

# Η Αψίδα του Μεγάλου Κωνσταντίνου στη Ρώμη και η γενεαλογία της δυτικής παράδοσης: από τον Giorgio Vasari στον Alois Riegl\*

Νίκος ΔΑΣΚΑΛΟΘΑΝΑΣΗΣ

ΣΤΑ πρώτα χρόνια του 16ου αιώνα, κάπου ανάμεσα στο 1513 και το 1519, ο Ραφαήλ συντάσσει ένα κείμενο προς τον πάπα Λέοντα Γ' σχετικά με τα «ορατά λείψανα των ρωμαϊκών ερειπίων» που επιβίωναν έως την εποχή του. Ένα από τα μνημεία αυτά είναι και η Αψίδα του Κωνσταντίνου, δίπλα στο Κολοσσαίο (εικ. 1), έργο που αναγέρθηκε από τη Σύγκλητο μεταξύ των ετών 312 και 315 για να τιμηθεί η νίκη του αυτοκράτορα επί του Μαξεντίου. Γράφει λοιπόν ο Ραφαήλ:

[...] η αρχιτεκτονική ήταν η τέχνη που αφανίστηκε τελευταία, πράγμα το οποίο μπορεί κανείς να διαπιστώσει από πολλά παραδείγματα· και μεταξύ άλλων, από την αψίδα του Κωνσταντίνου, η σύνθεση της οποίας είναι ωραία και καλοφτιαγμένη σε ό,τι αφορά την αρχιτεκτονική, όχι όμως και ως προς τα γλυπτά που τη στολίζουν, τα οποία είναι ευτελέστατα, δίχως τέχνη και χωρίς ουδεμία αξία.<sup>1</sup>

Ο Ραφαήλ μιλά εδώ για τα ανάγλυφα που κοσμούν την αψίδα και φιλοτεχνήθηκαν την εποχή του Κωνσταντίνου, τα οποία διαφοροποιεί από

τα γλυπτά κομμάτια [που προέρχονται από τις αψίδες] του Τραϊανού και του Αντωνίνου Πίου, [τα οποία] είναι εξαιρετικά και άψογου ύφους.<sup>2</sup>

Πράγματι, η Αψίδα, πέραν των ανάγλυφων που της είναι σύγχρονα, περιλαμβάνει και *spolia* από παλιότερες εποχές—του Τραϊανού (98–

---

\* Το κείμενο εκφωνήθηκε ως διάλεξη στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, του Ρεθύμνου, στις 6 Μαρτίου 2018.

<sup>1</sup> ΙΩΑΝΝΟΥ 2014, το παράθεμα στη σ. 134.

<sup>2</sup> ΙΩΑΝΝΟΥ 2014, 134.



Εικ. 1 : Η Αψίδα του Μεγάλου Κωνσταντίνου στη Ρώμη, 312–315 μ.Χ.

117), του Αδριανού (117–138) και του Μάρκου Αυρηλίου (161–180)<sup>3</sup>— που ενσωματώθηκαν στον γλυπτό της διάκοσμο (εικ. 2). Τα δεύτερα επαινεί ο Ραφαήλ και τα πρώτα ψέγει ως «senz' arte o bontate alcuna». Κι όταν ο Vasari, περίπου μισόν αιώνα αργότερα, θα επιχειρήσει να ανασυστήσει στα προοίμια των *Βίων* του την κατάσταση των τεχνών στις τρεις εποχές που περιγράφει, θα μιλήσει εκτενέστερα για τα ίδια ανάγλυφα με τα ίδια λόγια:

Λέω, λοιπόν, και είναι αλήθεια, ότι αυτές [οι τέχνες] ξεκίνησαν στη Ρώμη με καθυστέρηση. [...] Ακόμα κι εάν συνεχίστηκαν οι τέχνες της γλυπτικής και της ζωγραφικής μέχρι την εξάλειψη των δώδεκα Καισάρων [[Προσθήκη 1568 τούτο δεν συνέβη ωστόσο με την ίδια τελειότητα και καλή ποιότητα που είχαν νωρίτερα. Επειδή είναι εμφανές στα κτήρια που κατασκεύασαν, καθώς οι αυτοκράτορες διαδέχονταν ο ένας τον άλλον, ότι αυτές οι τέχνες μέρα με τη μέρα έφθιναν (*declinando*) χάνοντας σιγά-σιγά την

<sup>3</sup> Όχι όμως και του Αντωνίνου Πίου, όπως νομίζει ο Ραφαήλ· βλ. ELSNER 2000, ειδικότερα σ. 149, σημ. 1.



Εικ. 2 : Αψίδα του Μεγάλου Κωνσταντίνου.  
Ανάγλυφο της εποχής του Αδριανού, π. 130 μ.Χ.

ακέραια τελειότητα του σχεδίου. Και επ' αυτού μπορούν να δώσουν σαφή μαρτυρία τα έργα της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής που δημιουργήθηκαν επί Κωνσταντίνου στη Ρώμη και ιδίως η θριαμβική αψίδα που στήθηκε προς τιμήν του από το ρωμαϊκό λαό [δίπλα] στο Κολοσσαίο:

όπου βλέπουμε, εξαιτίας της έλλειψης καλών δασκάλων, ότι χρησιμοποίησαν τις μαρμάρινες παραστάσεις που είχαν γίνει την εποχή του Τραϊανού αλλά ακόμα και τα λάφυρα που έφεραν στη Ρώμη από διάφορα μέρη του κόσμου. Και όποιος γνωρίζει ότι τα αφιερώματα που βρίσκονται μέσα στα μετάλλια (*tondi*), δηλαδή τα μεσαία ανάγλυφα και επίσης οι αιχμάλωτοι και οι μεγάλες σκηνές και οι κίονες και οι θριγκοί και τα άλλα στολίδια, που είναι προγενέστερα και [προέρχονται] από αρχαία σπόλια, είναι δουλεμένα με εξαιρετικό τρόπο, γνωρίζει ακόμα ότι όσα έργα δημιουργήθηκαν εξολοκλήρου από τους γλύπτες εκείνης της εποχής [του Κωνσταντίνου] είναι πάρα πολύ αδέξια (*goffissime*). Όπως επίσης είναι ορισμένες μικρών διαστάσεων σκηνές με μικρές μαρμάρινες μορφές [...] πολύ αδέξιες και με τέτοιον τρόπο δουλεμένες που ο καθείς μπορεί να πιστέψει ανεπιφύλακτα ότι από τότε η τέχνη της γλυπτικής είχε αρχίσει να χάνει την καλή ποιότητα, μολονότι δεν είχαν ακόμα φτάσει οι Γότθοι και τα άλλα βάρβαρα και ξένα έθνη, που κατέστρεψαν, μαζί με την Ιταλία, όλες τις άριστες τέχνες]].<sup>4</sup>

