

da **La Colonna Traiana**

---

*di Salvatore Settis, Adriano La Regina,  
Giovanni Agosti, Vincenzo Farinella*

Edizione di riferimento:

S. Settis, A. La Regina, G. Agosti, V. Farinella, *La Colonna Traiana*, a cura di Salvatore Settis, Einaudi, Torino 1988

# Indice

SALVATORE SETTIS

La Colonna

I.

*Trionfo e morte di Traiano* 5

Le ragioni di Traiano 8

La civetta e la sapienza 17

Biblioteche e sepolcri 21

La Colonna e il Tempio 36

*Divus Traianus* 44

II.

*La Colonna: strategie di composizione,  
strategie di lettura* 60

Il «nastro» e il racconto 60

Pitture trionfali e itinerari 67

Il «Maestro» e il committente 74

La parte del pubblico 82

Temi e schemi 90

Moltiplicare le presenze 96

Distribuzione. I: Stereotipi e pause 109

Formule di attenzione: Traiano e Decebalò 118

Viaggi e sacrifici 129

# Indice

Distribuzione. 2: <i>Evidentia</i> e ricorrenze	136
<i>a)</i> «Scene»	136
<i>b)</i> «Sequenze»	143
<i>c)</i> «Impulso direzionale»	147
Temi topici e sequenze obbligate	151
Blocchi sincronici e composizioni convergenti	158
Il tempo del racconto:	
punti focali, ritmo, ridondanze	167
Composizione. 1: <i>Topoi</i> e «verità»	183
Composizione. 2: Corrispondenze verticali	200
<i>Dispositio e compositio</i>	219
Fuga e morte di Decebalo	224
Il racconto, l'epitome, l' <i>exemplum</i>	233
La fama di Traiano	248

SALVATORE SETTIS

*La Colonna*

I.

*Trionfo e morte di Traiano.*

Sorgendo – come la lenta rovina e gli improvvidi sventramenti non lasciano più vedere – in uno dei punti focali del Foro Traiano, la Colonna doveva imporsi all'attenzione non solo per questo, ma anche per l'assoluta novità della tipologia e la ricchezza inusitata del programma decorativo. Il visitatore antico poteva raggiungerla attraverso un percorso di straordinaria eloquenza monumentale, che coincideva con l'asse di simmetria e direzione del Foro: passando prima sotto l'Arco di Traiano, quindi attraversando la grande piazza dominata dalla colossale statua equestre dell'imperatore, e poi la gigantesca Basilica coi suoi marmi policromi. Di fronte a un uso tanto largo degli spazi, a un'imponenza dell'impianto destinata a soggiogare da sé sola lo spettatore, il cortile che ospitava la Colonna ci può apparire esiguo (misurava m 24,80 x 18,30), e anzi marginale nella gran macchina del Foro. Poiché il tempio del Divo Traiano, nel quale culmina l'asse di simmetria e percorrenza del Foro, fu costruito in un secondo tempo, sotto il successore Adriano, dobbiamo scegliere fra due alternative: il cortile della Colonna, con le due biblioteche che lo fiancheggiavano, può essere stato l'approdo originario del percorso attraverso il Foro, esteso solo in un secondo tempo fino a comprendervi l'area templare; oppure (nel caso che il tempio, pur realizzato in seguito, facesse parte del progetto originario) può esse-

re stato come un passaggio fra le variopinte solennità della Basilica e l'imponente ergersi del tempio. In ambo i casi, è evidente il contrasto fra l'impegno monumentale e compositivo della Colonna e l'esiguità dello spazio destinato ad accoglierla: «approdo» o «passaggio», ma comunque in tono minore rispetto all'ariosissimo dispiegarsi degli spazi del Foro.

Il tempio apparteneva o no al progetto originario del Foro? A questa domanda, vitale per la caratterizzazione del Foro Traiano e per il giudizio sull'opera del suo architetto, potremo rispondere adeguatamente solo se avremo saputo comprendere la funzione del complesso formato dalle due biblioteche col cortile intermedio e la Colonna; un complesso che, nella planimetria ultima del Foro, faceva da cerniera fra la Basilica e il Tempio. Volte come sono *verso la Colonna*, e dunque indirizzate alla caratterizzazione dello spazio intorno ad essa, le due biblioteche fanno blocco con la Colonna, ci appaiono parte integrante di questa «cerniera»; e però, proprio perché costrette dall'inesorabile simmetria come a guardia della Colonna, le sono come subordinate. La Colonna è al centro, le biblioteche ai fianchi: nell'accortissima composizione del Foro, all'asse centrale corrispondono partiture organizzate secondo il principio della simmetria bilaterale, che rendono più compatta e bilanciata la volumetria dell'insieme, e proprio per il loro risponderci sui due lati caratterizzano l'asse di simmetria, insieme, come percorso preferenziale: tali sono i due fornicati laterali dell'arco, le due esedre della piazza, le due absidi della Basilica, e infine le due biblioteche. È solo nell'ultimo tratto del Foro che la presenza monumentale del tempio diventa esclusiva: tagliata, è vero, dal medesimo asse, e però senza più nulla che l'accompagni ai fianchi.

Non è dunque solo l'artificioso isolamento della Colonna (dovuto alla distruzione del Foro) che ce la fa

apparire come centrale in quell'insieme monumentale così complesso; se il Foro ci fosse pervenuto intatto, la Colonna sarebbe pur sempre essenziale per intenderne il significato e l'impianto. Alta, senza la statua bronzea di Traiano che la coronava e che è perduta senza rimedio, poco meno di 40 metri, la Colonna sorge sopra un basamento quadrato alto all'incirca m 5,40, ed è composta di un plinto, del fusto (in diciassette rocchi colossali perfettamente sovrapposti) e del capitello, coronato dalla base della statua. Il basamento, accessibile mediante una porta, contiene al suo interno una piccola stanza e l'inizio di una scala a chiocciola che, rischiarata da strette finestrelle a feritoia, percorre internamente l'intero fusto, sboccando in una porticina ricavata nella base della statua. Tutto è in marmo di Carrara di primissima scelta, e come l'interno è accuratamente «svuotato» per ricavarvi la cameretta e la scala a chiocciola, così l'esterno è interamente ricoperto di una decorazione finissima a bassorilievo: trofei d'armi barbariche sul basamento, una corona d'alloro sul toro, e infine il grande fregio spiraliforme che s'avvita per 23 giri dal basso verso l'alto narrando per scene successive le imprese daciche di Traiano, in uno sviluppo lineare che è di circa duecento metri. Non per le dimensioni tuttavia, ma per altezza di linguaggio, è questo probabilmente il maggior monumento che l'arte romana ci abbia lasciato.

La Colonna Traiana non ha precedenti: inaugurata da Traiano il 12 maggio dell'anno 113 d. C.<sup>1</sup> dopo cinque anni di lavoro, essa ha introdotto per la prima volta l'idea di una colonna decorata da un fregio a spirale e con una scala a chiocciola all'interno, «fondando» così una nuova tipologia monumentale che verrà ripetuta a Roma nella Colonna di Marco Aurelio (c. 180-190 d. C.), poi a Costantinopoli nelle Colonne di Teodosio (c. 386-94) e di Arcadio (c. 401-404 d. C.), fino a echi più tardi come la Colonna napoleonica di Place Vendôme.

me a Parigi (1806-10). Ma la fortuna del tipo non fa che accrescere il peso della domanda iniziale: perché questa nuova forma monumentale? Quale ne era il significato e lo scopo, per un osservatore contemporaneo? Per chi era concepito il lungo racconto del fregio? Per essere visto *da chi*, per essere visto *come*, per essere visto *da dove*? Quale era, secondo il progetto originario, il legame di funzione e di significato fra le varie parti della Colonna (il fregio e la scala, la cella del basamento e la statua posta in cima)? Quale nesso (di struttura, di senso) legava fra loro la Colonna e le due biblioteche? E in che modo il segmento Colonna-biblioteche s'inseriva nel complesso del Foro?

*Le ragioni di Traiano.*

Ogni domanda sul significato, la struttura e la funzione della Colonna deve partire ovviamente da ciò che essa stessa dichiara, nell'iscrizione posta sopra la porta d'accesso ricavata nel basamento, entro una *tabula* sorretta da due Vittorie alate:

Senatus Populusque Romanus  
Imp(eratori) Caesari Divi Nervae f(ilio) Nervae  
Traiano Aug(usto) Germ(anico) Dacico Pontif(ici)  
Maximo Trib(unicia) Pot(estate) XVIII Imperatori VI  
Co(n)s(uli) VI P(atriciae)  
ad declarandum quantae altitudinis mons et locus  
tant[is ope]ribus sit egestus.

(Il Senato e il popolo romano [hanno dedicato questa colonna] all'imperatore Cesare, figlio del divo Nerva, Nerva Traiano Augusto, Germanico [cioè vincitore dei Germani], Dacico [vincitore dei Daci], Pontefice Massimo, insignito per diciotto volte della potestà tribunitia, sei



volte acclamato imperatore, console per sei volte, padre della patria, per mostrare di quanta altezza fosse il monte e il luogo che fu sgombrato per opere così grandi).

L'iscrizione è divisa in due parti: le prime quattro righe contengono la dedica del Senato a Traiano, la cui complessa titolatura rimanda alla data che con più precisione conosciamo dai *Fasti Ostienses*, il 113 d. C.<sup>2</sup>; le ultime due righe, che vogliono «dichiarare» (*ad declarandum*) lo scopo della Colonna, sono molto più interessanti e molto più oscure. Una piccola lacuna a metà dell'ultima riga (dove era stata addossata una tettoia che metteva in comunicazione, dall'alto Medioevo fino al primo Cinquecento, la Colonna Traiana con la chiesa di San Nicola *de Columna*, alla quale la Colonna faceva, sembra, da campanile<sup>3</sup>) ha dato luogo a infinite discussioni e proposte, alla ricerca di un'interpretazione che, al tempo stesso, chiarisse il senso complessivo dell'epigrafe. Possiamo tranquillamente trascurare questo punto, per il convergere – risolutivo – di due indicazioni: l'anonimo autore dell'*Itinerario di Einsiedeln*, un pellegrino che visitò Roma in età carolingia ricopiandone svariate iscrizioni, trascrisse, da un testo ancora integro, *tantis operibus*; e un calcolo puntualissimo degli spazi mostra che, fra tutte quelle proposte, è proprio questa l'integrazione meglio calzante. Come avviene, questo calcolo è stato eseguito nel nostro tempo, ma ricalcando una procedura e un'argomentazione che già Raffaele Fabretti aveva proposto nel 1683<sup>4</sup>.

La certezza del testo non rende, tuttavia, più facile l'interpretazione: la più ovvia, che la Colonna indicasse con la propria altezza quella di uno sbancamento eseguito in quel luogo, fu a lungo in auge, fino al principio del nostro secolo, quando Giacomo Boni scavando nei pressi della Colonna non vi rinvenne avanzi di una strada e di abitazioni anteriori all'impianto del complesso

Colonna-biblioteche<sup>5</sup>. Alle polemiche che ne seguirono, nella letteratura scientifica ma anche nei giornali («Il giornale d'Italia», «Il Corriere d'Italia»), parteciparono filologi e storici come Felice Ramorino, Domenico Comparetti, Bartolomeo Nogara e il futuro cardinale Giovanni Mercati<sup>6</sup>. È impossibile, e fors'anche inutile, entrare in tutte le complesse questioni topografiche e storiche che vi sono coinvolte: sarà piú produttivo ripercorrere, prima di ogni interpretazione moderna, quelle di due lettori *antichi* dell'iscrizione, il primo solo probabile, il secondo certissimo.

È stato Mariano Raoss a indicare il parallelo fra questa epigrafe e quella che Sant'Ilario, papa dal 461 al 468, pose a ricordo dei lavori di sterro eseguiti per la costruzione dell'oratorio della Santa Croce presso San Giovanni in Laterano: qui, per dar spazio al nuovo edificio, il *locus olim sordentis cumuli squalore congestus* («luogo già ricolmo da uno squallido mucchio di sordide rovine») fu sgomberato (*tanta ruderum mole sublata*), e all'oratorio fu data la stessa altezza dei ruderi asportati (*quantum culminis nunc videtur*). Confermato da un passo del *Liber pontificalis*, il solenne dettato dell'epigrafe sembra rinviare, nel piú disteso linguaggio della cancelleria papale, non solo a una stessa idea – quella di indicare la mole dei lavori di sgombero compiuti facendo coincidere l'altezza del *cumulus* dei ruderi rimossi col *culmen* del nuovo edificio –, ma anche a una stessa terminologia; e forse ha ragione il Raoss di vedere nel rapporto fra *locus... cumuli... congestus* e *mons et locus... egestus* un indizio che «l'estensore dell'epigrafe lateranense abbia subito l'influsso dell'epigrafe della colonna»<sup>7</sup>.

Piú importante, sicuro e ricco di informazioni è il testo dell'altro «lettore» antico dell'iscrizione, lo storico Dione Cassio Cocceiano (c. 160-235 d. C.), senatore e console due volte, la seconda (nel 229) come collega dell'imperatore Severo Alessandro: un uomo che

conosceva bene Roma e l'amministrazione imperiale dal suo interno, e aveva accesso a testi e fonti documentarie di primissima mano. In un passo del libro LXVIII della sua *Historia Romana* (che conosciamo però, per tutto il regno di Traiano, solo da compendi di età bizantina)<sup>8</sup>, Dione Cassio ricordava i lavori compiuti in quel luogo:

...Κατεσκεύασε δὲ καὶ βιβλίων ἀποθήκας, καὶ ἔστησεν ἐν τῇ ἀγορᾷ καὶ κίονα μέγιστον, ἅμα μὲν ἐς ταφήν ἑαυτῷ, ἅμα δὲ ἐς ἐπίδειξιν τοῦ κατὰ τὴν ἀγορὰν ἔργου. Παντὸς γὰρ τοῦ χωρίου ἐκείνου ὄρεινοῦ ὄντος, κατέσκαψε τοσοῦτον ὅσον ὁ κίων ἀνίσχει καὶ τὴν ἀγορὰν ἐκ τούτου πεδινὴν κατεσκεύασε.

(Traiano) allestì anche delle biblioteche, e innalzò nel Foro anche un'enorme colonna, destinandola sia a tomba per se stesso, sia per indicare il lavoro fatto per il Foro: e infatti, dato che tutto quel luogo era montuoso, lo sbancò per un'altezza pari a quella della colonna, e così poté allestire il Foro in un area resa pianeggiante (LXVIII, 16.3).

L'autore dell'epitome sembra avere qui conservato almeno l'essenziale del passo corrispondente di Dione Cassio: esso è stato scritto senza dubbio partendo dall'iscrizione della Colonna e, traducendone il condensatissimo dettato in più distesa, e anzi pedestre, narrazione, ce ne offre una lettura e un commento poco meno che contemporanei. I richiami letterali («per mostrare»: *ad declarandum* / ἐς ἐπίδειξιν; «di quanta altezza»: *quantae altitudinis* / τοσοῦτον ὅσον... ἀνίσχει; «il monte e il luogo»: *mons et locus* / τοῦ χωρίου... ὄρεινοῦ; «sia stato sgomberato»: *sit egestus* / κατέσκαψε; «per opere così grandi»: *tantibus operibus* / τοῦ... ἔργου) sono fittissimi, e mostrano in Dione Cassio un lettore attento dell'iscrizione e ben informato sul suo significato. La sua

interpretazione, che il parallelo con l'iscrizione del papa Ilario corrobora ulteriormente, sarà dunque la nostra, e al problema posto dai resti scavati da Giacomo Boni si potrà rispondere con le parole stesse di Dione Cassio: non nel luogo della Colonna (dove c'era, di fatto, una strada piú antica), ma piú in genere nell'area del Foro (di «tutto quel luogo», παντὸς... τοῦ χωρίου ἐκείνου) fu fatto lo sbancamento, come del resto ricerche piú recenti hanno mostrato<sup>9</sup>. Qui come nell'iscrizione lateranense di sant'Ilario papa, che forse dipende dalla nostra, non è certo una misura esatta che si vuole indicare: ma piuttosto accrescere l'impatto del monumento sull'osservatore evocando, per esclamativa allusione al *mons* o al *cumulus* che una volta sorgeva lí presso, l'imponenza dei lavori compiuti.

Ma proprio la strettissima aderenza di Dione Cassio all'iscrizione della Colonna fa risaltare, per contrasto, le differenze fra i due testi. L'epigrafe dichiara che la Colonna è dedicata a Traiano *dal* Senato, mentre l'accorta parafrasi esplicativa di Dione Cassio attribuisce l'iniziativa in prima persona a Traiano; e del resto i *Fasti Ostienses* attestano con tutta chiarezza che fu Traiano a condurre personalmente, il 12 maggio del 113 d. C., la cerimonia della *dedicatio* della Colonna eretta in suo onore<sup>10</sup>. Inoltre, mentre l'iscrizione indica con precisione una finalità della Colonna, e una sola (*ad declarandum* l'altezza dello sbancamento fatto per il Foro), Dione Cassio menziona questa come la *seconda* ragione dell'erezione della Colonna, e ne mette al *primo* posto un'altra, l'intenzione di Traiano di farvisi seppellire. Ora, che Traiano sia stato sepolto nella *cella memoriae* ricavata nel basamento della Colonna risulta chiaramente dall'uniforme consenso delle fonti. In particolare Eutropio (VIII 5, 2) collega strettamente questa sepoltura alla divinizzazione dell'imperatore: «fu divinizzato e, solo fra tutti gli uomini, fu sepolto all'in-

terno dell'Urbe; le sue ossa, raccolte in un'urna d'oro, furono poste sotto la colonna nel Foro da lui edificato»<sup>11</sup>; l'analisi archeologica delle strutture conferma puntualmente la notizia<sup>12</sup>. Dunque almeno in questo caso Dione Cassio non solo ci dice *di piú* dell'iscrizione, ma coglie assolutamente nel segno: e possiamo esser certi che lo fa anche indicando in Traiano, piú che nel Senato, il committente della Colonna. Per questo come per altre decisioni e atti di governo, è naturalmente al Senato che spettava la responsabilità formale, secondo le antiche procedure che Traiano, per diffusa testimonianza delle fonti, era specialmente attento a rispettare; mentre al *princeps* spettava di fatto ogni iniziativa di rilievo, e in particolare quelle che, come la progettazione e l'esecuzione del complesso del Foro, erano destinate a incidere profondamente nel tessuto urbano di Roma e a trasmettere al popolo romano un articolato e preciso messaggio: la storia, è vero, delle guerre daciche; ma al tempo stesso, e attraverso di essa, un'immagine del principe tagliata sulla misura del suo programma e del suo «pubblico», e perciò strettamente sottoposta al suo controllo.

Quando Dione Cassio dichiara a tutte lettere che fu Traiano a volere la Colonna, e a volerla per propria tomba, egli dunque non «forza» l'iscrizione, né vi aggiunge a caso altre indicazioni a lui altrimenti note: piuttosto, diremo, nell'atto stesso in cui ne offre una distesa parafrasi in lingua greca, la decodifica traducendone i termini «ufficiali» in un piú «parlato» racconto. Il mutamento di soggetto (Traiano, non il Senato come committente) ci indica la chiave di lettura: l'epigrafe propone in perfetto linguaggio di cancelleria la «versione ufficiale» dell'anno 113, lo storico ci narra, col senno di poi, la sequenza reale degli eventi. Traiano volle il Foro e la Colonna, che gli fu dedicata dal Senato: l'iscrizione indicò, come motivo di quel monumento sin-

golare, il desiderio di serbare il ricordo degli imponenti lavori di sbancamento per far posto al Foro. L'altra ragione di Traiano, il desiderio di farne la propria sepoltura, non poteva essere dichiarata: perché l'imperatore era ancora vivo (morirà quattro anni dopo, nell'agosto del 117, durante la campagna contro i Parti), e perché la deroga alla norma antichissima che vietava la sepoltura entro il pomerio urbano non poteva esser decretata che dopo la sua morte, e dal Senato.

Il confronto fra l'iscrizione e il testo di Dione Cassio suggerisce, dunque, la compresenza di due livelli di lettura: la Colonna esibiva al pubblico del 113 d. C. una sola ragione «ufficiale», quella *indicatoria* dei lavori compiuti, mentre un'altra sua destinazione, almeno altrettanto vera, quella *funeraria*, era destinata a emergere solo dopo la morte di Traiano<sup>13</sup>. C'è tuttavia un terzo livello di lettura, che il testo storico tace del tutto e quello epigrafico esprime parcamente col dativo di dedica a Traiano, ma proprio perché la Colonna stessa lo imponeva con somma evidenza: ed è la funzione *onoraria* del monumento. Per un osservatore antico, una colonna sormontata da una statua era per secolare e universale tradizione un modo, anzi *il* modo più tipico e canonico di onorare particolari benemerenze: secondo le parole di Plinio il Vecchio, «scopo della colonna era di essere innalzati sopra ogni altro mortale»<sup>14</sup>. Ciò che rendeva singolarissima la Colonna Traiana non era, dunque, la tipologia, ma piuttosto le dimensioni gigantesche, il fregio figurato e l'uso del basamento come cella funeraria. Le dimensioni: doveva essere ben viva e presente nella coscienza dei Romani quella stessa misura, insieme etica e monumentale, che nessuno ha espresso meglio di Ennio, quando si chiedeva, a proposito di Scipione l'Africano, «quanto sarà grande la statua che ti farà il popolo romano, quanto grande la Colonna che possa esprimere le tue imprese»<sup>15</sup>. Il fregio: nel testo di Ennio, è la

dimensione della colonna (e della statua) che da sola «dice» la grandezza delle gesta; la nuovissima invenzione del bassorilievo spiraliforme che, letteralmente, *res gestas loquitur* avvitando lungo il fusto della Colonna, sembra riprendere questa idea di base e tradurla in inaudita pregnanza figurativa. La cella funeraria: il basamento della Colonna è tipologicamente affine agli altari funerari, e una delle tipologie tombali in uso includeva, sopra la sepoltura, una colonna (secondo il commento di Servio: «al di sopra delle tombe degli uomini nobili si mettono le colonne, per mostrare il vertice ch'essi avevano raggiunto»<sup>16</sup>). Anche nella svelta (e tarda) testimonianza di Servio, è implicito un rapporto propriamente *dimensionale* fra il *columen* raggiunto dal defunto e la grandezza della Colonna che gli è dedicata. Tutto più notevole è che, mentre la Colonna Traiana dilatava fino a proporzioni inusitate le due tipologie della colonna onoraria e della colonna funeraria (fondendole in una), l'iscrizione la dedicasse sí a Traiano, ma giustificando ben altrimenti le dimensioni del monumento: con il desiderio di indicare l'altezza dello sbancamento.

È dunque possibile «scomporre», sulla base dei testi e dell'uso antico, il significato della Colonna secondo tre valenze, o linee di funzione:

- a) indicatoria (l'iscrizione; Dione Cassio)
- b) onoraria (la dedica a Traiano nell'iscrizione; l'uso)
- c) funeraria (Dione Cassio e gli altri testi antichi; l'uso; la testimonianza archeologica).

Solo la prima e la seconda erano immediatamente evidenti all'osservatore del 113 d. C.; mentre dopo la morte di Traiano, per l'eccezionalità della sepoltura entro il pomerio, la funzione funeraria poté presentarsi come dominante (perciò Dione Cassio la menziona per

prima). Tuttavia, poiché è certo che essa era prevista sin dall'inizio<sup>17</sup>, la successione delle tre funzioni della Colonna, che sopra abbiamo presentato in ordine di esplicitzza decrescente, può essere letta in senso inverso: progettata sin dall'inizio per accogliere nel basamento le ceneri di Traiano, la Colonna non poteva essere presentata come tale finché l'imperatore era in vita (perché l'onore di essere seppellito entro l'Urbe doveva essere decretato *post mortem*). Perciò, la Colonna fu concepita come onoraria e funeraria a un tempo, ma in modo che la seconda funzione fosse inizialmente non-dichiarata; infine, con vertiginoso *understatement*, le mirabolanti dimensioni della Colonna, commisurate certo alla gloria di Traiano, furono espressamente attribuite a qualcosa d'*altro*: una «versione ufficiale» destinata come ad abbassare il tono e il significato del monumento a un primo livello di lettura, ma per provocarne però subito un altro, dove l'esaltazione delle imprese del principe subito sfolgorasse evidentissima. Che la Colonna non fosse lí soltanto *ad declarandum quantae altitudinis...* lo diceva infatti, e lo dice con eloquenza impareggiabile, il fregio figurato. L'iscrizione non ne parla: e perché avrebbe dovuto, se chi la leggeva, chi la legge non può farlo senza guardare *insieme* il fregio? Non lo menzionano le fonti, tacendone dunque non solo l'autore ma persino l'esistenza: eppure il fregio traduce la secca solennità della dedica epigrafica in lungo, accurato racconto, come una sorta di dettagliato elogio del principe che la Colonna onora, del defunto che la Colonna accoglie(rà). Delle tre funzioni della Colonna, la piú esplicita – quella «indicatoria» – resta dunque, all'ultimo, la piú in ombra; mentre quella «onoraria» fa come da ponte fra essa e il preordinato uso funerario; e il fregio figurato ne rappresenta, meglio di ogni parola, una distesa giustificazione: per queste imprese rappresentate qui Traiano dev'essere onorato con una colonna, con una



statua così grandi; per queste imprese, merita sepoltura entro il pomerio.

*La civetta e la sapienza.*

Questa prima approssimazione al significato della Colonna riapre, con nuova forza, questioni poste già sopra: in particolare, il rapporto fra la Colonna e le biblioteche che la fiancheggiano, e quello fra il segmento Colonna-biblioteche e il tempio del Divo Traiano. A questi problemi, vitali per intendere il significato della Colonna, approderemo più armati dopo un'ultima verifica: questa volta su una documentazione di primissima mano, le monete di Traiano. Emanate sotto il diretto controllo del potere centrale e diffuse in ogni angolo dell'impero, le monete romane, veicolo massimo della propaganda imperiale, sono state spesso confrontate ai *mass media* della società contemporanea, come i giornali o la televisione: un parallelo sviante o inerte se preso alla lettera, ma che aiuta a comprendere la funzione delle raffigurazioni monetali, e dunque la selezione di temi e iconografie determinate e la loro connessione con la politica imperiale<sup>18</sup>. Era proprio la moltiplicazione in innumerevoli esemplari e la loro circolazione capillare che spingeva a condensare nel brevissimo spazio della moneta immagini e slogan verbali destinati a fissare nell'attenzione e nella memoria le virtù di un imperatore, le sue benemerenze, le sue imprese. La coscienza, crescente, dell'efficacia di questi messaggi densissimi ha esercitato un'influenza incalcolabile sull'arte romana, imprimendole quel fortissimo slancio verso la fissazione di formule iconografiche pregnanti e tendenzialmente perpetue che ne costituisce una caratteristica essenziale. Come celebravano, additandole a ogni suddito in formule verbali sempre uguali (*Pietas Augusti, Providen-*

tia Augusti...) i meriti del principe, così le monete lo mostravano, comprimendo la rappresentazione in poche figure e facendo risaltare il significato attraverso l'eloquenza del gestire, in atto di compiere un sacrificio agli dèi o di elargire un donativo. Schema iconografico e formula verbale trasmettevano dunque un identico messaggio: ed è proprio durante il regno di Traiano che questo uso delle monete si rivela specialmente accorto e calibrato includendo in primissimo luogo nel potente *medium* delle coniazioni monetali le immagini del ricco programma edilizio di quell'imperatore<sup>19</sup>.

Fonte principale per immaginare l'aspetto di edifici importanti del Foro Traiano come l'Arco e la Basilica, le monete offrono anche numerose immagini della Colonna, che vi è indicata, dunque, come un monumento assai significativo nel programma traiano. La serie delle rappresentazioni della Colonna è però non uniforme, e anzi ricca di varianti contraddittorie e di interpretazione assai controversa. Non è possibile, né utile, entrare qui in una dettagliata analisi<sup>20</sup>: basterà ricordare che alcune monete si distinguono nettamente dalle altre perché presentano, in cima alla Colonna, non la statua di Traiano, ma una grande civetta<sup>21</sup>, e perché mostrano un curioso basamento «a griglia», ben diverso da quello che fu eseguito.

La più gran parte delle monete riproduce invece, in modo ora più ora meno fedele, la Colonna quale la conosciamo: col suo ampio basamento ornato di rilievi indicati assai sommariamente e delle aquile angolari, il fusto sul quale solo a volte vediamo accennata la spirale del fregio, e infine la statua bronzea di Traiano sulla cima.

Non è facile disporre in ordinata sequenza i vari tipi: lo impedisce innanzitutto la difficoltà della cronologia, poiché il campo ristretto della moneta non consentiva il dispiegarsi dell'intera titolatura di Traiano. Nelle monete con la Colonna, è menzionato ora il quinto consola-

to di Traiano (103), ora il sesto e ultimo (112), e dunque è possibile dividerle solo grossolanamente in due gruppi, dal 103 al 111 e dal 112 alla morte (117). I limiti strettissimi della rappresentazione monetale, non tanto per l'incompletezza della nostra documentazione ma perché le ridotte dimensioni del conio non consentivano una puntuale fedeltà al modello, scoraggiano ogni tentativo di dar peso a tutti i particolari: al contrario, è ben chiaro che norma cogente dell'*architectura numismatica* è una rappresentazione d'insieme, più evocativa che «fotografica» del monumento. Infine, poiché le monete con la Colonna cominciano *prima*, e finiscono *dopo* il suo completamento, è almeno probabile che le più antiche della serie possano riferirsi non tanto a un «progetto esecutivo», al quale il maestro del conio presumibilmente non aveva accesso, ma piuttosto a un'idea generale del monumento, fondata più sulla sua *tipologia* che sul disegno progettuale.

È dunque assai notevole che in alcune coniazioni più antiche già compaia ben netta l'indicazione del fregio spiraliforme, che – proprio perché tipologicamente nuovissimo – dev'essere stato espressamente indicato al monetiere come elemento caratterizzante della Colonna. Non sapremo mai con certezza se la civetta che la corona su alcuni conî facesse parte di una prima «idea» della Colonna, disegnando così come una sequenza progettuale o se invece sia stata scelta a occupare – com'era pur necessario – il culmine della Colonna solo come un «attributo» in qualche modo plausibile. Certo, la civetta – che da secoli l'iconografia specialmente ateniese aveva consacrato come compagna della dea Atena e dunque della latina Minerva – s'accorda singolarmente non tanto con la Colonna ma con le biblioteche adiacenti: Atena, o Minerva, era infatti una presenza d'obbligo nelle biblioteche antiche, almeno a partire da quella celeberrima di Pergamo<sup>22</sup>, e in una serie di esem-

pi romani, fra cui spicca l'illustre biblioteca della villa ercolanese «dei papiri»<sup>23</sup>. Una moneta di Costantino (c. 314 d. C.), dove la civetta sormonta una colonna iscritta con la parola SAPIENTIA, che prosegue nella scritta sull'orlo PRINCIPIS PROVIDENTISSIMI<sup>24</sup>, aggiunge al quadro una chiosa tarda, ma interessante: la sapienza, espressa dalla civetta come attributo di Minerva, può dunque essere una delle tante virtù, o prerogative, dell'Augusto. Possiamo cavare da qui l'indicazione di una strada esegetica che avrà bisogno di ben altre prove: la Colonna e le biblioteche vi appaiono legate non solo per prossimità planimetrica, ma per significato; e si affaccia l'ipotesi che anche la *sapientia* possa essere una virtù di Traiano.

In questo primo tipo si è dunque assai probabilmente «assunto la Colonna anche a esaltazione della fondazione delle due biblioteche traianee, trasformandola in un'allegorica colonna votiva a Minerva per mezzo del suo tipico attributo» (Becatti)<sup>25</sup>: ma già era chiaro, e noto all'autore del conio, il progetto di avvolgerle intorno un fregio spiraliforme. Più numerose, e ricche di varianti, sono le monete con la statua dell'imperatore al sommo del fusto: e senza tentare qui l'ardua strada di una classificazione, si dovrà però rilevare una costante di grande interesse. Dove in alto compare la statua di Traiano, in basso s'apre, nel basamento, la porta: e allora l'accessibilità alla *cella* della base – che rimanda per noi alla sua destinazione funeraria – si associa, nell'immagine monetale della Colonna, alla colossale figura del principe che la coronava. Non è, certo, l'esplicitazione di una finalità che anzi, lo abbiamo visto, l'iscrizione accortamente taceva: ma piuttosto il precisarsi, in corso d'opera, di un'idea e di un progetto. Poco importa che la porta sia, nelle monete, ad arco o architravata: dettagli senza importanza, che il monetiere poteva liberamente variare, mentre invece è ben chiaro

che la Colonna con civetta ci mostra un basamento «a griglia», inaccessibile. Non due progetti, ma uno solo: alla sommaria presentazione della Colonna con civetta, che contemporaneamente allude anche alle biblioteche in costruzione, succede un'immagine piú «vera»: l'iscrizione che corre lí intorno (*SPQR Optimo Principi*) contribuisce a caratterizzarla come *onoraria*, per Traiano; ma la porta nel basamento ce ne suggerisce, col senno di poi, l'uso funerario<sup>26</sup>.

### *Biblioteche e sepolcri.*

In ogni possibile lettura della Colonna di Traiano nel contesto del suo Foro, dunque, il nesso che la lega alle due biblioteche adiacenti ha un ruolo centrale; e lo mostrerà ancor meglio un esame della tradizione architettonica delle biblioteche antiche<sup>27</sup>. La tipologia della biblioteca greca si era sviluppata raccogliendo intorno a un portico gli spazi destinati al deposito dei libri e le sale di lettura, mentre la piú vistosa innovazione introdotta nelle biblioteche pubbliche romane fu la fusione in uno stesso spazio delle due funzioni della biblioteca: la sala di lettura è, al tempo stesso, deposito di libri in *armaria* schierati in capaci nicchie lungo le pareti. A questa piú compatta forma architettonica corrisponde però di norma la suddivisione in due sezioni, per i libri greci e per quelli latini: due tradizioni letterarie sentite come distinte trovavano posto in spazi ben separati, e la biblioteca latina aveva spesso anche funzioni d'archivio, ospitando documenti, lettere, decreti; lo stesso avveniva, ed è ovvio, nelle biblioteche greche delle province ellenofone, come in quelle fondate da Adriano ad Atene e ad Alessandria<sup>28</sup>. Già nella biblioteca che Augusto fondò verso il 28 a. C. sul Palatino, in connessione col tempio di Apollo e non lontano dalla propria casa, tro-

viamo ben chiaramente questa forma romana della biblioteca, e però sempre congiunta – com'era nella tradizione greca – a un portico. Con le parole di Svetonio, Augusto «fece sorgere il tempio ad Apollo in quella parte della propria casa sul Palatino che era stata colpita dal fulmine, ciò che gli aruspici avevano interpretato come un segno che il dio la desiderava per sé; e vi aggiunse dei portici su cui davano una biblioteca latina e una greca: qui, da vecchio, convocò spesso le riunioni del Senato»<sup>29</sup>. Il secondo allestimento (di età flavia) di questa biblioteca di Augusto può essere ricostruito nelle linee generali, e presumibilmente ripete quello augusteo. Analogamente, nelle biblioteche private romane, la sala destinata a biblioteca s'affacciava su un peristilio, connettendo per contiguità lo spazio della lettura a quello della conversazione e della *deambulatio* meditativa.

