske umetnosti izoblikovala na dvoru Aleksandra Velikega. To sta vladarska motiva zmagovitega sprevoda in lova na divje živali. Zdi se, da je razlika med helenističnimi in poznoantičnimi upodobitvami le v formalnem jeziku in to zlasti na prikazu imperialnega sprevoda, kar je lepo razvidno iz znamenite kameje z motivom Licinijevega trumfa (Pariz, Bibliothèque national de France), kjer se cesar približuje gledalcu na frontalno in simetrično upodobljeni kvadrigi.¹⁴

Članki Gemme Sene Chiese in ostalih strokovnjakov, v katerih bremo odlične sinteze in tudi nova dognanja o posameznih zvrsteh likovnega snovanja v času Konstantina, so nujen uvod v poglobljeno razumevanje izjemnih razstavnih eksponatov, ki so sestavljali zadnji sklop pod naslovom *Likovne umetnosti*. Omenili smo že, da se uradni cesarski portreti Konstantina in njegove družine po letu 313 vedno bolj odmikajo od shematičnosti, ki je bila značilna za portretistiko vojaških cesarjev in tetrahov, ter se vedno bolj zgledujejo po klasicizmu antoninske umetnosti; omenjeni princip velja celo za Konstantinove kolosalne portrete (Gemma Sena Chiesa, Claudio Parisi Presicce).¹⁵ Istočasno zasledimo v privatni portretistiki samosvoj pojav: podobe zasebnikov se ne zledujejo po dvoru, kot je bila doslej navada, ampak sledijo na eni strani večjemu realizmu, na drugi pa cesarskim modelom iz 1. in 2. stol., in to zlasti v ženskih portretih (Marianne Bergmann).¹⁶

Obdobje, ki sega od leta 325 pa vse do konca 4. stol., je temeljnega pomena pri oblikovanju repertoarja starokrščanske umetnosti. Krščanski motivi so se postopoma formirali že v katakombni umetnosti, toda veliki pripo-

¹³ *Arco di Costantino. Le due fasi dell'arco nella valle del Colosseo*, Milano 2001.

¹⁴ Mathilde AVISSEAU-BROUSTET, *Cammeo detto del "Trionfo di Licinio"*, *Costantino il Grande* 2005, pp. 267–268, cat. 97, fig. 97.

¹⁵ Gemma SENA CHIESA, *Felicia tempora: la riconquista del classico*, *Costantino il Grande* 2005, pp. 130–137; Claudio PARISI PRESCICCE, *L'abbandono della moderazione. I ritratti di Costantino e della sua progenie*, *Costantino il Grande* 2005, pp. 138–155.

¹⁶ Marianne BERGMANN, *La ritrattistica privata di età costantiniana: l'abbandono del prototipo imperiale*, *Costantino il Grande* 2005, pp. 156–165.

vedni cikli se kodificirajo šele z nastopom verske svobode. Na razstavi smo sledili temu razvoju na primerih sarkofagov in male plastike (Marina Sapelli)¹⁷ ter slikarskih in mozaičnih spomenikov (Fabrizio Bisconti).¹⁸ Zaradi bližine Ogleja je za nas zlasti zanimiv razvoj motiva preroka Jone in na razstavi je bilo na ogled primerjalno gradivo, ki je zgovorno pričevalo o genezi omenjenega motiva in o njegovem ponavljanje v obliki ustaljenih obrazcev, ki so kodificirali tako vsebinski kot formalni vidik.¹⁹

Na osnovi umetnin, ki spadajo v vrst umetne obrti – omenimo le izjemno Kamejo z vladarjem na konju, ki jo hrani Narodni muzej v Beogradu (datirana v 4. stol.)²⁰ – je Gemma Sena Chiesa ponudila nekoliko drugačno razlago »poganskih« mitoloških motivov, ki krasijo številne izdelke umetne obrti iz 4. in 5. stol. Upodabljanje mitoloških motivov so pisci navadno razložili z identifikacijo naročnikov teh izdelkov, naročnikov, ki so pripadali rimskemu senatorskemu razredu. Slednji naj bi se – o tem beremo v Prudencijevi pesnitvi *Contra Symmachum* – še vedno trdno oklepali poganske vere, saj naj bi bili bogovi tradicionalnega rimskega panteona edini garantii nepremagljivosti in večnosti (*aeternitas*) mesta Rima in s tem imperija. Sena Chiesa je ponudila zanimivo tezo: mitološki motivi ne potrebujejo nujno »poganskega nagiba«; po njenem mnenju so dokaz kulturne izjemnosti senatorske elite, saj so na izdelkih praviloma obravnavane manj znane epizode iz antične mitologije. Mitološki prizori so torej le sinonim za izobrazenost in visoki status naročnika, ne izpričujejo pa njegove verske pripadnosti.²¹

Razstavni katalog prinaša, zlasti v uvodnih člankih, s teorijo podkrepljene sinteze in številne nove poglede, toda mestoma se zdi, da posamezni avtorji preveč poudarjajo normativnost antičnega klasicizma. Vsakršno odstopanje razumejo kot začasno in prehodno, dokler ne nastopi nova doba preporoda starih klasičnih norm. Tako je omenjeni katalog še en dokaz več, da Rieglova *Spätromische Kunstindustrie* vedno bolj tone v pozabo,²² čeprav ponuja edinstveno metodo za celostno razumevanje poznoantične in starokrščanske umetnosti.

¹⁷ Marina SAPELLI, La produzione dei sarcofagi in età costantiniana (312–313 – circa 340), *Costantino il Grande* 2005, pp. 166–173.

¹⁸ Fabrizio BISCONTI, *Monumenta picta. L'arte dei Costantinidi tra pittura e mosaico*, *Costantino il Grande* 2005, pp. 174–187.

¹⁹ Razstavljeni so bili naslednji trije eksponati: Fragment sarkofaga z Jonino zgodbo in banketom, iz zadnje tretjine 3. stol. (Rim, Pretestatove katakombe, Museo cristiano), Fragment sarkofaga z Jonino zgodbo, iz prve četrtine 4. stol. (Rim, Pretestatove katakombe, Museo cristiano) in Jonova zgodba v mozaični tehniki na plošči, ki je zapirala lokul, iz zadnjih desetletij 4. stol. (Vatikanski muzeji).

²⁰ Jelena KONDIĆ, *Cammeo con imperatore a cavallo*, *Costantino il Grande* 2005, p. 316, cat. 184, fig. 184.

²¹ Gemma SENA CHIESA, *Le arti suntuarie*, *Costantino il Grande* 2005, pp. 188–201.

²² Alois RIEGL, *Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901.