Το απόσπασμα του Vasari είναι αποκαλυπτικό για πολλούς λόγους. Καταρχάς, το σημαντικότερο, εντοπίζει με καθαρότητα μια έννοια που θα ρίξει για αιώνες τη βαριά σκιά της επί της νεότερης ιστοριογραφίας της τέχνης—και φυσικά όχι μόνο της τέχνης: πρόκειται για την έννοια της παρακμής. Κατά δεύτερο ο Vasari προσδιορίζει ως ουσιώδες στάδιο αυτής της διαδικασίας τον 4ο αιώνα, αμέσως μετά την λεγόμενη κρίση του 3ου αιώνα, κατ' αντιδιαστολή προς τον λαμπρό 2ο αιώνα των Αντωνίων—του Τραϊανού, του Αδριανού, του Μάρκου Αυρηλίου. Με δυο λόγια, το ιστορικό και χρονολογικό πλαίσιο της έναρξης της εποχής της παρακμής, βρίσκεται ήδη εδώ, στο προοίμιο των *Βίων*. Κατά τρίτον, ο Vasari προσφυώς συνδέει τούτη την παρακμή περισσότερο με εσωτερικά αίτια, εντός της ίδιας της Αυτοκρατορίας και λιγότερο με εξωτερικές επεμβάσεις, δηλαδή με τις βαρβαρικές επιδρομές, κάτι που είναι πλέον κοινός τόπος στην ιστοριογραφία. Θα μπορούσε μάλιστα κανείς εδώ να παρατηρήσει ότι ο Vasari κάνει σαφή, αν και με έμμεσο τρόπο, την προσωπική του αγωνία για την δική του τύχη νοσταλγώ-

<sup>4</sup> ΙΩΑΝΝΟΥ 2016, το παράθεμα στη σ. 148. Οι *Βίοι* γνώρισαν δυο εκδόσεις (1550 και 1568). Η δεύτερη έκδοση περιέχει αναθεωρήσεις και συμπληρώσεις, βλ. VASARI 1966–87.



ντας ήδη τη χρυσή εποχή του ήρωά του, του Μιχαήλ Αγγέλου που δεν ζει πια, στα 1568, και κανείς δεν φαίνεται ικανός να τον αντικαταστήσει:

όταν τα ανθρώπινα πράγματα αρχίζουν να παρακμά-  
ζουν δεν σταματούν ποτέ να χειροτερεύουν, μέχρι του ση-  
μείου της οριστικής [τους] κατάπτωσης,

γράφει χαρακτηριστικά λίγο πιο κάτω ο Vasari. Κι όλα αυτά εξετάζο-  
ντας ένα μνημείο-κλειδί για την κατανόηση τούτου του σχήματος, την  
Αψίδα του Κωνσταντίνου στη Ρώμη.

Έχει ενδιαφέρον εδώ να υπογραμμισθεί ότι όταν δύο περίπου αιώ-  
νες μετά τον Vasari ο Γίββων θα συγγράψει το κατεξοχήν έργο περί  
παρακμής στη νεότερη ιστοριογραφία, την *Ιστορία της παρακμής και  
της πτώσης της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας*, θα αναφερθεί με τους ίδιους  
ακριβώς όρους ξανά στην Αψίδα του Κωνσταντίνου:

Το θριαμβικό τόξο του Κωνσταντίνου,

γράφει ο Γίββων γύρω στο 1776,

παραμένει ακόμη ως μελαγχολική απόδειξη της παρακμής  
των τεχνών (*decline of the arts*) [...]. Λες και δεν ήταν δυνα-  
τόν να βρεθεί στην πρωτεύουσα της Αυτοκρατορίας ένας  
γλύπτης ικανός να κοσμήσει αυτό το δημόσιο μνημείο, ξε-  
γυμνώθηκε από τις πιο εκλεκτές της μορφές η Αψίδα του  
Τραϊανού, χωρίς κανέναν σεβασμό στη μνήμη του ή στους  
κανόνες της ιδιοκτησίας,

επισημαίνει ο Γίββων με το χαρακτηριστικό πνεύμα ενός συντηρητικού  
που τον αναστατώνει ο αγώνας της αμερικανικής ανεξαρτησίας και δι-  
αισθάνεται ήδη την απειλή της γαλλικής επανάστασης.

[...]. Ο νέος διάκοσμος που ήταν απαραίτητο να εισαχθεί  
για να καλύψει τα κενά των παλαιότερων γλυπτών,

κλείνει ο Γίββων το παράθεμά του για την Αψίδα του Κωνσταντίνου,

φιλοτεχνήθηκε με τον πλέον χονδροειδή και άτεχνο τρόπο.<sup>5</sup>

Αυτή η ρητορική της παρακμής της τέχνης με σημείο αναφοράς την  
Αψίδα του Κωνσταντίνου θα εισχωρήσει ακάθεκτη βαθιά μέσα στον  
20ό αιώνα. Το 1954 ο σχεδόν ενενηντάχρονος Bernard Berenson θα  
δημοσιεύσει στα αγγλικά ένα μικρό βιβλίο, απόσταγμα της σοφίας του.  
Θα επιλέξει και πάλι την Αψίδα του Κωνσταντίνου για να προσδιορί-  
σει ό,τι ακριβώς περιγράφει ο υπότιτλος του έργου του: την παρακμή

---

<sup>5</sup> GIBBON 1854, τ. 1, κεφ. XIV, σ. 483 (η μετάφραση του παραθέματος ανήκει στον συγ-  
γραφέα του άρθρου).

της μορφής (*The Decline of Form*).<sup>6</sup> Ο Berenson, πάνω από 400 χρόνια μετά τον Ραφαήλ και τον Vasari και σχεδόν 200 μετά τον Γίββωνα, χρησιμοποιεί ακόμη την ίδια γλώσσα—ή και μια γλώσσα πιο δηκτική—για να αναφερθεί στο προβληματικό μνημείο:

Είναι δύσκολο να βρει κανείς κάτι χειρότερο [...], ανάγλυφα που έχουν την τραχύτητα μιας εντελώς αδέξιας προσπάθειας δεν ανήκουν καν σε κάποια τεχνοτροπία (*belonging to no style*).<sup>7</sup>

Για τον εξίσου συντηρητικό Berenson, τον οποίο ουδέποτε απασχολούσαν τα ευρύτατα χρονολογικά άλματα προκειμένου να υποστηρίξει τις παντοειδείς απόψεις του, τα μόνα έργα που θα μπορούσαν να συγκριθούν με τα άτεχνα δημιουργήματα εκείνων των παρηκμασμένων αιώνων, είναι τα τεχνουργήματα των εθνογραφικών μουσείων. Το παράδειγμά του εδώ είναι ένα αγαλματίδιο από το Benin της δυτικής Αφρικής (εικ. 3) το οποίο, κατά τον συγγραφέα, παρουσιάζει «κάποια ομοιότητα» με τη μορφή ενός από τους Τετράρχες (του Κωνσταντίου κατά τον Berenson) όπου αναπαρίσταται μαζί με τον Γαλέριο (πάλι κατά τον Berenson) (εικ. 4)<sup>8</sup> ως επίστεψη κίονα στο Βατικανό.

Σε αυτή λοιπόν την μάλλον ευθύγραμμη πορεία από τον 16ο στον 20ό αιώνα, η εποχή των γλυπτών της Αψίδας του Κωνσταντίνου, δηλαδή ο 4ος αιώνας μ.Χ., εκλαμβάνεται ως εναρκτήριο στάδιο μιας μακράς και παρατεταμένης παρακμής που διαρκεί 400 ή 500 χρόνια. Ακόμη και οι υποστηρικτές της αξίας της τέχνης του Μεσαίωνα παρακάμπτουν



Εικ. 3 : Αγαλματίδιο πολεμιστή από το Benin (BERENSON 1954, 62)

<sup>6</sup> BERENSON 1954. Ο Berenson δημοσίευσε αρχικά το δοκίμιο του στα ιταλικά ως *L'Arco di Costantino o della decadenza della forma*, Μιλάνο: Electa Editrice, 1952.