Rispetto a questa tipologia, le due sale della Biblioteca Ulpia rappresentano, è vero, una novità, in quanto affrontate l'una all'altra anziché affiancate; ma proprio per questo il cortile intermedio, dove s'erge la Colonna, assume al tempo stesso la funzione tradizionalmente svolta dal portico e si fa *trait d'union* fra le due metà, complementari, di uno stesso complesso funzionale. Biblioteche e Colonna si legano dunque in nesso strettissimo: seguendo un'acuta intuizione di G. Rodenwaldt, P. Zanker ha mostrato che il segmento biblioteche-Colonna corrisponde, nell'impianto planimetrico del Foro, a un'analogia sequenza dell'architettura dei *castra*, gli accampamenti militari romani: la *basilica* vi era disposta, analogamente, di traverso, oltre la piazza; e al di là della basilica sorgevano gli archivi delle legioni (a cui corrispondono, dunque, le biblioteche) e, al centro, il santuario delle insegne, in una posizione occupata, nel Foro, dalla Colonna<sup>30</sup>. Apollodoro di Damasco, architetto civile e militare di Traiano, ha dunque fuso suggestioni dell'architettura militare e una tipologia tutta

civile come quella delle biblioteche in uno schema nuovo, espressamente centrato là dove piú imponente era la novità dell'invenzione e l'esaltazione del principe: nella Colonna.

Alcune fortunate circostanze c'informano sul contenuto della Biblioteca Ulpia (piú volte citata dalle fonti con questo nome) e sulla sua storia piú antica. Essa era sottoposta al procuratore imperiale a *bibliothecis*: perciò è piú che probabile che il primo a occuparsi del suo ordinamento sia stato lo storico Gaio Svetonio Tranquillo, al quale un'iscrizione scoperta nel 1951 a Ippona in Africa assegna le tre procurature *a studiis* (con competenza sull'archivio), *a bibliothecis* e *ab epistulis* (responsabile della corrispondenza imperiale)<sup>31</sup>. Che cosa fu raccolto nella biblioteca dopo la sua fondazione? Aulo Gellio racconta, nelle *Notti Attiche*, che mentre vi curiosava con amici per gli scaffali in cerca di tutt'altro, s'imbatté negli *edicta veterum praetorum*<sup>32</sup>: poiché egli scriveva una cinquantina d'anni dopo la fondazione della biblioteca, presumibilmente vi erano stati raccolti (togliendoli da altri depositi) documenti «antichi», cioè ben anteriori a Traiano. Un'importante fonte tardo-antica, l'*Historia Augusta*, cita a piú riprese la Biblioteca Ulpia menzionandola chiaramente, come Gellio, per la facile accessibilità di documenti antichi e importanti. È in particolare nella *Vita di Aureliano* che ricorre questo motivo, ridotto quasi a *topos*: già nel prologo, Giunio Tiberino prefetto di Roma invita l'autore a scrivere una vita latina di Aureliano basandosi sui *libri lintei* (di lino) della Biblioteca Ulpia, dove quell'imperatore aveva fatto scrivere una sorta di diario del suo regno<sup>33</sup>; questi *libri lintei* sono citati a piú riprese<sup>34</sup>, e in un caso ne è estratta per intero una lettera dell'imperatore Valeriano<sup>35</sup>. Non è necessario prendere alla lettera questi racconti e queste citazioni, né riassumere qui le controversie sulla data dell'*Historia Augusta* e sulla sua credibilità: piú

importa notare con quanta insistenza la Biblioteca Ulpia venga citata come deposito di documenti di prima mano ai quali appoggiare la credibilità delle proprie affermazioni. Così nella *Vita di Probo* la dichiarazione di veridicità dell'autore subito si traduce in elenco delle fonti adoperate, ponendo al primo posto i libri dell'Ulpia<sup>36</sup>; e quando l'autore della *Vita di Tacito*, per prevenire l'accusa di essersi fidato ciecamente di uno storico latino o greco, vuol citare direttamente un documento affidabile oltre ogni dubbio, rimanda a un *liber elephantinus* (d'avorio) con un senatoconsulto controfirmato dallo stesso imperatore Tacito, e per uso dell'incredulo lettore ne dà perfino la collocazione: «nel sesto armadio della Biblioteca Ulpia»<sup>37</sup>. Ancora una volta, la sigillata autenticità del documento s'accompagna al nome della Biblioteca Ulpia con tale naturalezza, che non possiamo non crederci: ché anzi chi piú voglia leggere in questo ripetuto, ostentato rinvio archivistico una finzione e un inganno, tanto piú dovrà ammettere che l'inganno presuppone la diffusa nozione che in quella biblioteca dovessero contenersi documenti di pregio grandissimo, «di prima mano»<sup>38</sup>.

La Biblioteca Ulpia non era solo un archivio, e anzi doveva contenere un cospicuo fondo di opere letterarie greche e latine: ma è solo incerta congettura<sup>39</sup> che vi sia confluita la grande biblioteca privata del grammatico Epafrodito di Cheronea, trentamila libri che riempivano quand'egli era in vita non una, ma due case: una statua di età antonina, che possiamo immaginare collocata accanto ai suoi libri, ce lo mostra in atteggiamento di maestro (ha appena interrotto la lettura di un rotulo, e si volge agli scolari)<sup>40</sup>. Con la biblioteca doveva in ogni caso esser connesso il lavoro di copia ed *emendatio* di testi attestato nel IV secolo *in schola Fori Traiani*, e l'attività del grammatico Bonifazio, che nell'iscrizione sepolcrale (IV-V secolo) è connessa agli *atria Traiani*<sup>41</sup>.



Edificio, libri e statue formavano, nella biblioteca antica, un'unità inscindibile, ed erano per questo concepiti insieme: così Caio Manilio lasciò per testamento alla propria città, Volsinii, *bibliothecam... cum libris et statuīs*<sup>42</sup>. Ogni biblioteca, lo abbiamo visto, s'ornava di una statua di Atena/Minerva; spesso s'aggiungevano le immagini dei principali autori delle due letterature, o di quelli piú amati dal proprietario, secondo un'usanza che fu introdotta a Roma, stando a Plinio il Vecchio, da Asinio Pollione, che nell'età di Augusto fondò la prima biblioteca pubblica dell'Urbe, riprendendo un progetto che già Giulio Cesare aveva affidato a Varrone<sup>43</sup>. Anche la Biblioteca Ulpia doveva, è naturale, accogliere *imagines* di illustri autori dell'una e dell'altra lingua, che continuarono anche piú tardi ad affollarsi in mezzo ai libri e ai lettori: Sidonio Apollinare menziona la statua che gli fu innalzata *inter auctores utriusque... Bibliothecae*, e ricorda anche quella erettavi al suo tempo al retore spagnolo Flavio Merobaude; di quest'ultima si è conservata la base con l'*elogium* iscritto<sup>44</sup>.

Ma fra le statue poste nella Biblioteca Ulpia in età tardo-antica l'*Historia Augusta* ne registra una che merita di essere guardata con occhio speciale: quella dell'imperatore Numeriano, che regnò per meno di un anno (283-84 d. C.) e fu ucciso in giovane età. Il biografo ne elogia l'eloquenza fuor del comune, e ricorda le pubbliche declamazioni che tenne già da ragazzo; come poeta, aggiunge, era il maggiore del suo tempo. «Inviò al Senato un'orazione così eloquente, che gli fu decretata una statua, da porsi nella Biblioteca Ulpia: in suo onore sí, ma non in quanto Cesare, bensí in quanto oratore (*non quasi Caesari sed quasi rhetori*). Sul basamento sta scritto: A Numeriano Cesare, il piú possente fra gli oratori del suo tempo»<sup>45</sup>. Incrociamo qui un *topos* diffusissimo, che alla figura per ogni verso esemplare del principe attribuisce anche l'eloquenza e il dominio della parola,

dunque della persuasione, un *instrumentum regni* di prima grandezza. Perciò la statua imperiale può essere accolta in una biblioteca, com'è ben noto a Pergamo, dove Flavia Melitine decorò la biblioteca del santuario di Asclepio con una statua dell'imperatore filelleno e amante delle arti, Adriano<sup>46</sup>. La tradizione è però molto più antica, e risale probabilmente allo stesso Augusto: nella biblioteca del tempio di Apollo Palatino, Tacito cita statue di oratori, fra cui quella di Ortensio, e una statua di Augusto; gli antichi commentatori di Orazio aggiungono che lo stesso Augusto «si era fatto innalzare una statua nella biblioteca, facendosi rappresentare nell'abbigliamento e nell'attitudine di Apollo»<sup>47</sup>. Nell'età di Traiano, ci è ben noto il caso della biblioteca di Pantainos nell'agorà di Atene. L'iscrizione recita:

Tito Flavio Pantainos [...], sacerdote delle Muse amanti della sapienza, ha dedicato ad Atena Poliade, all'imperatore Cesare Augusto Nerva Traiano Germanico e alla città di Atene i portici esterni, il peristilio, la biblioteca e tutto l'apparato decorativo, a proprie spese<sup>48</sup>.

Nella biblioteca (che la mancanza dell'epiteto *Dacicus* nella titolatura di Traiano data a prima del 102 d. C.) doveva esserci una decorazione assai ricca: ne conosciamo un Omero tra le personificazioni dell'Iliade e dell'Odissea e una statua di Traiano, accanto al quale è un Dace in ginocchio: evidentemente un'aggiunta al programma decorativo originale, e quasi un «aggiornamento» dopo la prima campagna dacica<sup>49</sup>. Troviamo qui inestricabilmente connesse la *virtus* guerriera del principe, celebrata nel suo massimo successo militare, e però anche quella *sapientia Augusti* che, personale attributo o qualità topica, poteva parer suggerita dalla collocazione della statua in una biblioteca, e rimandava in primo luogo alla sua saggezza politica.

Non diversamente la Colonna Traiana, perno solenne intorno a cui ruotano le due biblioteche, si coronava con la statua di Traiano, e ne mostrava quasi sessanta volte l'immagine «in azione», spesso proponendola come quella di un oratore, davanti alle truppe romane o alle ambascerie nemiche. Arriveremo a dire che anche Traiano, come il suo tardo e sfortunato successore Numeriano, fu onorato *non quasi Caesar, sed quasi rhetor*? Certo, compattando in uno l'insieme biblioteche-Colonna, le plurime valenze che sopra se ne sono indicate (cfr. pp. 55 sg.) si arricchiscono di un ulteriore suggerimento: la Colonna, che l'iscrizione presentava come solo «indicatoria», la tipologia e il fregio come «onoraria» e la camera del basamento come «funeraria» poteva celebrare, di Traiano, anche la *sapientia*. Un'altra sfumatura si aggiunge al composito profilo del principe, collocandosi, in prima istanza, al livello «onorario» e intrecciando insieme – come il Traiano trionfatore dei Daci che dominava la biblioteca di Pantainos – *sapientia* politica e *virtus* militare.

Altre testimonianze, che la coincidenza delle date e la somiglianza dei fatti costringono a leggere insieme, spingono ad andare più oltre. Perché Pantainos ad Atene, Caio Manilio a Bolsena, Plinio a Como<sup>50</sup>, e altri cittadini romani vollero lasciare memoria di sé, morendo, con la fondazione di una biblioteca? Prima di tentare una risposta, possiamo cercare nuova luce a Efeso. Qui negli anni di Traiano un ricco cittadino, Tiberio Giulio Celso Polemeano (senatore romano, console nel 92 e proconsole d'Asia nel 105-106) principiò a costruire una biblioteca, che il figlio Caio Giulio Aquila (a sua volta console *suffectus* nel 110) e poi gli eredi portarono a termine. Ancora una volta, era il testamento – lo ricorda l'epigrafe di dedica – che aveva stabilito la Biblioteca Celsiana, assegnandole non solo «tutto l'apparato decorativo (*kosmos*), le offerte e i libri», ma

anche una cospicua rendita annua che servisse per il mantenimento e l'incremento dei fondi librari. Fin qui, la Celsiana in nulla si distingue da tante altre biblioteche del mondo antico: se non fosse che, al di sotto dell'unica imponente sala a tre ordini di nicchie-*armaria* accessibili con ballatoi di legno, era collocata una cella funeraria, nella quale è stato ritrovato il sarcofago di Tiberio Giulio Celso. Biblioteca e tomba, morte e *sapientia* si legano dunque qui in nesso strettissimo, e l'apparato decorativo della biblioteca fa tutt'uno col suo patrimonio librario. Sulla fastosa facciata sorgevano due statue di Celso, le cui basi iscritte testimoniavano il *cursus honorum* del dedicatario, mentre alcune statue poste nelle nicchie personificavano le sue virtù, con scritte esplicative: Σοφία Κέλσου (la Sapienza di Celso), Ἀρετὴ Κέλσου (il Valore di Celso), Ἐννοια (Κέλσου) (il Senno (di Celso)), Ἐπιστήμη Κέλσου (la Scienza di Celso). Altri ritratti e alcune iscrizioni completavano il programma; la vicinanza dell'agorà dava alla biblioteca-tomba di Celso il carattere di un *heroon*, quasi il santuario di un eroe-fondatore<sup>51</sup>.

Questa storia efesina si è svolta dunque in parallelo a quella romana: come Celso, Traiano volle fondare una biblioteca, e provvide personalmente a farne eseguire progetto e lavori, collocandola, come Celso, a immediato contatto con l'agorà (col suo Foro). Nell'un caso e nell'altro, la destinazione sepolcrale non compare nell'iscrizione, ma con significativa inversione delle parti il committente appare nelle vesti di dedicatario, mentre dedicante è a Efeso il figlio, a Roma – sulla Colonna – il Senato. L'intenzione originaria è dunque, nell'un caso e nell'altro, evidentissima già nel progetto; e però era destinata a farsi esplicita solo *post mortem*.

Quella di costruire in un complesso unico tomba e biblioteche non doveva essere una pratica diffusa, né – per quel che ne sappiamo – lo diventò mai. Oltre a

quelli di Roma e di Efeso, è noto solo un altro caso, e anch'esso nell'età di Traiano: si tratta stavolta di un monumento del quale non abbiamo resti archeologici; ne intravediamo però la storia nelle pagine dell'epistolario di Plinio il Giovane con Traiano. In una lettera scritta probabilmente nel 110 d. C. (mentre a Roma la duplice Biblioteca Ulpia e la Colonna erano in costruzione) Plinio, legato in Bitinia, descrive a Traiano una complessa situazione locale in cui s'era imbattuto visitando la città di Prusa, e chiede istruzioni<sup>52</sup>. Il Senato di Prusa era dilaniato da una contesa interna, in cui una parte cospicua dell'aristocrazia urbana aveva puntato il dito accusatore contro Dione, uomo politico e retore ben noto ai moderni per le ottanta orazioni che ci sono rimaste, e che gli hanno meritato l'epiteto di Crisostomo («bocca d'oro»). Dopo un periodo di esilio Dione era tornato nella sua città e, col pieno appoggio di Traiano, ne andava tentando una promozione economico-amministrativa, unendola a un'accorta politica di riassetto monumentale e urbanistico. Come ben risulta dall'analisi dei suoi discorsi, Dione «mette insieme edifici, feste periodiche, tribunali, autonomia amministrativa, come elementi di un unico disegno», concepito e realizzato d'intesa col potere centrale, con in mente «il potenziamento delle strutture cittadine di Prusa, con conseguente rafforzamento dei ceti medi urbani » rispetto ai possidenti agrari<sup>53</sup>. È in particolare il programma edilizio di Dione che gli attira antipatie e accuse violentissime, fra le quali domina quella di tirannide. Dalla lettera di Plinio risulta che Dione aveva avuto l'incarico di curare la costruzione di un complesso monumentale, purtroppo designato solo genericamente con *opus* (a cui corrisponde, nel testo di Dione, ἔργον) e, una volta condotto a termine, intendeva consegnarlo alla città: ma i suoi nemici, di cui Plinio dichiara per ordine i nomi, ottengono che il Senato respinga la proposta di Dione

e che, anzi, gli venga prima richiesto un rendiconto dettagliato dei lavori, dato che aveva fatto eseguire l'opera alterandone il progetto prestabilito. In particolare, si osservò che in uno stesso edificio erano stati posti una tua statua [di Traiano] e i corpi di due defunti, la moglie e il figlio dello stesso Dione; chiese perciò che io avviassi un'inchiesta formale davanti al mio tribunale.

Schermaglie giuridiche e piccoli artifici, che non riassumerò, si succedono nell'abile prosa di Plinio, che parteggia apertamente per Dione, e scrive a Traiano allegando solo la memoria difensiva di lui e senza aspettare quella degli accusatori. Più ci interessa il sopralluogo di Plinio:

Io stesso mi recai sul posto, e vidi in effetti la tua statua collocata in una biblioteca, mentre quella parte dell'edificio in cui dicono che siano sepolti il figlio e la moglie di Dione è posta in una zona racchiusa da portici.

L'accusa a Dione aveva almeno tre aspetti: l'alterazione del progetto originario (probabilmente con incremento della spesa); la lesa maestà (per la prossimità della statua imperiale alle sepolture dei congiunti); infine, la «tirannide», cioè l'uso di un edificio pubblico per scopi di esaltazione della propria famiglia e di se stesso: è ben più che un sospetto l'ipotesi che Dione intendesse farsi seppellire, com'era d'uso, nello stesso luogo della moglie e del figlio. Nella sua risposta calibratissima, Plinio ci rivela che l'edificio incriminato era una biblioteca, che doveva affacciarsi sopra una piazza porticata (secondo la normale tipologia), ma accortamente «distanzia», per rigettare l'accusa di lesa maestà, la statua di Traiano e la tomba di famiglia predisposta da Dione di Prusa. Prevedibilmente, Traiano dà ragione a Plinio e a Dione:

Conosci meglio d'ogni altro, mio carissimo Secondo, ciò che mi sono ripromesso: voglio che il mio nome sia circondato da rispetto (*reverentia*), ma non voglio acquistarlo colla paura o col terrore della gente, né tanto meno facendo uso delle accuse di lesa maestà.

Come negli stessi anni Pantainos ad Atene, Dione di Prusa aveva posto una statua di Traiano a ornamento di una pubblica biblioteca; come Celso a Efeso (ma anche Traiano a Roma), aveva predisposto, in connessione con essa, una tomba per sé e/o per i suoi. L'accusa di tirannide ci dice con grande evidenza che un tale disegno implicava un'autoconsacrazione che, com'è chiaro dalle reazioni dei suoi avversari, Dione non aveva la forza politica di promuovere: forzando (ma non di molto) il testo di Plinio, potremmo fargli dire che l'alterazione del progetto imputata a Dione fosse proprio l'aggiunta della camera sepolcrale. Dal gioco di accuse e contro-accuse emerge chiaramente che il privilegio che Dione aveva creduto di meritare doveva essere quanto mai esclusivo, e difficile da accordare.

Biblioteca e sepolcro, negli stessi anni, si legano in uno stesso progetto architettonico a Efeso, a Prusa, a Roma; il fatto che ciò potesse essere oggetto di contestazione accresce naturalmente la nostra curiosità sul significato di queste fondazioni. Senza parlare affatto di questi monumenti, Henri-Irénée Marrou ce ne ha offerto, in un libro prezioso<sup>54</sup>, una precisa traccia interpretativa. L'antico e consacrato linguaggio degli *elogia* funebri aveva fissato fra i *topoi* più ricorrenti quello della *sapientia* del defunto, intesa come definizione di una qualità intellettuale che non è privilegio esclusivo dei «professionisti della cultura», ma anzi designa in primo luogo il possesso, in grado supremo, delle conoscenze necessarie a un adempimento egregio delle proprie mansioni<sup>55</sup>; e però anche, a un tempo, il culto e la frequen-

tazione dei classici, la familiarità con un patrimonio di letture e di conoscenze che poteva includere anche la pratica dell'oratoria o della poesia. *Sapientia, ingenium* sono le qualità di un console, di un uomo politico, sin dagli *elogia* degli Scipioni; *studia, litterae, doctrina*, evocano nelle iscrizioni non l'appartenenza alla corporazione degli intellettuali, ma un raggiungimento personale, il possesso di una cultura che prende stabile posto fra i piaceri della vita e concorre a definire quella biografia del defunto che, dalle qualità fisiche al *cursus honorum* alle imprese compiute, sempre è evocata come legittimazione degli onori che gli spettano dopo la morte e come fondamento della sua memoria in terra e del suo destino nell'aldilà. «Se perdiamo l'eloquenza, cosa ci distinguerà dai Barbari?» scriverà Libanio di Antiochia<sup>56</sup>: perciò «l'éloquence, cette reine, occupe la place d'honneur» negli epitaffi; e oscuri defunti ci vengono presentati come *dicendo splendidus, eloquio primus, eloquens*; altri ricordano attività poetiche o musicali, con una quasi scolastica insistenza, che si fa tanto più dichiarata, prendendo toni di altissima lode, dove meno «professionale» sia stata l'attività culturale del defunto, e in particolare nelle iscrizioni di ragazzi, di cui vengono descritti lungamente i modesti successi (come quel Dalmazio che a sei anni aveva imparato da solo a leggere il latino...<sup>57</sup>)

Le «scene di vita intellettuale» che sono rappresentate sui sarcofagi e sulle tombe spesso non sono altro che scene d'insegnamento o di lettura: e proprio l'universale diffusione del *topos*, per iscritto e in immagine, nell'apparato delle tombe ne garantisce la pertinenza a un sistema di valori etici correnti che dovevano orientare i vivi, se servivano a definire (per i vivi) l'identità del morto. La morte e i suoi riti, la tomba e la sua decorazione sono senza dubbio un punto di focalizzazione dell'identità, personale e familiare, del defunto, intesa sia rispetto a ciò che ha lasciato (il suo *status* sociale, in



primo luogo) sia rispetto a quello che troverà nell'oltretomba; perciò l'ornamento dev'essere – come dicono talora le iscrizioni – *aequum* rispetto alla *dignitas* e ai *merita* del defunto e alla sua posizione sociale. L'esaltazione della cultura prende posto in questo quadro: sommando in uno la biblioteca e la tomba, Celso (ma anche Dione; ma anche Traiano) spingeva al limite estremo una forma di autorappresentazione che, a un livello assai più modesto, è tante volte attestata.

Orientata ai valori della vita, questa autorappresentazione non lo è meno al destino dell'anima oltre la morte: Marrou ha raccolto sotto il lemma «eroizzazione mediante la cultura» numerosi testi che mostrano come il possesso *in vita* della cultura garantisca, *oltre la vita*, l'immortalità. Ancora a Efeso, e in un tempo non lontano da quello di Celso, un defunto diciottenne parla in prima persona nel suo epitaffio: «Non abito l'Acheronte, ma la sacra dimora degli eroi: questo è il luogo dove approdano i sapienti»<sup>58</sup>.

In un sarcofago, il rotulo dispiegato nelle mani del defunto potrà indicarne la cultura; ma in queste tre biblioteche di età traiana, il nesso fra i *volumina* che dovevano popolarne gli scaffali e il defunto che giaceva così vicino a essi non è meno stretto. Non dobbiamo proporci di enumerare i *merita* intellettuali di Dione di Prusa, ma nemmeno di Celso, né di Traiano: poiché un ben definito contesto assicura l'interpretazione. Certo, Traiano ci appare, nella tradizione, non solo nelle vesti di uomo politico e di capo militare, ma anche di letterato: autore in primo luogo di un'opera storica, i perduti *Commentari De bello Dacico*<sup>59</sup>, che non fatteremo a immaginare esemplati su quelli gallici di Cesare; ma anche di regolamenti per l'esercito, che Vegezio (IV-V secolo) citerà fra le fonti del suo trattato di arte militare<sup>60</sup>, e naturalmente di lettere (cinquantuno sono conservate nel decimo libro dell'epistolario di Plinio il Gio-

vane)<sup>61</sup>. Sparse e incerte tracce lo presentano anche come autore di versi nelle due grandi lingue dell'impero: l'*Anthologia Latina* include, sotto la firma di Traiano, otto esametri da un poema *De Bello Parthico*<sup>62</sup>, e l'*Anthologia Palatina* gli attribuisce due, e forse tre epigrammi in lingua greca<sup>63</sup>. Non c'importa qui indagare l'autenticità di queste attribuzioni: che bastano a suggerire un'immagine di Traiano legata non solo all'eccellenza nella condotta della guerra e nella pubblica amministrazione, ma anche alla qualità, così importante nell'etica comune del suo tempo, di *μουσικὸς ἀνὴρ*, uomo colto, amante delle Muse e dedito (*anche*) alle lettere. È su questo terreno che si giocherà sul finire del suo regno quel recupero della religione di Bacco che nell'immagine trionfale del dio come *domitor Orientis* e vincitore degli Indiani additava una sorta di proiezione mitica (o di prefigurazione) dei successi di Traiano contro i Parti, manifestazioni, entrambe, di una stessa *virtus* civilizzatrice, che mediante la potenza delle armi impone al barbaro la propria cultura<sup>64</sup>. E al principe romano Dione di Prusa raccomandava, nel secondo *Discorso sulla Regalità*, la pratica di una «cultura generale» fatta di letture di filosofi e poeti, audizioni musicali, e persino esercizi epistolari e poetici (ma da dilettante), e però di padroneggiare la retorica, per la sua utilità nell'esercizio del governo; e altrove, lo dichiarava «attento alla cultura (παιδεία) e all'esercizio della parola (λόγῳ)»<sup>65</sup>. Coerente con quest'immagine è quella offerta dal *Panegirico* di Plinio, che esalta lo *studiorum honor* praticato da Traiano e il rinnovato impulso da lui dato all'insegnamento e alla cultura<sup>66</sup>. Lo stoico C. Musonio Rufo (che contava fra i propri allievi Epitteto e Dione di Prusa) aveva disegnato, poco prima del regno di Traiano, l'immagine di un sovrano-filosofo, che deve «per mestiere» praticare una costante riflessione etica sul bene e sul male, come presupposto del buon governo<sup>67</sup>: ed è a un ideale

di «sovrano perfetto» (*optimus princeps*) come questo che sembra volersi conformare Traiano. La sua attitudine, favorevole – come già Nerva – ai filosofi, che Domiziano aveva espulso dall'Italia e perseguitato in tutto l'Impero, giustificava e garantiva la sua fama di principe amante della cultura: egli «aveva capito che il rispetto dovuto alla filosofia era parte del necessario rispetto dovuto all'opinione pubblica» (Momigliano)<sup>68</sup>.

Si legano dunque in un solo nodo il valore guerresco e la cultura letteraria, la *sapientia* e la *virtus*: la Colonna Traiana con la sua celebrazione delle gesta belliche del principe e le biblioteche, che custodivano in scritti preziosi un sapere che era anche il suo, disegnano intorno a Traiano una stessa aura, quella che l'austera morale dei padri e il formulario degli *elogia* avevano fissato in parole. Traiano è, come Scipione Barbato, *fortis vir sapiensque*<sup>69</sup>, e il complesso monumentale che fa centro sulla *cella memoriae* destinata ad accoglierne le ceneri già traccia, per diretta sua volontà, le coordinate di un elogio quale Traiano poteva desiderarlo per se stesso. Quante volte troviamo, sui sepolcri romani, espressioni come «sibi vivus fecit»! Era norma, e non rara eccezione, predisporre in vita (o fissare con precise disposizioni testamentarie) l'ultima sede, e studiarne la decorazione in modo da riflettervi, per cenni fissati da formule correnti (epigrafiche e iconografiche), la propria biografia e la propria visione del mondo. Spietatamente, Petronio dipinge la figura del nuovo ricco Trimalcione mentre al termine di un banchetto dà lettura del proprio testamento, che include disposizioni per il monumento funebre, le sue dimensioni, la sua decorazione, l'iscrizione che porterà<sup>70</sup>: il programma iconografico del sepolcro di Trimalcione corrisponde a quello della sua casa, descritto all'inizio<sup>71</sup>, ed entrambi concorrono a tracciare il vivido ritratto di un uomo e di un «carattere», di un tipo sociale. La sdegnosa e divertita ironia di Petronio agisce

qui come un filtro deformante, ma non falsifica il punto centrale: iscrizioni e documenti d'ogni genere ci attestano con abbondanza la consuetudine d'approntare per se stessi, in vita, la sepoltura (basti qui ricordare il cosiddetto *Testamento di un Gallo*, di probabile età traiana<sup>72</sup>, che dispone di ultimare «secondo il progetto da me predisposto» la tomba del testatore). Non diversamente, Traiano: il segmento biblioteche-Colonna, che nell'anno della dedica, vivente l'imperatore, si presentava al popolo romano come decoro del nuovo Foro e omaggio del Senato al vincitore dei Daci, ci appare così già «puntato» verso l'uso postumo del basamento della Colonna come cella sepolcrale.

### *La Colonna e il Tempio.*

Si fanno a questo punto più acute e più urgenti le domande sul tempio del Divo Traiano che abbiamo posto all'inizio. Sappiamo dalle fonti e dall'iscrizione di dedica, che è conservata<sup>73</sup>, che il tempio gli fu dedicato dal figlio adottivo e successore Adriano verso il 121 d. C., quattro anni dopo la sua morte: e tuttavia è difficile immaginarsi un Foro che concludesse nell'esiguo cortile della Colonna un percorso immaginato con respiro così monumentale. Il tempio si integra planimetricamente nel progetto del foro, e non si può dubitare che l'autore ne sia stato lo stesso architetto, Apollodoro di Damasco. Ma possiamo spingerci fino a credere che già Traiano avesse voluto e principiato un tempio per se stesso? La difficoltà di crederlo e quella, opposta, di attribuire ad Apollodoro e a Traiano il progetto di un Foro senza alcun tempio (contro la tradizione), e dunque «monco» e incompleto, hanno creato molta confusione negli studi, fino a generare l'*idea-monstre* che la Colonna Traiana fosse altrove, e che Adriano l'abbia

spostata dov'è ora, progettando ed eseguendo il complesso biblioteche-tempio<sup>74</sup>.

Gli imperatori romani, che pure occasionalmente ricevettero onori divini in vita in talune province dell'Impero, potevano essere innalzati al rango di *divi* nella città di Roma solo dopo la morte, e secondo una procedura costante che culminava in una decisione del Senato. La divinizzazione dell'imperatore, che con la formula tante volte ripetuta sulle monete coniate per memoria dell'evento si chiama *consecratio*, rappresentava così una sorta di sigillo postumo all'opera sua, un'approvazione «totale» della sua condotta politica che implicava piena continuità fra lui e il successore. La *consecratio* è l'esatto rovescio della *damnatio memoriae* che colpiva gli imperatori la cui linea politica, subito dopo la morte, veniva rinnegata. Caligola, Nerone, Domiziano non solo non furono divinizzati, ma colpiti da *damnatio memoriae*<sup>75</sup>: le loro immagini vennero abbattute, erasi i nomi dalle epigrafi. Un cambiamento di linea provocava postume e tardive «riabilitazioni»: quando Commodo fu ucciso, il Senato subito ne decretò la *damnatio* (192 d. C.), ma pochi anni dopo Settimio Severo, successore non immediato, obbligò il Senato a divinizzarlo<sup>76</sup>.

Si consumava così, nell'apoteosi del principe, un curioso paradosso, che possiamo descrivere con le parole di un Greco, Appiano: «quegli stessi romani che in vita non vogliono chiamare nessuno col titolo di re, dopo morte tributano onori divini a tutti gli imperatori che non si siano macchiati di tirannia o colpe biasimevoli»<sup>77</sup>. Dalla condizione di magistrato (e sia pure *princeps*, il primo fra tutti), la morte innalza il Cesare a quella di un dio: la ripetuta *apotheosis* (divinizzazione) degli imperatori defunti si riverbera su quelli in vita, e fa dello *status* divino un privilegio del rango, che già traccia intorno al principe regnante un'aura più che umana, e proietta la sua persona e le sue azioni verso un'im-

mortalità che non è solo quella promessa dagli storici, ma anzi è garantita dalle forme rituali del culto. Il nuovo dio riceveva un *nomen divinum*, un tempio, dei sacerdoti di rango elevato; sui suoi altari si compivano offerte cruento e incruente; gli si chiedevano responsi e prodigi<sup>78</sup>. Ma per varcare l'ardua soglia tra l'ufficio di Cesare e lo stato di *divus* la morte sola non bastò mai. Era anzi necessario, come per l'introduzione di ogni nuovo culto, un apposito senato-consulto: il ruolo del Senato era dunque in linea con la più antica tradizione religiosa romana, ma entro la sanzione del culto convogliava un giudizio squisitamente politico, che evidentemente doveva essere in piena sintonia con il giudizio, la volontà e i programmi del successore, dell'imperatore regnante.

Dopo morto, ogni imperatore *può* diventare *divus*; ma il rovescio della stessa medaglia è che non appena raggiunta la dignità suprema, ogni imperatore ha, di fatto, il potere di divinizzare il predecessore. Questo momento delicato, termine e principio, ci appare dunque come un gioco di specchi: e nessuno lo ha saputo descrivere con calibrato fervore come Plinio il Giovane, nel suo *Panegirico a Traiano*, una redazione ampliata del discorso che aveva pronunciato nel Senato davanti allo stesso Traiano il 1° settembre del 100 d. C.:

Tu onorasti Nerva prima con le lacrime, com'era dovere filiale, e poi subito coi templi. [...]. Tu hai collocato fra gli astri il padre tuo non per intimorire i cittadini né per deridere gli dèi, e nemmeno per onorare te stesso, ma perché lo credi un dio. Tu lo fai onorare con altari, pulvinari e con un sacerdozio apposito; ma ciò che più d'ogni altra cosa lo rende dio e lo mostra per tale è l'opera tua, il fatto stesso che tu sia quale sei. E infatti: quando un principe, una volta designato il proprio successore, cede al destino e muore, l'unica, ma certissima prova della sua divinità è la virtù del successore<sup>79</sup>.

La divinizzazione dell'imperatore defunto ha dunque un ruolo centrale nella definizione della successione in termini di continuità politica: dopo che l'esperienza della successione da Vespasiano ai figli Tito e Domiziano, il tiranno, ha mostrato i rischi del meccanismo dinastico, si afferma un'idea del potere imperiale fondata sulla scelta «del migliore», designato in vita e adottato come figlio. Così fece Nerva con Traiano: ma all'adozione del successore corrisponde, simmetricamente, la divinizzazione del predecessore. Adriano aveva dunque ottimi motivi per divinizzare Traiano, tanto più che la sua designazione come successore poteva esser messa in dubbio: e tanto più importante era assumere lo *status* di figlio adottivo, e compiere quegli atti di *pietas* che non solo fissavano nelle debite forme della *consecratio* la memoria del predecessore, ma al tempo stesso concorrevano a legittimare il potere di Adriano. Conosciamo abbastanza bene la sequenza degli eventi<sup>80</sup>: dopo la morte di Traiano a Selinunte di Cilicia, il 10 agosto del 117, il suo corpo dovette essere cremato lí stesso o in un luogo vicino, dunque sopra un suolo che, in quanto *peregrinus*, sfuggiva al diritto sacro romano. Adriano si preoccupò di organizzare la regia di quello che doveva essere al tempo stesso il ritorno (*reditus*) del defunto imperatore, e la propria entrata solenne (*adventus*) nell'Urbe in qualità di principe:

Con lettere al Senato, scritte con ogni cura, richiese la divinizzazione di Traiano, e l'ottenne con generale consenso, tanto che il Senato decretò per Traiano, di propria iniziativa, molti onori in più di quelli che Adriano aveva chiesti<sup>81</sup>.