<sup>7</sup> BERENSON 1954, 38, 43.

<sup>8</sup> BERENSON 1954, 50, εικ. 61, 62.



Εικ. 4 : Κωνστάντιος και Γαλέριος, π. 300 μ.Χ. – Biblioteca Apostolica Vaticana (BERENSON 1954, 61)

αυτή την περίοδο του σκότους και της αμηχανίας αναζητώντας τα ίχνη της ανάκαμψης, το νωρίτερο, στις αρχές του 9ου αιώνα, δηλαδή στα χρόνια της *renovatio* του Καρλομάγνου.<sup>9</sup>

Η κατάσταση ωστόσο έχει πλέον αλλάξει. Και η αλλαγή αυτή μοιάζει να εκκινά από τον χώρο των ιστορικών σπουδών και συχνά συνδέεται με τα γραπτά του ιρλανδικής καταγωγής και οξφορδιανής ακαδημαϊκής προέλευσης ιστορικού—*emeritus* πλέον καθηγητή του Princeton—Peter Brown. Πράγματι, το βιβλίο του Peter Brown με τίτλο *The World of Late Antiquity* που κυκλοφόρησε το 1971<sup>10</sup> συνετέλεσε τα μάλα ώστε η χρήση του όρου «ύστερη αρχαιότητα» να γενικευτεί

στα τέλη του 20ού αιώνα και η περίοδος να εκληφθεί πλέον ως νόμιμο πεδίο εξειδικευμένης συζήτησης. Γι' αυτόν προφανώς τον λόγο, με αρκετή αγγλοσαξονική έπαρση σε συνδυασμό με τη συνήθη δημοσιογραφική απλοποίηση, ο Peter Brown χαρακτηρίζεται τον Απρίλιο του 2017 από την καθημερινή πανεπιστημιακή εφημερίδα *The Daily Princetonian*—μια από τις αρχαιότερες του είδους—«επινοητής της ύστερης αρχαιότητας» (*Inventor of late antiquity*).<sup>11</sup> Είναι όμως έτσι τα πράγματα;

Στα αγγλικά ο όρος *Late Antiquity* εμφανίζεται τυπωμένος ως τίτλος καταλόγου ήδη το 1945.<sup>12</sup> Ωστόσο, η ανάγκη προσδιορισμού μιας ειδικής ιστορικής φάσης που θα καλύπτει τα χρόνια μεταξύ αρχαιότητας και μεσαιώνα δεν γεννήθηκε ούτε στη νησιωτική Ευρώπη ούτε, πόσω μάλλον, στην αντίπερα όχθη του ατλαντικού μα ούτε και στο χώρο των αμιγώς ιστορικών σπουδών, ούτε καν στα τέλη του 20ού αιώνα· γεννή-

<sup>9</sup> Βλ., για παράδειγμα, PANOFSKY 1965.

<sup>10</sup> Ελληνική έκδοση: BROWN 1998.

<sup>11</sup> Βλ. την ηλεκτρονική έκδοσή του φύλλου της 20ής Απριλίου 2017: SNAO 2017.

<sup>12</sup> JAMES 2008, ειδικότερα σ. 21.

θηκε στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης, πολύ νωρίτερα, στην καρδιά της γηραιάς ηπείρου, στα εδάφη ενός πολυεθνικού κράτους που αναζητούσε μια νέα—αυτοκρατορικού διαμετρήματος—ταυτότητα. Και στο κέντρο της συζήτησης τέθηκε για μια ακόμη φορά, τώρα όμως ιδωμένο από μίαν άλλη οπτική, τούτο το προβληματικό μνημείο που μας απασχολεί: η περίφημη Αψίδα του Κωνσταντίνου στη Ρώμη. Είναι απαραίτητο να επιμείνουμε στην αρχική επινόηση του όρου «ύστερη αρχαιότητα», γιατί ο βαθμός αποσιώπησης αυτής της καταγωγικής σχέσης με την ιστορία της τέχνης είναι εντυπωσιακός στο χώρο των ιστορικών σπουδών.

Ας πάρουμε όμως τα πράγματα με τη σειρά. Το 1901 κυκλοφορεί στη Βιέννη ένα βιβλίο με τίτλο *Die spätrömische Kunstindustrie* (Οι εφαρμοσμένες τέχνες στην ύστερη ρωμαϊκή περίοδο) που συγγραφέας του είναι ο ιστορικός τέχνης Alois Riegl.<sup>13</sup> Το βιβλίο αφορά την τέχνη των τελευταίων αιώνων της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας στις περιοχές της Αυστρογγαρίας. Η άποψη την οποία ο Bianchi Bandinelli διατύπωσε το 1966 στο σχετικό λήμμα της *Enciclopedia dell' Arte Antica* ότι επινοητής του όρου Spätantike είναι ο Alois Riegl με αυτό το βιβλίο του, έχει πλέον υιοθετηθεί από τη σχετική βιβλιογραφία της ιστορίας της τέχνης.<sup>14</sup> Πρέπει βεβαίως εδώ να αναφερθεί ότι ο όρος Spätantike εμφανίζεται τυπωμένος στο εξώφυλλο όχι του βιβλίου του Riegl αλλά σε εκείνο τού μεγάλου αντιπάλου του Josef Strzygowski. Το ίδιο ακριβώς έτος, το 1901, ο Strzygowski δημοσίευσε πράγματι τη μελέτη του με τίτλο *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst* (Ανατολή ή Ρώμη. Συνεισφορά στην ιστορία της τέχνης της ύστερης αρχαιότητας και της πρώιμης χριστιανικής εποχής).<sup>15</sup> Ο Bianchi Bandinelli ωστόσο δεν αναφέρει καν τον Strzygowski. Η παράλειψη αυτή ίσως να οφείλεται στην κακή φήμη του Strzygowski, του ανθρώπου που αποκλήθηκε από τον Berenson «Αττίλας της ιστορίας της τέχνης».<sup>16</sup> Σε κάθε περίπτωση, έστω κι εάν οι απόψεις των Riegl και Strzygowski είναι, όπως θα δούμε, εντελώς διαφορετικές, και μά-

<sup>13</sup> RIEGL 1901 (= 2014), 1985.

<sup>14</sup> Βλ. ενδεικτικά, ELSNER 2002, ειδικότερα σ. 358 και 359, σημ. 1 και 7. Για τα σχετικά λήμματα που συνέγραψε ο Bianchi BANDINELLI βλ. την ηλεκτρονική εκδοχή της *Enciclopedia dell' Arte Antica: SPAETANTIKE (Spätantike)*, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/spaetantike\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/spaetantike_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/>), και RIEGL, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/alois-riegl\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/alois-riegl_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/>) (19.02.2018).

<sup>15</sup> STRZYGOWSKI 1901.

<sup>16</sup> Βλ. BERENSON 1948 = 1953, 36. Το σχετικό κείμενο του Berenson γράφτηκε το 1941,



λιστα αντιπαρατιθέμενες, ο όρος *Srätantike* πλάθεται πράγματι γύρω στα 1900 στο περιβάλλον της ιστορίας της τέχνης της λεγόμενης πρώτης Σχολής της Βιέννης—ο Riegl και ο Strzygowski, παρά τις αντιθέσεις τους, αποτελούν αναμφίβολα δυο από τα σημαίνοντα μέλη της. Κι αυτό το γεγονός χρήζει ερμηνείας. Γιατί άραγε στην αυτοκρατορική Βιέννη καλλιεργήθηκε στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης τούτο το πρώιμο ειδικό ενδιαφέρον για μια περίοδο που για αιώνες την κατέτρεχε η μομφή της παρακμής, ενώ το ίδιο ενδιαφέρον αναδύθηκε αλλού με σαφώς πιο αργούς ρυθμούς;

Ο ιταλός Bianchi Bandinelli τονίζει χαρακτηριστικά στο λήμμα που επισημάνθηκε, ότι ένας όρος παρόμοιος του *Srätantike* απουσιάζει ακόμη (στα τέλη της δεκαετίας 1960) από τη γαλλική γλώσσα—όχι όμως και από την ιταλική και την αγγλική—ενώ ο γάλλος Henri-Irénée Marrou έχει ήδη υπογραμμίσει από το 1949 ότι ο ιταλικός όρος *tardo-antico* είναι μάλλον ανεπιτυχής.<sup>17</sup> Γίνεται λοιπόν φανερό ότι η αμηχανία ως προς την ονομασία αυτής της παράξενης εποχής κυριάρχησε έως μάλλον πρόσφατα και στους κύκλους όσων την μελετούν. Ο Marrou που συνέγραψε το 1938 τη βιογραφία του ιερού Αυγουστίνου, παρότι υπήρξε ένας από τους πρώτους γάλλους ιστορικούς της περιόδου, δημοσιεύει ένα βιβλίο με τον όρο *antiquité tardive* τυπωμένο στο εξώφυλλο του μόλις το 1977.<sup>18</sup> Και ο Bianchi Bandinelli δημοσίευσε στα γαλλικά το 1970—στο πλαίσιο της σειράς *Univers des formes* που διηύθυνε ο Malraux—έναν ογκώδη τόμο με αντικείμενο την τέχνη της πρώτης φάσης (192–395 μ.Χ.) αυτής ακριβώς της εποχής, αποφεύγοντας όμως να την ονομάσει.<sup>19</sup> Ο Marrou αποδίδει την επιτυχή επινόηση του όρου *Srätantike* στην—κατά τον ίδιο—δυνατότητα της γερμανικής γλώσσας «να αποδέχεται εύκολα τους νεολογισμούς»,<sup>20</sup> κλείνοντας χωρίς άλλο σχολιασμό το ζήτημα.

Το ίδιο το γεγονός της επινόησης ενός όρου δεν σημαίνει απαραίτητως και τη θετική πρόσληψη της περιόδου που οροθετεί. Σημαίνει ωστόσο αναμφίβολα την ύπαρξη ενός αυξημένου ενδιαφέροντος για το ειδικό της περιεχόμενο. Έως εκείνη τη στιγμή η περίοδος, ας πού-

έτος θανάτου του Strzygowski.

<sup>17</sup> Henri-Irénée Marrou, “Retractatio” (1949), προσθήκη στο MARROU 1983, 694, σημ. 13 [η έκδοση του 1983 αναπαράγει το κείμενο της τέταρτης έκδ. (1958) της διδακτορικής διατριβής του Marrou, που κυκλοφόρησε το 1938].

<sup>18</sup> MARROU 1977.

<sup>19</sup> BIANCHI BANDINELLI 1970.

<sup>20</sup> MARROU 1983, 694.

με, ανάμεσα στη βασιλεία του Κωνσταντίνου και τη στέψη του Καρλομάγνου περιγραφόταν σε διάφορες γλώσσες κυρίως μέσω επιθέτων, αναγόμενων στο ιστορικό πεπρωμένο της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας κατά τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες (*bas-empire* στα γαλλικά, *spättrömisch* στα γερμανικά, *late Roman* στα αγγλικά).<sup>21</sup> Ο όρος *Spätantike*, ως ουσιαστικό που επινοείται στο ακαδημαϊκό περιβάλλον της ιστορίας της τέχνης της Βιέννης, φιλοδοξούσε, αντιθέτως, να δώσει σε αυτή την περίοδο αυτόνομη υπόσταση. Κι εδώ ανακύπτουν δύο κατηγορίες ερωτημάτων.

Κατά πρώτον, το μείζον: γιατί αυτό συνέβη στη Βιέννη, την πρωτεύουσα του «γίγαντα με τα πήλινα πόδια»; Μια τέτοια ονομασία που παραπέμπει στο βιβλικό χωρίο του Δανιήλ<sup>22</sup> αποδείχθηκε ότι πράγματι προσidiaζε στην ετοιμόρροπη αυτοκρατορία των Αψβούργων η οποία θα κατέρρεε μέσα στη δίνη του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, δηλαδή σε λιγότερο από δυο δεκαετίες μετά την κυκλοφορία των βιβλίων του Riegl και του Strzygowski. Η αναγωγή στον εύπλαστο χαρακτήρα μιας γλώσσας—όπως το κάνει ο Μαργου για να ερμηνεύσει την παραγωγή του νεολογισμού—θα πρέπει να παραδεχτεί κανείς ότι, από ιστορική άποψη, είναι μάλλον ανεπαρκής. Αντιθέτως, μια ερμηνεία που θα λαμβάνει υπόψη της το φορτισμένο περιβάλλον της ανόδου και της πτώσης της Αυστροουγγρικής Αυτοκρατορίας είναι αναμφίβολα πιο παραγωγική.

Η αναγκαστική αποδοχή εκ μέρους της Αυστρίας του «εξομοιωτικού συμβιβασμού» (*Ausgleich*), της συνύπαρξης δηλαδή με την Ουγγαρία—μετά την ήττα της από τα πρωσικά όπλα το 1866—οδήγησε το 1867 στην ίδρυση της Αυστροουγγρικής Μοναρχίας. Το γεγονός αυτό σήμανε και την οριστική εγκατάλειψη των ηγεμονικών παγερμανικών βλέψεων των Αψβούργων. Στο μέτρο που η ενοποίηση των γερμανικών χωρών έμοιαζε να είναι πλέον—και γρήγορα αποδείχθηκε ότι πράγματι ήταν—υπόθεση της Πρωσίας, στην Αυστρία απέμενε να κάνει δυο πράγματα: από τη μια να τονίσει τον ιστορικά ενιαίο χαρακτήρα του πολιτισμού όχι, απλώς, των γερμανόφωνων περιοχών αλλά συνολικά της πολυεθνικής Ευρώπης—η Αυστροουγγαρία ήταν πλέον ένα πολυεθνικό κράτος—και απ’ την άλλη να αναδείξει το αυτοκρατορικό της μεγαλείο ως εγγυητική παράμετρο διατήρησης της ευρωπαϊκής ενότητας. Σε ποιο πολιτικό και πολιτιστικό πρότυπο του ευρωπαϊκού παρελθό-

<sup>21</sup> Βλ. και INGLEBERT 2012, ειδικότερα σ. 3.

<sup>22</sup> *Δανιήλ*, Β΄, 33–45.