Quindi curò che fossero trasportate a Roma le ceneri, e volle tributare a Traiano l'onore del trionfo sui Parti, rifiutandolo per se stesso: nella solenne proces-

sione che attraversò Roma, sul carro trionfale era posta un'immagine di cera dello stesso Traiano, celebrato dunque come se fosse vivo. Soltanto dopo il trionfo, si «prese atto» della morte dell'imperatore, e la sua *imago* di cera fu anch'essa bruciata: questo curioso rituale (*funus imaginarium*) è attestato sporadicamente anche più in antico, e si ripeterà poi spesso<sup>82</sup>. Secondo Bickermann, è proprio con Traiano che l'imperatore acquista il privilegio davvero inconsueto di ricevere due volte le onoranze funebri, e quasi di sdoppiarsi in due distinte essenze. Il suo corpo mortale viene cremato, e riposto in un sepolcro dopo la tradizionale raccolta delle ossa e dei resti (*ossilegium*) sopra la pira; l'*imago* cerea viene poi anch'essa posta su una pira e bruciata: il sacerdote che tenta l'*ossilegium* ovviamente non trova traccia del corpo; un testimone dichiara di aver «visto» l'anima del defunto innalzarsi al cielo fra gli dèi, e ne fa deposizione giurata davanti al Senato<sup>83</sup>. Il primo funerale, *in corpore*, è un rito privato, e sul sepolcro vien posto il nome che l'imperatore ha portato in vita, «da uomo»; il secondo, *in effigie*, è invece un rito pubblico, e il lutto pubblico (*iustitium*) comincia solo dopo questo secondo funerale: anche il nome del principe cambia, e il Senato gli decreta un nuovo *nomen divinum*. Possiamo confrontare i nomi di Traiano sulla Colonna (dov'egli compare come principe regnante) e sull'iscrizione del tempio:

<i>Colonna</i>	<i>Tempio</i>
Imperator Caesar divi Nervae	Divus Nerva Traianus
filius Nerva Traianus Augustus	Parthicus
Germanicus Dacicus	

Come abbiamo visto (e come diceva già Dione Cassio), Traiano preparò per se stesso una tomba nel basamento della Colonna. Faremmo torto all'accortezza della sua politica se non volessimo credere che, con pari pre-



veggenza e realismo, egli abbia anche predisposto la propria divinizzazione. Non orgoglio né smodato senso di sé doveva guidarlo, ma piuttosto la tranquilla certezza che il costume della *consecratio*, già radicato nel popolo romano, fosse efficace come strumento dell'impero. Scrivendo alla fine del regno di Traiano, Tacito<sup>84</sup> contrapponeva alla falsa modestia di Tiberio, che dichiarava di non volere per sé alcun culto, l'attitudine di Augusto:

I migliori fra i mortali sempre hanno alimentato in sé il desiderio di onori altissimi: perciò Ercole e Bacco fra i Greci, fra noi Romolo furono aggiunti al novero degli dèi. Meglio ancora Augusto, che già in vita poté sperare altrettanto. Infatti un principe può aver subito tutto ciò che vuole, ma c'è una cosa per la quale deve battersi incessantemente, ed è di preparare per i posteri un buon ricordo di sé. Chi disprezza la propria gloria dopo la morte non coltiva, in vita, la virtù.

Pratica della virtù e ricompensa *post mortem* con una fama perpetua si corrispondono dunque l'una all'altra, e trovano eco nella formula ripetuta per tanti Cesari da Eutropio: *meruit inter divos referrì*, meritò d'esser posto fra gli dèi. Secondo l'etica corrente, la memoria e la tomba di ognuno dev'essere tagliata a misura dei *merita* ch'egli si è procacciato adempiendo agli obblighi del suo stato; com'è legittimo per un senatore, un cavaliere, un liberto «preparare» la propria memoria e predisporre (o *sibi vivus facere*) la propria tomba, così è lecito per un imperatore – come Augusto – *sperare* nella propria divinizzazione. Queste severe parole di Tacito sono vicine a Traiano non solo nel tempo, ma nello spirito: la speranza nell'apoteosi non solo non è *hybris* di un mortale, ma anzi, per un principe, ornamento degno – di lode, poiché lo spinge sulla via della virtù. Così, Dione di Prusa nel terzo *Discorso sulla Regalità* (che alcuni

datano al breve regno di Nerva, altri agli anni di Traiano) elogia la *pietas* del buon principe, che

non solo crede negli dèi, ma anche nei démoni e negli eroi propizi, nei quali si sono trasformate, cangiando la loro natura mortale, le anime degli uomini valenti: e rafforzando questa credenza, favorisce non poco anche se stesso<sup>85</sup>.

Questa scoperta speranza del principe nella propria apoteosi è accompagnata da un'analogha aspettazione da parte dei suoi sudditi: ancora nel *Panegirico*, Plinio ricorda la grandezza d'animo di Tito, che «provvide alla nostra sicurezza [...], e per questo fu innalzato fra gli dèi»; e subito esclama, rivolto a Traiano:

Ma quanto piú degno di ascendere al cielo sarai Tu un giorno, Tu che hai aggiunto tanti meriti a quelli per i quali abbiamo divinizzato Tito<sup>86</sup>!

Non citerò, come sarebbe possibile, altre prove che la divinizzazione fosse prevista e preparata in vita, normalmente, dagli imperatori<sup>87</sup>: nessuno potrebbe essere piú eloquente di Dione di Prusa e Plinio, all'inizio del principato di Traiano, e di Tacito, alla sua fine<sup>88</sup>. Nel Foro, il tempio è strettamente necessario all'impianto icnografico, poiché non si dà Foro senza tempio: possiamo considerare certissima la pertinenza del tempio del Divo Traiano al progetto originario. Resta naturalmente un'ultima domanda: quel Traiano che aveva sí predisposto la propria tomba nella Colonna, ma tacendolo nell'iscrizione, che intenzioni aveva a proposito del tempio? È probabile che alla sua morte esso fosse stato iniziato, ma non finito: che cosa sarebbe accaduto se Traiano fosse vissuto ancora cinque, dieci anni? Si può, per un momento, giocare coi «se», quando aiutino a fissare – come qui – i dati di un progetto politico messo a

punto con decisione e con sottigliezza. Come nella Colonna l'accento è spostato dalla tomba a qualcosa d'*altro*, così era necessario che il tempio, se Traiano fosse vissuto abbastanza per consacrarlo, fosse dedicato ad altri che a lui. Non a un dio, certo, ma a un *divus* del quale Traiano potesse diventare, dopo morte, compagno di culto (*synthronos*), non sostituto. Non possiamo pensare a Nerva, poiché non c'è dubbio (e Plinio lo dice) che Traiano si affrettò a erigergli un tempio subito dopo la sua morte. Non resta, dunque, che una sola possibilità: con una decisione senza precedenti, che senza dubbio rifletteva la volontà di Traiano, il Senato decise, intorno al 112-113, di divinizzare il padre carnale di Traiano, Marco Ulpio Traiano, onesto ufficiale e magistrato, che era morto sicuramente prima del 100, come risulta dal *Panegirico* di Plinio<sup>89</sup>. Un'apoteosi ben singolare, sia perché celebrata a tanti anni di distanza dalla morte, sia perché chiaramente tesa a procurare a Traiano una doppia ascendenza divina: *divus* era già il padre adottivo Nerva, *divus* diventava ora anche il padre carnale. Il *nomen divinum* che viene scelto per lui è parlante: *Divus Traianus Pater*; *divus*, vorremmo dire, proprio in quanto *pater* dell'imperatore regnante. Le monete che mostrano sul diritto il ritratto di Traiano e sul retro, affrontati, i profili dei suoi due padri, con la scritta DIVI NERVA ET TRAIANUS PAT (er) sono naturalmente molto più che ritratti di famiglia: e anzi i *divi* ascendenti di Traiano, suggeriscono per lui un eguale destino, e traducono visivamente quella *spes famae* che Tacito auspicava nel principe, e che doveva far tutt'uno con la speranza di una divinizzazione postuma che fosse sanzione ultima e imperitura dei meriti e delle imprese<sup>90</sup>. Il padre carnale di Traiano veniva così eguagliato al suo padre adottivo, ed entrambi esaltati a un rango divino che doveva ormai leggersi come prefigurazione del fausto regno dell'Ottimo Principe: e perciò il tempio del Foro,

se Traiano avesse potuto vederne il completamento e curarne la dedica, ben possiamo immaginarlo con iscritto in fronte il nome del padre Traiano, in attesa che vi s'aggiungesse quello del figlio<sup>91</sup>.

*Divus Traianus.*

È tempo, dunque, di guardare alla Colonna nel progetto di Apollodoro e di Traiano: monumento onorario eretto in vita a un principe *fortis sapiensque*, per celebrarne le imprese e ricordare l'imponenza dei lavori del Foro; ma già orientato e predisposto verso l'uso postumo come sepolcro. Nel percorso che segna l'asse principale del Foro, la Colonna è dunque tappa vitale e *trait d'union* fra l'organizzazione funzionale del nuovo spazio urbano e la celebrazione di Traiano come imperatore vittorioso (l'arco, il programma della piazza, la statua equestre, lo spazio «amministrativo» della basilica e, infine, il tempio). Ciò che ognuno poteva leggere nella Colonna quando fu *dedicata* nel 113 si presenta così nel duplice aspetto di onore reso in vita e di prolessi (*anticipatio*) di un'apoteosi che i *merita* già garantivano, ma doveva ritualmente compiersi dopo la morte. Il trionfo in vita di Traiano precorre e garantisce la sua postuma apoteosi.

Per antichissima consuetudine, il rito della processione funebre dei grandi era venuto ad assimilarsi, a Roma, a quello della *pompa triumphalis*, con una serie di tratti comuni che tendevano a presentare la *pompa funebris* come un estremo trionfo, dove l'*elogium* del defunto e la presenza dei familiari e del popolo valessero come riaffermazione della sua identità personale e dei suoi *merita*<sup>92</sup>. Un'etica che tendeva a rappresentare lo *status* del morto come una naturale proiezione del ruolo ch'egli aveva giocato sulla scena del mondo, piú o meno ade-

rendo agli *exempla* offerti dagli avi, o superandoli per singolare virtù, spingeva a vedere nel trionfo, onore sancito dal Senato e sommo riconoscimento per un Romano, un merito così grande da garantirgli forme privilegiate di immortalità; per converso (e a riprova), l'aspirazione all'immortalità di un comune cittadino poté manifestarsi adottando, nel suo monumento funebre, i modi celebrativi e l'iconografia di un trionfo imperiale<sup>93</sup>. Trionfo e morte si legano in netto binomio per antiche somiglianze di riti, scambi di schemi iconografici, e insomma un comune sfondo di pensieri, e una stessa società che nell'uno e nell'altra individua momenti supremamente caratterizzati e pregnanti; ma se è dell'imperatore che si tratta, questo legame si fa più vivo, più stretto. *Imperator* era, nei tempi della Repubblica, il generale vittorioso a cui il Senato avesse decretato il trionfo; e da sempre la *pompa triumphalis* lo aveva elevato, per un giorno, a onori quasi divini: perciò «si può definire il trionfo come una deificazione limitata nel tempo»<sup>94</sup>. Dopo Augusto, la cerimonia trionfale era diventata privilegio esclusivo del principe e tutte le vittorie erano conseguite in suo nome, e dunque «da lui»: l'ideologia del potere imperiale s'impenniava sul carattere dell'*imperator* come vincitore perpetuo, al quale tuttavia solo dopo il ritorno da una campagna militare il Senato poteva decretare (seguendo l'antico costume repubblicano) il trionfo. In esso, l'imperatore appariva al popolo in quelle vesti cerimoniali che, seppure indossate di fatto pochissime volte nella sua vita, erano in qualche modo le sole sue vesti «vere», quelle che gli valevano il potere che esercitava ogni giorno. La processione trionfale è dunque l'epifania più solenne del Cesare; ma l'alone che ne promana lo circonda, invece, ogni giorno. La morte spezza il cerchio: e quell'«apoteosi *pro tempore*» esibita per intero nelle forme rituali del trionfo ma onnipresente, come un'aura che circon-

di la persona del principe, può tradursi – anche qui per il tramite istituzionale di una delibera del Senato – in deificazione perpetua.

Già nell'arco del Divo Tito, edificato dal fratello Domiziano verso l'82 d. C. poco dopo la morte del fratello, trionfo e morte sono legati in un programma iconografico unico. La vittoria di Tito sui Giudei era stata già celebrata, lui vivo, da un apposito arco trionfale (perduto; ma nota ne è l'iscrizione): perciò l'arco che ancor oggi sorge nell'area archeologica dei Fori *non* è un arco trionfale, e infatti è già dedicato al *Divus Titus*. Eppure la decorazione è tutta centrata sulla processione trionfale dopo la guerra contro i Giudei: i due rilievi principali, sulle facciate interne dei pilastri, mostrano Tito sul carro coronato da una Vittoria, e una parte del bottino. Con essi si lega strettamente il terzo rilievo, che l'osservatore può vedere solo stando all'interno dell'arco (e cioè in mezzo agli altri due): nel centro della volta a cassettoni, Tito sopra un'aquila – secondo l'abituale iconografia della *consecratio*, che mostra l'imperatore mentre ascende al cielo – è circondato da quattro robusti festoni d'alloro<sup>95</sup>. Non possiamo discutere qui se si tratti di un arco funerario (che avrebbe incluso una camera tombale), o di un «arco di consacrazione»<sup>96</sup>: ma non può esserci dubbio sul senso generale del programma, che nella forma monumentale dell'arco congiunge in uno la memoria del trionfo e la scena della *consecratio*.

Non diversamente, Traiano: il percorso dall'Arco alla Colonna al Tempio, in un Foro scandito da rigide simmetrie, si presenta come una sorta di tracciato *biografico*, che iniziava dalle imprese militari del principe, e dopo gli onori più consacrati dall'uso, l'arco e la statua equestre (ma l'intero Foro era costruito coi ricavati del bottino di guerra, *ex manubiis*), s'arresta intorno alla Colonna, fra le biblioteche; e qui si distende in racconto degli eventi (nel fregio); allude all'impresa dei lavori

nel Foro (nell'iscrizione) e alla *sapientia* del principe (nelle biblioteche); accoglie (nel basamento) le sue ceneri, trasformando la Colonna onoraria in funeraria, o meglio donandole, senza privarla del primo, un significato e una funzione *in piú*.

Culmina, infine, nel tempio del *Divus Traianus Parthicus*, dove il *nomen divinum* serba traccia dell'ultimo trionfo (che né la Colonna né il Foro avevano celebrato), mentre il trionfo dacico è taciuto. In questa biografia di marmo, che ci fa sentire piú evidente la perdita delle molte *Vitae* di Traiano che furono scritte, la Colonna col suo disteso racconto è lo snodo centrale: per Tito il trionfo sui Giudei, per Traiano le vittorie sui Daci preparano e garantiscono la *consecratio*. La Colonna non è dunque approdo del percorso nel Foro, ma *pausa*: perché pretende attenzione, e perché può essere letta, prima e dopo il transito di Traiano da *princeps* a *divus*, in due modi diversi. Portando la propria tomba nel basamento della Colonna, disponendola in asse col tempio che doveva accogliere la sua immagine di *divus*, i suoi sacerdoti e i suoi culti, Traiano non ha solo dato espressione a una speranza di gloria che un sentimento comune al suo tempo voleva animasse il principe; ma anzi, in forma altamente ritualizzata e fissata nella perennità del linguaggio monumentale, ha caratterizzato la propria divinizzazione come l'ultimo capitolo di una *vita* imperiale tenacemente «costruita» e presentata come esemplare. Non capiremo la Colonna, se non sapremo leggerla *insieme* come piano *commentarius* («in prima persona») dei fatti di una guerra e fervoroso *elogium* (firmato dal Senato) delle imprese di un sovrano che sa (come lo sanno tutti) che lo attende, *ob merita*, il destino di *divus*.

- <sup>1</sup> La data risulta dai *Fasti* di Ostia: cfr. A. DEGRASSI, *Inscriptiones Italiae*, XIII, *Fasti et Elogia*, Roma 1947, pp. 203 e 232; E. M. SMALLWOOD, *Documents Illustrating the Principates of Nerva, Trajan and Hadrian*, Cambridge 1966, p. 32, n.22, lin. 56.
- <sup>2</sup> Cfr. la nota precedente. Per l'iscrizione della Colonna (CIL VI, 960, cfr. p. 3777; ILS 294), cfr. SMALLWOOD, *Documents* cit., p. 128, n. 378. Nella vasta bibliografia specifica, ricordo specialmente G. A. MANSUELLI, *Osservazioni sull'iscrizione della Colonna Ulpia*, in «*Epigraphica*», XXXI (1969), pp. 124-38 e M. RAOSS, *L'iscrizione della Colonna Traiana e una epigrafe latina cristiana di Roma del V secolo*, in *Seconda miscellanea greca e romana (Studi pubblicati dall'istituto italiano per la storia antica, 19)*, Roma 1968, pp. 399-435. Altri studi verranno citati nelle note successive. Un buon riassunto della questione, con bibliografia, da G. BECATTI, *La Colonna Traiana, espressione somma del rilievo storico romano*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 12, 1, Berlin - New York 1982, pp. 540 sgg.; ma la piú estesa e dettagliata storia delle interpretazioni dell'epigrafe resta quella di RAOSS, *L'iscrizione della Colonna Traiana* cit.; cfr. inoltre W. OHLSEN, *Monumentalschrift, Monument, Mass. Proportionierung des Inschriftalphabets und des Sockels der Trajanssäule in Rom*, Hamburg 1981.
- <sup>3</sup> C. CECHELLI, *Le chiese della Colonna Traiana e la leggenda di Traiano*, in *Studi e documenti sulla Roma sacra, I (Miscellanea della R. Deputazione Romana di Storia patria)*, Roma 1938, pp. 95-125, cfr. spec. p. 281; A. CAVALLARO, «*Una colonna a modo di campanile facta per Adriano imperatore*». *Vicende e interpretazioni della Colonna Traiana fra Medio Evo e Quattrocento*, in *Studi in onore di G. C. Argan*, Roma 1984, I, pp. 71-82.
- <sup>4</sup> R. FABBRETTI, *De Columna Trajani Syntagma*, Romae 1683, pp. 51 sg., e, piú di recente, F. BOBU FLORESCU, *Die Trajanssäule. Grundfragen und Tafeln*, Bukarest-Bonn 1969, pp. 28-37.
- <sup>5</sup> G. BONI, *Leggende*, in «*Nuova Antologia*», s.V, CXXVI (1906), pp. 3-39, spec. pp. 23 sgg.; ID., *Esplorazione del Forum Ulpium*, in «*Notizie degli Scavi*», 1907, pp. 361-427, spec. pp. 389 sgg.
- <sup>6</sup> RAOSS, *L'iscrizione della Colonna Traiana* cit., riassume la polemica.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 430 sgg.; ivi per una caratterizzazione della cultura e del linguaggio della cancelleria papale al tempo di Sant'Ilario.



- <sup>8</sup> Sul loro valore, cfr. P. A. BRUNT, *On Historical Fragments and Epitomes*, in «Classical Quarterly», n.s., LXXIV (1980), pp. 476-94, spec. pp. 488 sgg.
- <sup>9</sup> Penso qui alla serie di lavori di G. De Angelis d'Ossat, che si troveranno elencati da RAOSS, *L'iscrizione della Colonna Traiana* cit., p. 417, nota 1; cfr. inoltre in questo stesso volume A. LA REGINA, pp. 39 sg. Dei problemi che non ho discusso nel testo, ne ricordo almeno uno: *tantis operibus* potrebbe voler dire che l'area del Foro è stata sbancata e resa libera: *a*) «per [accogliere] opere così grandi» (cioè le costruzioni stesse del Foro); oppure *b*) «con opere così grandi» (cioè con giganteschi lavori di sbancamento). Avremmo un dativo nel primo caso, un ablativo nel secondo: ma il senso generale non cambia molto.
- <sup>10</sup> Cfr. p. 46, nota 1.
- <sup>11</sup> Le fonti sono elencate e riportate da G. LUGLI, *Fontes ad topographiam veteris Urbis Romae pertinentes*, VI, Roma 1965, p. 54, nn. 327-33, cfr. inoltre ID., *La tomba di Traiano*, in *Omaggio lui Constantin Daicoviciu...*, Bucarest 1960, pp. 333-38 (poi in *Studi minori di topografia antica*, Roma 1965, pp. 293-98).
- <sup>12</sup> P. ZANKER, *Das Trajansforum in Rom*, in «Archaeologischer Anzeiger», 1971, pp. 499-544, spec. pp. 532 sg. Nuove ricerche sul Foro, di P. Pensabene e collaboratori, sono in corso di stampa in «Archeologia Classica».
- <sup>13</sup> In questo senso già ZANKER, *Das Trajansforum in Rom* cit., p. 530, del quale seguo l'interpretazione generale.
- <sup>14</sup> PLINIO, *Nat. Hist.*, XXXIV, 27. Vedi, nel bel libro di G. BECATTI, *La colonna coclide istoriata. Problemi storici iconografici stilistici*, Roma 1960, pp. 34 sgg., il capitolo *La tradizione della colonna onoraria con statua iconica in Roma e in Grecia*, e la lucida analisi di ZANKER, *Das Trajansforum in Rom* cit., pp. 529 sgg.; per l'antichissima colonna di L. Minucio, sormontata dalla sua statua, e il suo possibile significato funerario, cfr. T. HÖLSCHER, in «Römische Mitteilungen», LXXXV (1978), pp. 336 sg.
- <sup>15</sup> ENNIO, *Scipio*, II (p. 212 ed. Vahlen):  
Quantam statuum faciet populus Romanus,  
Quantam columnam quae res tuas gestas loquatur.

- <sup>16</sup> SERVIO, *Ad Aen.*, VIII, 664 (II, p. 296, linn. 67, ed. Thilo-Hayen): *Columnae mortuis nobilibus superponuntur ad ostendendum eorum columnen*; BECATTI, *La colonna coclide istoriata* cit., pp. 30 sg.; ZANKER, *Das Trajansforum in Rom* cit., p. 533 e figg. 58-61.
- <sup>17</sup> ZANKER, *Das Trajansforum in Rom* cit., pp. 532 sg.
- <sup>18</sup> Cfr. J. E. BLAMBERG, *The Public Image projected by the Roman Emperors (AD 69-117) as reflected in contemporary Imperial Coinage*, Diss., Indiana 1976; M. SCHEIPER, *Die Bildpropaganda der römischen Kaiserzeit unter besonderer Berücksichtigung der Trajanssäule in Rom und korrespondierender Münzen*, Bonn 1982.
- <sup>19</sup> M. PENSA, *L'architettura traiana attraverso le emissioni monetali coeve*, in «Atti CESDIR», II, 1969-1970, pp. 237-97; J. PACKER, *Numismatic Evidence for the Southeast (Forum) Facade of the Basilica Ulpia*, in L. CASSON - M. PRICE (a cura di), *Coins, Culture and History in the ancient World. Numismatic and other Studies in Honor of Bluma L. Trell*, Detroit 1981, pp. 57-67.
- <sup>20</sup> Il miglior quadro del problema in PENSA, *L'architettura traiana* cit., pp. 281 sgg.; della restante bibliografia indico qui solo BECATTI, *La colonna coclide istoriata* cit., pp. 26-31; F. PANVINI-ROSATI, *La Colonna sulle monete di Traiano*, in «Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica», V-VI (1958), pp. 29-40; SCHEIPER, *Die Bildpropaganda* cit., pp. 239-41.
- <sup>21</sup> Altri hanno parlato di aquila: ma le osservazioni di BECATTI, *La colonna coclide istoriata* cit., basate sulle convenzioni rappresentative dell'aquila (di profilo) e della civetta (di fronte) sono, credo, interamente persuasive.
- <sup>22</sup> F. WINTER, in *Altertümer von Pergamon*, VII, 1, Berlin 1908, pp. 33-46 e tav. VIII. Cfr. N. LEIPEN, *Athena Parthenos. A Reconstruction*, Ontario 1971, p. 7 e fig. 15.
- <sup>23</sup> M. R. WOJCIK, *La villa dei papiri ad Ercolano*, Roma 1986, pp. 139 sgg., 150 e tav. LXXIII.
- <sup>24</sup> PANVINI-ROSATI, *La Colonna sulle monete di Traiano* cit., p. 11 e tav. 1, 3.
- <sup>25</sup> BECATTI, *La colonna coclide istoriata* cit., pp. 29 sg.
- <sup>26</sup> Questa interpretazione delle monete può spiegare l'immagine estremamente generica (colonna col fusto liscio, senza basamen-

to e civetta) che compare in esempi tardi (PANVINI-ROSATI, *La Colonna sulle monete di Traiano* cit., tav. 1,5), alludendo piú all'onore decretato per Traiano che a un preciso monumento; mentre un'altra moneta, con «griglia» sul basamento e statua di Traiano in cima (*ibid.*, tav. II, 5) può essere caratterizzata come un tipo di transizione.

- <sup>27</sup> C. CALLMER, *Antike Bibliotheken*, in «Opuscula Archaeologica», III (1944), pp. 145-93; E. MAKOWIECKA, *The Origin and Evolution of Architectural Form of Roman Library*, Warszawa 1978.
- <sup>28</sup> M. A. SISSON, *The Stoa of Hadrian in Athens*, in «Papers of the British School at Rome», XI (1929), pp. 50-72; cfr. anche I. KNITHAKIS – E. SYMBOULIDOU, *Νέα στοιχεία διὰ τὴν βιβλιοθήκην τοῦ Ἀδριανοῦ*; in «Archaiologikon Deltion», XXIV (1969), pp. 107-17; J. TRAVLOS, *Pictorial Dictionary of ancient Athens*, London 1971, pp. 244 sg., cfr. p. 579. Un papiro di Ossirinco (n. 34v, col. III) conserva in parte un editto del 20 agosto 127 con cui si dispone che alcuni documenti vengano depositati nella Biblioteca Adriana di Alessandria.
- <sup>29</sup> SVETONIO, *Aug.*, 29, 3. Cfr. L. DE GREGORI, in «Accademie e biblioteche d'Italia», II (1937), p. 13.
- <sup>30</sup> ZANKER, *Das Trajansforum in Rom* cit., pp. 505 sg. (cfr. sopra, pp. 38 sg.). Sui *principia*, cfr. la sintesi di R. FELLMANN, *Principia. Stabsgebäude*, Stuttgart 1984, con bibliografia precedente.
- <sup>31</sup> E. MAREC – H. G. PFLAUM, *Nouvelle inscription sur la carrière de Suétone l'historien*, in «Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 1952, pp. 76-85; e, per la cronologia, G. B. TOWNEND, *The Hippo Inscription and the Career of Svetonius*, in «Historia», X (1961), pp. 99-109; SMALLWOOD, *Documents* cit., p. 97, n. 281. Cfr. anche *ibid.*, n. 264 (dove si menziona un *epistates* delle biblioteche greche e latine di Roma). Un'iscrizione di Ostia (CIL XIV, 5352) menziona inoltre un Postumo, *procurator bibliothecarum divi Traiani*. Non è certo che l'iscrizione CIL VI, 9446 intenda, con l'espressione *atria Traiani*, le biblioteche.
- <sup>32</sup> AULO GELLIO, *Noctes Atticae*, XI, 17, 1.
- <sup>33</sup> *Vita Aureliani* I, 7.
- <sup>34</sup> *Ibid.* I, 10 e XXIV, 1.

- <sup>35</sup> *Ibid.* VIII, 1. Per le notizie sui *libri lintei* di contenuto documentario che vanno dal IV secolo a. C. alla tarda antichità, cfr. i testi in *Thesaurus Linguae Latinae*, VII, 2 (1979) cc. 1274<sup>458B</sup> e 1468<sup>5358B</sup>. Cfr. p. 93, nota 24.
- <sup>36</sup> *Vita Probi* II, 1. La notizia che i libri fossero stati trasferiti *aetate mea Thermis Diocletianis* vale in questo contesto, come ulteriore sigillo di autenticità. In ogni caso i libri (o una parte di essi) dovettero tornare nelle biblioteche del Foro, dato che nel V secolo Sidonio Apollinare le menzionerà come tali (*Ep.* IX, 16, 3, vv. 25-28; cfr. *Carm.* IX, vv. 296-301)
- <sup>37</sup> È questa forse la sola «collocazione» di una biblioteca antica conservata dalle fonti. Cataloghi di biblioteche sono talvolta conservati nelle iscrizioni: M. SEGRE, *Catalogo di libri da Rodi*, in «Rivista di filologia e d'istruzione classica», LXIII (1935), pp. 214-22; G. MANGANARO, *Una biblioteca storica nel ginnasio di Tauromenio e il P. Oxy. 1241*, in «La Parola del Passato», XXIX (1974) pp. 389-409. All'età di Traiano risale il «regolamento» epigrafico di una biblioteca ateniese, che ne indica anche l'orario di apertura (cfr. SMALLWOOD, *Documents* cit., p. 132, n. 395a-b). Cfr. ancora M. BURZACHECHI, *Ricerche epigrafiche sulle antiche biblioteche del mondo greco*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», 1963, pp. 75-96.
- <sup>38</sup> Per le controversie sulla data e il significato *dell'Historia Augusta*, rimando solo al recentissimo T. HONORÉ, *Scriptor Historiae Augustae*, in «Journal of Roman Studies», LXXVII (1987), pp. 156-76 (per l'uso di «documenti», spee. pp. 166 sgg. e 176).
- <sup>39</sup> A. LANGIE, *Les bibliothèques publiques dans l'ancienne Rome et dans l'Empire romain*, Fribourg 1908, p. 72.
- <sup>40</sup> G. M. A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks*, Oxford 1965, III, p. 285.
- <sup>41</sup> H. I. MARROU, *La vie intellectuelle au Forum de Trajan et au Forum d'Auguste*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», XLIX (1932), pp. 93-110.
- <sup>42</sup> *CIL* XI, 2704b.
- <sup>43</sup> SVETONIO, *Caes.*, XLIV, 2. Il passo di Plinio è *Nat. Hist.*, XXXV, 9-10; cfr. in generale T. LORENZ, *Galerien von griechischen Philosophen – und Dichterbildnissen bei den Römern*, Mainz 1965.

- <sup>44</sup> SIDONIO APOLLINARE, *Carm.* IX, 296-301. Per l'elogio di Merobaudes, cfr. in questo stesso volume A. LA REGINA, p. 44. Statue nel Foro Traiano: cfr. LUGLI, *Fontes cit.*, pp. 59-73, nn. 360-407.
- <sup>45</sup> *Vita Cari, Carini et Numeriani XI*, 3.
- <sup>46</sup> Da ultima G. DE LUCA, in *Altertümer von Pergamon XI*, 4, *Das Asklepieion*, Berlin 1984, pp. 109 sg. (bibliografia alla nota 241). Statue imperiali in biblioteche: CALLMER, *Antike Bibliotheken cit.*, pp. 89 sg. H. G. NIEMEYER, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Berlin 1968, p. 35; T. PEKÁRY, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft, dargestellt anhand der Schriftquellen*, Berlin 1985, p. 47.
- <sup>47</sup> TACITO, *Ann.*, II, 37, 2 e gli *Scholia* ad Orazio, *Ep.*, I, 3, 17; cfr. PEKÁRY, *Das römische Kaiserbildnis cit.*, p. 47; P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987, p. 338.
- <sup>48</sup> SMALLWOOD, *Documents cit.*, p. 132, n. 395a, con bibliografia. Per la biblioteca di Pantainos, cfr. TRAVLOS, *Pictorial Dictionary cit.*, pp. 432 sgg.
- <sup>49</sup> PEKÁRY, *Das römische Kaiserbildnis cit.*, p. 47 e nota 68, con bibliografia.
- <sup>50</sup> Una lettera di Plinio il Giovane mostra assai bene la mescolanza di orgoglio e pudore nell'ostentare, con la pubblicazione di un discorso, la donazione di una biblioteca alla propria città: Plinio chiede consiglio a un amico, se sia compatibile con la propria modestia «parlare esplicitamente, per quanto con stile moderato e dimesso, della munificenza dei miei parenti e della mia: che terreno ambiguo e scivoloso!» (I, 8, 6).
- <sup>51</sup> Per la biblioteca di Celso, *Forschungen in Ephesos*, V, 1, Wien 1953 (qui, pp. 72 sg., per le iscrizioni delle virtù); per il *cursus honorum* del dedicatario, spec. D. MAGIE, *Roman Rule in Asia Minor*, Princeton 1950, II, pp. 1436, 1439 sg. e 1445. Per il sarcofago, G. KOCH – H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München 1982, pp. 520 sg. e figg. 505-6. Sul significato della collocazione nell'agorà delle tombe degli eroi, cfr. R. MARTIN, *Recherches sur l'agora grecque*, Paris 1951, pp. 47 sgg. e 194 sgg. e A. BRELICH, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma 1958, pp. 129 sgg.; ZANKER, *Das Trajansforum in Rom cit.*, pp. 535 sg.

- <sup>52</sup> PLINIO IL GIOVANE, *Ep.* X, 81; la risposta di Traiano: X, 82. Per un largo e intelligente commento, che incrocia le testimonianze di Plinio con quelle offerte da Dione di Prusa e colloca l'episodio nel contesto della biografia di Dione e della storia della sua città, rimando al bel libro di P. DESIDERI, *Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell'impero romano*, Messina-Firenze 1978, pp. 1 sg. e spec. 387-406.
- <sup>53</sup> Le citazioni da DESIDERI, *Dione di Prusa* cit., p. 389.
- <sup>54</sup> Μουσιχὸς ἀνὴρ. *Etude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Grenoble 1938 (riproduzione anastatica, con postfazione dell'Autore, Roma 1964). Fra le molte riprese del tema, è d'obbligo la citazione di F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, spec. pp. 253 sgg. In memoria di Marcello, la madre Ottavia dedicò una biblioteca: PLUTARCO, *Marc.*, 30, 6.
- <sup>55</sup> MARROU, Μουσιχὸς ἀνὴρ. *Etude sur les scènes...* cit., spec. pp. 222 sgg.
- <sup>56</sup> *Ep.* 369,9 (X, p. 355<sup>20</sup> ed. Förster).
- <sup>57</sup> MARROU, Μουσιχὸς ἀνὴρ. *Etude sur les scènes...* cit., p. 203.
- <sup>58</sup> *Ibid.*, p. 241.
- <sup>59</sup> Il grammatico Prisciano (secoli V-VI) ne cita l'unico, brevissimo frammento noto (cfr. oltre, p. 252): PRISCIANO, *Institutiones*, VI, 13 (in *Grammatici Latini*, ed. Keil, II, p. 205) = H. PETER, *Historicorum romanorum fragmenta*, Lipsiae 1883, pp. 323 sg., con altre testimonianze sull'erudizione di Traiano.
- <sup>60</sup> VEGEZIO, *Epitome rei militaris*, I, 8.
- <sup>61</sup> Qui occorrerà naturalmente far posto al lavoro della cancelleria imperiale: A. N. SHERWIN-WHITE, *Trajan's Replies to Pliny: Authorship and Necessity*, in «Journal of Roman Studies», LII (1962), pp. 114-25. Giuliano l'Apostata, nell'opuscolo sui *Cesari*, ci presenta un Traiano illetterato che «incaricava Sura di scrivere in suo nome» (327<sup>A-B</sup>).
- <sup>62</sup> *Anthologia Latina*, ed. Riese, I, p. 306, n. 392 (l'attribuzione a Traiano è in due manoscritti) = ed. Shackleton Bailey, I, 1, p. 302, n. 388.
- <sup>63</sup> *Anthologia Palatina*, VI, 332; IX, 388; XI, 418. Per il primo epigramma, i manoscritti recano l'attribuzione al più noto diletante

imperiale di poesia e d'arte, Adriano: ma nel testo, che dedica a Zeus Kasios una parte del bottino dacico (cfr. sotto, p. 169), è Traiano che parla in prima persona, e perciò il ms Palatino 23 reca anche, di altra mano, l'attribuzione a Traiano. L'epigramma IX, 388 è ascritto col dubitativo «dicono che sia di Traiano» (ma la sequenza IX, 387-89 andrebbe esaminata insieme; e si noti che IX, 387 è attribuito ad Adriano o – più probabilmente – a Germanico).

<sup>64</sup> Non posso qui che accennare a questo tema, del quale sarebbe opportuno un accurato riesame dopo le belle pagine di E. TURCAN, *Les Sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris 1966, spec. pp. 368-77 e 441 sgg.

<sup>65</sup> *Orazione XXXII*, 60; cfr. anche III,3.

<sup>66</sup> Rispettivamente: *Panegirico XLIX*, 8 e XLVII, 1 sgg.