ντος θα μπορούσε άραγε να αναχθεί η άρτι ιδρυμένη Αυστρουγγαρία, ώστε να επιτύχει παρόμοιους στόχους;

Η αρχαία Ελλάδα είχε σε μεγάλο βαθμό ενσωματωθεί στη μακρά φιλελληνική παράδοση της Γερμανίας, από τον Winckelmann έως τον Goethe.<sup>23</sup> Τολμώντας εδώ μια γενίκευση ως προς ένα περίπλοκο ζήτημα θα μπορούσε, μάλιστα, να πει κανείς ότι με αυτή την παράδοση συνδέονται και οι επιλογές των εθνικοσοσιαλιστών—και του Χίτλερ προσωπικά—υπέρ της ελληνικής και όχι της ρωμαϊκής αρχαιότητας.<sup>24</sup> Επιπλέον, τους Αψβούργους τους ενδιέφεραν λιγότερο ζητήματα καταγωγής και απαρχών—ό,τι δηλαδή αναζητούσαν οι Γερμανοί στην αρχαία Ελλάδα— και περισσότερο τρόποι ενίσχυσης του κύρους της αδιαμφισβήτητης και μακράς αυτοκρατορικής τους γενεαλογίας. Δεν υπάρχει λοιπόν αμφιβολία ότι η αναγωγή όχι στο ελληνικό αλλά στο ρωμαϊκό παρελθόν αποτελούσε εδώ την προσφορότερη λύση. Η ενιαία «οικουμενή», έτσι όπως διαμορφώθηκε στο περιβάλλον της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, έβρισκε τον καλύτερο συνεχιστή στην ισχυρή Δίδυμη Μοναρχία των Αψβούργων όχι απλώς σε γερμανικό αλλά σε ευρωπαϊκό επίπεδο. Η διεκδίκηση ωστόσο αυτής της κληρονομιάς θα ήταν δυνατή μόνο εάν καθίστατο σαφές ότι η ευρωπαϊκή παράδοση από την αρχαιότητα μέχρι τους νεότερους χρόνους είναι ενιαία.

Ωστόσο, γύρω στο 1900 μια τέτοια θέση κάθε άλλο παρά ήταν παγιωμένη. Κατά πρώτον, υπήρχε η τομή μεταξύ αρχαίας Ελλάδας και Ρώμης. Και κατά δεύτερον, η ακόμη σημαντικότερη τομή μεταξύ Ρώμης και νεότερου ευρωπαϊκού πολιτισμού. Οι χιλιάδες σελίδες του Γίββωνα αποδείκνυαν σχεδόν ότι μετά τον αιώνα των Αντωνίων, τον 2ο δηλαδή αιώνα μ.Χ., η Ευρώπη υπέφερε από ένα διαρκές ψυχορράγημα, από έναν αργό και παρατεταμένο θάνατο πριν κάνει μια νέα αρχή την εποχή του Πετράρχη (14ος αιώνας). Και η πιο δραματική τομή εντοπιζόταν ακριβώς μεταξύ του 3ου και του 4ου αιώνα. Έργο όσων έθεσαν στο κέντρο του ενδιαφέροντός τους τη μελέτη αυτής της περιόδου ήταν να αντικαταστήσουν τούτη την ιστορία των ρήξεων με μια γενεαλογία συνέχειας. Και εκείνος που διατύπωσε την πιο συνεκτική θεωρία ως προς αυτό το σημείο ήταν ο Alois Riegl.

Στην πρώτη τομή, μεταξύ Ελλάδας και Ρώμης, ο Riegl αντιπαρέβαλε τον ενοποιητικό χαρακτήρα της ελληνιστικής περιόδου που, κατά τον ίδιο, εξασφάλιζε την ομαλή συνέχεια μεταξύ των δύο πολιτισμών. Το

<sup>23</sup> VALDEZ 2014.

<sup>24</sup> CHAROYTOY 2008 (= 2014).

ζήτημα αυτό το πραγματεύεται ο Riegl στο βιβλίο του με τίτλο *Stilfragen* (Ερωτήματα περί του ύφους), την πρώτη μεγάλη του σύνθεση για την καταγωγή των διακοσμητικών θεμάτων, που είχε κυκλοφορήσει στην εκπνοή του 19ου αιώνα.<sup>25</sup> Η δεύτερη τομή, μεταξύ Αρχαιότητας και Μεσαίωνα, για τον Riegl απλώς δεν υπήρχε. Ο 4ος αιώνας δεν στοιχειοθετούσε την παρακμή της Αρχαιότητας αλλά, μέσω μιας διαδικασίας μεταβάσεων, το ομαλό πέρασμα από τον αρχαίο στον νεότερο πολιτισμό. Με δυο λόγια, η εποχή του Κωνσταντίνου δεν προσδιόριζε το τέλος του αρχαίου κόσμου αλλά, μέσω μιας αναδιάταξης των δεδομένων του, αποτελούσε ήδη τη χαραυγή των νεότερων χρόνων. Το μνημείο που κατεξοχήν συμπυκνώνει αυτή την ομαλή μετάβαση είναι, κατά τον Riegl, η αψίδα του Αυτοκράτορα στη Ρώμη. Έχει ενδιαφέρον να δούμε πώς ο Riegl περιγράφει για πρώτη φορά με θετικούς όρους, σε αντίθεση με προηγούμενους αλλά, όπως είδαμε, και μεταγενέστερους τους συγγραφείς, όχι τα *spolia* των Αντωνίων αλλά τα ανάγλυφα που φιλοτεχνήθηκαν *ad hoc* για τη διακόσμηση της Αψίδας την τριετία 312–315. Την ίδια στιγμή, ο συγγραφέας μάς εισάγει στη δική του μέθοδο ανάλυσης των έργων τέχνης, δηλαδή σε μια από τις πρώτες και πιο συνεκτικές μορφοκρατικές θεωρίες στην ιστορία της τέχνης. Γράφει λοιπόν ο Riegl αναφερόμενος στη δεξιά πλευρά της βόρειας όψης που αναπαριστά τον αυτοκράτορα να ελεεί τους υπηκόους του (εικ. 5):

Ενώ το σύνολο μοιάζει να προβάλλεται με κοπιώδη ευκρίνεια επί της επίπεδης επιφάνειας, οι επιμέρους μορφές τείνουν να απομονωθούν χωρικά από το κοινό τους επίπεδο. Τα περιγράμματα όλων των μορφών είναι τόσο βαθιά χαραγμένα ώστε πουθενά δεν φαίνεται [οι μορφές] να συνδέονται εμφανώς με το θεμελιώδες επίπεδο του βάθους (*Grundebene*). Στην κύρια ζώνη υπάρχουν δύο σειρές μορφών τοποθετημένες η μία πίσω από την άλλη μα και εξίσου απομονωμένες η μία από την άλλη. Εντοπίζεται εδώ ένα αποφασιστικής σημασίας στοιχείο διά του οποίου το ανάγλυφο της εποχής του Κωνσταντίνου διαφοροποιείται από το ανάγλυφο της αρχαίας ανατολής και της κλασικής περιόδου. Κατά την περίοδο της πρώιμης Αυτοκρατορίας η διατήρηση μιας προφανούς απτικής (*taktisch*) σύνδεσης μεταξύ των μορφών του ανάγλυφου και του επιπέδου του βάθους είτε απευθείας είτε δι' ενδιάμεσων μορφών ήταν ακόμη απαραίτητος νόμος. Τώρα, το κοινό επίπεδο χάνει

<sup>25</sup> RIEGL 1893.