<sup>67</sup> Il testo, noto col titolo *I re devono filosofare*, è l'ottavo nella raccolta di O. Hense (Lipsiae 1905); per un commento, cfr. A. JAGU, *Musonius Rufus. Entretiens et fragments*, Hildesheim - New York 1971, pp. 43 sgg.

<sup>68</sup> A. MOMIGLIANO, in *Quarto Contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma 1969, p. 242.

<sup>69</sup> Sull'*elogium* di Lucio Cornelio Scipione Barbato, cfr. spec. A. LA REGINA, *L'elogio di Scipione Barbato*, in «Dialoghi di Archeologia», II (1968), pp. 173-90 e F. ZEVI, *Considerazioni sull'elogio di Scipione Barbato*, in «Studi Miscellanei», XV (1970), pp. 65-73 (spec., per *fortis vir sapiensque*, pp. 67 sgg.).

<sup>70</sup> *Satyricon*, 71, 4-12. Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, in «Studi Miscellanei», X (1966), pp. 9 sgg., spec. pp. 19 sg.

<sup>71</sup> *Satyricon*, 28, 6 sgg.

<sup>72</sup> V. ARANGIO RUIZ (a cura di), *Fontes Iuris Romani Antejustiniani*, III, Firenze 1943, pp. 142 sgg, n. 49.

<sup>73</sup> Cfr. ZANKER, *Das Trajansforum in Rom* cit., pp. 537 sg. e fig. 64. Sul tempio del Divo Traiano, cfr. ora M. T. BOATWRIGHT, *Hadrian and the City of Rome*, Princeton 1987, pp. 75 sgg.; e cfr. sopra, p. 44.

<sup>74</sup> L. RICHARDSON, *The Architecture of the Forum of Trajan*, in «Archaeological News», VI, 4, 1977, pp. 101-7; J. C. ANDERSON, *The historical Topography of the Imperial Fora*, Bruxelles 1984, pp. 154 sgg.

- <sup>75</sup> Sulla *damnatio memoriae*, T. PEKÁRY, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft, dargestellt anhand der Schriftquellen*, Berlin 1985, pp. 134-43, con bibliografia precedente (aggiungi K. REGLING, *Erasionen auf römischen Münzen*, in «Zeitschrift für Numismatik», XXIV (1904), pp. 134-44); H. JUCKER, *Die Bildnisstrafen gegen den toten Caligula*, in *Praestant interna. Festschrift für Ulrich Hausmann*, Tübingen 1982, pp. 110-18.
- <sup>76</sup> Rispettivamente *Scriptores Historiae Augustae, Vita Commodi* XX, 2 sgg. (*damnatio*) e XVII, 11 (*consecratio*). Secondo il biografo, Settimio Severo divinizzò Commodo «per odio del Senato».
- <sup>77</sup> *Bell. civ.* II, 148, 618. Nella ricchissima bibliografia sull'apoteosi imperiale romana, lo studio fondamentale resta quello, esemplare, di E. BICKERMANN, *Die römische Kaiserapotheose*, in «Archiv für Religionswissenschaft», XXVII (1929), pp. 1-31 (cfr., per altre opinioni, gli studi citati sotto alla nota 80, e la bibliografia ivi citata; inoltre, dello stesso BICKERMANN, *Consecratio*, in *Le culte des souverains dans l'Empire romain* (Entretiens de la Fondation Hardt, XIX), Genève 1973, pp. 1-25; A. W. LOSOK (a cura di), *Römischer Kaiserkult*, Darmstadt 1978, raccoglie vari studi sul tema, fra cui (pp. 82-121) quello di Bickermann del 1929.
- <sup>78</sup> Cfr. H. HÄNLEIN-SCHÄFER, *Veneratio Augusti. Eine Studie zu den Tempeln des ersten, römischen Kaiser*, Roma 1985; e specialmente le interessanti analisi di S. R. PRICE, *Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor*, Cambridge 1984; cfr. ID., *Gods and Emperors: the Greek Language of the Roman Imperial Cult*, in «Journal of Hellenic Studies», CIV (1984), pp. 79-95.
- <sup>79</sup> *Panegirico* XI, 1-3. Nello stesso senso, in un altro passo (XXVI, 4) Traiano è detto *immortalitatem meriturus*.
- <sup>80</sup> Seguo BICKERMANN, *Die römische cit.*, spec. pp. 16 sgg.; per l'ampia discussione suscitata dal suo articolo, V. H. CHANTRAINE, «*Doppelbestattungen*» römischer Kaiser, in «Historia», XXIX (1980), pp. 71-85; e recentemente W. KIERDORF, «*Funus*» und «*consecratio*». *Zu Terminologie und Ablauf der römische Kaiserapotheose*, in «Chiron», XVI (1986), pp. 43-69. Per le discussioni antiche sul culto ai sovrani, cfr. spec. F. TAEGER, *Charisma. Studien zur Geschichte des antiken Herrscherkultes*, in particolare II, Stuttgart 1960, pp. 474 sgg.



- <sup>81</sup> *Scriptores Historiae Augustae, Vita Hadriani*, VI, 1.
- <sup>82</sup> Diversa rispetto a quella qui riportata (di Bickermann) è la ricostruzione degli eventi proposta da J. - C. RICHARD, *Les funérailles de Trajan et le triomphe sur les Parthes*, in «Revue des Études Latines», XLIV (1966), pp. 351-62; cfr. CHANTRAINE, «*Doppelbestattungen*» cit., pp. 82 sg.
- <sup>83</sup> Un papiro di Giessen (SMALLWOOD, *Documents* cit., p. 192, n. 519) conserva due battute di una sorta di inscenamento (teatrale?) dell'apoteosi di Traiano, connettendola strettamente all'avvento del successore: cfr. W. DEN BOER, *Trajan's Deification and Hadrian's Succession*, in «Ancient Society», VI (1975), pp. 203-12.
- <sup>84</sup> *Ann.* IV 38, 5.
- <sup>85</sup> DIONE DI PRUSA, *Or.* III, 54.
- <sup>86</sup> *Panegirico*, XXXV, 4. Cfr. inoltre almeno la lettera di Plinio citata alla fine di questo saggio (cfr sotto pp. ??-??)
- <sup>87</sup> Un solo esempio: quando Commodo fu «riabilitato» e divinizzato da Settimio Severo (cfr. sopra, p. 76), al suo culto fu assegnato un sacerdote «che egli stesso si era predisposto già da vivo» (*Vita Commodi*, XVII, 11).
- <sup>88</sup> Corrisponde al profilo etico (al «carattere») di Vespasiano la battuta che Svetonio gli pone in bocca sul letto di morte, *Vae puto deus fio* (*Vita Vespasiani* XXIII, 4) [«Toh, credo proprio che sto per diventare un dio!»]: un modo, sdegnosamente autoironico, di dichiarare agli astanti che era ben pronto ad affrontare la morte (cfr. il commento di D. FISHWICK, in «Classical Quarterly», XV (1965), pp. 155 sgg.). Verso il 170-75 d. C., Luciano (*Apologia*, 13) esprime il corrente ordine di valori: «anche l'imperatore ha un suo stipendio, ma non sono i tributi e le tasse dei sudditi: la sua ricompensa più grande sono gli elogi, la fama universale, la venerazione per i suoi benefici, e le immagini, i templi e i santuari che i sudditi gli dedicano [...]».
- <sup>89</sup> *Panegirico*, LXXXIX, 2, da cui risulta sia che Traiano padre era già morto alla data in cui l'orazione fu pronunciata, sia che non era stato ancora divinizzato quando essa fu pubblicata (nella forma in cui l'abbiamo) qualche anno dopo: «Ma anche tu, Traiano padre – che non hai ottenuto le stelle [= la divinizzazione], ma pure una sede vicina alle stelle...»

- <sup>90</sup> Su Traiano padre, specialmente R. HANSLIK, in *Realenzyklopädie*, Suppl. X (1965), cc. 1032-35; M. DURRY, in *Les Empereurs romains d'Espagne*, Paris 1965, 45 sgg.; per il ritratto, S. STUCCHI, *Il ritratto di Traianus nel Pater*, in *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, III, Milano 1956, pp. 527-40; J. BABELON, *Note sur un buste de Trajan père*, in «Revue des Études Anciennes», LXIV (1962), pp. 48-53; L. BUDDE, *Die Bildnisse des Marcus Ulpius Traianus Pater*, in «Pantheon», XXIV (1966), pp. 69-77; A. CARANDINI, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, VII, 1966, pp. 965 sg.

Nello stesso 112-13, Traiano dispiega tutta una attenta politica di *pietas* familiare: cfr. A. CARANDINI, *Roma anno 112. La III orazione περί βασιλείας di Dione di Prusa, Traiano φιλοίκειος una gemma del Museo Nazionale di Napoli*, in «Archeologia Classica», XVIII (1966), pp. 25 sgg., ripubblicato in ID., *Vibia Sabina. Funzione politica, iconografia e il problema del classicismo adrianeo*, Firenze 1969, pp. 247 sgg.; J. BEAUJEU, *La Religion romaine à l'apogée de l'Empire*, I, pp. 88 sgg. (qui, a p. 89, nota 3, l'ipotesi che il tempio del Foro dovesse esser dedicato insieme ai *divi* Nerva e Traiano padre).

- <sup>91</sup> Difficile è valutare, in questo contesto, la tarda notizia di Eunapio secondo cui «Adriano edificò ad Antiochia uno splendido tempio per il culto del padre Traiano, che Giuliano [l'Apostata] adattò a biblioteca» (in R. C. BLOCKLEY, *The fragmentary Classicizing Historians of the later Roman Empire*, II, Liverpool 1984, p. 46). Per i templi del Divo Traiano in Asia Minore, cfr. PRICE, *Rituals and Powers* cit., spec. pp. 252 (Pergamo), 268 (Cana), 269 (Adada), 273 sg. (Selinunte di Cilicia, dove Traiano era morto).
- <sup>92</sup> A. BRELICH, *Trionfo e morte*, in «Studi e materiali di storia delle religioni», XIV (1938), pp. 189-93; R. HEYDENREICH, *Tod und Triumph in den römischen Kunst*, in «Gymnasium», LVIII (1951), pp. 326-40; H. S. VERSNEL, *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden 1970, spec. pp. 115 sgg.; M. MARTINA, in «Quaderni di Storia», VI (1980), n. 12, pp. 143-49.
- <sup>93</sup> Cfr. D. E. L. HAYNES, *Mors in victoria*, in «Papers of the British School at Rome», XV (1939), pp. 27-32.
- <sup>94</sup> HEYDENREICH, *Tod und Triumph* cit., p. 335.

- <sup>95</sup> Per tutte le complesse questioni sull'arco di Tito, rimando al piú recente lavoro d'insieme: M. PFANNER, *Der Titusbogen*, Mainz 1983.
- <sup>96</sup> L'ipotesi della camera tombale è stata difesa da E. LEHMANN-HARTLEBEN, *L'arco di Tito*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», LXII (1934), pp. 89 sgg. Cfr. in generale discussioni e bibliografia in PFANNER, *Der Titusbogen* cit. Anche se la perduta iscrizione di dedica a Tito, da parte di Traiano, di un grande monumento urbano non si riferisce (probabilmente) all'arco di Tito del Foro (cfr. M. PFANNER, *Die verlorene Inschrift des Titusbogens oder die Geschichte vom Bankrieg zwischen Kaiser und Senat*, in «Archaeologischer Anzeiger», 1981, pp. 519 sg.), è di grandissima importanza l'attenzione di Traiano per il suo non immediato predecessore, come per il padre di lui, Vespasiano: per le monete con le loro immagini coniate sotto Traiano, cfr. F. MAGI, in «Römische Mitteilungen», LXXXII (1975), p. 107.

II.

*La Colonna: strategie di composizione,  
strategie di lettura*

*Il «nastro» e il racconto.*

Chi inventò per la Colonna Traiana la nuovissima forma del fregio a spirale? È possibile suggerirne un senso che ne giustifichi la scelta (per un osservatore contemporaneo), o indicarne l'origine? Come abbiamo visto, il fregio è sommariamente indicato fin dalle monete piú antiche, e dunque doveva sin dall'inizio caratterizzare la Colonna: la scelta dei temi che lo compongono, legata com'è alla celebrazione delle guerre daciche, non richiede spiegazioni particolari, ma l'idea di disporre la narrazione avvitando intorno alla Colonna un lunghissimo nastro popolato di figure suscita la nostra curiosità. Ma a quale pubblico era rivolto quel racconto? L'osservatore che avesse voluto (che volesse) seguirne per intero lo svolgimento doveva davvero girare intorno alla Colonna ventitre volte (tanti sono i giri del fregio), aguzzando la vista per guardare sempre piú in alto? E, data la difficoltà quasi insormontabile di lettura, a chi attribuiremo l'invenzione di questa forma monumentale: a un committente che disdegnava la volontà dell'artista (Lehmann - Hartleben), o a un artista che non si poneva problemi di visibilità, perché «lavorava solo per se stesso» (Bianchi Bandinelli)<sup>1</sup>?

Cercare «precedenti», come pur si è fatto, negli obelischi assiri, o «paralleli» nell'arte indiana, sono strade

che probabilmente non portano in nessun luogo<sup>2</sup>. Più insistito è, nella bibliografia, il rinvio al rotulo illustrato: un modello «librario» che sembra a molti specialmente adeguato alla Colonna per la sua prossimità alle due biblioteche, quasi che uno dei *volumina* che vi erano conservati ne fosse uscito, avvolgendosi intorno al fusto. Certo, quale che fosse l'idea del committente, dell'artista o dell'osservatore, il nastro elicoidale si presenta tettonicamente come *aggiunto* alla Colonna, avviluppato intorno al suo fusto scanalato: e infatti le scanalature «emergono» chiarissime, e visibili anche dal basso, alla sommità. Con questo artificio semplice ed efficace, si è dunque inteso suggerire che il fregio sia sovrapposto alla Colonna, e non incorporato in essa. Nello stesso senso parla il «bordo» di ciascuno dei registri del fregio, una sorta di cordone rilevato osservabile dall'inizio alla fine, che serve da piano di posa per le figure e che segna a un tempo il margine inferiore di un registro e quello superiore di un altro, e non segue però un andamento del tutto regolare, ma anzi si piega e si sfrangia, come fosse ora più ora meno teso, tanto che si è potuto sostenere che si tratti di una fune<sup>3</sup>. L'osservazione di questi importanti dettagli (il fregio che s'arresta a scoprire le scanalature, la «funne») aiuta a spostare il problema da un'astratta ricerca di «origini», riproponendolo in termini di definizione tipologica e strutturale: che cosa pretendeva di rappresentare, agli occhi dell'osservatore antico, il nastro figurato? Possiamo davvero immaginarcelo come un *volumen* di papiro, o di altro materiale scrittoriale, interamente ricoperto di figure?

Questa domanda, che ha ormai quasi cent'anni<sup>4</sup>, sembra arenata da tempo nelle secche di una discussione che, in mancanza di prove ultime, non può considerarsi chiusa: quella sull'origine non tanto dell'illustrazione libraria, ma di una sua peculiarissima accezione, il rotulo interamente illustrato<sup>5</sup>. A un estremo chi, come

autorevolmente il Weitzmann, nega l'esistenza di rotuli coperti da un'illustrazione continua, di cui non conosciamo esempi certi prima di quello vaticano di Giosuè (X secolo)<sup>6</sup>; all'altro chi, come O. Brendel, osserva che alcuni «libri di modelli» medievali «hanno conservato la forma antica, allora da gran tempo desueta, del rotulo orizzontale», e ne deduce che nelle botteghe degli Antichi abbiano circolato simili «libri», nella forma del rotulo<sup>7</sup>: un mosaico pavimentale del tardo IV secolo, che allinea undici scene della *Storia di Sansone*, sembra in ogni caso provare che composizioni «a rotulo» esistevano già prima di quello di Giosuè, e potevano essere trascritte in altri media<sup>8</sup>. Certo, se immaginiamo che il fregio della Colonna Traiana traduca nel marmo un rotulo illustrato, subito possiamo trarne suggestive analogie: pensare, come si è fatto, che quel racconto fosse da vedersi in puntuale corrispondenza con un'opera storica dedicata a narrare gli stessi eventi, e magari perfino alle memorie di guerra dello stesso Traiano<sup>9</sup>; o spingersi fino a ipotizzare un lettore che, in una delle sale della Biblioteca Ulpia, legga la storia delle guerre daciche e poi esca lí davanti nel cortile, a rincorrere le stesse scene nelle figure della Colonna. Con piú tenacia e acribia, B. Fehr ha cercato recentemente<sup>10</sup> di fare di questo carattere «librario» del fregio, integrandolo totalmente nello spazio delle biblioteche, il punto di forza di una nuova interpretazione, che vuole circoscrivere il pubblico della Colonna Traiana, indicandolo nei potenziali frequentatori delle biblioteche, «intellettuali» in senso ampio, ma specialmente persone impegnate in pubblici servizi (architetti, medici, gromatici, insegnanti...). Il progetto di Traiano avrebbe incluso le biblioteche come uno strumento di promozione di questi gruppi sociali, «per rendere possibile l'acquisizione di conoscenze utili per gli scopi ideologici e pratici del sistema imperiale di dominio». In questo contesto, la Colonna avrebbe offerto ai

lettori di quei libri, con la sua massiccia presenza nel cortile, un *exemplum* di come «l'imperatore e i commilitoni avessero saputo utilizzare le conoscenze tecniche di scienza della guerra, di architetti, agrimensori [...], geografi, etnografi, *Itinerari* [...]; quali conseguenze pratiche si potessero trarre dalle opere storiche, come si potessero realizzare le virtù vantate da filosofi e poeti»<sup>11</sup>. Insomma, una sorta di «ponte» fra due facce della cultura corrente, l'una proiettata verso la legittimazione ideologica del regime imperiale, l'altra tesa a costruire una manualistica di immediata applicazione pratica; la totale unità d'intenti e d'azione fra imperatore e soldati e, s'intende, il clamoroso successo dell'impresa dacica offrirebbero così nell'esercito un modello «universale» di comportamento, e la Colonna si presenterebbe come manifesto di una concezione della cultura tutta volta in beneficio dell'Impero, valendo al tempo stesso come un invito a leggere quei libri, a cercare in quelle *artes* la propria promozione sociale. «Un *medium*, l'arte figurativa, informa qui dunque sulla scala di valori ufficiale per un altro *medium*: il libro»<sup>12</sup>.

Cercando di radicare profondamente nella società romana di quel tempo il programma del Foro e quello della Colonna, B. Fehr ha probabilmente accentuato, quasi potesse ridursi a una costante 1 : 1, il rapporto fra i rotuli delle biblioteche e il «rotulo» della Colonna, facendone davvero, tendenzialmente, quasi un arredo (o una *Litfassäule*) del cortile. Non c'è dubbio (e ci torneremo) sul valore spiccatamente e volutamente esemplare delle scene presentate nel fregio: ma non si può ridurre il pubblico della Colonna ai frequentatori delle biblioteche. Sugli altri due lati del cortile, la Basilica e il Tempio chiamano altri Romani, un altro pubblico, lo stesso – anzi – dell'arco e di ogni altro monumento del Foro e della città; il popolo, insomma, di Roma. Quando Polemio Silvio a metà del V secolo porrà il Foro fra le sette

meraviglie di Roma, e Cassiodoro nel secolo seguente lo dirà «un prodigio anche per chi vi si reca di frequente», è dell'intero complesso che parlano; e così Ammiano Marcellino, che descrive la visita a Roma di Costanzo II nel 357:

Quando arrivò al Foro Traiano, fabbrica senza confronto al mondo, e meravigliosa anche per consenso dei numi, vi rimase a lungo attonito, aggirandosi assorto fra quegli edifici giganteschi (*per giganteos contextus*) che non possono descriversi con parole, né mai più essere anche solo immaginati dai mortali<sup>13</sup>.

*Contextus* definisce qui assai bene il carattere del Foro: formato sí di vari edifici, ma tutti legati fra loro in una unità compositiva che, per la costanza della tipologia, richiedeva di essere conclusa, e anzi di culminare, nel tempio: e dunque invitava, dall'arco d'ingresso fino alla fine, a una lettura compatta e unificante. Inoltre, quello che si avvolge intorno alla Colonna *non* si presenta all'osservatore come un rotulo papiraceo. E come potrebbe? Quando, e dove, e perché mai si sarebbe dovuto far tal uso di un papiro? A che cosa corrisponderebbe la «fune», se questo volesse presentarsi come un *volumen*?

Vorremmo cercare altrove riferimenti più immediati, più pertinenti: un primo suggerimento viene dalla serie di colonne che vediamo in scultura e pittura a partire dal I secolo a. C., avvolte da tralci vegetali che s'avvolgono a spirale intorno al fusto<sup>14</sup>: decorazione festosa, e forse anzi festiva, che spesso, per la scelta dell'edera o della vite, assume carattere spiccatamente dionisiaco. Speciale importanza ha in questo contesto uno dei rilievi dalla tomba degli Haterii (una famiglia di impresari edili attivi a Roma sotto Domiziano), anche perché databile agli anni 100-15 d. C., gli stessi – dun-



que – di Traiano: vi vediamo un monumento funebre nella forma di un tempio tetrastilo, e le quattro colonne della facciata, sormontate da altrettante aquile che vogliono alludere a una sorta di privata apoteosi dei defunti (modellata su quella imperiale) sono avvolte da fregi spiraliformi di marca dichiaratamente dionisiaca: tralci di vite, con grappoli d'uva<sup>15</sup>, che si avvitano, alternativamente, ora verso destra ora verso sinistra. Nessun viticoltore saprebbe costringere in tanto ordinate evoluzioni il capriccioso tronco d'una vite: ma non troviamo qui soltanto la «gabbia» simmetrica che così spesso governa il repertorio decorativo dell'arte romana, disponendo in forme geometriche il rigoglio dei vegetali; piuttosto, la piattabanda elicoidale che s'avvolge sui fusti delle colonne delimitando in alto e in basso l'inseguirsi di tralci e grappoli, e organizzando la decorazione in registri ben distinti (sei per ogni colonna), richiama da presso la «funne» che ventitre volte gira intorno alla Colonna Traiana, e ne circonda le spire figurate. In ambo i casi, al sovrapporsi di due registri contigui corrisponde come un rigonfiamento, o un bordo: il suo carattere è ancora più chiaro in un esempio più tardo, una lesena dall'Esquilino che finge una colonna tortile, intorno alla quale s'avvolge un fregio a spirale, e però più radamente, in modo da lasciar emergere, fra l'uno e l'altro registro, le scanalature<sup>16</sup>. Anche stavolta il tema è dionisiaco: fra i tralci e i grappoli s'insinuano giocosamente dei putti. È evidentissimo che si è voluto qui rendere una *stoffa* decorata con motivi bacchici, di un tipo assai ben noto specialmente da frammenti ritrovati in Egitto: l'esempio più noto è il «velo di Antinoe» (c. 300 d. C.), dove tre registri sovrapposti mostrano – dall'alto – la narrazione, per scene successive, di un ciclo della nascita di Dioniso; un gran tralcio di vite; e infine un corteo bacchico animato dalla danza<sup>17</sup>. Come nel caso dell'imponente «tappezzeria di Dioniso» (IV

secolo) della fondazione Abegg a Riggisberg, resa nota recentemente<sup>18</sup> dove Dioniso e Arianna sono circondati da Pan e altri personaggi, si tratta certamente di paramenti «liturgici», che venivano usati a decorare templi e sacelli domestici, specialmente nelle occasioni festive. Dal tipo piú semplice (con soli racemi) al piú complesso (con lo sviluppo di una narrazione continua) c'è uno sviluppo che non è possibile ripercorrere qui: solo importerà notare che, per quanto tardi siano questi esempi, l'uso «liturgico» di stoffe, in specie nel rituale e nell'iconografia dionisiaca, è ben attestato sin dall'età ellenistica, come può mostrare da sola l'ampia descrizione del padiglione e della processione dionisiaca approntati in Alessandria dal re Tolomeo Filadelfo verso il 271-270 a. C.<sup>19</sup>. Il tetto di quel padiglione «era drappeggiato nel centro con un baldacchino purpureo bordato di bianco, che aveva da ciascun lato delle travi *interamente ricoperte di cortine di stoffa biancheggianti e bordate di merlature*; tra l'una e l'altra c'erano pannelli di stoffa dipinta»<sup>20</sup>. Le strisce di stoffa che si avvolgevano a ricoprire quelle travi non le immagineremo molto diverse da quelle che lo scultore degli Haterii volle fingere intorno alle colonne del loro sacello funebre, lungo il filo di una tradizione d'apparati che nessuno (credo) ha mai ripercorso, e che si ritrova oggi nella decorazione festiva di alcune chiese (citerò San Frediano a Lucca) con larghe strisce frangiate avvolte a spirale intorno alle colonne.

Solo una stoffa (non un rotulo di papiro o d'altro materiale scrittorio) poteva immaginarsi avvolta intorno a una colonna, e in modo da lasciarne emergere, in cima, le scanalature; mentre la «funne» che orla la striscia figurata trova facile spiegazione (come sulle colonne degli Haterii, sulla lesena dell'Esquilino) come sovrapposizione delle bordure di due registri contigui<sup>21</sup>. Era questa, possiamo congetturare, una decorazione che s'adoperava per santuari, per apparati effimeri, per

tombe, ma fors'anche per adornare le colonne di un palazzo: i fori disposti a spirale lungo le colonne della dimora imperiale edificata da Domiziano sul Palatino si possono interpretare come fori di fissaggio per un traliccio di bronzo, ma anche di una stoffa<sup>22</sup>. La stoffa che si finge avvolta intorno al fusto della Colonna possiamo immaginarla, di preferenza, dipinta: poiché sappiamo che la tela di lino era usata come supporto pittorico<sup>23</sup>, chi voglia piú strettamente connettere il fregio della Colonna alla Biblioteca Ulpia potrà richiamare i *libri lintei* che vi erano contenuti, e conservavano documenti degli archivi imperiali<sup>24</sup>.

*Pitture trionfali e itinerari.*

Ma questa spiegazione del fregio della Colonna, se pur regge sul piano della tipologia e dell'analisi tettonica, non ne esaurisce la spiegazione. Anche se il velo di Antinoe è traccia sicura di una narrazione continua dispiegata in stoffe, certo nulla ci offre argomenti per immaginare, prima di quella della Colonna Traiana, un racconto di eventi storici affidato a una stoffa e destinato a ornamento festivo di una colonna. La spiegazione tipologica e tettonica dev'essere dunque disgiunta da un altro piano del discorso, il *tema* del racconto. Qui tutti han citato, vedendone la presenza incombente «dietro» le immagini della Traiana, le pitture trionfali. Per lunga e solidissima tradizione (almeno dal III secolo a. C.), esse presentavano al popolo romano, dopo ogni guerra vittoriosa, una sorta di compendio degli eventi, centrato sulla descrizione dei luoghi e sulla narrazione delle battaglie: *situs et oppugnationes*, secondo le parole di Plinio il Vecchio<sup>25</sup>. Esposti sulle pareti degli edifici del Foro, o in Campidoglio – insomma nei luoghi piú frequentati della città – questi grandi quadri su tavola

erano suddivisi in scene, e volevano come trasportare in Roma, a farli presenti a tutti, i fatti della guerra nell'occasione delle celebrazioni trionfali; o quasi sostanziare d'immagini il racconto dei soldati, o quegli *acta belli* che relazioni ufficiali e opere storiche subito s'adopravano a tradurre in parole. Santo Mazzarino ha sottolineato di recente come in queste processioni prendessero posto non solo le *tabulae* dipinte con le imprese di guerra, e i *fercula* («portantine»), che talora recavano l'immagine abbreviata e condensata – immagineremo – in «modellino» plastico delle città espugnate, ma anche cartelli con iscrizioni esplicative dettate dallo stesso trionfatore, e perciò guida all'interpretazione. Così il celeberrimo *veni vidi vici*, epigrafe che apriva il trionfo pontico di Giulio Cesare<sup>26</sup>; o la tanto più lunga iscrizione del trionfo di Pompeo su Mitridate (61 a. C.), riferita in greco da Appiano, col numero delle navi catturate, delle città prese, dei re sconfitti<sup>27</sup>. Anche Plinio il Vecchio parla di quest'iscrizione, chiamandola *praefatio triumphi*, e ne richiama un'altra, ancora di Pompeo (71 a. C.), col nome di *breviarium*, o compendio, delle sue imprese di Oriente<sup>28</sup>. Racconto *verbale* e racconto per *immagini* s'integravano dunque già nel colorato spettacolo della *pompa triumphalis* e, emanando a un tempo dall'autorità dello stato romano e dal rapporto approntato per il Senato dal generale vittorioso, ne sancivano lo *status* di incarnazione (provvisoria nella Repubblica, perpetua nell'impero) della potenza di Roma.

Delle pitture trionfali nulla è conservato: possiamo farcene una vivida idea dalla descrizione del trionfo sui Giudei celebrato da Vespasiano e Tito nel giugno del 71 d. C.:

La cosa più ammirevole in tutta quella processione era l'apparato dei pannelli mobili (πήγματα) che venivano portati in giro. Erano tanto grandi che c'era da temere per

la sicurezza del loro trasporto: erano divisi, infatti, in tre registri, e spesso anche in quattro, con una composizione tanto complessa e varia da destare diletto e meraviglia. In molti erano profuse stoffe trapunte d'oro, e in tutti erano incluse parti d'oro e d'avorio accuratamente lavorate. La guerra, suddivisa in varie scene successive, si offriva allo sguardo nel modo piú vivace: vedevi qui una regione prospera ridotta a desolazione, lí intere falangi di nemici sterminate, mentre alcuni erano posti in fuga e altri ridotti in prigionia; mura di straordinaria grandezza abbattute da macchine belliche, l'espugnazione di fortini munitissimi, le mura di città dense d'armati occupate fino alla sommità dai Romani; l'esercito che irrompeva dentro le mura, e tutto il luogo traboccante di sangue; le mani supplichevoli dei nemici ridotti all'impotenza; il fuoco appiccato ai templi, i crolli delle case sui loro padroni, e dopo tanta desolazione e rovina, i fiumi che scorrevano non per terre coltivate, né per dissetare uomini e bestie, ma attraverso una terra ancor tutta in fiamme. Tali sciagure dovevano affrontare i Giudei, poiché erano entrati in guerra contro Roma. Queste composizioni erano escogitate ed eseguite con arte e abilità, tanto che chi non era stato presente a quelle scene vi si sentiva come trasportato nel bel mezzo, quasi fosse lí di persona<sup>29</sup>.

Non potremmo immaginare un precedente» piú appropriato per la Colonna Traiana. Divisione in scene, sovrapposizione in registri, presentazione degli eventi mirata sulla gloria del vincitore: tutto ritorna uguale nella Colonna, e la descrizione di alcune scene della guerra giudaica potrebbe, con identiche parole, farsi didascalica di corrispettivi segmenti della Colonna (cosí la composizione con nemici sconfitti / in fuga / imprigionati; le macchine belliche; i gesti di supplica; gl'incendi).

È naturalmente molto importante che queste pittu-

re fossero almeno in parte su stoffa, e sia pure con aggiunte in oro e avorio: abbiamo così un tramite possibile, per la coincidenza del *medium*, fra la pittura trionfale e la decorazione di «veli» che potessero essere accolti in un tempio, o avvolti intorno a una colonna.

Nessuna fonte ci ha conservato una descrizione altrettanto dettagliata dei due trionfi di Traiano sui Daci, dopo la prima (103) e dopo la seconda campagna (106): solo nel *Panegirico* di Plinio, in un passo che evidentemente non fu pronunciato nell'anno 100, ma scritto piú tardi nella forma di una profezia *post eventum*, si ha una descrizione «anticipata» del primo trionfo dacico di Traiano:

già mi pare di vedere un trionfo ricco non di prede estorte alle province né d'oro strappato agli alleati [scil.: come fece Domiziano], ma di armi nemiche, e re in catene; mi pare di leggere e riconoscere i nomi dei grandi capi sconfitti, e i loro corpi, degni dei nomi che portano; mi pare di vedere i pannelli portatili, coperti con le incredibili audacie di quei barbari, e ciascuno di essi che, con le mani legate, segue i quadri che raffigurano le proprie imprese; e infine Traiano sull'alto del cocchio...<sup>30</sup>.

Alla ricchezza delle prede e del trionfo corrisponde la desolazione dei vinti; e il riferimento ai capi barbari con le mani legate trova puntuale riscontro nel programma iconografico del Foro, dove s'addensavano le statue dei Daci prigionieri<sup>31</sup>, e insomma questa descrizione «anticipata» del trionfo di Traiano ci dà, insieme, alcune linee che ispireranno quel progetto.

Non può esservi dubbio, dunque, che anche nei trionfi di Traiano vi fossero pitture di amplissima estensione e costruite «con arte e abilità», per trasportare gli astanti sulla scena degli eventi attraverso la potenza evocativa delle immagini. Portate nella processione

trionfale, le *tabulae* (o i *pegmata*) di Traiano saranno stati poi subito esposti in un luogo pubblico, per restare lí alla vista e all'attenzione dei Romani. È perciò assai tentante l'ipotesi, spesso avanzata, che la Colonna non ci presenti se non la trasposizione nel marmo di quelle pitture. Ma la pittura trionfale era, diremmo, un oggetto piú di consumo che d'arte, e perciò per breve tempo conservato ed esposto; mentre la Colonna Traiana è sí una sequenza di *situs* e *oppugnationes*, iscrivendosi perciò fermamente nella tradizione della pittura trionfale, e però con altra pretesa, che ben risalta non solo dalla scelta del marmo (destinato a durare, di contro alla precarietà delle pitture trionfali), ma anche dalla collocazione del fregio sulla Colonna, e dunque dalla sua connessione con la *biografia*, la *morte* e la *divinizzazione* di Traiano piuttosto che col suo trionfo (che sulla Colonna non è rappresentato). Non cercheremo dunque (con quali strumenti?) nella Colonna la traduzione nel marmo di questa o di quella *tabula triumphalis*, ma piuttosto la viva presenza di una tradizione che aveva un suo posto precisamente istituzionalizzato nell'abitudine e nella coscienza dei Romani e che, come mostra da solo il confronto fra il passo di Flavio Giuseppe e la Traiana, s'era tradotta in un definito repertorio di *topoi*, con le corrispettive norme «di genere». Delle quali almeno una andrà qui richiamata: nel «genere» della pittura trionfale, era ovviamente vietata la rappresentazione del trionfo stesso (proprio perché quelle pitture erano parte essenziale della processione trionfale e ne presentavano, in *flash-back*, il presupposto). Questa norma è rigorosamente rispettata nella Colonna, che – pur innalzata dopo i due trionfi di Traiano sui Daci – chiude il racconto sulla fine delle operazioni di guerra.

«Stoffa» ornamentale per tipologia e tettonica, *pegma* trionfale per tematica, il nastro figurato della Colonna è però insieme ancora qualcos'altro: il raccon-

to vi si svolge non solo in ordinata sequenza cronologica di *eventi*, ma anche in successione di *luoghi*, e presenta così agli occhi dell'osservatore, nel susseguirsi delle scene che corrisponde al movimento ascendente della spirale, una doppia sequenza: nel *tempo* e nello *spazio*. La presentazione dei *situs*, che indugia ora in squarci di foreste, rive di fiumi, creste di monti, e ora invece mostra mura di città, fortilizi, templi, è non solo sfondo ornamentale, ma elemento costitutivo nella trama del racconto: e insomma concorre a mostrare come il succedersi degli eventi corrisponda non solo al volgere del tempo e delle stagioni, ma anche all'avanzata di Traiano e del suo esercito sul territorio nemico. Un tale sfondo, con le sue convenzioni grafiche, e dirò anzi propriamente cartografiche, che per compendiose abbreviature indicano la geografia fisica dei luoghi attraversati ma anche le città e i villaggi che preme inserire nel racconto, ben corrisponde a quanto sappiamo degli antichi *itineraria picta*<sup>32</sup>, e in particolare di quelli in uso nell'esercito romano: sorta di programmi di viaggio in cui la strada da seguire era indicata e caratterizzata dai nomi (iscritti) dei luoghi, ma anche dai «paesaggi», sommariamente indicati, e da «vignette» che per convenzione cartografica indicavano città, ponti, stazioni di cambio. Nel manuale di istruzioni militari di Vegezio si prescrive al generale di munirsi di tali *itineraria* prima d'intraprendere ogni spedizione; l'*Historia Augusta* elogia l'imperatore Severo Alessandro per l'abitudine di rendere noti ai Romani con due mesi di anticipo i propri itinerari fino al teatro di guerra, affiggendo un dettagliato programma di viaggio (e però tacendo i *secreta* della guerra); e simile a questo è l'itinerario di un viaggio di Adriano nel 117 conservato in parte in un'epigrafe (*CIL* VI, 5076); sant'Ambrogio ci parla del soldato che «quando intraprende un viaggio, non si sceglie da sé le strade [...], ma deve attenersi all'*itinerarium* ricevuto



dall'imperatore». Nella guarnigione romana di Doura Europos sull'Eufrate è rimasto un frammento su pergamena di un *itinerarium* come questo: un soldato lo riuscì per foderarne il proprio scudo<sup>33</sup>. Proprio per poterli maneggiare più agevolmente, questi *itineraria* erano dipinti sulla pergamena, un materiale assai più resistente del papiro: anche la celebre *Tabula Peutingeriana*, grandioso itinerario che include tutto il territorio dell'Impero e risale a un archetipo della tarda antichità, è un rotolo pergamenaceo lungo quasi sette metri.

La Colonna Traiana è dunque *anche* un *itinerarium* attraverso la Dacia, o piuttosto lo presuppone e lo adopera come sfondo, che alla narrazione dei fatti regala più verità. Rappresentazione cartografica (organizzata secondo lo spazio) e rappresentazione storica di una guerra (organizzata secondo il tempo) si erano già fuse nella pittura trionfale: Livio (XLI, 28, 8-10) racconta che Tiberio Gracco dedicò nel 175 a. C. una pittura trionfale con «la carta della Sardegna, e in essa le immagini delle battaglie che vi erano state combattute<sup>34</sup>. Ma, poiché questi *itineraria* dovevano avere d'abitudine, come la *Tabula Peutingeriana*, la forma del rotolo, sembriamo qui tornare al punto di partenza: è stato dunque il rotolo di un *itinerarium* che ha fornito l'idea-base della Colonna Traiana? È necessario distinguere, ancora, fra suggestioni di più o meno dimostrabili «precedenti» e quella diagnosi tipologica e tettonica dalla quale il fregio elicoidale emerge come «finzione» nel marmo di un lungo nastro di stoffa dipinta.

Se pensiamo a un Romano del 113 d. C. (che può essere anche uno degli scultori della Colonna, o lo stesso Traiano), possiamo immaginare che tre diverse tradizioni gli si offrirono al confronto, quando guardava la Colonna Traiana appena dedicata: quella della pittura trionfale, che certo ne aveva suggerito il tema; quella degli *itineraria* militari, che ne aveva suggerito la pre-

sentazione «narrativo-cartografica» nella forma di un *volumen*; e quella dell'uso decorativo di stoffe, che suggerí di drappeggiare intorno al fusto della Colonna il lungo nastro. Questo *itinerarium* reimpaginato come *tabula triumphalis* e «versato» nella tessitura di una preziosa stoffa che avvolgeva il monumento offerto dal Senato a Traiano dava alla Colonna un carattere perpetuamente festivo, come a ricordare al tempo stesso il *dies dedicationis* e quello del trionfo; e, dopo la morte dell'imperatore – quando le sue ceneri furono racchiuse proprio lí, nel basamento –, a richiamare invece – come nella piú casalinga «apoteosi» degli Haterii – la sua ascensione al cielo, e le festività connesse al suo culto. Nel sacello funebre degli Haterii, il tema dionisiaco che adorna le colonne allude alla speranza nell'immortalità dei defunti mediata dalla religione di Bacco; sulla Colonna, sono le imprese stesse di Traiano che piú direttamente (e quasi sostituendosi al corteggio del dio) gli garantiscono la perpetua condizione di *divus* e il culto connesso; la tipologia prescelta a rappresentarle, quella della stoffa «festiva» drappeggiata, doveva rendere ancor piú evidente questo legame. Infine, la forma elicoidale del rilievo, desunta dall'uso di drappeggiare le colonne, presentava il vantaggio notevolissimo di disporre d'un tratto come «in crescita» l'intera narrazione, suggerendo senza ambiguità la direzione di lettura e, per implicazione, le due dimensioni entro le quali si svolge il racconto: lo spazio e il tempo.

*Il «Maestro» e il committente.*

Non sapremo mai chi abbia proposto questa forma del fregio o chi abbia deciso di adottarla, né dopo quali alternative, o incertezze. Certo ne derivava, per l'artista che dovette essere incaricato di progettare il fregio

e di dirigerne i lavori, un compito ben arduo, quello di misurarsi con i desideri del committente e con le attese del pubblico; con gli eventi di una guerra memorabile e le difficoltà di una forma nuovissima di rappresentazione. È un peccato che nessuna fonte antica abbia conservato il nome di questo maestro, che dopo un saggio indimenticabile di Ranuccio Bianchi Bandinelli molti convengono nel ritenere il maggiore artista romano di cui l'opera ci sia rimasta<sup>35</sup>. Troviamo in quelle pagine la definizione lucida e appassionata di una personalità artistica ricreata a partire dalla «tensione del tono poetico» e dalla continua varietà della composizione, sempre «straordinariamente carica di energia» ed «equilibrata... per contrasti e per iterazione di uno stesso movimento». «Una traboccante energia e uno scomposto e doloroso impeto morale, che l'antichità non aveva creduto di poter ammettere sin qui alla sfera dell'arte» si esprime in «scorci arditi e consequentissimi, panneggi brevi e composti come architetture, panneggi svolazzanti nell'impeto della lotta e partecipi della stessa energia delle figure, nudi di equilibrio classico e anatomie contorte, spezzate, ricche di elisioni e di anacoluti efficacissimi». Giudizio di stile e misura etica si mescolano qui facendosi quasi eguali, e il «Maestro delle Imprese di Traiano» balza vivissimo sulla scena artistica come un personaggio in carne e ossa, caratterizzato in primo luogo dalla viva simpatia per le figure dei barbari, che non era solo rispetto per il nemico vinto, ma fors'anche «l'espressione di sentimenti personali dell'artista, che come provinciale conosceva direttamente la miseria della soggezione a Roma», e perciò giungeva fino alla «glorificazione del fiero e sfortunato combattente per l'indipendenza del suo popolo», Decebalo re dei Daci<sup>36</sup>: suprema espressione di una «libertà dell'artista» che si traduce in sorda opposizione al committente. Bianchi Bandinelli provò a costruire al «suo» Maestro un breve ma sostan-

zioso catalogo (che includeva il grande rilievo traiano ora inserito nell'arco di Costantino, i Daci prigionieri del Foro, e parti dell'arco di Traiano a Benevento), e a dargli un nome, quello stesso dell'architetto militare e civile di Traiano, Apollodoro di Damasco. Certo, l'intima fusione di scultura e architettura porta a ipotizzare, almeno, un'interazione strettissima fra architetto e scultore: ciascuno dei rocchi della Colonna è scavato internamente dai gradini della scala, secondo un elaboratissimo marchingegno di connessione che ha retto ai secoli e ai terremoti<sup>37</sup>, mentre all'esterno reca il bassorilievo continuo del fregio. Ma nessuno ha esplorato ancora a fondo la sola possibilità di dare a questa indicazione così suggestiva una qualche base storica: uno studio della tradizione illustrativa del trattato di *Poliorectica* di Apollodoro, che è conservato in pochi manoscritti, e le cui figure – in quanto parte integrante del testo – devono risalire in ultimo a disegni di macchine belliche eseguiti dallo stesso Apollodoro, e potrebbero così fornire l'unico possibile materiale di confronto<sup>38</sup>.

Si condivide o no il vigoroso profilo di questo «Maestro delle Imprese» tracciato da Bianchi Bandinelli, non può esservi dubbio che un artista, e uno solo, dovette essere incaricato di concepire l'intero fregio, e di dirigere i lavori, ai quali (certo) molti scultori avran dovuto prestar l'opera, data la prodigiosa brevità dei tempi di esecuzione. È, ancora, l'argomento usato da Baccio Bandinelli in una lettera a Cosimo I de' Medici datata 7 dicembre 1547<sup>39</sup>. Nel cantiere della Colonna Traiana, come in quello dell'Antonina, dobbiamo di necessità supporre un ricchissimo e vario operare di numerose maestranze, che in ogni caso dovevano dipendere da un maestro o soprastante, responsabile nei confronti del committente. Quando Bianchi Bandinelli rigetterà la proposta di G. Becatti di creare un parallelo «Maestro delle Imprese di Marco Aurelio»<sup>40</sup>, è certo per la diffe-

renza di *qualità* fra l'una e l'altra Colonna; è evidente dunque che la sua definizione del Maestro della Traiana era tutta giocata al livello dell'eccellenza dello stile, *non* dell'organizzazione del lavoro. Distinguendo invece, come credo necessario, l'uno dall'altro piano, il Maestro della Colonna Traiana dovrà prender forma ai nostri occhi prima ancora di assumere quella statura e quell'aura che Bianchi Bandinelli gli ha donato.

Arduo era il compito di questo «Maestro delle Imprese di Traiano», chiunque egli fosse, di fronte al committente e di fronte al pubblico. Di fronte al committente: e qui subito avvertiamo l'assenza di un adeguato lavoro d'insieme (reso, è vero, difficilissimo dalla mancanza quasi completa di documenti d'archivio) sul rapporto fra artisti e committenti in età romana, e per conseguenza sull'organizzazione del lavoro di bottega. Sarebbe necessario raccogliere da papiri ed epigrafi contratti d'apprendistato<sup>41</sup>, documenti di commissione<sup>42</sup>, testamenti come quelli di un Gallo (già citato sopra, p. 75) o di Epitteta<sup>43</sup>, e un «genere» ancor più raro, i programmi iconografici messi per iscritto<sup>44</sup>. Ma è dai testi letterari che ricaviamo talvolta la viva immagine del rapporto fra artista e committente: in una lettera di Plinio il Giovane (III, 10), vediamo il committente in atto di «suggerire al pittore o allo scultore ciò che deve rappresentare e ciò che deve correggere». Ma se vogliamo immaginare Traiano a colloquio col Maestro della Colonna possiamo ricorrere, per la stretta analogia delle circostanze, a una lettera scritta da un suo successore, Lucio Vero, a Frontone nel 165 d. C.<sup>45</sup>. Scrivendo dal fronte partico, Lucio Vero chiede al suo antico precettore di scrivere una storia di quella guerra, e finisce con l'offerirci un elenco dei *materiali di lavoro per lo storico*, che non credo abbia molti paralleli nel mondo antico. Frontone sarà informato degli eventi della guerra perché riceverà da Lucio Vero:

- a) copia delle *litterae* «inviatemi dai singoli generali preposti ai vari compiti»;
- b) copia delle *litterae* dello stesso Lucio Vero, «nelle quali si danno disposizioni sul da farsi»;
- c) *picturae quaedam*, «alcune pitture»;
- d) *commentarii quidam* scritti da Cassio Avidio e Marzio Vero su commissione (*mandatum*) del principe, all'espreso scopo di *inducere te* [sc. *Frontonem*] *quasi in rem praesentem* («farti quasi presente agli eventi») e di fargli conoscere «costumi e sentimenti degli uomini» (coinvolti nell'impresa);
- e) eventualmente, «se vuoi che anch'io ti prepari un memoriale», un ulteriore *commentarius* scritto dallo stesso Lucio Vero per uso di Frontone;
- f) «le mie orazioni (*orationes*) al Senato»;
- g) «i miei discorsi» (*adlocutiones*) all'esercito;
- h) «i verbali dei miei colloqui (*sermone*s) con [le ambascerie dei] barbari».

Sul tavolo di lavoro di Frontone-storico ufficiale, si allineano dunque *litterae*, *commentarii*<sup>46</sup>, *sermone*s, *orationes*, *adlocutiones*<sup>47</sup>, ma anche *picturae*: testimonianza preziosa (non unica) che già al fronte venivano approntate per cura del generale pitture su tavola o (per favorirne il trasporto) su stoffa, da mandarsi a Roma per esservi poi utilizzate come pitture trionfali, o per servire di fonte a esse.

Con movimento del tutto analogo, il biografo dell'imperatore Massimino<sup>48</sup> racconta che egli mandò dal fronte germanico a Roma «una lettera da lui stesso dettata [di cui è riportato il testo], e inoltre un'altra lettera, indirizzata al popolo; inoltre, fece dipingere delle *tabulae* in cui si vedeva la sua condotta di guerra e le fece affiggere davanti alla Curia, in modo che la pittura parlasse, raccontando le sue imprese. Ma dopo la sua morte

il Senato comandò che quelle *tabulae* fossero deposte e bruciate». *Ut facta eius pictura loqueretur*: l'immediato valore propagandistico di questi *reportages* presi sul campo è dimostrato, per converso, dalla decisione del Senato di procedere alla loro distruzione col fuoco, subito dopo la morte dell'imperatore, per *damnatio memoriae*. Pitture-*reportages* (di cui abbiamo scarsissime tracce nelle fonti) eseguite sul fronte e spedite a Roma potevano essere alla base di quelle esibite, più tardi, nel trionfo: nell'un caso e nell'altro, fra *media* verbali e *media* visuali c'è continua sovrapposizione e interscambio. E dunque non ha molto senso cercare dietro la Colonna Traiana «la» fonte di «un» testo: né più né meno di quanto lo avrebbe cercare «la» fonte di quel testo in «una» *pictura* spedita a Roma da Traiano. Fra informazioni orali, scritte e dipinte c'è evidentemente un circolo continuo, quando gli eventi sono contemporanei; e ognuna di queste «serie» ha le *proprie* regole del gioco.

Ma, dopo aver dispiegato al suo storico il *dossier* dei materiali da cui comporgli una *Storia della guerra Partica*, Lucio Vero proseguiva dandogli indicazioni di merito e di metodo:

Dovrai attardarti lungamente a spiegare le cause della guerra e i suoi inizi, e ad esporre tutti gli errori commessi prima che io prendessi il comando delle operazioni. Arriva senza fretta a parlare delle mie imprese. Inoltre, ritengo necessario che tu metta in luce quanto i Parti fossero in vantaggio prima che io arrivassi al fronte, in modo che ne risulti chiaro tutto quello che io ho fatto. Decidi tu stesso se tutta questa parte vuoi scriverla in modo condensato, come ha fatto Tucidide con la *Pentecontaetia*<sup>49</sup>, o se preferisci parlarne un po' distesamente: in nessun caso però tanto a lungo quanto dovrai farlo con le mie imprese. E per dirla tutta: le imprese che ho compiuto sono quelle che

sono, tanto grandi quanto sono: ma in realtà appariranno tanto grandi quanto tu vorrai che sembrino. (*In summa meae res gestae tantae sunt, quantae sunt, scilicet, quoiquo modi sunt; tantae autem videbuntur, quantas tu eas videri voles*).

Il principe-committente suggerisce il tono della narrazione, il tema dei capitoli iniziali, il modo di far risaltare il suo personale contributo, il valore dei nemici (perché poi piú grande risulti la vittoria), ma soprattutto il fine dell'opera e le tecniche della manipolazione: *ut quantum nos egerimus appareat; tantae videbuntur, quantas tu eas videri voles*.

Non diversamente dev'essere accaduto con le immagini. Si può qui introdurre una citazione dal *contra Iulianum* di Gregorio Nazianzeno (c. 364 d. C.)<sup>50</sup>, dove compare, in un contesto violentemente polemico contro l'Apostata, un breve squarcio iconografico che presenta come *nomos* (costume) dei Romani adoprarsi in ogni modo per onorare gli imperatori con immagini esposte in pubblico (*εἰκόσι δημοσίως*); e infatti, aggiunge, non bastano tutte le insegne del potere né la moltitudine dei sudditi a fare di un uomo un principe. Anzi, essi

pretendono la *proskynesis* per sembrare piú augusti (*semonoteroi*), ma neppure gli basta che quest'omaggio venga reso a loro stessi, e lo vogliono esteso alle statue e alle pitture che li rappresentano [...]. E queste immagini, ciascun imperatore se le fa fare come piú gli piace: alcuni si fanno effigiare mentre ricevono doni dalle piú illustri città, altri mentre una Vittoria li incorona; altri mentre dei magistrati gli rendono omaggio, adorni ciascuno delle proprie insegne; altri preferiscono farsi rappresentare mentre vanno a caccia e assestano un gran colpo alla preda; altri ancora esigono molteplici figure di barbari debellati, che si gettano ai loro piedi o giacciono morti per terra. E infatti – con-



clude – gli imperatori non amano solo le proprie imprese in quanto realmente avvenute (benché molto se ne compiacciano), ma anche la loro rappresentazione (οὐ τὰς ἀληθείας τῶν πραγμάτων μόνον, [...] ἀλλὰ καὶ τὰ τούτων ἰνδάματα).

Questo piccolo (ma probabilmente unico) repertorio d'iconografia imperiale si conclude dunque in un modo che ricorda da vicino le parole di Lucio Vero: le imprese (*res gestae*, πράγματα) del principe sono quel che sono (*tantae sunt quantae sunt*), ma almeno quanto la verità dei fatti (ἀλήθεια) importa come esse appariranno (*videbuntur*) nel testo dello storico o nelle immagini (ἰνδάματα) dell'artista.

Possiamo dunque provare a leggere – tenendo nel debito conto la specificità del linguaggio iconografico e la complessità del contesto – la Colonna Traiana al tempo stesso come *index rerum in Dacia gestarum* e come manifesto dell'ideologia traiana, da cui vivida emerge l'immagine pubblica del principe secondo tecniche e formule di presentazione elaborate per lui e intorno a lui verso il 113 d. C. Le parole di Lucio Vero a Frontone, ci è inevitabile leggerle attraverso l'ironico e sdegnoso filtro del *Quomodo historia conscribenda sit* di Luciano (scritto in quello stesso 165 d. C.); eppure, a noi interessa forse piú ancora intravedere, nelle parole di un principe, la traccia di un dialogo fra lo storico e il committente, che possiamo provare a immaginare trasposto ai tempi di Traiano. Non dissimilmente potrebbe egli aver detto all'artista che dicesse i lavori della Colonna: «questi sono i materiali che ti do per rappresentare le mie imprese; *tantae autem videbuntur, quantas tu eas videri voles*».

*La parte del pubblico.*

Forse persino piú arduo è descrivere il compito del «Maestro delle Imprese di Traiano» di fronte al proprio pubblico. In primo luogo, esso era – anzi – il pubblico di Traiano: e il messaggio della Colonna doveva valere primariamente come diretto a presentare l'immagine del principe e il suo personale *breviarium* della guerra dacica, per immagini, a tutti i Romani. Ma occorre, per questo, tener debito conto delle conoscenze e delle attese del pubblico. In primo luogo, nella Colonna come (prima e dopo di essa) nelle pitture trionfali, era presupposta nell'osservatore contemporaneo, sul quale (e NON su di noi!) quel messaggio era mirato, una conoscenza diffusa, se non sempre puntuale, degli eventi: e non penso qui tanto alla lettura di opere storiche, ma anche solo di quelle iscrizioni che avevano percorso Roma nei due trionfi di Traiano sui Daci, esponendo agli occhi di tutti, *breviarium* o *praefatio* secondo la terminologia usata da Plinio il Vecchio per Pompeo, non solo alcuni fatti, ma l'interpretazione che il condottiero stesso dava della propria impresa<sup>51</sup>. Ma non derivava anche, la conoscenza dei fatti, dai racconti che s'erano uditi negli anni della guerra, dalle pitture dei due trionfi, dalle relazioni pubblicamente presentate al Senato, dall'arrivo in Roma (ce ne informa ancora Dione Cassio) di ambasciatori dei Daci che chiedevano la pace? Quella guerra era stata, come ogni altra combattuta lontano da Roma ma in suo nome, vissuta dalla città «giorno per giorno», con un'informazione che giungeva in modo, certo, lento e irregolare, e però aveva trovato, a ognuno dei due ritorni del principe, un momento di programmata esaltazione collettiva nel trionfo: rito sí, ma anche «pioggia» di dati e di notizie sulla guerra conclusa, dando il numero delle città conquistate, dei Daci uccisi, di quelli catturati, di quelli sottomessi; le dimen-

sioni e la natura del bottino, la difficoltà della conquista e la grandezza delle vittorie, visualizzata dalle pitture e dalla sfilata dei Daci in catene. Nel 113 d. C., la memoria di tutto questo era recentissima; e la rinnovava ogni volta il percorso per raggiungere le biblioteche (e più tardi il tempio) passando sotto la grande iscrizione che (lo testimonia Aulo Gellio<sup>52</sup>) dichiarava che l'intero complesso era stato costruito *ex manubiis*, col bottino strappato ai Daci.

Questa conoscenza presupposta dei fatti accomunava committente, artista e pubblico, ed era senza dubbio uno degli ingredienti del discorso; un altro era la comune conoscenza della tradizione della pittura trionfale, che per il «genere» della tematica affrontata è *il* precedente del fregio della Colonna. Ed è questa anzi, per noi, la principale (e insormontabile) difficoltà di giudizio dei rilievi della Colonna: non li potremo confrontare mai con le migliaia d'immagini che, come queste, descrivevano luoghi e narravano battaglie, che ogni Romano aveva visto e commentato nell'arco della propria vita. Traiano stesso, i suoi consiglieri «di corte», il Maestro che ideò la Colonna e gli scultori che l'eseguirono, la folla degli spettatori, *tutti* avevano negli occhi la trama fermissima di una tradizione iconografica che a noi sfugge, invece, del tutto. Un passo di Plinio il Vecchio (*N.H.* XXXV, 23) ci presenta con piglio insolitamente vivace Tullio Ostilio Mancino che nel 146 a. C., stando di persona davanti alle pitture appese nel Foro dopo la presa di Cartagine, «raccontava al popolo fermo lí a guardare i fatti della guerra, spiegando le scene a una a una», con lo scopo di far emergere i propri meriti nella vittoria: «era stato il primo a fare irruzione entro le mura di Cartagine». Qui è la parola parlata che fa da ponte fra l'immagine e il pubblico, e Mancino quasi ci appare, mentre addita le scene al popolo e le spiega, nelle vesti di un cantastorie. La parola scritta (*praefatio*

*triumphi, breviarium, index*<sup>53</sup>) ha altrove la stessa funzione: orientare secondo le intenzioni del committente l'interpretazione delle immagini.

Perché ciò fosse possibile, la narrazione di per sé doveva essere immediatamente leggibile, attenendosi a un repertorio prefissato e corrente, rispetto al quale l'introduzione di nuove formule doveva esser fatta con cautela, per modifica *graduale* (pena l'incomprensibilità) dello schema d'uso. Non furono probabilmente mai «album di bottega» né taccuini d'artista a raccogliere per ordine un tal repertorio, ma piuttosto la memoria di tutti (artisti, committenti e pubblico), secondo un processo di progressiva standardizzazione in formule iconografiche tendenzialmente stabili che è caratteristica essenziale dell'arte romana. L'età di Traiano, come potrebbe mostrare il gioco di rinvii dalle monete alla Colonna e all'arte monumentale, segna uno snodo capitale in questo processo, di cui neppur tenterò di indicare qui momenti o esempi. Il suo principio fondamentale è la *possibilità*, e anzi *l'opportunità*, che si fa norma, di ripetere *ad infinitum* uno schema iconografico (per esempio quello dell'*adlocutio*) una volta riconosciutane, per averla sperimentata, l'*efficacia*. L'efficacia dello schema, a sua volta, può essere misurata su due piani distinti e convergenti: l'impatto emotivo sull'osservatore (a farlo, come voleva Lucio Vero, *in rem praesentem*); e i meccanismi della memoria, essenziali per cogliere sequenzialmente lo sviluppo della «storia» senza perdere la densità e il senso delle singole scene. Qui non è in gioco, dunque, solo il repertorio degli schemi, ma anche, nell'occhio del pubblico – di una pittura trionfale come della Colonna di Traiano –, le strategie correnti di lettura delle immagini.

Per prima, la narrazione continua, che Franz Wickhoff aveva insegnato a vedere come caratteristica dell'arte romana, mentre oggi sappiamo indicarne più

lontane origini fra i Greci. Principio-base nell'organizzazione delle immagini è qui che la successione di più scene, normalmente unidirezionali da sinistra verso destra (come la scrittura), corrisponda a una sequenza temporale degli eventi narrati<sup>54</sup>. Ciascuna scena può essere distinta da quelle adiacenti per mezzo di elementi di separazione (per esempio un albero) o, al contrario, per la compattezza stessa dei singoli schemi iconografici che la compongono, ognuno dei quali fa «blocco» in sé chiuso, e riconoscibile per tale dall'osservatore. Una seconda regola è che uno stesso personaggio (o più d'uno) torna(no) nelle singole scene, e va(nno) riconosciuto(-i) per tale (-i): per esempio, quando le Fatiche d'Ercole si affollano a ricoprire lo spazio ristretto di un sarcofago, l'osservatore è chiamato a leggere per ordine la storia, non visione simultanea di dodici eroi che compiono altrettante imprese, ma *strip* sequenziale di dodici imprese dello stesso eroe. Com'è ovvio, la lettura corretta è possibile solo a un osservatore munito di due prerequisiti minimi: *a*) che conosca già la storia narrata; *b*) che sia familiare con la norma compositiva della narrazione continua. La lettura è poi più sicura e più rapida se l'osservatore, inoltre, *c*) conosce già anche gli schemi iconografici adoperati. Così, un occhio esercitato subito «legge» su un sarcofago i miti di Medea o dei Niobidi; chi conosca i miti, ma non la loro iconografia, stenta a riconoscerli, ma può ben arrivarci. In ogni caso, il modello di comportamento previsto per l'osservatore di una *strip* sequenziale di scene (come un sarcofago, o il Velo di Antinoe, o una pittura trionfale) può essere scomposto in quattro momenti successivi:

- 1) percezione d'insieme della sequenza,
- 2) scomposizione della sequenza in scene,
- 3) individuazione delle singole scene, con riferimento a una «storia» data per nota,

4) ricomposizione della «storia» come tale.

Poiché ogni sequenza sarà, di norma, il risultato di una *selezione* di scene di una «storia» che ne contiene potenzialmente molte di più (anche le fatiche di Ercole sono ben più di dodici!), si possono aggiungere, a corollario del quarto, altri due momenti:

5) integrazione mentale della «storia», con le sue fasi non-rappresentate, ricollocate alloro posto nella sequenza narrativa,

infine, ed eventualmente:

6) interpretazione della «storia» per come è rappresentata, sulla base

*a)* di un contesto dato (il luogo, altre immagini con cui sia connessa, ecc.),

*b)* della selezione – se e in quanto significativa – dei segmenti (scene) rappresentati rispetto alla totalità della storia.

Una seconda strategia di lettura senza dubbio corrente al tempo di Traiano è quella del rotulo, e in particolare del rotulo illustrato. Qui è necessario partire da una semplice descrizione, che riprenderò da H. I. Marrou, dei gesti di ogni antico lettore:

Per leggere, si prendeva il *volumen* con la destra e, con la sinistra, lo si srotolava a poco a poco. La parte già letta veniva progressivamente arrotolata (normalmente in senso inverso, in modo che il lato con lo scritto restasse all'interno) con la sinistra. Il *volumen* formava così presto due cilindri, – ciascuno tenuto da una delle due mani, e con al centro il segmento «in lettura». – Quando si arrivava alla

fine del libro, il primo cilindro era ormai esaurito, e tutto il rotulo formava un solo cilindro, nella sinistra<sup>55</sup>.

Questa esperienza visuale era radicalmente diversa da quella che noi siamo abituati a fare coi libri: era infatti possibile variare a piacere l'estensione del segmento «in lettura» del rotulo, in modo da avere sott'occhio una sola «pagina», ma anche due, o tre, o quattro. Nei rotuli con illustrazioni, il movimento delle mani poteva essere organizzato in modo da consentire la visione simultanea di testo e immagine relativa; oppure la visione separata e successiva di testo e immagine; o, infine, da offrire simultaneamente allo sguardo porzioni di testo e di illustrazione non necessariamente (o non tutte) in connessione fra loro. In ogni caso, la forma del rotulo iscritto imponeva, nel gesto e nella percezione, una lettura per segmenti che di per sé non implicava altra sequenza se non quella proposta dal movimento delle mani e dal testo, lo *spazio* del rotulo offerto via via all'osservazione e il *tempo* della lettura. Se immaginiamo, invece, un rotulo largamente illustrato (come quello «di Giosuè», o gli *emaki* giapponesi<sup>56</sup>, che si leggono invece da destra a sinistra), la successione delle immagini subito prende un altro aspetto. L'occhio ora indulgia sul segmento «in lettura» del rotulo, ora invece, seguendo il movimento della mano che lo srotola, si sposta progressivamente a seguire la sequenza di testo e immagini: è il movimento delle mani, e dunque la scelta (arbitraria) di un segmento di attenzione, che crea il ritmo della lettura. Al tempo della lettura, o piuttosto dell'osservazione, si aggiunge un'altra dimensione, per così dire «interna» al *volumen*: il tempo della narrazione, nel quale sequenza dei segmenti (del rotulo) e sequenza delle scene (del racconto) si corrispondono reciprocamente, evocando per naturale affinità l'esperienza della «lettura» di un fregio con narrazione con-

tinua. Se pensiamo invece di srotolare un *itinerarium pictum*, come la *Tabula Peutingeriana*, il tempo dell'osservazione si somma e si confonde con una dimensione, stavolta, *spaziale* «interna» al *volumen*. Il segmento dispiegato all'osservazione può essere più o meno largo, e corrispettivamente più o meno ampia sarà la porzione di territorio «controllata» simultaneamente dallo sguardo. Il modello di comportamento previsto per il «lettore» di un rotulo figurato è dunque analogo a quello indicato sopra per un fregio con narrazione continua, ma include anche, alle due estremità, due momenti ulteriori:

- o. selezione (manuale) del campo visivo
7. mutamento (manuale) del campo visivo, che può includere o escludere porzioni di quello delimitato nel momento o.

Sia che prevalga la dimensione temporale (come nel *Rotulo* di Giosuè), sia che prevalga quella spaziale (come nella *Tabula Peutingeriana*), *aggregazione* di segmenti contigui o *scomposizione* per segmenti di una porzione data del rotulo si alternano nell'esperienza dell'osservatore, e sono anzi frutto di uno stesso meccanismo, fondato sulla selezione arbitraria di una sezione di rotulo da sottoporre allo sguardo e dai corrispettivi movimenti delle mani: l'arbitrarietà della selezione ha dunque dei confini precisi, che coincidono coi limiti fisici dell'osservatore, il suo campo visivo e l'apertura delle braccia fino a che il segmento leggibile del rotulo possa restare disteso. Ma in ogni momento dell'osservazione, o della lettura, sono presupposte l'esistenza e l'immediata accessibilità delle altre porzioni del *volumen*, quelle arrotolate nell'una e nell'altra mano. Il segmento offerto allo sguardo si propone dunque, per la sua stessa pertinenza a una sequenza spaziale e/o temporale definita dalla forma del rotulo, come *parte* di un insieme, e perciò è



soggetto al tempo stesso a una lettura *puntuale*, che lo isola (temporaneamente) dalla totalità di cui fa parte, e a una lettura *lineare*, che al contrario ne privilegia gli elementi che lo collegano alla sequenza di cui fa parte, e in particolare ai segmenti adiacenti.

Queste due dimensioni (*puntuale* e *lineare*) della lettura sono perfettamente simultanee, e possono osservarsi anche nella lettura di un fregio con narrazione continua, con l'importante differenza che qui la delimitazione del campo visivo non dipende da (o non si collega a) movimenti delle mani, ma solo dallo sguardo, dalle sue possibilità e dai suoi limiti. In ambo i casi, il tempo (e lo spazio) dell'osservazione si sovrappone al tempo (e allo spazio) della narrazione: ma un'altra regola del gioco è che questi due ritmi temporali e spaziali sono radicalmente diversi fra loro. Lo sguardo può passare in un istante da una scena a quella vicina, ma l'osservatore *sa* che, nel racconto, l'una e l'altra sono separate da un intervallo che può essere di mesi, o di anni; di uno o di mille miglia. Per passare dal tempo dell'osservazione al tempo della narrazione, si richiede dunque un qualche livello di conoscenza della storia: quello che, in un *itinerarium pictum*, è la «scala metrica», o l'indicazione delle distanze sul terreno che corrispondono a quelle sulla carta, non ha un esatto *pendant* nella sequenza temporale; gli intervalli di tempo hanno una misura non-detta, che può essere colmata o per puntuale conoscenza degli eventi, o per arbitraria congettura.

I meccanismi della memoria agiscono, in questi processi di lettura, a tre livelli che possiamo distinguere schematicamente:

- a) PRIMA: fornendo una conoscenza previa degli eventi narrati, nella misura in cui è necessaria alla comprensione della *strip* figurata, e delle formule correnti per la loro rappresentazione;

- b) DURANTE: fissando nella mente ciascun «segmento», o scena, mentre già l'occhio indugia su quelle che la seguono, per poter ricostruire l'insieme come tale; per coglierlo, appunto, come una «storia»;
- c) DOPO: integrando (mediante l'aggiunta di fatti noti, ma non-rappresentati) la «storia», assumendone un'«interpretazione» orientata dalla selezione dei fatti rappresentati rispetto a quelli noti, ma non-rappresentati.

Quando infine, come nel trionfo giudaico di Vespasiano e di Tito, la rappresentazione era divisa in «tre o quattro registri» sovrapposti, le strategie della lettura e i meccanismi della memoria dovevano ben complicarsi: possiamo solo congetturare, per analogia con la pagina scritta, che l'ordine sequenziale delle scene fosse dall'alto al basso e, in ciascun registro, da sinistra a destra.

Chi impaginò nel nastro che s'avvolge lungo la Colonna di Traiano le storie delle guerre daciche doveva avere ben presenti, per averle egli stesso praticate e perché erano patrimonio comune, queste strategie di lettura con le loro regole non-scritte: e nel riproporle in quella nuovissima *tabula triumphalis* stampata contro lo sfondo di un *itinerarium pictum* e riproposta nel festoso drappeggio d'una finta stoffa, egli le aveva per presupposti, e anzi per necessari strumenti di organizzazione del discorso. Le strategie di lettura del suo pubblico (dunque: del pubblico di Traiano) orientavano senza dubbio le sue strategie di composizione di quell'*index* visuale delle guerre daciche.

### *Temî e schemi.*

Come s'era formato, e dove, l'occhio del «Maestro delle Imprese»? Attenta al volere del committente,

mirata sull'osservatore, la sua traduzione in immagini di quella narrazione di eventi passò certo per il filtro di una cultura figurativa che era prima di tutto la *sua*. Ci piacerebbe ricostruire, partendo – è la sola strada – dalla Colonna, una sorta di taccuino mentale del Maestro: dov'egli avesse «annotato» schemi e motivi tolti da opere piú antiche, per poi riversarli nella propria. E dovremmo, ogni volta, non solo additare uno schema iconografico, o la sua prima origine, ma anche ripercorrerne la diffusione e gli usi, prima di valutarne il peso relativo nel bagaglio del Maestro, o la forma in cui esso entra nel complesso e articolato montaggio della Colonna. È, questo, un lavoro tutto da fare: del quale non si può dare qui che qualche assaggio<sup>57</sup>.