Εικ. 5 : Αψίδα του Μεγάλου Κωνσταντίνου. Ανάγλυφο της εποχής του Κωνσταντίνου, 312–315 μ.Χ. (λεπτομέρεια)

πλέον την απτική του συνοχή και αποσυντίθεται σε μια σειρά από φωτεινές μορφές τις οποίες χωρίζουν βαθιές σκιές χώρου (*Raumschatten*), η σταθερή διαδοχή των οποίων δίνει πλέον μια χρωματική αίσθηση. Ωστόσο η εντύπωση ενός συμμετρικά σχεδιασμένου επιπέδου παραμένει. Μόνο που τώρα δεν πρόκειται πια για ένα απτικό επίπεδο που είτε είναι συνεχές είτε σκιάζεται ελαφρά από ήπιες φωτοσκιάσεις (*Halbschatten*) αλλά μάλλον για ένα οπτικό (*optisch*) επίπεδο όπως όταν όλα τα αντικείμενα εμφανίζονται στο μάτι μας μέσω μιας μακρόθεν θέασης (*Fernsicht*). Μεταξύ του ορατού πρώτου επιπέδου των μορφών και του επιπέδου του βάθους έχει παρεμβληθεί μια ελεύθερη σφαίρα χώρου, κάτι σαν κόγχη σε τέτοιο βάθος ώστε να αναδεικνύονται οι μορφές σαν να καταλαμβάνουν χώρο αλλά και να περιβάλλονται από ελεύθερο χώρο όντας ταυτοχρόνως όσο το δυνατόν πιο κοντά στο επίπεδο [...] αλλά αυτό δεν σημαίνει καθόλου ότι ο ελεύθερος χώρος

ως αυτόνομος καλλιτεχνικός παράγων, αναγνωρίζεται πίσω από τα υλικά άτομα (μορφές).<sup>26</sup>

Πώς μπορούμε άραγε να αποκωδικοποιήσουμε αυτό το περίπλοκο παράθεμα; Είναι εδώ απαραίτητο να κατανοήσουμε την ίδια την ορολογία του Riegl. Για τον συγγραφέα, η τέχνη της αρχαιότητας είναι απτική, εδράζεται δηλαδή μάλλον στην αίσθηση της αφής παρά στην αίσθηση της όρασης. Η τέχνη των νεότερων χρόνων, αντιθέτως, δίνει προτεραιότητα στην όραση και όχι στην αφή. Η θεμελιώδης θετική σημασία των ανάγλυφων της εποχής του Κωνσταντίνου έγκειται ακριβώς εδώ: τώρα, χωρίς να εγκαταλείπονται πλήρως τα απτικά χαρακτηριστικά της αρχαίας τέχνης, αναδύονται, μα χωρίς ακόμη να υιοθετούνται απολύτως, τα οπτικά δεδομένα της νεότερης τέχνης. Από μορφολογική άποψη αυτή η διαδικασία πραγματοποιείται μέσω της μετάβασης από την έμφαση στις κατά πλάτος και ύψος διαστάσεις του θεμελιώδους επιπέδου της αναπαράστασης (ώστε να τονιστεί η απτική υλικότητα του αντικειμένου) τις σχέσεις που τονίζουν την τρίτη διάσταση, δηλαδή το βάθος. Με δυο λόγια, η αρχαιότητα σκέφτεται με όρους επιπέδου, οι νεότεροι χρόνοι με όρους χώρου. Τώρα, ο τρόπος πρόσληψης της αναπαράστασης σε αυτό το αδιάσπαστο ιστορικό περιβάλλον περνά, κατά τον Riegl, από τρεις διαφορετικές φάσεις: την αιγυπτιακή, όπου η τέχνη είναι κυρίως απτική και απαιτεί μια πολύ κοντινή προσέγγιση (*Nahsicht*), την αρχαιοελληνική, που επιβάλλει έναν μετρίασμό του απτικού και συνδέεται με μια κανονική απόσταση θέασης (*Normalsicht*), και την υστερορωμαϊκή (ο Riegl στο βιβλίο του 1901 μοιάζει ακόμη να μην έχει πλήρως υιοθετήσει τον όρο: ύστερη αρχαιότητα) όπου αναδύεται η οπτικότητα, άρα επιβάλλεται μια μακρόθεν θέαση (*Fernsicht*). Από συνθετική άποψη, αυτή η επιβολή του οπτικού επιτυγχάνεται μέσω της διακοπής της συνοχής του επιπέδου της αναπαράστασης, διά της παρουσίας οπτικών τεχνασμάτων ένα από τα οποία είναι η έμφαση στις βαθιές σκιές.

Η σημασία των ανάγλυφων του 4ου αιώνα της Αψίδας του Κωνσταντίνου έγκειται, κατά τον Riegl, ακριβώς στο ότι επιτρέπουν να εντοπισθεί για πρώτη φορά με τέτοια καθαρότητα η ανάδυση αυτού του τρόπου θέασης των νεότερων χρόνων. Ταυτοχρόνως, η ύστερη αρχαιότητα δεν αποσυντίθεται κάτω από την αχλή της παρακμής αλλά, αντιθέτως, εκλαμβάνεται ως η θεμελιώδης ιστορική φάση που μέσω μιας προοδευ-

<sup>26</sup> RIEGL 1901, 47–48. Η μετάφραση του παραθέματος γίνεται από τον συγγραφέα. Χρησιμοποιήθηκε επίσης η αγγλική (RIEGL 1985, 53–54) και η γαλλική μετάφραση (RIEGL 1997).

τικής διαδικασίας—για τον Riegl, στην τέχνη δεν υπάρχει παρά μόνο πρόοδος—εγγυάται την ομαλή μετάβαση από την αρχαιότητα στη δική μας εποχή. Εντός αυτού του σχήματος, η ύστερη αρχαιότητα δεν φυτοζωεί στις παρυφές της ύστερης ρωμαϊκής περιόδου αλλά αυτονομείται και αναβιβάζεται σε δυναμική πολιτιστική και ιστορική φάση. Ίσως τώρα μοιάζει περισσότερο κατανοητό το γιατί όρος *Spätantike* επινοήθηκε στη Βιέννη, δηλαδή στην πρωτεύουσα της Αυστροουγγρικής Μοναρχίας όχι χάρη στην πλαστικότητα της γερμανικής γλώσσας (την ίδια γλώσσα μιλούν και στο Βερολίνο) αλλά επειδή ειδικά η αυστριακή δυναστεία των Αψβούργων εκλάμβανε τον εαυτό της ως τον μόνο επαρκή συνεχιστή—σε ευρωπαϊκό επίπεδο—μιας μονίμως ακμαίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Ο άμεσος συσχετισμός της θεωρίας του Riegl και των ιδεολογικών προταγμάτων των Αψβούργων καταδεικνύεται και από ένα ακόμη γεγονός: η έκδοση του βιβλίου του Riegl το 1901 δεν αποτελεί μια απλή προσωπική πρωτοβουλία αλλά υπήρξε παραγγελία του Αυτοκρατορικού Υπουργείου Παιδείας και εκδόθηκε από το Εθνικό Τυπογραφείο της χώρας, στο πλαίσιο ενός ευρύτερου κυβερνητικού προγράμματος με στόχο την ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς της μετά τον Κωνσταντίνο εποχής στα εδάφη της Αυστροουγγαρίας. Και είναι επίσης ενδεικτικό πως παρότι η αρχική πρόθεση ήταν να καταγραφούν τα τεκμήρια των εφαρμοσμένων τεχνών (*Kunstindustrie*), από τον Riegl δόθηκε εντέλει μεγαλύτερη έμφαση στη θεωρητική αιτιολόγηση της σημασίας της ύστερης αρχαιότητας.