La possente figura di un Dace ferito, che punta al suolo il ginocchio destro, col braccio destro levato a stringere, ormai invano, lo scudo, e la gamba sinistra tesa anch'essa al suolo, è atteggiata in uno schema che torna, con poche varianti, in altre scene della Colonna. Un'altra volta l'identico schema è adoperato in controparte: qui però la mano sinistra s'appoggia anch'essa al suolo, mentre il braccio destro si leva verso l'alto, ma stavolta a invocare la pietà del Romano che lo ha afferrato per i capelli e sta per finirlo. Nella celebre scena del suicidio di Decebalò, infine, il gigantesco re sconfitto è rappresentato, ancora, nella stessa attitudine: e ora però la destra non è levata verso l'alto, ma anzi stringe il coltello ricurvo con cui sta per tagliarsi la gola, mentre la sinistra afferra, come per coprirsi dopo la morte imminente, un lembo del mantello. Ritorna in questi tre casi un identico schema, caratterizzato anche dallo sguardo sempre volto in alto, a incrociare quello del nemico romano; ma in un crescendo che culmina nel dramma del sovrano sconfitto: qui anzi proprio l'appartenenza della figura a una serie tipologica, dove normalmente un braccio è teso in alto, contribuisce a dare

alla radicale *variatio* del gesto di Decebalò un'estrema pregnanza e tensione espressiva. Riconosciamo qui uno degli schemi piú diffusi dell'arte antica, quello della figura con un ginocchio puntato e l'altra gamba violentemente tesa, a esprimere passioni estreme: ora quella del vincitore, che piega col ginocchio una bestia domata (cosí fa Ercole, e poi Mitra, col toro); e ora invece quella del vinto che si rifugia su un altare, puntandovi il ginocchio, per trovar scampo dagli inseguitori (cosí Oreste)<sup>58</sup>: lo stesso schema può essere dunque adoperato in contesti diversi con due significati opposti, l'attacco e la difesa, secondo il principio di polarità invocato da A. Warburg. Secondo le parole di F. Saxl, non c'è «nessun altro caso in cui si possa osservare con tanta precisione il momento della nascita di un'immagine» che, «appena creata, ebbe rapida diffusione» e fu adoperata per numerosi soggetti<sup>59</sup>; ma quella usata nella Colonna è un'ulteriore variante dello schema, che si trova in vasi attici, e poi specialmente in una figura, detta impropriamente «Capaneo», dello scudo dell'Atena Parthenos di Fidia<sup>60</sup>. Qui il guerriero barbato che si strappa una freccia dal dorso è un «vinto», e però punta il ginocchio non sull'altare, ma al suolo; piú drammatico si fa il tendersi della gamba sinistra, quasi in uno spasimo di morte, mentre il braccio corrispondente stringe (come il Dace della prima *Battaglia*) lo scudo: la formula «della difesa» si è trasformata in quella di una sconfitta senza rimedio.

In questo come in altri casi, vorremmo poter disporre di un compiuto vocabolario dei gesti nell'arte antica, accompagnati – ognuno – da mappe di diffusione: basti qui notare che in anni assai vicini alla Colonna si andavano diffondendo nel mondo romano dei rilievi (uno è a Villa Albani) che, scomponendo il complesso intreccio di figure dello scudo di Fidia, le riproponevano a gruppi di due o, come nel caso del Capaneo, affatto isolan-

dole contro uno sfondo neutro. Un'immagine estratta a forza dal suo contesto originario tendeva così davvero a farsi solo «schema»: e insomma non solo la diffusione della formula, ma anche il suo riproporsi per tale nei ritagli tolti da Fidia per l'arredo di *domus* romane sono le coordinate del suo ripetuto reimpiego per i Daci della Colonna.

Un simile rilievo (che con identica trafila deriva anch'esso dallo scudo che Fidia approntò per la dea del Partenone), presenta uno schema iconografico a due figure: un giovane che si china a sostenere, passandogli le braccia sotto le ascelle, un compagno ferito. E la formula che, con visibili ma non radicali varianti, torna in una scena di battaglia della Colonna Traiana. Che essa incontrasse l'interesse e il gusto dei committenti romani può mostrarlo con eloquenza un vaso di argento dorato di età augustea firmato da Cheirisophos e ritrovato a Hoby in Danimarca<sup>61</sup>, dove lo schema è riadattato per un *Filottete morso dal serpente*.

Un ultimo esempio: secondo l'immagine che ne ha offerto Bianchi Bandinelli, al «Maestro delle Imprese di Traiano» è da ascrivere anche il grande fregio traiano poi inserito nell'arco di Costantino: il suo rapporto col celebre mosaico della battaglia di Alessandro Magno trovato a Pompei<sup>62</sup> è da molto tempo un luogo comune della letteratura archeologica; tanto più che il perduto dipinto ellenistico di cui il mosaico è per noi riproduzione vicina e fedele dovette godere di duratura fortuna, come mostrano chiaramente numerosi echi e derivazioni<sup>63</sup>. È perciò interessante sorprendere altri gesti di quella *Battaglia di Alessandro* («la più importante rappresentazione di un evento storico nell'arte greca che ci sia stata conservata»<sup>64</sup>) fra le figure della Colonna: la mano del re persiano Dario, drammaticamente tesa a esprimere lo sgomento della sconfitta e della fuga, torna più d'una volta fra i Daci, con identico significato.

Anche la postura di un Dace ferito e posto in fuga dai Romani, che sta per cadere da cavallo, e già reclina all'indietro la testa e abbandona verso il basso il braccio destro lasciando la presa delle redini, ha un sicuro antecedente nel mosaico pompeiano: è una delle figure più frammentarie, ma è stata persuasivamente ricostruita da T. Hölscher fra quelle che seguono l'irruento Alessandro<sup>65</sup>. Con identica inflessione, lo schema si ripete per un guerriero con l'armatura a squame caratteristica della cavalleria sarmatica.

Ciascuno di questi schemi (e così altri, che si potrebbero egualmente evocare) è caratterizzato a un tempo dalla sua pertinenza a un contesto dato – che varia di volta in volta – e dalla sua ricorrenza, che per essere percepita come tale richiede un tasso di invarianza assai alto. Possiamo definire la coesistenza di queste due dimensioni come l'incontro di una linea *sequenziale* (che corrisponde allo svolgersi del racconto) con una linea *seriale* (che corrisponde alla somma delle occorrenze di uno schema dato): è al punto d'intersezione fra le due che potremo collocare, per caratterizzano rispetto all'una e all'altra, ciascuno dei singoli esempi. La ricorrenza di un medesimo schema in più contesti ne mostra il carattere di stereotipo, e lo addita come elemento di un repertorio precostituito (per esempio: quello della tradizione greco-romana nella rappresentazione delle battaglie) e adottato come tale dal Maestro della Colonna. La formazione di quel repertorio, col suo «vocabolario» di schemi e gesti, e la sua circolazione vanno viste ovviamente in funzione degli usi che ne sono stati fatti via via, facendo leva, con intensità e forza di volta in volta diversissime, sulle rispettive valenze rappresentative/narrative da un lato, espressive/emozionali dall'altro. Il repertorio va inteso dunque come ponte, o filtro, necessario fra il progetto iconografico (che sottende la volontà espressa dal committente all'artista, e dunque un level-

lo «ideologico», o «interpretativo degli eventi», da tramutare in messaggio visuale: per esempio, l'immagine di Traiano come *optimus princeps*) e la sua messa in opera.

Quello che il Maestro della Colonna compose in sapiente, variato montaggio non è però solo un *collage* di schemi ritagliati altrove, e portati di peso sul fronte dacico: e anzi proprio, e solo, il riferimento a un repertorio storicamente formato ci può consentire di valutare a pieno l'uso specifico che qui ne fu fatto. Esso si muove in bilico fra due meccanismi solo in apparenza opposti: da un lato la riconoscibilità di ciascuno schema stereotipo, la cui iterazione ci appare come effetto calcolato e mirato sull'impatto della formula, *in quanto tale*, sull'osservatore; dall'altro lato, gli artifici della *variatio*, che modificando gli schemi a ogni loro apparire li presentano sempre riconoscibili, e però ogni volta, insieme, «nuovi» per ogni contesto. «Meraviglia, in tanta folla di figure e nel ripetersi dei temi, come la composizione non presenti mai, lungo i 200 metri del suo svolgimento, un attimo di stanchezza, una ripetizione di schemi, una inserzione di elementi puramente decorativi, e si svolga invece con inesausta inventiva e freschezza»: queste parole di Bianchi Bandinelli<sup>67</sup> colgono dunque nel segno, per l'efficacia della *variatio*, nonostante una ripetizione di schemi» sia ingrediente, anzi, essenziale nel fregio, e si direbbe anzi proprio per questo. La «ripetizione di schemi» produce un effetto calcolato che potremmo chiamare «evidenza formulare»: e solo su di essa possono efficacemente innestarsi i meccanismi della *variatio*. Ma dovremo chiederci quale fosse per il Maestro il peso relativo di iterazione e *variatio*: l'iterazione di un medesimo schema è conseguenza «necessaria» di quel «ripetersi dei temi», o risponde a più sottili e calcolate strategie compositive?

Nel gesto di Decebalo suicida, lo abbiamo visto, si compendiano con straordinaria efficacia formularità e

variazione dello schema: e proprio nella spira immediatamente superiore troviamo, con gioco tesissimo, l'ultima occorrenza dello stesso gestire. Qui una piccola folla d'armati, Romani e barbari, si affrontano davanti a una città; e in mezzo a loro, quasi oggetto del contendere, giganteggia la figura di un barbaro disarmato, che ricalca lo schema che già compariva altrove. È l'ultimo scontro rappresentato sulla Colonna: le dimensioni della figura e la sua collocazione centrale fra le due pattuglie di soldati concorrono a indicarne l'importanza; ma è la ripetizione dello schema subito al di sopra della scena con la morte di Decebalo che attira l'attenzione e suggerisce la lettura corretta: è l'ultimo dei barbari che ha tentato invano l'estrema via della fuga. Per converso, la più audace e radicale *variatio* dello schema, quella usata per Decebalo, risalta ancor di più a causa della prossimità a quest'ultima, più canonica occorrenza. L'iterazione evidenzia la serialità di una formula iconografica (il suo carattere «di repertorio»), ma al tempo stesso esalta la potenza inventiva di ogni singola sua *variatio* in funzione di un contesto di volta in volta diverso. Infine: per cogliere l'una e l'altra faccia, è necessario – per l'osservatore antico, per noi – fare la spola fra un macrocontesto (l'intero fregio della Colonna), dove s'inscrive l'aspetto seriale, e il microcontesto di ogni singola «scena», o segmento della narrazione, che determina le peculiarità di ogni occorrenza. Con la terminologia usata sopra, il macrocontesto corrisponde allo svolgimento totale del racconto, dove s'incrociano linea *sequenziale* e linea *seriale*; mentre ogni microcontesto si situa a un definito punto d'incrocio.

*Moltiplicare le presenze.*

Racconto di una guerra, la Colonna Traiana indugia relativamente assai poco su scene di battaglia. Viaggi di



Traiano e spostamenti delle truppe, disboscamenti e costruzioni di fortini, allocuzioni all'esercito e incontri con ambascerie, rese di barbari e sacrifici ne occupano, anzi, la maggior parte. La prima battaglia rappresentata, che s'identifica di solito con quella di Tapae menzionata dalle fonti, è costruita secondo ferme, bilanciate cadenze. La apre, dopo un'immobile schiera di legionari serrati su tre file dietro i loro portainsegne, il drammatico incontro di Traiano con le teste tagliate dei primi Daci uccisi: si tendono a porgerle allo sguardo (a lui, a noi) le braccia di due soldati romani, tanto più evidenti perché invertono (venendo da destra) il generale movimento del racconto. Subito lì sotto, irrompono i cavalieri fino alla linea di scontro coi Daci che, com'è frequente anche altrove, è segnata da un'obliqua sequenza di scudi. Qui sul bordo inferiore del registro subito vediamo comparire i primi Daci morenti: figure ora già prive di vita e travolte dagli zoccoli dei cavalli, ora negli spasimi estremi, colti mentre provano a rialzarsi appoggiandosi allo scudo; il gruppo di un giovane ferito soccorso da due compagni ha l'intensità di una *Deposizione*.

Qui e in tutte le altre battaglie della Colonna, vige una rigorosa regola non-scritta: sono rappresentati i morti dei Daci, *non* quelli dei Romani. La sola scena in cui si vedono due Romani feriti è così isolata, *hapax legomenon* in anni di battaglie «senza spargimento di sangue romano», che è possibile caratterizzarla come un deliberato omaggio ai medici militari che accompagnavano Traiano (uno di essi, Statilio Critone, scriverà in greco una storia di quelle guerre<sup>67</sup>); e qui dunque i feriti hanno un carattere tendenzialmente «attributivo», più che narrativo. I Daci caduti sono, al contrario, Leitmotiv che s'imprime come un marchio distintivo a ogni scaramuccia, a ogni battaglia. Nello scontro feroce di un'altra scena, si sommano l'incalzare dal basso delle fanterie romane sui Daci accerchiati e l'irruzione della

cavalleria, che sospinge i Daci verso le boscaglie inseguendoli al galoppo. Non per *horror vacui* s'affollano qui le figure, ma anzi a costruire, con diversi artifici e misure, uno spazio dilatato rispetto al nastro del fregio: nella prima parte espandendolo, per sovrapposizione di piani, verso l'alto, e dunque in profondità; nella seconda accentuando il movimento verso destra – nella direzione di lettura –, e dunque «allungando» lo spazio dell'inseguimento e della fuga; nella terza, infine, collocando in grande evidenza tre alberi, e suggerendo, ancora, la profondità dello spazio (la boscaglia) dove vanno ad annidarsi i fuggiaschi. Anche qui, è il bordo inferiore che accoglie i Daci caduti: disarticolati manichini fra le gambe dei Romani, poi cumulo orrendo di cadaveri, che fanno da contrappunto alla fuga dei compagni.

Il motivo ritorna, frequente: ora fra le gambe di altri Daci ancora in armi, ora invece su una sorta di rocioso proscenio dello scontro durissimo nei pressi della capitale dacica, Sarmizegetusa. Altra volta, il tema si complica e si fonde con quello del «duello» che ricorre in tante scene di battaglia: dei quattro Daci caduti due, a destra e a sinistra, sono già senza vita, e il primo è calpestato dai Romani che avanzano; un altro (il secondo da sinistra) è come una variante estrema dello schema «del ginocchio puntato», ma già s'abbatte, finito dai colpi di due soldati romani (la lancia di bronzo, ora perduta, rendeva più chiaro il gesto di quello che lo colpisce dall'alto); il terzo, infine, piomba in ginocchio annaspando sulla roccia, in uno schema che ricalca da presso (come anche altri Daci caduti) quello del Dace posto sotto gli zoccoli del cavallo di Traiano nel Grande Fregio ora nell'arco di Costantino: e anche qui punta sulla schiena del morente il ginocchio impietoso di un Romano. In altri casi, infine, il motivo è ridotto all'essenziale, e quasi solo «citato», ma proprio per questo reso più enfatico: così l'unico Dace caduto che occupa da solo un

contrafforte roccioso sotto le mura di Sarmizegetusa, monito ai compagni che combattono o preannuncio, per Traiano e i suoi che sono lí presso, della vittoria imminente. Qui l'isolamento drammatico della figura e il suo braccio che pende inerte garantiscono l'effetto; altrove una variazione dello stesso schema ritorna in una situazione in apparenza rovesciata: il Dace ucciso è sospeso a mezz'aria sopra una roccia, presso una fortezza. Stavolta sono i Romani gli assediati, e i Daci – invece – all'attacco, e chi osserva da presso le sorti dello scontro non è Traiano ma, nascosto fra gli alberi, Decebalò. La sequenza è dunque identica: un assedio, un sovrano che lo dirige da presso, un caduto che in sé già compendia l'esito, prossimo, della battaglia; ma il morto è, in un caso e nell'altro, sempre e solo un Dace.

Sarebbe possibile enumerare le varianti di questo sempre-ricorrente motivo della «morte dei Daci», ricostruirne le ascendenze di repertorio o analizzare i ritorni di questo e quello schema in composizioni sempre diverse. Più importa notare come l'efficacia del motivo, tematizzato come uno degli assi portanti delle scene di battaglia, dipenda interamente dalla costanza della sua ripetizione, e dunque dalla sua riconoscibilità come tale («evidenza formulare»). E la ripetizione del motivo che produce sull'osservatore un effetto di amplificazione, e dalle poche decine di morti che potremmo contare sulla Colonna obbliga a immaginare migliaia di Daci uccisi. Il variato comporsi delle figure in ogni scena è anch'esso diretto a questo scopo: e presentando ogni volta con nuove cadenze gesti patetici, membra disarticolate, corpi contratti cattura lo sguardo, moltiplica le presenze. Questo gioco di ripetizione e *variatio*, che s'impenna sul valore evocativo del gesto e sulla drammaticità del suo impatto emozionale, finisce dunque col tradursi in misura d'iperbole, e dalla somma degli uccisi vuol suggerire, quasi proiettandolo nella forma canonica del *titulus*

che precedeva la processione trionfale, il numero dei nemici sterminati.

Con pari evidenza il ricorrere di schemi stereotipi caratterizza le scene di soldati romani al lavoro. Qui K. Lehmann-Hartleben ha proposto<sup>67</sup> di raggruppare le figure in dieci tipi (A-K), che si potrebbero però ulteriormente ridurre, se si tien conto che alcuni si corrispondono fra loro in controparte (così A-B, C-D; A-D). Per esempio, il «tipo A», del quale si registrano venti occorrenze (più le quattordici in controparte del «tipo B»), rappresenta

un uomo in movimento verso destra, fortemente ricurvo in avanti, e visto in parte da dietro (nn. 1-5), ma per lo più davanti (nn. 6-20). L'attitudine è quanto mai stereotipata, ma le attività per le quali lo schema è usato sono le più varie. La più comune è quella di zappare o tirar di scure sopra un tronco steso al suolo (nn. 3, 9-14, 16, 18-20): e il motivo vi si attaglia egregiamente. Altre volte, esso è usato per tenere una trave (n. 1), tagliare un albero (4), portare un cesto colmo di terra (6, 7) o svuotarlo (15, 17), o ancora svellere un tronco d'albero (8), o maneggiare arnesi da muratore (2). Si tratta di un tipo che appartiene a una tradizione più antica, come mostra il confronto con alcuni monumenti: un affresco pompeiano con la costruzione delle mura di Troia, e il fregio della tomba del fornaio Eurisace, dove lo schema ricorre più volte (una delle quali, come qui, per un uomo che porta un cesto); si possono ricordare inoltre lo scalpellino di un rilievo in terracotta ai Musei Vaticani, e le due figure centrali del rilievo di Terracina con una scena di costruzione<sup>69</sup>.

Qui l'insistenza su un limitato numero di formule iconografiche va letta insieme a una delle singolarità della Colonna più spesso osservate, e però ancora meno chiare: il fatto che in tutte le scene di lavoro, con pochis-

sime eccezioni<sup>70</sup>, siano rappresentati sempre e solo i legionari con la loro caratteristica *lorica segmentata*<sup>71</sup>. Dal punto di vista della «verità storica», si possono muovere due diverse obiezioni: la prima è che di fatto anche le truppe ausiliarie erano impegnate, non meno delle legioni, nei diversi lavori qui rappresentati; la seconda, il ragionevole dubbio che i soldati dovessero tenersi indosso le loro pesanti corazze anche mentre lavoravano come falegnami, muratori e boscaioli, e dunque con evidentissime scomodità. L'uso costante dell'«uniforme» ha senza dubbio lo scopo di rendere immediatamente riconoscibili all'osservatore contemporaneo i soldati delle legioni, additandoli all'attenzione a preferenza di ogni altro corpo militare: viene così esaltato il loro ruolo centrale nelle opere d'ingegneria militare, disboscamento e costruzione di strade che la guerra rendeva necessarie. Non è qui nuda «cronaca», registrazione d'archivio o fotografia di fatti, che si dispiega al nostro sguardo: ma un racconto costruito e mirato, che organizza l'immensa materia di una guerra di anni attraverso meccanismi di selezione, e tende a presentare i fatti tematizzandoli e passandoli al filtro degli schemi di repertorio, o di quelli inventati per l'occasione. Come possiamo riconoscere la precisa intenzione di presentare i medici militari all'opera dietro l'unica scena con due Romani feriti, così anche l'«uniforme» dei legionari avrà, egualmente, un valore «attributivo», marca d'identificazione e di segnalazione per l'osservatore.

Il grande rilievo che il lavoro dei legionari assume nella trama della Colonna assicura l'importanza del tema per Traiano e per il suo pubblico: e perciò è naturale che lo stesso imperatore compaia in più d'un caso sulla scena, come a sovrintendere ai lavori. In ogni singola scena, la moltitudine dei *fabri* militari è suggerita dando risalto, e quasi monumentalità, al lavoro di pochi: i

dodici soldati in corta tunica che abbattono alberi e costruiscono una strada al principio della seconda campagna vogliono perciò rappresentare l'immenso e rapidissimo operare di centinaia di compagni. Il ripetersi dei gesti moltiplica – anche qui – le presenze: così le due figure speculari che si voltano il dorso ai lati di un albero contorto, così i quattro soldati chini a lavorar di vanga vicino a un altro albero, a cui se ne aggiunge un quinto che in analoga attitudine vuota un cesto di terra. La ripetizione degli stereotipi serve a organizzare la composizione, secondo accuratissimi equilibri, all'interno di ciascuna scena; egualmente, il ritorno degli identici schemi nelle numerose scene di costruzione non solo le mette in serie fra loro, ma come in un gioco di specchi le amplifica, e tutte insieme le proietta verso la dimensione di un magniloquente elogio delle fatiche di queste attivissime truppe del Genio. Nel macrocontesto del fregio queste scene fanno blocco fra loro, e si offrono tutte insieme all'attenzione e all'esegesi; nel microcontesto di ogni scena, le peculiarità della composizione (per esempio il fatto che, eccezione alla «regola», i legionari al lavoro vestano qui abiti civili) risaltano ogni volta per il doppio riferimento a una linea tradizionale preesistente (per noi chiara solo in parte) e alle altre occorrenze del tema nella Colonna, rinviando dunque, ancora, al macrocontesto.

Il ricorrere, invece, di un identico stereotipo nel microcontesto di una stessa scena può essere caratterizzato come anafora, che produce un'amplificazione enfatica di un gesto (o di uno schema) dato, collocandolo per così dire al di fuori e al di sopra di ciascuna figura che lo fa, e invitando l'osservatore a vederlo echeggiato e ripetuto infinite volte *a*) da altri personaggi – non visibili sulla Colonna – di quello stesso evento lí rappresentato e *b*) da altri in altri eventi, in altre scene della Colonna, secondo il principio già evocato dell'«eviden-

za formulare». Lo stereotipo del soldato «chino al lavoro», che come si è visto ricorre cinque volte in una sola scena<sup>72</sup>, torna, ripetuto tre volte, nella spira immediatamente superiore: anche il soldato che chiude la scena levando alta la scure riprende le analoghe figure della spira sottostante; e dunque le due sole scene dove i soldati non portano la corazza sono legate non solo dalla loro prossimità fisica sul fusto della Colonna, ma anche da fitti rimandi reciproci. Anche lo stereotipo del soldato «che leva in alto la scure» ha numerose altre ricorrenze: e attraverso il gesto, che evoca un movimento sospeso per un attimo, fissa in formula eloquente il lavoro dei legionari.<sup>73</sup>

Altri gesti s'impongono per forza espressiva: fra questi, quello dei Daci che si arrendono prostrandosi davanti al principe e tendendo verso di lui, supplici, le mani. Qui il linguaggio della corte e dei suoi storici aveva fissato in formule immobili il ruolo dei personaggi, quasi due facce d'una stessa medaglia: *submitio* o *deditio* del barbaro, *clementia* del principe. La prima comparsa del tema ce lo mostra nella sua forma piú semplice: un Dace pileato si prostra davanti a Traiano, gettando a terra il suo scudo. E il gesto estremo della resa, poiché gettare lo scudo vuol dire rinunciare a difendersi; il suo valore rituale e simbolico può essere evidenziato ricordando la cerimonia a cui furono obbligati, alla fine della prima campagna dacica, gli ambasciatori di Decebalo recatisi a Roma a implorare la pace davanti al Senato: «gettarono a terra le armi, e atteggiarono le mani nel gesto dei prigionieri»<sup>74</sup>. L'importanza del personaggio è evidenziata dal numero degli astanti; lo spazio dietro la sua figura, riempito solo dalla cortina muraria di un *castrum* dominato dall'imponente tenda di Traiano, isola il capo barbaro e ne drammatizza il gesto. Altre volte lo schema ricompare con poche variazioni; ma si riversa in insistita anafora nella scena grandiosa della resa che

conclude la prima campagna dacica. Davanti a Traiano seduto su un alto podio e circondato dai suoi si prosternano qui numerosi Daci, col pileo e senza, distribuiti in due gruppi e scaglionati sulle rocce davanti alle alte mura di una fortezza romana<sup>75</sup>, e poi a lontane creste di monti contro cui sventolano le «bandiere» dei Daci, labari e dragoni di stoffa. A queste corrispondono, presso Traiano, le insegne bronzee delle legioni sorrette dai *signiferi*; e a Traiano corrisponde, all'altro estremo della composizione, la solenne, isolata figura di Decebalo, in piedi su un rialzo roccioso. Fra il vincitore e il vinto, si dispiega senza risparmio un'antologia di variazioni sul gesto della *submissio*, che atteggiando diversamente ogni figura, le somma però tutte con un effetto di accumulo che lascia intravedere, dietro questi supplici, tutto il popolo dei Daci. Contrasta col concitato tendersi delle braccia imploranti la positura quieta dei Romani, tranquillamente schierati a ricevere, con Traiano, quell'omaggio dovuto.

Eppure, la sequenza che vediamo non è di gesti identici, e anzi disegna, in attenta scalatura, attitudini ben diverse fra loro. Vanno distinte innanzitutto le figure inginocchiate da quelle in piedi, raccolte sul rialzo roccioso nella seconda metà della scena, che ripetono lo stesso gesto ma – perché in piedi e perché più vicine a Decebalo – designano una parte della popolazione dacica che si arrende sí ai Romani ma è già pronta a ubbidire al proprio re nella ripresa, fatale, del conflitto. Procedendo da sinistra a destra, i gesti vanno via via calando d'intensità, finché Decebalo e quelli a lui più vicini levano in alto solo la destra, in un gesto più di saluto che di supplica. Fra la piccola folla di Daci inginocchiati davanti a Traiano, emerge invece un gruppo di cinque figure in piedi. Due (la prima e la terza) sono chiaramente mostrate con le mani legate dietro la schiena, *manibus vinctis* «secondo l'attitudine propria dei pri-



gionieri»<sup>76</sup> che anche altrove ricorre con grande evidenza formulare, altre due (la seconda e la quarta), di cui emergono solo le teste, sono da immaginarsi nello stesso atteggiamento; l'ultimo ha invece le mani libere, e quasi sembra tenere all'altro estremo la corda che lega il prigioniero davanti a lui; ai loro piedi non vi sono scudi. Si tratta senza dubbio di una «consegna di prigionieri», che doveva far parte delle condizioni della resa: uno di questi Daci (il quinto) ha portato davanti al *tribunal* di Traiano i suoi sfortunati compagni. La rappresentazione delle «condizioni di pace» prosegue oltre, dietro le spalle di Decebalo: alcuni Daci smantellano a picconate le proprie mura, altri abbandonano il loro territorio rifugiandosi altrove. Possiamo qui usare le scarse parole dell'epitome di Dione Cassio come una didascalia di queste immagini: «consegnare le armi, le macchine belliche e quelli che le costruivano, demolire le fortificazioni e ritirarsi dal territorio invaso» (o considerato tale dai Romani) vi sono elencati come condizioni di pace<sup>77</sup>. La vistosa presenza di una macchina d'assedio (μηχάνημα) sullo sfondo poco dietro i «prigionieri consegnati» li caratterizzerà dunque forse come quei μηχανοποιοί (costruttori di macchine belliche) di cui i Romani pretesero la consegna<sup>78</sup>. Infine, anche l'atteggiamento fermo e dignitoso di Decebalo può essere commentato con le parole dell'epitome dionea: egli «accettò controvoglia» (ἄκων ὁμολόγησε) quelle condizioni di pace<sup>79</sup>.

A far contrasto con la monumentale figura del fiero Decebalo, «degnò antagonista in guerra dei Romani»<sup>80</sup>, il primo dei Daci inginocchiati davanti a Traiano è collocato davanti al suo *tribunal*, e alza in alto le braccia in un gesto di somma espressività drammatica. Questa figura e quella di Decebalo segnano i due estremi di una *climax* costruita interamente sull'evidenza formulare del gesto di supplica, e presentata quasi nell'intero ventaglio

delle sue possibilità, dal «superlativo» drammatico della prima figura fino al contegnoso saluto di Decebalo al vincitore; ed è una *climax* che può leggersi, ad arbitrio dell'osservatore, come *ascendente* (da Decebalo verso Traiano) o *discendente* (da Traiano verso Decebalo). Qui dunque la narrazione degli eventi è presentata giocando, in equilibrio, su tre linee distinte:

- 1) l'uso dello *spazio*, che articola la composizione, in profondità, secondo un primo piano di figure e uno sfondo, caratterizzante, di edifici, un *mechanema* bellico, creste montuose; e in lunghezza, mediante il semplice artificio di un ripiano roccioso, distingue in due gruppi i Daci che chiedono la pace; ma al passaggio dall'uno all'altro gruppo corrisponde uno slargarsi dello sfondo, dove risalta, dunque, la macchina d'assedio; infine, la figura dominante di Decebalo è additata all'attenzione issandola sopra un più alto balzo di rocce;
- 2) il *ritmo* dei gruppi di personaggi, che contrappone le figure statiche dei Romani a quelle agitate, e talora frementi, dei Daci, e li presenta come per onde successive, principiando dai tre capi raccolti intorno alle ginocchia di Traiano, interrompendosi col gruppo dei *Prigionieri consegnati*, riattaccando con forza nella folla degli altri barbari caduti in ginocchio, e quindi mutando improvvisamente di tono con l'ultimo gruppo di figure (perché su un rialzo, perché in piedi), per concludersi su Decebalo, maestosamente isolato e remoto;
- 3) l'*anafora* dello schema-base della *submissio* e la sua *variatio* in funzione della distinzione di due piani compresenti del racconto: la resa totale dei Daci che segue la prima, grande vittoria di Traiano; e

l'imminente ripresa della guerra, per una rottura della tregua che verrà piú tardi presentata, anch'essa, in immagini.

Egualmente dominata, ai due estremi, dalle figure contrapposte di Traiano e di Decebalo è la prima, grande scena di battaglia, in certo senso la piú importante, perché la piú visibile dal basso. Essa si apre fuori campo, esibendo un'immobile schiera di legionari pronta a intervenire: muta ostentazione non solo di una presenza, ma – per la tensione al combattimento, per le insegne innalzate a ricordare i nomi delle legioni, le battaglie già vinte – di una *virtus* sperimentata e indubitabile. Parte subito, lí presso, una carica di cavalleria; ma già dietro i primi cavalieri vediamo sostare davanti a un fortino Traiano fra due *ausiliarii* e un *comes*: con la destra spiegata, l'imperatore già accoglie i primi che tornano dalla battaglia in corso, e gli mostrano, sanguinoso trofeo, le teste appena tagliate dei nemici uccisi. Così, se seguiamo l'ordine della lettura (l'ordine del fregio), l'esito della battaglia è mostrato *prima* dello scontro dei due eserciti: e il principe non solo dirige le operazioni militari, ma tranquillamente constata l'inevitabile vittoria. Dove poi si disegna la diagonale degli scudi, ai Romani che incalzano levando implacabili le destre (e qui fa gran spicco un barbaro «alleato» seminudo che brandisce la clava) corrisponde sí l'impeto dei Daci, e però già frenato e quasi sul punto di ripiegare. In basso, una fila di caduti nell'abbandono o negli spasimi della morte dichiara, ancora, l'esito della battaglia; piú avanti fuggono i Daci, e due di loro soccorrono un giovane ferito; da un breve bosco sullo sfondo, emerge – e si confronta con Traiano – il volto del re. È l'anafora di un gesto (il braccio destro alzato a brandire l'arma) che moltiplica qui le presenze: e con simile gesto compare nel cielo, fra i combattenti e il bosco, la figura di Giove che sca-

glia il fulmine contro i Daci manifestando il favore divino per l'impresa dei Romani e prefigurando l'esito non solo di questa prima battaglia, ma della guerra intera. Il velo che si gonfia intorno alla testa del dio è un artificio corrente per designare un movimento rapido e impetuoso: con le parole di Achille Tazio (*Leucippe e Clitofonte*, I, 1, 12) «è così che il pittore rende il vento, e la stoffa dell'abito si dispiega come una vela»; l'identico artificio ricorrerà per due altre figure divine (o personificazioni) della Colonna. Qui la *climax* raggiunge nella figura di Giove il suo punto culminante, e guadagna in efficacia dall'uso accorto dei piani: il braccio destro dei Romani, per la direzione stessa del fregio, è rappresentato a rilievo più alto di quello dei Daci, che pure talora ripetono una simile positura, ma con assai minor risalto.

Anche questo stereotipo del «soldato che brandisce un'arma» si presenta dunque, attraverso l'anafora del gesto, con un'«evidenza formulare» che da sola fa intuire altre occorrenze, rimandando dal microcontesto della scena al macrocontesto della Colonna. Rigidità (o invarianza) dello schema e flessibilità (o *variatio*) sono i due poli di uno stesso gioco, che addita le formule iconografiche come tali (agganciandole, per implicazione, a una linea tradizionale) per muoverle in nuova invenzione, e reinscenarle ogni volta con impaginazioni diverse, dove l'anafora (che può spingersi fino a misura d'iperbole) ha al tempo stesso una funzione *espressiva* (l'impeto dei Romani; l'imponenza della *submissio*...) e una funzione *narrativa*: moltiplicare le presenze. Era, quest'ultimo, un problema che gli artisti antichi si erano posti esplicitamente: ce ne resta traccia in un passo delle *Immagini* di Filostrato (I, 4, 2) dove si menziona «l'artificio (*sophisma*) del pittore», che consiste nel rappresentare un gruppo di uomini entro una cerchia di mura, facendoli sembrare tanti attraverso una scalatura di

piani, e presentando in primo piano figure intere, in un registro piú alto mezze figure, poi sole teste, e infine le sole lance. Con simili parole potremmo descrivere tante scene della Colonna, per le quali P. G. Hamberg ha parlato di «flock structure»<sup>81</sup> (per esempio un gruppo di soldati che ascoltano Traiano; o i Daci nelle mura di una cittadella). L'anafora di un gesto stereotipo non è che un grado ulteriore di questo «*sophisma* del pittore», che appartiene interamente alla tradizione artistica greca.

*Distribuzione. I: Stereotipi e pause.*

Secondo un conoscitore come K. Schefold, «la Colonna Traiana si riconnette alla pittura classica greca della generazione successiva a Polignoto in modo così stretto che la si potrebbe studiare precisamente come fonte per quella pittura perduta»<sup>82</sup>. Nessuno ha tentato finora quest'ardua strada: per la quale possiamo solo congetturare che, per un archeologo della generazione di Schefold, la distribuzione delle figure su piani e per quinte e la chiarezza degli schemi in funzione dell'*ethos* potessero valere come le due principali linee-guida. Gli artisti greci avevano fissato per successive sperimentazioni le linee fermissime di una tradizione artistica che si tramandava, con un vitale e intenso movimento di spola, tanto nelle botteghe di pittori e scultori che nell'occhio del pubblico. Elaborati a volte per rappresentare i fatti del mito, gli schemi iconografici e gli artifici compositivi di quella tradizione, sempre piú spesso mirati alla manifestazione di un *ethos* che veniva traducendosi talora in espressione di sentimenti, facilmente trapassarono nel repertorio della pittura storica, alla cui diffusione l'età di Alessandro, dei Diadochi e degli Epigoni aveva impresso una brusca accelerazione<sup>83</sup>. Quella tradizione e quel repertorio furono ereditati in

blocco dai Romani, che innestarono sulla propria, trasformandola profondamente, la cultura ellenistica mettendo in opera meccanismi di assimilazione radicali come l'importazione di artisti greci e di opere d'arte greca, e la massiccia produzione di copie. S'intreccia inestricabilmente con questo un altro processo, quello della formazione di un'*arte romana* che organizza le immagini secondo esigenze di committenti romani e di un pubblico romano<sup>84</sup>, lungo un filo che risale, anch'esso, alle opere di contenuto storico commissionate dai sovrani ellenistici e destinate a mediare il rapporto di ciascuno di essi coi propri sudditi. Da questo punto di partenza, articolatissimo e difficile da ripercorrere per la gravità delle lacune, il repertorio romano si sviluppa lungo una linea che, almeno in età imperiale, può essere descritta come un processo di crescente standardizzazione, dove la formularità del messaggio è privilegiata in funzione della sua comprensibilità: così per le scene compendiosamente esibite sulle monete. È facile congetturare che gl'identici schemi ricorressero sul rovescio di una moneta, in un rilievo, in una pittura trionfale: proponendosi dunque nel loro complesso, per una facile comprensibilità che possiamo ben leggere in termini di «evidenza formulare», come il filtro necessario per rappresentare gli eventi storici.

Nella Colonna Traiana, come altrove, era necessario innanzitutto che la materia della narrazione storica, multiforme e magmatica, fosse organizzata secondo due meccanismi convergenti: la selezione dei fatti da rappresentare e la traduzione di ciascuno secondo le regole di quel repertorio; dunque, incanalandoli in un numero finito di formule iconografiche costruite per scelta, somma o *variatio* di stereotipi correnti. Perché ogni battaglia, ogni ambasceria, ogni marcia è – si capisce – diversa da ogni altra; eppure, così come uguale è la parola che la designa in un racconto storico («battaglia»

appunto; o «ambasceria», o «marcia»), uguale ha da essere la formula iconografica-base che ogni volta la racconti rendendola riconoscibile. Il repertorio delle formule, dunque, orienta la selezione degli eventi secondo il principio della loro rappresentabilità.

Il rimando reciproco fra gli schemi adoperati nella Colonna, quelli di altre opere contemporanee (in particolare, le monete) e quelli che possiamo riscontrare in altre opere (in particolare in quelle anteriori alla Colonna) è la strada principale per ricostituire il repertorio al quale attingeva – per trasformarlo – il Maestro della Colonna. Un'altra strada, piú difficile ma non meno interessante, può essere giocata invece tutta «dentro» la Colonna (ma ne sono possibili conferme esterne), a partire dalla ripetizione stessa di schemi e formule che rimanda, anch'essa, a un repertorio. Spia importante ne è il riuso in controparte di uno stesso schema, quasi inversione di un cartone: secondo un'osservazione fatta ad altro proposito da Bianchi Bandinelli<sup>85</sup>, esso rimanda a procedure di bottega, o piuttosto alle peculiari elaborazioni che un artista dato fa a partire dal patrimonio trádito:

Si può constatare che i modelli ellenistici vengono ricomposti [nelle urne di Volterra] attraverso singole figure di repertorio, il che si spiegherebbe con l'uso, da parte di artigiani scultori, di sagome (in cuoio? in legno?) per singole figure, da applicarsi in vario modo nelle composizioni e quindi anche reversibili (da usarsi cioè rivoltate verso destra o verso sinistra, di fronte o di dorso)<sup>86</sup>.

Perciò i «tipi» raccolti da Lehmann-Hartleben vanno accorpati fra loro unendo in uno gli schemi reversibili. Su questa linea sarebbe facile andare oltre, indicando esempi di crescente complessità: per citarne uno solo, il gruppo di un soldato intento a legare dietro la

schiena le mani di un Dace visto di dorso e «genuflesso» con un solo ginocchio è riproposto in identica posizione e con poche varianti, ma in controparte, subito dopo la scena del suicidio di Decebalò. In questo come negli altri casi, l'inversione della formula è evidente, e tuttavia non meccanica né letterale: e perciò possiamo dire che, nel fervido cantiere che ultimò in pochi anni le sculture della Colonna, il Maestro e i suoi molti aiuti non usarono, propriamente, «cartoni», o sagome come quelle ipotizzate da Bianchi Bandinelli per gli artigiani di Volterra, ma invece il repertorio di schemi di un «taccuino mentale».

Di qui attingeva il Maestro per le sue composizioni, dove regola costante (e ovvia) è la presentazione degli eventi secondo una sequenza spazio-temporale. Possiamo coglierne meglio le valenze dov'essa si esprime mediante decise cesure: analizzando prima di tutto, in un manipolo d'esempi, la funzione compositiva degli alberi. Un caso molto evidente è la coppia di alberi che inquadrano la figura di Decebalò con due compagni, ripresi mentre assistono al tentativo disperato delle loro truppe di espugnare un accampamento romano. Qui gli alberi intervengono, come il mucchio di pietre dal quale Decebalò osserva il cozzo degli armati, a isolare ed evidenziare la figura del re Dace, la cui importanza è indicata anche dai due *comites* che lo fiancheggiano, con una formula tante volte usata per Traiano. Altre volte, un albero può essere adoperato invece come «legante» della composizione, e quasi guida alla lettura. Talvolta l'albero funge da asse di simmetria che bipartisce la composizione, contrapponendo con grande evidenza l'ambasceria dei Daci al terzetto di Traiano coi suoi *comites*. Lo squarcio che s'apre in alto lasciando vedere il muro di un edificio, i soldati al lavoro e il rialzo roccioso sul quale sta Traiano suggeriscono un paesaggio e



hanno, insieme, un valore «distributivo», collocando quel colloquio in una pausa dell'avanzata dei Romani, fra l'arrivo di Traiano sul fronte e un sacrificio. Anche in un'altra scena l'albero ha una simile funzione: non separa, ma anzi congiunge Traiano che alla testa di un drappello giunge da sinistra e la pattuglia di cavalieri che, simmetricamente contrapposta, arriva dall'altro lato. Qui un secondo albero forma, unendosi al primo, quasi l'abbreviatura di un bosco dal quale la pattuglia stia uscendo<sup>87</sup>.

Ma nel *continuum* della narrazione gli alberi assumono talvolta il netto significato di uno stacco, come i due fusti drittissimi che separano Daci al lavoro da Romani al lavoro: poiché i soldati dei due campi avversi non lavorerebbero così quietamente se fossero gli uni in vista degli altri, il doppio albero «allontana» (per l'osservatore) l'una dall'altra le due scene, proponendosi come decisa cesura spaziale e/o temporale. Con analogo artificio, un'altra coppia d'alberi separa la fila di Romani che compostamente assistono alla resa di un capo Dace davanti a Traiano dal concitato muoversi dei Daci che incendiano le proprie case prima di darsi alla fuga o di uccidersi. Anche in altri casi la cesura di un albero serve ad «allontanare» l'una dall'altra, dilatando il racconto, scene che sulla Colonna, invece, potrebbero apparire legate per immediata prossimità. Così dopo la «grande resa» dei Daci e le «condizioni di pace» un albero segna, nettissimo, il confine fra il breve paesaggio montuoso popolato di fuggiaschi e l'ultima allocuzione di Traiano, già in abito da viaggio, alle truppe acclamanti.

Si noterà, di passaggio, che dove più chiara è la funzione degli alberi come elemento di stacco fra scene adiacenti, tanto più dritti, geometrici sorgono i loro fusti: quasi a separare l'una dall'altra delle «vignette» o a chiudere singoli segmenti in un ritmo compositivo che (in termini antichi) potrebbe chiamarsi «metopale». La rarità

di queste così nette cesure mostra tuttavia quanto sia impropria l'abitudine, invalsa (per ragioni pratiche) nelle edizioni moderne della Colonna prima di questa, di ritagliare arbitrariamente nel fregio delle «scene» considerandole unità compiute. Al contrario, come si è visto, gli alberi possono essere talvolta non cesura, ma anzi indice visuale di un allargamento di campo che non è mutamento di scena. L'albero intorno al quale si raccolgono molti Daci caduti e qualche combattente contro i Romani che incalzano segna non la «fine» di una «scena», ma anzi il limite del bosco, verso il quale vengono respinti i Daci che vediamo, in fuga, nel registro superiore: e infatti altri due alberi lì presso designano e circoscrivono lo spazio della boscaglia, al di là del quale l'ordinata folla delle truppe ascolta un discorso di Traiano. Analogamente, una carica della cavalleria dei Mauri (un «corpo speciale» dell'esercito romano) costringe i Daci alla fuga nel bosco, che quattro alberi fronzuti, in primo piano, presentano come in epitome, mentre altri fuggiaschi scompaiono dietro lontane creste montuose. Qui, e spesso altrove, l'addensarsi di pochi alberi in un sol punto è, anch'esso, un «*sophisma* del pittore», e di pochi tronchi a fronde radissime (per non coprire le figure) invita a «fare», nella traduzione mentale del racconto, tutto un bosco: usandoli dunque sí per una definizione (e talora una cesura) spaziale, ma anche per un'accorta distribuzione dei fatti e, insieme, dei ruoli, dove ai Daci spetta lo spazio incolto del bosco o dei monti (della fuga), ai Romani il compito di edificare, spianare, disboscare. La straordinaria *Caccia* che decora la tomba, recentemente scoperta, di un re macedone addita con piena evidenza nella pittura ellenistica l'origine di un uso sapientissimo degli alberi per l'articolazione dello spazio in rapporto alle figure (in profondità) e per la sua partizione, nella lunga *strip* figurata, in singole scene da leggersi come episodi simultanei di un'unica impresa<sup>88</sup>.

Sembra quasi un araldico palmizio, l'albero che drittissimo separa i due momenti successivi della presa di una fortezza dacica. Qui la sequenza è probabilmente temporale: e dunque la cerniera dell'albero ribalta, quasi girando un foglio, l'inscenamento della prima parte (la fortezza assediata) sulla seconda, dove la resistenza dei Daci è travolta, e i Romani penetrano nelle mura. La consueta diagonale degli scudi che segna la prima linea dello scontro (a sinistra dell'albero), e la *testudo* disposta dall'altra parte con opposta inclinazione sono disposte simmetricamente rispetto al centro della composizione, a formare, dirò – se «lette» insieme, da lontano e dal basso – quasi una punta di freccia volta verso l'alto. Ma era naturalmente possibile, per il Maestro della Colonna, giocare d'artifici «pittorici» con lo spazio e il tempo insieme. La sequenza delle scene XCI-XCIII potrebbe essere descritta come un brusco passaggio da un sacrificio «urbano» di Traiano all'adunata generale dei Daci, in una fortezza fra i monti, per organizzare il nuovo attacco. La scena di disboscamento, intermedia fra le due, ha dunque la funzione di una cerniera spazio-temporale: essa segna a un tempo uno «spostamento» verso il fronte (in senso spaziale) e le «premesse della guerra imminente» (in senso temporale).

Con piú radicale movimento, gli alberi (o il bosco) possono segnare, infine, gli estremi di un «episodio», isolato da quelli adiacenti per dargli rilievo, e collocato in uno spazio «altro» da quello già fermamente assoggettato dai Romani. La memorabile sequenza della *Disperazione dei Daci* (l'incendio delle loro città, il suicidio collettivo, la fuga) è contenuta, non certo a caso, fra due solidi gruppi di Romani in quietta attesa: gli uni e gli altri sono volti verso Traiano, che in ambo i casi riceve la resa di altri barbari. Questo spazio «dei Romani», dove ai Daci non resta che arrendersi, è separato, alle due estremità, da quello «dei Daci» mediante il

consueto «*sophisma* dell'albero»: che segna dunque un radicale mutamento di scena, circostrive e per così dire «spinge all'indietro», uno «spazio interno» che è quello occupato (ancora) dai Daci e un «tempo del racconto» che si apre come una parentesi o una digressione, in un episodio contemporaneo a quelli rappresentati prima e dopo, ma con un proprio svolgimento e un proprio ritmo. Ai fatti qui rappresentati non c'erano testimoni romani: e mai come qui, in quella che è certamente la scena più originale e il più alto raggiungimento della Colonna, la scarna notizia di un evento ha saputo trasformarsi in drammatica presentazione di passioni, che non potevano essere raccontate se non assumendo, per osservarle, il punto di vista del nemico. Ai Daci che appiccano il fuoco alle proprie case (qui le due figure simmetriche in basso e la composizione scalata, «triangolare», moltiplicano le presenze) subito fanno seguito le lunghe mura d'una più remota fortezza, ricurve a seguire il pendio della rocciosa montagna che emerge qua e là. E dentro la fortezza – in uno spazio, dunque, tre volte circostritto: dal bosco, dal monte, dalle mura – che si svolge la grande scena del suicidio collettivo. Ai due estremi, due giovani morenti: il primo contratto ancora negli ultimi spasimi e sorretto da due compagni, l'altro già crollato al suolo, mentre un Dace più vecchio si china a sostenerlo e a piangerlo. In mezzo, una folla di Daci che ora levano le braccia in gesti di disperazione, e ora le tendono verso il veleno che uno di loro, al centro, sta distribuendo. Questa figura non può essere Decebalo: poiché il suo partito, come mostra il seguito della storia, non è la morte volontaria, ma la resistenza fino all'estremo. E questa la scelta dell'ultimo gruppo di Daci, che vediamo fuggire verso i monti: alcune figure volte indietro fanno da *trait d'union*. L'intera sequenza disegna così, con straordinaria efficacia, la sorte dei Daci: la resa, la fuga o la morte.

Anche piú avanti nel racconto, il suicidio di Decebalò è preannunziato da un rinnovato contrapporsi della *mors voluntaria* di alcuni Daci nel bosco alla resa di altri entro un accampamento romano. Qui è il *castrum*, dove Traiano fa la sua ultima apparizione sulla Colonna, che «rompe» lo spazio del bosco, ormai non piú solo popolato dai Daci, ma invaso sempre piú dai Romani. E infatti subito comincia la grande cavalcata dei Romani gettatisi all'inseguimento di Decebalò: un albero la apre, altri, frammisti a spuntoni di roccia, caratterizzano il paesaggio, un altro albero s'incurva a segnare non una pausa, ma un asse compositivo che organizza le figure dei cavalieri che convergono su quella del re suicida. In questo come in altri casi, resta tutto da valutare (come qui non è possibile fare) l'uso che il Maestro fa della curvatura della Colonna, in funzione spazio-temporale, e altri suoi artifici: serva di solo esempio questo «*sophisma* del pittore», che usa gli alberi ora a descrivere lo spazio, ora a cadenzare il tempo; ora a comporre in una queste due dimensioni, e ora invece a indicare gerarchie di personaggi, o zone d'attenzione, o «digressioni», *excursus* nel campo nemico (la *Disperazione dei Daci*) o, al contrario, dal campo aperto all'ultima *Resa a Traiano*. Uno dei principî che governano il racconto è l'uso degli elementi del paesaggio (gli alberi; ma anche le rocce, le case, i fiumi...) in funzione *distributiva*, per indirizzare la lettura secondo ritmi spaziali e/o temporali, per suggerire contemporaneità o successione degli eventi, ma anche per collocarli in un rapporto reciproco di dipendenza («prima-dopo», «mentre-intanto»; ma anche causa-effetto) o per correlarli secondo gerarchie di attenzione.

*Formule di attenzione: Traiano e Decebalo.*

Con bell'artificio compositivo, il gruppo di Traiano circondato dal suo consiglio di guerra poco prima dell'attacco decisivo contro i Daci è messo in gran risalto ponendolo al sommo di una fortezza turrita, ridotta quasi a proscenio. Le mura merlate occupano quasi metà dell'altezza del fregio, e segnano dunque una netta pausa visuale, che attira l'attenzione dell'osservatore e indica allo sguardo quel piccolo gruppo di figure; al tempo stesso, correndo obliquamente sia a sinistra che a destra, le mura isolano questa breve scena dalla sequenza che la contiene: sacrificio e allocuzione di Traiano *prima*, marcia dell'esercito *dopo*. Anche al principio della prima guerra dacica ricorre un simile «consiglio di guerra», solennizzato qui dalla fila di otto littori schierati sul podio dietro Traiano e i due *comites* che lo accompagnano<sup>89</sup>. A questo carattere «di presentazione» del principe (che è qui alla sua prima apparizione nella Colonna) si contrappone, nell'altro «consiglio di guerra», un tono marcatamente narrativo, che bilancia l'assoluta «chiusura» della scena in se stessa: Traiano si volta bruscamente all'indietro, a evidenziare lo strettissimo rapporto compositivo e tematico che lega questo *Consiglio di guerra* alla precedente *adlocutio*, quasi che in essa il principe già avesse fissato le linee strategiche che ora discuterà. La scena è dunque caratterizzata come cerniera fra ciò che la precede e ciò che la segue (dunque: come il momento delle decisioni tattiche rispetto alle operazioni di guerra immediatamente successive) con l'uso convergente di meccanismi esterni a essa («distribuzione») e di meccanismi interni (relazione compositiva fra Traiano e gli astanti).

La figura di Traiano è qui evidenziata facendovi convergere tutti gli sguardi: dei consiglieri, delle sentinelle schierate lungo le mura. È questa una delle varian-

ti possibili della *formula di attenzione* che accompagna costantemente Traiano, nelle sue quasi sessanta apparizioni sul fusto della Colonna, culminate e compendiate dalla statua colossale che la sovrastava.

Possiamo qui individuare una formula-base, a partire dalla quale tutte le altre (e con ciò *ogni* presenza di Traiano sulla Colonna, con pochissime eccezioni) possono essere spiegate. Nella sua forma piú semplice, essa presenta Traiano fra due figure di ufficiali romani che si volgono entrambi verso di lui, secondo lo schema  $\rightarrow T \leftarrow$ . Questa formula-base è, insieme, la piú usata lungo tutto il fregio, ma con frequenza decrescente dal basso verso l'alto<sup>90</sup>. È adoperata per la presentazione di Traiano

- davanti ai propri soldati:
  - scene di adlocutio
  - scene di lavoro
  - scene di marcia e di guerra
- davanti ai nemici:
  - a un prigioniero
  - alle ambascerie
- davanti al *Contadino caduto dal mulo* (in una scena controversa).

Vanno messi in speciale evidenza i due casi (i soli in tutta la Colonna) in cui Traiano è rappresentato in posizione frontale. Si tratta di due scene dov'egli sovrasta un gruppo di soldati al lavoro: la frontalità del principe traduce qui in immagine quella stessa formula verbale che tante volte abbiamo letto nel *De bello Gallico* (e altrove), *Caesar pontem* (o *castrum*) *fecit* [dove noi diremmo «fece fare»], e attribuendo all'imperatore ogni ini-

ziativa, colora lo schema di una specifica carica «iussiva». In questo contesto va sottolineato, egualmente, che fra le moltissime scene di lavoro dei *fabri* militari rappresentate sulla Colonna solo pochissime, e tutte nella parte piú in basso, includono la figura di Traiano.

Questa formula d'attenzione può essere modificata secondo tre meccanismi diversi, dei quali il primo e l'ultimo si corrispondono simmetricamente:

*reductio*  
*variatio*  
*amplificatio.*

Il *primo* caso, quello della riduzione, è il piú raro. Nell'esempio piú chiaro, un solo ufficiale accompagna Traiano, secondo lo schema  $\rightarrow T$ ; ma è subito evidente che la composizione è bilanciata dalla contrapposizione dei soldati romani (con vessilli e trombe) al gruppo formato dal Dace prigioniero che un Romano sta trascinando in catene davanti all'imperatore. Un contesto ancora piú ampio giustifica la *reductio* dell'unica scena dove lo schema si presenta nella forma  $T \leftarrow$ , e del resto in *tutti* i casi in cui essa ricorre; quasi sempre, inoltre, la formula ridotta compare quando la composizione è su due registri, e Traiano è collocato in secondo piano, sempre in mezzo alle sue truppe<sup>91</sup>.

Nel *secondo* caso, la formula-base viene modificata con l'introduzione di variazioni che non ne mutano (se non, talvolta, per accrescerlo) l'effetto. In due casi, che ricorrono nella stessa sequenza, i *comites* di Traiano sono ancora due, ma si voltano tutti e due nella stessa direzione (lo schema è dunque  $\rightarrow T \rightarrow$ ), ora verso un principe Dace che s'inginocchia davanti a Traiano, ora verso una folla di Daci supplichevoli. Nell'uno e nell'altro caso, il gruppo è inserito in un piú ampio contesto, costruito in modo da evidenziare ora il Dace che s'ar-



rende, e ora invece il contrasto fra l'attitudine ferma e tranquilla di Traiano e dei suoi e i gesti enfatici con cui i Daci implorano la sua *clementia*: i *comites* partecipano dunque, in questa variante della formula, della maestà di Traiano al cospetto del nemico.

Un'altra, semplice, *variatio* consiste nell'accrescere il numero dei *comites* dell'imperatore, portandoli a tre o a quattro, e collocandoli variamente al suo fianco, mantenendo però la norma compositiva che vuole concentrati su di lui tutti gli sguardi. Sono adoperati gli schemi alternativi  $\rightarrow T \Leftarrow$  (con la sua controparte  $\Rightarrow T \leftarrow$ ),  $\Rightarrow T \Leftarrow$  e  $\Rightarrow T \leftarrow$ . Questa, che potremmo chiamare *variatio* per addizione, può avere a seconda del contesto due valenze opposte: talora con valore «accrescitivo», quando serve a mettere in ancor maggiore evidenza la figura di Traiano di fronte a uno o più prigionieri o in un'*adlocutio*; e talora invece con valore «compensativo», dove esigenze compositive hanno portato a collocare Traiano in un secondo piano, ed era dunque necessario individuarlo con una più larga aura d'attenzione. È questo il caso di un altro incontro con un prigioniero, e di una scena (un'*adlocutio*) la cui composizione ci appare particolarmente «compressa». La stessa formula appare, in altro aspetto, in un'isolata scena dove Traiano che, seduto, distribuisce donativi ai soldati fra le acclamazioni della truppa è accompagnato da tre *comites* disposti secondo lo schema  $(\rightarrow)(\leftarrow) T \leftarrow$ : è qui ben chiaro che le prime due figure, che si guardano mutuamente, fanno da contrappeso alla quarta, volta verso Traiano. Potremmo pensare a una sorta di «regola», per cui  $(\rightarrow)(\leftarrow) T$  equivale, in accezione più «forte», a  $\rightarrow T$ . Analogamente, all'inizio della campagna in Mesia Traiano che predispone la marcia delle truppe è presentato, contro lo sfondo di una città murata, con quattro *comites*, disposti nello schema  $(\rightarrow)\rightarrow(\leftarrow) T \leftarrow$  che valorizza, è vero, il *comes* posto dietro a Traiano  $[(\rightarrow)C(\leftarrow)]$ , ma

attraverso il suo sguardo volto anch'esso al *princeps* [(→)C(←)] ne esalta ancora di più la persona. La «rego

la» che possiamo estrarne è del tipo: (→)→(←)T← equivale, in accezione più forte, a →T. Perfettamente analogo è lo schema che raccoglie le figure centrali del *Sacrificio davanti al Ponte*. In questa scena amplissima, Traiano è identificato non solo dalla convergenza di numerose figure da ambo i lati, ma anche dagli sguardi dei personaggi a lui più vicini, che si dispongono secondo lo schema  $\overset{1}{\rightarrow}\overset{2}{\rightarrow}T(\overset{3}{\rightarrow})\overset{4}{\leftarrow}(\overset{5}{\leftarrow})$ , dove non sono considerati, per ragioni gerarchiche, i due accoliti del sacrificio che sono fra i personaggi 1 e 2. In questo caso, l'aura di attenzione «di secondo grado» intorno al personaggio 3 può essere spiegata assai bene, se ne accettiamo l'identificazione, corrente, con l'architetto del Ponte, Apollodoro di Damasco<sup>92</sup>: →→T(→)A(←). Anche il *comes*

valorizzato con analoga formula nell'*Arrivo in Mesia* potrebbe essere, similmente, un personaggio determinato, uno dei più vicini a Traiano: e infatti si è proposto di riconoscervi il futuro imperatore Adriano, *comes expeditionis Dacicae*<sup>93</sup>: (→)H(←)T←. Quest'uso

Quest'uso «secondo» della formula di attenzione per personaggi come A(pollodorus) o H(adrianus) ne conferma dunque al tempo stesso la chiarezza e la pregnanza.

Una *variatio* più complessa e significativa si articola, possiamo dire, «per metatesi», e cioè spostando in avanti (verso l'interlocutore) la figura di Traiano, e dunque collocando i suoi *comites* (due o più di due) dietro di lui, secondo lo schema  $\rightrightarrows T$ . Questa *variatio* compare quattro volte con identica declinazione: Traiano parla ai soldati dall'alto di un podio, e due ufficiali gli stanno alle spalle. Il fatto che sia usata solo per scene di *adlocutio* rende assai chiara la funzione della formula in que-

sto suo aspetto peculiare: il principe è qui posto a immediato contatto col suo esercito, e la folla dei soldati che lo ascoltano fissando lo sguardo sopra di lui non solo bilancia compositivamente la silenziosa presenza dei *comites*, ma accresce l'aura di attenzione intorno alla figura del principe, che costantemente protende la destra in un composto ed efficace gesto di eloquenza. Con altro effetto ricorre, una sola volta, lo schema  $\Rightarrow T$ , in una scena che contrappone Traiano e i suoi alla prima ambasceria dei Daci. Qui il rigido fondale di un *castrum* murato da cui occhieggiano due sentinelle e il bilanciarsi dei due gruppi concorrono a mettere in evidenza il vivace contrasto dei gesti: le braccia del capo della delegazione nemica si muovono come ad accompagnare un'argomentazione, Traiano rigidamente contrappone la destra contratta in un gesto (*porrecti tres digiti*) di scongiuro e di rifiuto<sup>94</sup>. Poiché questi ambasciatori sono evidentemente *comati* (cioè appartenenti allo strato inferiore della popolazione dacica), e le fonti parlano di una prima ambasceria di Decebalo a Traiano, composta di *comati*, che fu respinta<sup>95</sup>, si può pensare che questo sia qui il valore del gesto.

Sulla base delle «regole» enunciate sopra, si possono raccogliere in questa sezione altri tre esempi. Una volta Traiano si rivolge ad alcuni soldati al lavoro, ed è seguito da tre accompagnatori secondo lo schema  $T(\rightarrow)\leftarrow(\leftarrow)$ : l'artificio di spostare in avanti l'imperatore, accorciando le distanze fra lui e i suoi interlocutori, è inscenato qui con una valenza iussiva perfettamente analoga a quella che caratterizzava, con un Traiano visto di fronte, altre due scene di lavoro, collocate a breve distanza da questa. L'ultima apparizione di Traiano sulla Colonna è una scena di resa, dove l'imperatore fronteggia il capo Dace che gli s'inginocchia davanti, e i quattro *comites* che lo seguono si dispongono nello schema  $(\rightarrow)(\leftarrow)T\rightarrow\rightarrow$ , che è rinforzato dai due soldati posti

appena piú in basso e bilanciato, sull'altro lato, dalle mani tese dei Daci e da un altro gruppo di soldati romani. Come nel secondo *Consiglio di guerra*, le mura isolano la scena e dànno risalto all'evento rappresentato; la figura di Traiano è evidenziata collocandola dove c'è un varco nelle mura e sullo sfondo della grande tenda: il vuoto che s'apre proprio dove cade il gesto del Dace inginocchiato ne esalta il valore. In questi due casi, lo spostamento «in avanti» dell'imperatore (*variatio* per metatesi) è giocato, a differenza che nelle scene di *adlocutio*, collocandolo sullo stesso piano delle persone a cui è rivolto. Diversamente, in un'intensa scena Traiano sovrasta una città nemica che i suoi soldati stanno incendiando, e alcuni Daci in fuga si volgono a guardarlo dal basso. I *comites* sono stavolta due, disposti nello schema  $\rightarrow\leftarrow T$ , che parrebbe piú adatto a un'*adlocutio*, ma ha la chiara funzione di stabilire un immediato contatto fra la figura del principe e i Daci ch'egli ha volto in fuga. Secondo l'opportuno commento di R. Brilliant, in questa scena

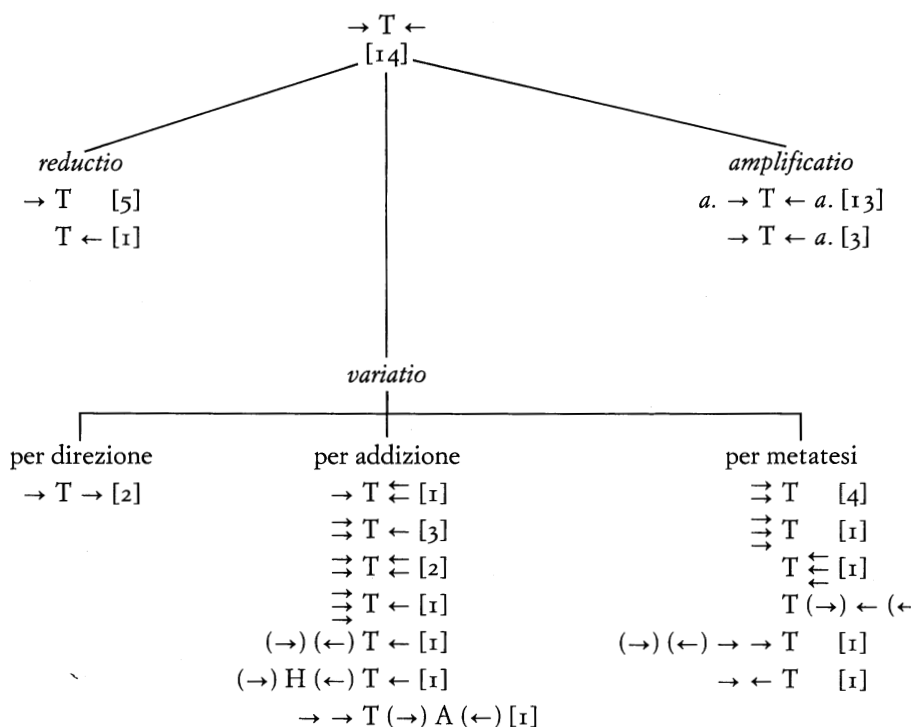
si fa evidente l'impatto fisico della personalità numinosa di Traiano: [...] il carattere simbolico della scena differisce dalla situazione narrativa, dato che i Daci in fuga, guardandosi alle spalle con apprensione, sembrano scacciati non tanto dalla loro sconfitta, ma dalla dominante figura imperiale, il cui sguardo e il cui gesto oltrepassano le loro forze<sup>96</sup>.

Brilliant coglie qui un punto essenziale, come può ben mostrare il confronto con un passo del *Panegirico* di Plinio (che egli non cita), dove – una volta evocato, con accorta profezia *post eventum*, l'inevitabile trionfo sui Daci – s'ipotizzano con artificio retorico altre imprese, altri nemici:

E non ti mancheranno spoglie opime, se mai un qualche re osasse attaccarti, e non fosse piuttosto atterrito, per quanto separato da te dall'estensione del campo di battaglia e da tutto il suo esercito, non tanto dal tiro delle tue frecce, ma da quello del tuo sguardo minaccioso.<sup>97</sup>

*Coniectus oculorum*, l'impatto dello sguardo, è una componente vitale di questa scena; l'altra è il gesto di Traiano, che qui (e solo qui) impugna una lancia con la punta confitta al suolo, che secondo una ben attestata tradizione romana indica vittoria e presa di possesso del territorio<sup>98</sup>. La «metatesi» della figura di Traiano, evidenziando il suo sguardo e il suo gesto, colma dunque di senso questa scena, e ce lo presenta all'indomani della prima battaglia campale contro i Daci mentre afferma con ferrea decisione il suo progetto di conquista, e incute terrore con la sola sua presenza.

Il *terzo* e ultimo meccanismo che interviene a modificare la formula-base consiste nell'*amplificatio* dell'aura d'attenzione che individua Traiano con l'affollargli intorno gruppi numerosi di persone, da ambo i lati ( $a. \rightarrow T \leftarrow a.$ ) o da uno solo ( $\rightarrow T \leftarrow a.$ ). Prima di analizzare queste composizioni più larghe e complesse, è opportuno provare a raccogliere in un unico schema riassuntivo, in quanto riconducibili a un'unica formula-base, le diverse forme in cui si presenta l'aura di attenzione accuratamente costruita dal Maestro della Colonna intorno alla figura di Traiano (i numeri fra parentesi quadre indicano le occorrenze di ciascun tipo):



Possiamo offrire una riprova di questa iterazione coscientemente topica di formule d'identificazione e d'attenzione mirate su Traiano, esaminando i modi della presentazione del suo avversario, il re nemico Decebalò.

Era terribile nell'attaccar battaglia e nel condurla, abile negli assalti e nell'ordinare la ritirata al momento opportuno, espertissimo nel tendere imboscate ma anche nelle battaglie campali; e sapeva far buon uso di una vittoria, ma anche cavarsela nel migliore dei modi dopo una sconfitta. Per queste sue qualità, egli fu a lungo per i Romani un avversario degno di essere combattuto<sup>99</sup> [...] Mandò [verso l'87 d. C.] a Domiziano un'ambasceria insultante, secondo la quale ogni Romano avrebbe dovuto pagare a Decebalò due oboli ogni anno, dichiarando che, in caso contrario, avrebbe attaccato i Romani infliggendo grandi perdite al loro esercito<sup>100</sup>. [...] Rifiutò di arrendersi a Traiano [nel 104 d. C.], e anzi si mise scopertamente a radunare le sue forze, chiamando a raccolta anche i popoli vicini

ni, ai quali diceva: «È piú sicuro e facile combattere al mio fianco per conservare la vostra libertà; se invece starete a guardare mentre i Romani ci traggono a rovina, subito dopo anche voi, rimasti senza alleati, sarete ridotti in schiavitú»<sup>101</sup>.

Dalle parole di Dione Cassio, Decebalo esce come un «degnò antagonista» di Traiano: ma com'era rappresentato sulla Colonna il re nemico? Fra le numerose apparizioni di Decebalo che si è tentato di identificare sulla Colonna, ben poche possono ritenersi sicure. Criterio per l'identificazione non può essere il carattere «ritrattistico»; ché anzi anche dove piú certi siamo di riconoscere Decebalo, egli in nulla si distingue da tante altre figure di Daci *pileati*. È piuttosto il contesto narrativo, e l'uso di opportune formule di attenzione, che assicurano l'identità del sovrano nemico; ed è sulla base della coerenza narrativa che vanno respinte con decisione (per le ragioni già viste) almeno due delle identificazioni proposte<sup>102</sup>.