Έχουμε ήδη αναφέρει ότι ανάλογο ενδιαφέρον για την ύστερη αρχαιότητα έδειξε και ο αντίπαλος του Riegl, ο Josef Strzygowski. Όμως, η οπτική του Strzygowski υπήρξε διαφορετική. Ότι γόνιμο έβρισκε σε αυτή την περίοδο ήταν πως πραγμάτωνε όχι τη συνοχή αλλά τη ρήξη μεταξύ αρχαιότητας και νεότερων χρόνων. Για τον Strzygowski η αρχαιότητα είχε πεθάνει εξαιτίας του θανατηφόρου εναγκαλισμού της από ό,τι ο ίδιος αποκαλούσε Ανατολή. Αλλά για τον Strzygowski, αυτό το ανατολικό στοιχείο, αρχικά μιανό και παρακμιακό, συνέβαλε εντέλει στη διαμόρφωση μιας νέας αφετηρίας για τον ευρωπαϊκό πολιτισμό στο πλαίσιο της οποίας η από καιρό νεκρή Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία δεν είχε παύσει κανένα ρόλο. Η ιδεολογική αντίθεση Strzygowski και Riegl, γίνεται εδώ προφανής. Για τον Strzygowski δεν είναι σε καμιά περίπτωση η Ρώμη αλλά η Ανατολή που ενεργοποίησε δυνάμεις, οι οποίες μέσω συνεχών γεωγραφικών μετατοπίσεων—δανεισμένες από την ιμπεριαλιστικής έμπνευσης γεωγραφία της εποχής του<sup>27</sup>—κατευθύνθηκαν προς

<sup>27</sup> Βλ. BELL, BUTLIN και HEFFERNAN 1995.

τον βορρά ανατροφοδοτώντας την Ευρώπη με ένα αυτόνομο βόρειο στοιχείο. Για τον παγγερμανιστή Strzygowski, δεν είναι στον λατινικό νότο—όπως πίστευε ο Riegl—αλλά στον τευτονικό βορρά που έπρεπε να αναζητηθεί η συνέχεια του ευρωπαϊκού πολιτισμού, εκφραζόμενη ως ρήξη με τη ρωμαϊκή παράδοση.<sup>28</sup> Ίσως γι' αυτό τον λόγο στο βιβλίο του δεν πραγματοποιεί καμιά αναφορά στην Αψίδα του Κωνσταντίνου: ένα ρωμαϊκό μνημείο αυτού του τύπου απλώς δεν τον αφορά. Δεν εκπλήσσει έτσι το γεγονός ότι οι έρευνες του Strzygowski θα πραγματοποιηθούν ορισμένες φορές όχι με αυστρουγγρική αλλά με γερμανική χρηματοδότηση.<sup>29</sup> Πέραν όμως αυτών των διαφορετικών τοποθετήσεων, εκείνο το οποίο θα πρέπει εδώ να υπογραμμισθεί είναι ότι είτε με όρους συνέχειας είτε με όρους ρήξης, η συζήτηση για την ύστερη αρχαιότητα δεν θα είχε αποκτήσει τέτοια σημασία εάν δεν συνδεόταν με την ίδια την επιβίωση της Αυστρογγαρίας.

Ίσως όμως είναι ώρα να θέσουμε και το δεύτερο, το έλασσον ερώτημα: γιατί άραγε ένα τέτοιο ζήτημα τέθηκε στο περιβάλλον της ιστορίας της τέχνης; Η απάντηση εδώ ίσως δεν είναι τόσο περίπλοκη: η ιστορία της τέχνης ως ακαδημαϊκή επιστήμη γεννήθηκε ακριβώς τη στιγμή της διαμόρφωσης των νέων εθνικών ιδεολογιών στην ευρωπαϊκή ήπειρο και ενεπλάκη αναπόφευκτα στους δαιδάλους της. Χωρίς να υιοθετεί κανείς απαραίτητως τις απόψεις περί της «δύναμης των εικόνων» που διατυπώνονται τα τελευταία χρόνια στον χώρο της ιστορίας της τέχνης, δεν μπορεί παρά να συμφωνήσει στο εξής: η αποδεικτική ισχύς των εικαστικών τεκμηρίων του παρελθόντος μπορούσε στην κόψη μεταξύ 19ου και 20ού αιώνα να αποτελέσει ένα πρώτης τάξεως εργαλείο υποστήριξης των θέσεων των Αψβούργων περί συνέχειας μεταξύ Ρωμαϊκής και Αυστρογγρικής Αυτοκρατορίας νομιμοποιώντας τόσο τις πανευρωπαϊκές τους βλέψεις όσο και την ύπαρξη του πολυεθνικού τους κράτους. Σήμερα μάλιστα είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε καλύτερα πώς οι εικαστικές αναπαραστάσεις λειτουργούσαν ήδη στην εποχή του ιδρυτή της κλαυδιο-ιουλιανής δυναστείας, του Οκταβιανού-Αύγουστου, για να προπαγανδίσουν την ισχύ της άρτι κατακτημένης εξουσίας του.<sup>30</sup>

Ας επανέλθουμε όμως στον Riegl. Το πρόγραμμα της αυστρουγγρικής κυβέρνησης για την ανάδειξη των μνημείων της ύστερης αρχαιότητας έμεινε ημιτελές. Η πραγματικότητα σάρωσε τις αυτοκρατορικές

<sup>28</sup> Ο Eric Michaud διαβάξει μάλλον επιφανειακά τον Riegl τοποθετώντας τον, έστω έμμεσα, στην πλευρά των παγγερμανιστών, βλ. MICHAUD 2005, 71.

<sup>29</sup> Βλ. GRIGOR 2007, ειδικότερα σ. 564 και 587, σημ. 6.

<sup>30</sup> Βλ. ZANKER 1997 και 2006.



προθέσεις των Αψβούργων, κονιορτοποιήσε τις πολιτικές τους φιλοδοξίες και οδήγησε το κράτος τους στην αποσύνθεση. Ωστόσο, οι θέσεις του Riegl ίδρυσαν μια παράδοση που στον χώρο της ιστορίας της τέχνης—αλλά και της ίδιας της ιστορίας—θα έδρευε γονιμότερους καρπούς αρκετές δεκαετίες αργότερα. Το παράδοξο βεβαίως παραμένει. Ένα μνημείο όπως η Αψίδα του Κωνσταντίνου στη Ρώμη ανασύρθηκε από τα στάσιμα ύδατα της παρακμής για να αιτιολογήσει την ύπαρξη ενός νέου πολυεθνικού μορφώματος και για να τονώσει μιαν αυτοκρατορική ιδεολογία που, ωστόσο, πολύ σύντομα ενεπλάκη και η ίδια στη δίνη της δικής της παρακμής. Γιατί, εάν η Αψίδα του Κωνσταντίνου παραμένει ακόμη όρθια, τίποτα πια δεν υπάρχει που να θυμίζει την Αυστρουγγαρία, πόσω μάλλον τη δυναστεία των Αψβούργων. Ίσως, εντέλει, δεν είναι τόσο εύκολο να ξεμπερδέψει κανείς με τον Γίββωνα.<sup>31</sup>

Νίκος Δασκαλοθανάσης  
καθηγητής ιστορίας της Μοντέρνας και Σύγχρονης Τέχνης  
Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης  
Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών  
ndaskalothanasis@asfa.gr



#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- BELL, Morag, BUTLIN, Robin Alan, και HEFFERNAN, Michael J. (επιμ.) 1995. *Geography and Imperialism, 1820–1940* (Studies in Imperialism, 1). Manchester: Manchester University Press.
- BERENSON, Bernard 1948, 1953. *Aesthetics and History in the Visual Arts*. Νέα Υόρκη: Pantheon, 1948 = γαλ. μτφρ.–πρόλ. Jean ALAZARD, *Esthétique et histoire des arts visuels*. Παρίσι: Albin Michel, 1953.
- \_\_\_\_\_, 1954. *The Arch of Constantine. The Decline of Form*. Λονδίνο: Chapman and Hall.

---

<sup>31</sup> Η ιστοριογραφική τάση της εκ νέου νομιμοποίησης του όρου «παρακμή» είναι ήδη παρούσα, ειδικά σε σχέση με την τύχη της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Βλ. χαρακτηριστικά, WARD-PERKINS 2005 και 2007.

- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio 1970. *Rome. La fin de l'art antique. L'art de l'Empire romain de Septime Sévère à Théodose Ier* (Univers des forms). Παρίσι: Gallimard.
- BROWN, Peter 1998. *Ο Κόσμος της Ύστερης Αρχαιότητας, 150–750 μ.Χ.*, μτφρ. Ελένη Σταμπούλη, επιμ. Ευανθία ΣΥΡΜΟΥ και Δήμος ΚΟΥΒΙΛΗΣ. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια (μτφρ. από τη β' αγγλική έκδοση του 1989 [1971]).
- ΧΑΡΟΥΤΟΣ, Johann 2008, 2014. *Le national-socialisme et l'Antiquité*. Παρίσι: PUF = ελλ. έκδ. Johann ΧΑΡΟΥΤΟΣ, *Ο εθνικοσοσιαλισμός και η αρχαιότητα*, μτφρ. Γιώργος Καράμπελας. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις, 2014.
- ELSNER, Jaś 2000. From the Culture of Spolia to the Cult of Relics: The Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms. *Papers of the British School at Rome* 68: 149–84.
- \_\_\_\_\_, 2002. The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901. *Art History* 25.3: 358–79.
- GIBBON, Edward 1854. *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, (with notes by the Rev. H. H. Milman in six volumes), τ. 1. Βοστώνη: Phillips Sampson and Company.
- GRIGOR, Talinn 2007. Orient oder Rom? Qajar 'Aryan' Architecture and Strzygowski's Art History. *The Art Bulletin* 89.3: 562–90.
- INGLEBERT, Hervé 2012. Introduction: Late Antique Conceptions of Late Antiquity. Στο: Scott Fitzgerald JOHNSON (επιμ.), *The Oxford Handbook of Late Antiquity*. Οξφόρδη: Oxford University Press, 3–28.
- ΙΩΑΝΝΟΥ, Παναγιώτης (μτφρ.) 2014. Επιστολή του Ραφαήλ στον πάπα Λέοντα Ι'. *Ιστορία της τέχνης* 2: 129–42.
- \_\_\_\_\_, (μτφρ.) 2016. Προοίμιο [στην Πρώτη εποχή] των *Βίων*. *Ιστορία της τέχνης* 5: 143–61.
- JAMES, Edward 2008. The Rise and Function of the Concept 'Late Antiquity'. *Journal of Late Antiquity* 1.1: 20–30.
- MARROU, Henri-Irénéee 1977. *Décadence romaine ou antiquité tardive? IIIe-VIe siècle* (Points). Παρίσι: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_, 1983. *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. Paris: de Boccard.
- MICHAUD, Eric 2005. *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*. Παρίσι: Hazan.
- PANOFSKY, Erwin 1965 (<sup>1</sup>1960). *Renaissance and Renascences in Western Art*. Στοκχόλμη: Almqvist & Wiksell.
- RIEGL, Alois 1893. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Βερολίνο: G. Siemens.
- \_\_\_\_\_, 1901 (=1927), 1985, 2014. *Die spätromische Kunstindustrie*, επιμ. Otto BENDORFF και Robert von SCHNEIDER. Βιέννη: K.-K. Hof- und Staatsdruckerei, 1901 = αγγλ. μτφρ. Rolf Winkes, *Late Roman Art Industry* (Archaeologica, 36). Ρώμη: Giorgio Bretschneider editore, 1985. — Το βιβλίο [του 1901] ανατυπώθηκε το 1927, με αναδιαταγμένο το οπτικό υλικό του. Εδώ βασίζεται η γαλλική έκδοση: Alois RIEGL, *L'industrie d'art romaine tardive*, εισαγωγή

- Christopher S. WOOD, επίμετρο Emmanuel ALLOA, μτφρ. Marielene Weber και Augustine Terence. Παρίσι: Macula, 2014.
- \_\_\_\_\_, 1997. Les reliefs de l'arc de Constantin à Rome (313–315). *Revue d'histoire du cinéma*, [numéro hors-série]: 171–76.
- SHAO, Ruby 2017. *Peter Brown: Inventor of late antiquity*, <<http://www.dailyp-rincetonian.com/article/2017/04/peter-brown-late-antiquity>> (17.02.2018).
- STRZYGOWSKI, Josef 1901. *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*. Λειψία: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung.
- VALDEZ, Damian 2014. *German Philhellenism: The Pathos of the Historical Imagination from Winckelmann to Goethe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- VASARI, Giorgio 1966–87. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, επιμ. R. BETTARINI και P. BAROCCHI, τ. 1–6. Φλωρεντία.
- WARD-PERKINS, Bryan 2005, 2007. *The Fall of Rome and the End of Civilization*. Οξφόρδη: Oxford University Press, 2005 = ελλ. έκδοση Bryan WARD-PERKINS, *Η πτώση της Ρώμης και το τέλος του πολιτισμού*, μτφρ. Θεόδωρος Γιαννόπουλος και Ολυμπία Χειμωνίδου, επιμ. Γιάννης ΑΒΡΑΜΙΔΗΣ. Αθήνα: Θύραθεν, 2007.
- ZANKER, Paul 1997 (<sup>1</sup>1987), 2006. *Augustus und die Macht der Bilder*. Μόναχο: C. H. Beck, 1997 = ελλ. έκδοση Paul ZANKER, *Ο Αύγουστος και η δύναμη των εικόνων*, μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006.



## The Arch of Constantine in Rome and the genealogy of the Western tradition: from Giorgio Vasari to Alois Riegl

Nikos DASKALOTHANASSIS

### *Abstract*

THE present paper examines the origin of the term “late antiquity” which appears systematically in the historical studies during the last decades of the 20th century. An earlier genealogy suggests that the term originates in the context of art history in Vienna in the late 19th and early 20th centuries. In the shaping of this genealogy the figure of Alois Riegl is instrumental as, on the occasion of the Arch of Constantine in Rome, he reorganized the schema of decline in the history of art that had prevailed since Vasari. The author’s argument is that the emergence of the term “late antiquity” at that time in Vienna was possible because it was inextricably linked to the very search for the ideological identity of the multinational Austro-Hungarian Empire.