Le apparizioni sicure di Decebalo sono concentrate per lo piú nella seconda campagna dacica, ma non meno certa è la sua identità nella figura che chiude la scena della *Grande Resa*, in un'attitudine di «pace con riserva». Vediamo qui chiaramente in opera alcuni dei meccanismi formulari che abbiamo visto riservati a Traiano: il dislivello rispetto agli astanti; il gesto composto e fiero, che si stacca nettamente da quelli supplichevoli degli altri; la rappresentazione a figura piena; infine, la presenza, alle sue spalle, di due *comites*, disposti secondo lo schema  $D(\rightarrow) (\leftarrow)$ , dove Decebalo si volge a sini

←

stra per contrapporsi a Traiano. Nella *Mobilizzazione dei Daci*, i nobili compagni di Decebalo si voltano a guardarlo secondo il piú diffuso degli schemi usati per Traiano ( $\rightarrow D \leftarrow$ ); mentre piú tardi ne ritroviamo una delle

possibili varianti, nello schema ← D ←: il gruppo è sbilanciato verso sinistra perché Decebalo e i suoi stanno osservando l'esito (sfavorevole) di uno scontro coi Romani. Poco dopo, il re ormai così vicino a morire riceve dal Maestro quasi l'onore delle armi, ed è rappresentato per la prima e unica volta nella formula onorifica dell'*adlocutio*, riservata per il resto al solo imperatore. Come una sorta di tragica *amplificatio* dell'aura che ormai circonda Decebalo, per segnarne a dito la sconfitta e la fine, si può caratterizzare la scena del suo suicidio, con Romani e Daci che vi convergono da ogni parte; mentre ancora con lo schema dell'*adlocutio* è costruita l'ultima, macabra apparizione di Decebalo: sopra un bastione, il suo capo mozzo viene esibito a una folla di muti soldati da due ufficiali romani<sup>103</sup>. Le rappresentazioni di Decebalo sono dunque organizzate secondo l'identico prontuario di formule che il Maestro aveva messo a punto per Traiano, e anzi lo presuppongono e, trasferendolo (ma assai di rado) al re nemico, si allineano alle cavalleresche parole che abbiamo letto nella narrazione storica degli eventi.

Non è un caso che Decebalo compaia più spesso nella seconda campagna dacica che nella prima: il suo ruolo personale viene esaltato via via che si avvicina l'ultima sua sconfitta. Ma, come abbiamo visto, un'altra (la prima) comparsa di Decebalo si registra sul margine della *Battaglia di Tapae*, dove la sua testa spunta appena dal folto del bosco, quasi bersaglio al fulmine di Giove<sup>104</sup>. I due alberi rigidissimi che lo fiancheggiano suggeriscono l'importanza di questa figura nobile e isolata, che osserva compostamente la battaglia senza prendervi parte, ed è collocata sopra un rialzo del terreno coperto dalle figure in primo piano. Fra queste e Decebalo la sapienza del Maestro ha istituito un pregnante rapporto compositivo: il re barbaro emerge al culmine di un gruppo di morenti al cui soccorso corrono altri



Daci, e perciò il destino suo e del suo popolo è rappresentato, in compendiosa e tagliente prolessi, in questa prima comparsa dell'avversario di Traiano. Con analogo, ma piú contenuto, effetto di prolessi due teste mozzate pendono sanguinando davanti al principe già all'inizio della battaglia, a indicarne l'esito; a mezza strada fra Traiano e Decebalo, Giove irrompe dal cielo, scaglia il suo fulmine, garantisce ai Romani la vittoria; e Decebalo subito si presenta all'osservatore nelle vesti di chi sarà sconfitto.

*Viaggi e sacrifici.*

Il *terzo* tipo di modificazione della formula-base, l'*amplificatio*, è riservato, con una sola eccezione (la *Grande Resa*), a due circostanze particolari: il viaggio e il sacrificio.

La prima scena di sacrificio, che subito fa seguito al primo *Consiglio di guerra*, presenta Traiano in panni sacerdotali che liba sull'ara entro un accampamento le cui mura s'aprono per fargli posto, secondo uno schema che tornerà altrove; e anche qui gli fa da sfondo la tenda imperiale (*praetorium*), circondata da altre tende e da insegne militari. Tutti gli accoliti del sacrificio guardano verso il principe; ma a far cornice al piccolo gruppo raccolto entro le mura s'addensano, d'intorno, soldati e vittimari con le bestie che stanno per essere uccise, finché gli squilli dei trombettieri chiudono la scena. La composizione circolare intorno alla geometrica barriera delle mura e il fastigio triangolare del *praetorium* col suo velano dischiuso sono artifici che convergono sulla figura di Traiano e presentano la *pietas* del principe come presupposto e garanzia della vittoria immancabile<sup>105</sup>. Lo stesso tema fu ripresentato, in forma piú abile e compatta, nella seconda scena di sacrificio della Colonna, dove vit-

time, vittimari e astanti fanno siepe intorno alle mura merlate, e Traiano sacrifica sull'alto di un bastione con accolti e portainsegne, mentre i trombettieri varcano la soglia del *castrum*. Anche qui convergono su Traiano gli sguardi di molti; e all'ampia circolare si unisce, a indicarlo come il protagonista della scena, l'angolo che fanno le mura. Potremmo chiamarlo «l'artificio (o il *sophisma*) del bastione», giacché il Maestro vi fa ricorso altre volte. La stessa presentazione ricompare, abbreviata e compressa, nell'ultimo sacrificio della Colonna, dove il cerchio delle mura s'è fatto quasi solo un tramezzo che separa la composizione in due registri.

Con altra sapienza e cura il Maestro aveva costruito gli altri sacrifici della Colonna<sup>106</sup>. Una volta è la cavea di un teatro che, ergendosi sullo sfondo, culmina la scena e le dà risalto: verso Traiano sacrificante in abito da viaggio s'affrettano da un lato i soldati smontati dalle navi, dall'altro sta una folla di sudditi muta e composta; un vittimario ha appena ucciso il toro e attende da Traiano il comando di estrarne le viscere per trarre gli auspici di rito (*extispicium*). Qui una larghissima *amplificatio* ha addensato intorno all'imperatore militari e civili, insegne e architetture, sollevandolo appena dalle acque che bordano il fregio con le arcatele di un molo litoraneo. Tutta sbilanciata da un solo lato è invece l'*amplificatio* d'un altro sacrificio, dove Traiano è quasi solo davanti all'ara sotto un arco che compendiariamente figura una città, e la folla dei sudditi gli s'accalca dietro le spalle, mentre quattro vittimari con toro, ciascuno davanti a un'ara, sono relegati in secondo piano, iterando quattro volte un identico schema. Esso era stato già adoperato in una scena dove tori e vittimari sono ancora quattro, ma disposti su due registri, in circolo intorno a due are col fuoco già acceso, verso le quali Traiano sta dirigendosi di gran fretta: a dare maggior risalto ai vittimari posti in secondo piano, la scure sacri-

ficale che essi tenevano con la sinistra (ora vuota), appoggiandola sulla spalla, era aggiunta in lucido metallo; e l'identico artificio fu usato per due dei quattro vittimari della scena XCI. Non meno largo è il pubblico che assiste al *Sacrificio davanti al Ponte*, dove un solo vittimario (nello stesso schema) sosta col suo toro presso la bassa ara su cui Traiano versa la libagione: sullo sfondo, le imponenti arcate del celebre ponte sul Danubio costruito con ardito progetto da Apollodoro di Damasco. In un ultimo caso si ripete la sequenza del «sacrificio imminente»: Traiano non ha ancora arrestato il cavallo, e già davanti a lui è pronto l'apparato per il rito che compirà.

Le scene di sacrificio della Colonna Traiana possono dunque essere raggruppate in due tipi, la cui distinzione può esser utile per l'analisi delle procedure compositive del Maestro:

- a) composizioni circolari (chiuse): i primi tre casi trattati qui;
- b) composizioni lineari (aperte): gli altri casi.

La distinzione può essere ben spiegata con l'intento di rappresentare, nelle composizioni circolari, la *circumitio*, la processione che correva intorno alle mura nella *lustratio exercitus*<sup>107</sup>; ma più importa notare che, mentre queste scene si presentano concluse in se stesse, quasi sospensioni del racconto per aprirvi lo spazio del sacro, le scene lineari, organizzate in forma «crescente» secondo la direzione del fregio, suggeriscono piuttosto la sequenza del racconto. Come vedremo meglio, queste due forme di composizione («chiusa» e «aperta» nella direzione del fregio) sono per tutta la Colonna due «logiche» alternative di organizzazione del discorso narrativo e di presentazione delle immagini che si alternano, si compongono e si bilanciano fra loro.

Le piú ampie e accurate composizioni lineari di sacrificio sono concentrate in una sola, breve sezione del fregio, quella che rappresenta, all'inizio della seconda campagna dacica, la marcia di avvicinamento al fronte dell'imperatore; e ad esse si unisce, dopo breve intervallo, la scena del sacrificio davanti al ponte. In realtà, è subito evidente che nell'intera, ampia sequenza – una delle piú sorvegliate della Colonna – viaggio e sacrificio sono inseparabili, e si alternano o si fondono componendosi in compatto racconto, dove l'*amplificatio* dell'aura di attenzione è norma costante. Una prima sperimentazione del tema dei viaggi imperiali si registra nella prima campagna dacica, dove il rapido accorrere di Traiano verso la Mesia in pericolo è presentato mettendo in densa successione il suo imbarco, un viaggio sul fiume, dove è lo stesso imperatore a reggere il timone di una delle due navi, e una cavalcata finale, che subito precede la battaglia decisiva. In tutti e tre i casi, la formula d'attenzione è amplificata, con mezzi sempre diversi: e dov'era piú arduo evidenziare Traiano in vesti di timoniere, lo scopo è raggiunto collocandogli al fianco un *comes* che si volge a guardarlo, come fa anche l'intero equipaggio dell'altra nave, posta nel registro superiore. Uno schema amplificato si trova, infine, in un *Incontro con le truppe* dove Traiano è circondato, sullo sfondo di un accampamento, da numerosi soldati tutti con lo sguardo volto su di lui. Qui, come spesso altrove, il punto focale della composizione coincide con la figura del principe, e la folla che gli si raccoglie d'intorno forma, da una parte e dall'altra, due gruppi compatti, dove mediante il «*sophisma* del pittore» si moltiplicano le presenze, e vien suggerita un'amplissima, unanime fedeltà che lo accompagna e lo circonda, rendendo possibili le sue imprese. Poiché questi sono tutti soldati, possiamo ben dire che scene come questa traducano in immagine quella *fides exercitus* che Traiano aveva inte-

so costruire intorno a sé e render nota come un punto essenziale del suo programma<sup>108</sup>.

Altro sarà il senso di altre folle che lo circondano nella grande sequenza del *Viaggio*. Alla pausa solenne che separa l'una dall'altra le due campagne di Dacia, una Vittoria alata posta fra due trofei e intenta a scrivere sopra uno scudo, subito succede un'ordinata sequenza di tre navi che attraversano l'Adriatico: Traiano è ritto sulla poppa della nave di mezzo, e forse impugnava nella mano ora vuota un timone (in metallo?), come pure il timoniere «capitano» della nave posta piú in basso; verso il principe guardano non solo il suo equipaggio, ma anche gli altri due «capitani», mentre dalle sponde rocciose che sovrastano il molo della città portuale sull'altra costa una folla s'affretta scrutando ansiosamente il mare, e davanti a un'ara giace il corpo di un toro già ucciso. Subito s'introducono qui i tre temi che s'intrecceranno a comporre l'intera sequenza del *Viaggio*: gli spostamenti di Traiano alla testa del suo esercito, le accoglienze dei *provinciales* e il sacrificio; mentre il risalto dato alla funzione di timoniere ne suggerisce una valenza simbolica, poiché già Plinio celebrava Traiano per aver impugnato «il timone dello stato»<sup>109</sup>. I parchi accenni alle architetture portuali s'allargano nella scena successiva in paesaggio urbano, e l'incontro di Traiano con gli abitanti del luogo è inscenato davanti a un grande quadriportico che circonda un tempio. Il segmento successivo contiene, ancora, il viaggio di Traiano, le accoglienze dei sudditi, il «sacrificio imminente»: soldati e civili si mescolano in un unico omaggio a Traiano e alla sua *pietas* verso gli dèi. Gl'identici temi compongono anche la scena seguente, mentre quelle successive descrivono in crescendo due tappe del viaggio, a piedi e a cavallo, del principe, che stavolta è accolto da un gruppo di barbari *subiecti* che lo acclamano con la stessa reverenza degli altri suoi sudditi in abito romano. Segue,

naturalmente, un sacrificio. Nell'intera sequenza, *l'amplificatio* è ottenuta moltiplicando le presenze: ma singolare rilievo assume la continua mescolanza di soldati e civili, di viaggio e sacrificio. All'inizio della prima campagna, il viaggio di Traiano non è rappresentato: e la sua prima comparsa, che subito segue le moltitudini di armati che attraversano il Danubio su ponti di barche, è nel contesto quasi cerimoniale del *consilium* di guerra. A quella condensata e immediata presentazione del principe, che ha la funzione di mostrarne l'unità d'intenti coi suoi collaboratori piú diretti, si contrappone (ma come l'altra valva di un dittico) questa lunga marcia dell'anno 105 d. C.: qui non la *fides exercitus* è il tema, ma piuttosto quel *consensus omnium* sul quale voleva basarsi il potere e l'immagine di Traiano, e che viene qui evocato come presupposto e fondamento delle successive azioni di guerra. Possiamo leggere queste scene lasciandoci guidare dalle parole di Traiano, che scrivendo a Plinio si compiace del *laetissimus consensus* con cui soldati e sudditi (*commilitones cum provincialibus*) hanno celebrato l'anniversario della sua ascesa al trono<sup>110</sup>. E Plinio gli aveva scritto che soldati e civili gareggiavano fra loro nell'onorare il principe «per le sue grandi e numerose virtù, ma soprattutto per la straordinaria probità, la venerazione e l'onore prestato agli dèi»<sup>111</sup>; perciò queste feste si svolgevano, è ancora Traiano a dirlo, in una *religio et laetitia* che accomunava *commilitones a provinciales*<sup>112</sup>. Il favore dei sudditi, che si manifesta anch'esso in *acta religionis*, accompagna dunque il principe in grazia della sua *praecipua sanctitas*, dell'*obsequium* e dell'*honor* di cui egli circonda gli dèi. L'integrità morale (*sanctitas*), virtù-base del buon sovrano, si traduce in *pietas* verso gli dèi: e poiché il *consensus* universale si esprime con liete celebrazioni che invocano su Traiano, mediante i riti del sacrificio, la benignità dell'Olimpo, la *religio* si presenta come fatto-

re di coesione totale, che stringe intorno al principe l'intera comunità, presentandola come un blocco sociale fortemente compatto, e privo (come certo *non* era) di conflitti interni.

Quest'ampio viaggio ritmato da sacrifici e da acclamazioni al principe non è, dunque, né un riempitivo né una digressione, ma elemento essenziale nella presentazione della figura di Traiano secondo coordinate di comportamento calcolate per farle corrispondere a un sistema corrente di valori etici, e per suscitare o consolidare il consenso (dei Romani) mediante la rappresentazione del consenso (di *provinciales* e *commilitones*, ma anche dei *subiecti*). La perlustrazione delle città, l'incontro – ogni volta – coi notabili del luogo richiama subito alla mente quella cura per gli affari delle province, e anzi di ogni singola città, che conosciamo così bene (per la Bitinia) dalla preziosa corrispondenza di Traiano con Plinio, e che s'incentra nell'assetto amministrativo e finanziario e nella promozione di opere pubbliche, dovute – secondo le parole di Plinio – per «lo splendore dell'epoca tua [di Traiano: *saeculi tui nitor*<sup>13</sup>]: perciò i densi paesaggi urbani di queste scene non sono sfondo «neutro», né solo «ambientazione topografica», ma suggeriscono, anche, la provvidenza del principe. *Pietas* e *consensus* dominano il viaggio di Traiano: questa sequenza ha la funzione essenziale di rappresentare, attraverso il rapporto del principe coi sudditi, il suo buon governo – quella cura delle province che troverà più organizzata e conclamata espressione nei celebrati viaggi del suo successore Adriano –, per legittimare l'annessione imminente di una nuova provincia: col favore degli dèi, col consenso di tutti.

*Distribuzione. 2: «Evidentia» e ricorrenze.*

L'esame delle scene contrassegnate dall'*amplificatio* dell'aura che circonda Traiano già rende evidente che è necessario allargare il campo fino a comprendervi, oltre al gruppo incentrato sul principe e organizzato secondo la formula di attenzione ( $\rightarrow T \leftarrow$ , con tutte le sue possibili varianti), le altre figure che interagiscono con lui, collocandosi a un livello gerarchicamente inferiore. Noteremo qui l'uso di altre norme compositive, che è opportuno distinguere in due gruppi, a seconda che si riferiscano all'organizzazione *interna* di un singolo segmento («scena») o ne articolino, invece, i nessi *esterni* con i segmenti («scene») adiacenti, coi quali si compone in sequenza:

a) «Scene».

Le norme «interne» sono introdotte in funzione della miglior presentazione del soggetto, e potenziano quella formula di attenzione (in tutte le sue possibili varianti) con altri agganci visuali puntati a un tempo *a*) sull'identificazione di Traiano e *b*) sull'identificazione del significato di ogni scena. Parlerò brevemente solo di tre punti:

1. Il *gesto* di Traiano: dopo Lehmann-Hartleben e Hamberg, R. Brilliant ha rilevato come, nelle scene di *adlocutio*,

l'imperatore parlando fa dei gesti per sottolineare ciò che dice, e tutti lo ascoltano attentamente restando immobili. È del tutto naturale che Traiano compia un gesto mentre parla, ma l'artista ha fatto uso di questo fenomeno casuale per indicare la persona che controlla la situazione, in contrasto con coloro che sono controllati<sup>114</sup>. [...] Quando l'im-



peratore è volto a sinistra anziché a destra, [...] l'artista usa il gesto per prolungare la figura imperiale e impone alla scena un forte accento laterale [...] subordinandola alla mano aperta, vista di fronte, di Traiano. La potenza numinosa di una composizione siffatta è evidente nella stupefatta reazione del contadino della scena IX alla comparsa di Traiano. In questo contesto, il gesto del palmo aperto è sostanzialmente un artificio per catturare lo sguardo, e la mano è un oggetto che richiede attenzione<sup>115</sup>. [...] L'uso congiuntivo della mano aperta, che è finalizzata al tempo stesso alla designazione dell'imperatore e all'immediata situazione narrativa, è caratteristico della Colonna Traiana<sup>116</sup>.

Questa «open hand of identity» è dunque come il suggello che distingue la persona di Traiano, caratterizzandola come fonte e centro dell'azione; e gli sguardi che si dirigono su di lui *dentro* la scena, «chiamando» verso lo stesso centro l'occhio dell'osservatore, vi si fissano, anche, in grazia di quel gesto.

2. Il *nesso* fra il gruppo di figure che include Traiano e gli interlocutori (uno o più d'uno) del principe. In ciascuna scena, questa *iunctura* è costruita e bilanciata in modo da evidenziare il ruolo dominante di Traiano e il carattere dell'incontro o del discorso rappresentato. Possiamo ricondurre questi nessi a tre tipi fondamentali, che si trovano talvolta combinati fra loro:

a) *dislivello*: Traiano (evidenziato dalla «formula di attenzione» in una delle sue varianti possibili) e i suoi amici sono collocati su un podio, o comunque più in alto degli interlocutori. Questo tipo è adoperato di norma per evidenziare il rapporto gerarchico fra Traiano e i suoi soldati, e ricorre infatti in tutte le nove scene di *adlocutio*, richiamando da presso una prescrizione del *de metatio-*

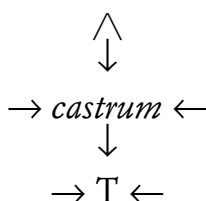
*ne castrorum* (un testo di probabile età traiana): «Negli accampamenti dell'esercito, va sistemato a destra del *praetorium* [la tenda del generale] uno spazio dove il capo possa trarre gli auspici secondo le regole; a sinistra, un *tribunal* (podio), perché – una volta tratti favorevoli auspici – possa salirvi e rivolgersi con un discorso all'esercito»<sup>117</sup>. La stessa norma compositiva è adoperata anche dove Traiano dà impulso alla marcia dell'esercito, o dirige una battaglia. In quattro casi Traiano sovrasta gli altri dall'alto di un bastione, in due («consiglio di guerra»; «donativi»), domina la scena seduto nel registro superiore del fregio. Infine, la ricorrenza di un artificio del tutto analogo – e anzi da porsi in serie con le scene di *adlocutio* – per l'ardua scena IX esclude la sua interpretazione come gratuita scena di genere, e suggerisce di cercarne una migliore;

- b) *contrasto*: anche questo tipo di *iunctura* è usato talvolta a rappresentare il rapporto fra Traiano e l'esercito, in uno schema «iussivo» come quello della scena XVI, che è certo meno efficace dei casi dove è messo in opera il «*sophisma* del bastione»; altre volte, in una composizione più ampia, che descrive l'incontro di Traiano con le truppe ponendo come in contrappeso sguardi e gesti. La contrapposizione dei gesti è spesso opportunamente evidenziata dal ritmato schierarsi delle insegne e dalla chiusa cortina di un *castrum* donde emergono tende o edifici. Ma questa *iunctura* per contrasto ricorre assai più spesso per descrivere gli incontri fra Traiano e i nemici: prigionieri, fuggiaschi, ambasciatori, supplici in atto di arrendersi. Il primo incontro di Traiano con un Dace presenta in tutta chiarezza il contrasto fra il gruppo chiuso e composto di Traiano e dei due *comi-*

*tes* e il *pathos* del prigioniero in catene, che un Romano afferra per i capelli colpendolo col ginocchio destro per costringerlo a inginocchiarsi: presentazione, sí, di un episodio della guerra, ma anche – perché prima comparsa dei Daci sulla Colonna – condensatissima prolessi che nella sorte di uno solo prefigura la sconfitta di un popolo. Quando, invece, il rapporto fra Traiano e i Daci è formalmente «alla pari», nelle scene di ambasceria, è il gesto imperioso del principe che, contrapponendosi all'attitudine rispettosa dei *legati* nemici, ne evidenzia la maestà e riassume, per così dire, l'esito dell'ambasceria. È messo in scena in questi tre casi un artificio elementare, ma efficace: il capo della delegazione nemica gesticola con ambo le mani verso un immobile Traiano che gli contrappone un solo braccio piegato al gomito e rigidamente teso ad angolo retto, suggerendo una lettura gerarchizzata, in cui i Daci chiedono qualcosa sforzandosi di argomentare in proprio favore, e Traiano risponde senza fare concessioni, e anzi in un caso respingendoli. A commento possiamo trascrivere le dense parole di Plinio (*Panegirico* XII, 2): ora che hanno di fronte Traiano, e non piú l'imbelle Domiziano, i nemici «chiedono, supplicano; e noi concediamo o rifiutiamo, fondandoci in ambo i casi sulla maestà dell'impero (*rogant, supplicant; largimur, negamus, utrumque ex imperii maiestate*)». Frontone (*Principia Historiae*, 15) criticherà Traiano per la sua rigidità con gli ambasciatori nemici: «dicono che prediligesse la propria gloria, anche a costo del sangue dei soldati; e infatti spesso rimandò indietro senza nulla concedere gli ambasciatori dei Parti che invocavano la pace (*legatos pacem precantes dimisit inritos*)»;

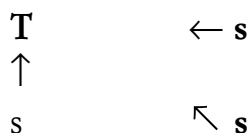
c) *convergenza*: questo tipo di *iunctura* raccoglie soprattutto i casi dove una larga *amplificatio* abbia adunato intorno a Traiano moltitudini di sudditi, soldati o nemici. Si notino qui soltanto alcuni casi in cui è combinato con questo l'uso del «dislivello» o del «contrasto»; nella *Grande Resa*, infine, troviamo insieme «convergenza», «contrasto» (nei gesti di supplica dei Daci) e il «dislivello» del podio. In questo gruppo di scene, è la stessa ampiezza della composizione che confina all'interno di ciascuna i meccanismi messi in opera per evidenziare Traiano; e la ripetizione degli sguardi che su di lui s'incentrano moltiplica le presenze (come per «anafora»), con un valore «allitterante» che si traduce in una sorta di *climax* convergente, il cui effetto è di «estrarre» Traiano dalla folla di figure innalzandolo sopra ogni altro.

3. Ben costruiti meccanismi di *evidentia* si aggiungono talora a individuare ancor meglio la figura imperiale. La *Cattura di una spia* mostra con grande chiarezza l'uso congiunto dei due tipi principali. In primo luogo, i due *comites* che si volgono verso Traiano (secondo lo schema  $\rightarrow T \leftarrow$ ) sono reduplicati dalle due sentinelle poste sul registro superiore, anch'esse simmetricamente volte verso il centro: potremmo chiamarlo un effetto di *geminatio* della formula-base. In secondo luogo, fra le due sentinelle è posta, in abbreviata vignetta, una «veduta» del *castrum*, dove una porta s'apre e fa scorgere la tenda imperiale (*praetorium*) col velano aperto e il tetto a doppio spiovente: l'asse di simmetria che parte dal vertice della tenda corre lungo l'apertura nel muro di cinta e poi cade sulla figura di Traiano, che in tal modo ne risulta ancor più esaltata, quasi per «iperbole» dell'attenzione che gli è dovuta. Lo schema potrebbe essere



Adottando (per provvisoria e cursoria analogia) i termini di *geminatio* e iperbole, possiamo facilmente indicare altri esempi in cui ricorre ora l'uno, ora l'altro artificio. Non descriverò qui che i casi piú semplici:

- a) la *geminatio* ricorre talora per accrescere il «peso» della figura di Traiano: cosí nel *Consiglio di guerra* la formula  $\rightarrow \text{T} \leftarrow$  è rinforzata da alcuni altri soldati, disposti su due livelli e anch'essi vòlti verso Traiano; in un'*adlocutio*, la formula «ridotta»  $\rightarrow \text{T}$  è però rinforzata da un secondo ufficiale che è «sceso» dal podio, e si volge anch'esso verso Traiano. Questa *geminatio* con valore compensativo si ritrova dove la scena per esigenze compositive è piú compressa, come in un'*adlocutio*, dove le tre figure di spalle nel registro inferiore reduplicano il gruppo di Traiano e i *comites*. Un altro esempio è l'*Incontro nel bosco*, dove Traiano non è che uno dei quattro cavalieri che si fronteggiano, due per parte, ai lati d'un albero centrale, ma è il solo vestito da ufficiale, mentre per dargli piú risalto il soldato a lui piú vicino è sceso dal suo cavallo e guarda in alto verso di lui. Lo schema è dunque (s = soldato; in grassetto le figure montate a cavallo):



Raddoppiamento delle figure e scalatura gerarchica concorrono qui a definire l'aura di Traiano;

b) possiamo considerare formule di *iperbole* quelle che evidenziano la figura di Traiano mediante una sorta di «accento» posto sopra di essa dall'architettura retrostante. Come nel caso indicato sopra, anche altrove questa funzione è affidata all'emergere quasi «frontonale» della tenda imperiale dalle chiuse mura del *castrum*: così in un raccolto gruppo di sacrificanti. Altre volte il *praetorium* coi tendaggi semiaperti incombe sopra l'incontro fra Traiano e un Dace che s'arrende: quasi un attributo del principe agli occhi del nemico battuto, dell'osservatore. Talora è l'arco di una porta che incornicia e individua il volto di Traiano, o il suo gesto di sacrificante; con più ampio risalto l'importante sacrificio che apre la seconda campagna dacica è sovrastato dalla cavea di un teatro, il cui asse mediano è in verticale sullo spigolo dell'ara in primo piano, mentre la testa di Traiano e quella del vittimario che s'appresta a sventrare il toro sono disposte in corrispondenza dei muri esterni del teatro. Un terzo sacrificio è inscenato sullo sfondo del grande ponte sul Danubio: le sue arcate maestose ritmano la composizione, sorgendo dalle mosse acque del fiume; prevedibilmente, la figura di Traiano, segnalata dalla formula  $\rightarrow T (\rightarrow) A (\leftarrow)$ , è collocata in corrispondenza dell'arcata centrale del ponte.

L'uso combinato di queste formule e artifici ha una doppia valenza, *compositiva* e *topica*: in primo luogo, articola la composizione nel microcontesto di ciascun segmento («scena»), organizzandola secondo norme riconoscibili per tali a causa della loro stessa ripetizione. In secondo luogo, proprio perché convergono tutte sulla

visibilità, o riconoscibilità, della figura di Traiano, e la additano come elemento-chiave nella lettura di ogni segmento («scena»), le regole di distribuzione delle figure assumono per l'osservatore una funzione spiccatamente epidittica, o «dimostrativa»: invitando a leggere tutte le «scene» *a partire da Traiano*, obbligano a riconoscere i singoli temi e la loro ricorrenza, individuandoli come altrettanti *topoi* che, disposti in catena, si legano a formare il racconto della Colonna. Una sorta di «evidenza topica» individua e riconosce, a partire dalla figura di Traiano, il tema di ogni singolo segmento («scena»), e tendenzialmente lo estrae dalla sequenza fisica e narrativa in cui è collocato, proiettandolo, piuttosto, nella serie *topica* a cui appartiene (l'*adlocutio*, il sacrificio, il viaggio, la battaglia, la resa...). La riconoscibilità del tema (strettamente funzionale all'efficacia della narrazione) è ottenuta traducendolo in una dimensione topica; e il *topos*, proprio in quanto riconoscibile per tale, da un lato è iterato più d'una volta, e dall'altro però innesca meccanismi di *variatio* che lo adattano ai singoli e diversi contesti. Lettura sequenziale e lettura seriale, o per *topoi*, s'intersecano dunque a ogni momento.

b) «Sequenze».

Le norme «esterne» organizzano in sequenza spazio-temporale una serie di segmenti («scene») adiacenti, con artifici compositivi che devono rispondere a due scopi ben diversi, e anzi in apparenza contraddittori, fra loro: 1) consentire la percezione «staccata» di ciascuna «scena», cogliendone sia l'evidenza topica che la funzione specifica delle *variationes* di volta in volta introdotte; 2) favorire la percezione simultanea di segmenti («scene») adiacenti, suggerendone una lettura sequenziale che dia per implicita la norma-base secondo cui le modalità di avvolgimento del nastro figurato intor-

no al fusto della Colonna (dal basso in alto; da sinistra a destra) corrispondono a una successione spaziale e/o temporale. La lettura è dunque orientata da meccanismi, alternativi e però interagenti, di scomposizione (in segmenti, «scene») e aggregazione (in catena sequenziale) ai quali corrispondono altrettante strategie di selezione del campo visuale:

- A) *focalizzazione* di un segmento dato:  $x$
- B) *restringimento* a un segmento minore:  $x - x_1, x_2 \dots$
- C) *estensione*, a partire da un segmento dato, a quelli immediatamente adiacenti:
- 1) verso destra (secondo l'ordine della narrazione,  $\rightarrow$ ):  $x + y$
  - 2) verso sinistra (in ordine inverso,  $\leftarrow$ ):  $z + x$
  - 3) in ambo i sensi ( $\leftarrow x \rightarrow$ ):  $z + x + y$
- D) *catena*, che a partire da un segmento o gruppo di segmenti estende l'osservazione (anche modificando il punto di vista, o la posizione dell'osservatore):
- 1) verso destra (secondo l'ordine della narrazione,  $\rightarrow$ ):  $x + y + y_1 + y_2 + \dots$
  - 2) verso sinistra (in ordine inverso  $\leftarrow$ ):  
 $\dots + z_2 + z_1 + z + x$
  - 3) in ambo in sensi ( $\leftarrow x \rightarrow$ ):  
 $\dots + z_2 + z_1 + z + x + y + y_1 + y_2 + \dots$

L'osservazione è possibile a partire da un segmento qualsiasi, arbitrariamente scelto, e può isolarlo (lettura puntuale) o integrarlo nella sequenza (lettura lineare). Con perfetta analogia con quanto si è detto, queste due dimensioni (puntuale e lineare) della lettura sono assolutamente simultanee, poiché è in ogni momento evidente la pertinenza di un segmento alla sequenza totale definita dalla forma del nastro a spirale. Partendo da un segmento dato ( $x$ ), l'osservatore può seguire la narrazione «in avanti» ( $x \rightarrow$ ), o all'indietro ( $\leftarrow x$ ): in questo secondo caso, il racconto assume negli occhi del-



l'osservatore la forma del *flash-back*. In teoria, è possibile immaginare – per esempio – una lettura che parte dalla figura di *Victoria* che separa la prima dalla seconda campagna dacica e di lí proceda in avanti (fino alla fine) e all'indietro (fino all'inizio); com'è possibile ipotizzare, invece, una lettura rigorosamente sequenziale, che scelga a punto di partenza il segmento iniziale con le sole onde del Danubio e s'arresti soltanto, dopo ventitre giri intorno alla Colonna, sul segmento finale, popolato dagli armenti dei Daci sconfitti. Di fatto, l'una e l'altra lettura potrebbero essere realizzate solo con grandi difficoltà; e va intesa invece come piú agevole, praticabile e dunque «normale» una lettura per sezioni che, una volta focalizzato un segmento determinato («scena»), s'industri a situarlo nella sequenza estendendo il campo visivo, in avanti (destra) e/o all'indietro (sinistra). Un solo esempio: se l'attenzione si arresta in primo luogo sulla scena del *coniectus oculorum*, l'osservatore può chiedersi:

- a) che cosa accade *dopo* questa fuga dei Daci; e dunque seguire (in avanti) i legionari che guadagnano un torrente, un'*adlocutio* di Traiano, l'*Ambasceria respinta*;
- b) che cosa è accaduto *prima* di questa numinosa apparizione di Traiano sugli spalti nemici; e dunque, andando all'indietro, scorgere i Daci morenti sovrastati dal volto severo di Decebalo, lo scontro dei due eserciti, l'incalzare della cavalleria romana, Traiano che osserva le teste dei primi barbari uccisi;
- c) quale sia la successione degli eventi, dalle *Teste mozzate* all'*Ambasceria respinta*; e dunque ripercorrere l'intera sequenza, isolandovi alcuni nuclei tematici: battaglia; vittoria e fuga; marcia e guado dei Romani; *adlocutio* del principe; ambasceria.

L'osservazione può: *a*) fermarsi qui; *b*) partirne per estendere ulteriormente il campo della lettura, secondo il principio della «catena» in una delle due direzioni possibili, o in entrambe; *c*) ripartire, quindi, – seguendo l'identico modello – da uno dei segmenti (o «scene», o temi) osservati, ed esplorare con lo sguardo intorno ad esso (in avanti e all'indietro); *d*) individuare un nuovo punto focale d'attenzione, a partire dal quale «organizzare» la visione di sezioni più o meno ampie, ma sempre limitate, del fregio. È necessario notare a questo punto che, comunque circoscriva il proprio campo visivo, l'osservatore non può fare a meno di includervi, ai margini sinistro e destro, porzioni dei segmenti adiacenti; e però inoltre, ai margini superiore e inferiore, porzioni delle «scene» che occupano, in quel punto, le spire adiacenti del fregio Margine e «cornice», queste porzioni di racconto che delimitano il punto focale dell'osservazione sono insieme, con ogni evidenza, altrettanti inviti a estendere – in ogni direzione – il campo visivo: con un'esplicita ma indubitabile distinzione fra il PRIMA (a sinistra e in basso) e il DOPO (a destra e in alto). Per esempio: se lo sguardo s'arresta sui *Barbari all'attacco di un forte romano*, dove sono i Daci ad avere l'iniziativa, subito può trasportarsi PRIMA, dov'essi annegano miseramente nel Danubio, o DOPO, dove i Romani preparano una spedizione fluviale, e Traiano ne assume il comando. Inoltre, al breve episodio in cui sono i Romani a doversi difendere fanno riscontro e cornice due battaglie campali dove i Daci sono sgominati: PRIMA, nel registro inferiore dove la destra di Giove brandisce il fulmine intervenendo in favore dei Romani e DOPO, nel registro superiore dove l'incalzare delle truppe di Traiano piega i nemici, e compare nel cielo, a favorire la vittoria, un'altra divinità. Infine: per l'osservatore antico questo vagare dell'occhio era stimolato e mosso da un'ulteriore, potente spinta, il desiderio (e

la possibilità) di *riconoscere* eventi noti in quelli rappresentati, ed eventualmente di confrontare gli uni con gli altri, con riferimento sia alla selezione degli eventi mostrati sulla Colonna (rispetto a quelli narrati, per esempio, da Dione Cassio o dagli altri storici per noi perduti), sia alla forma e ai modi del racconto, e dunque all'interpretazione assunta, nel fregio, come il punto di vista del narratore, il Maestro e/o Traiano.

c) «Impulso direzionale».

Poiché le due dimensioni («puntuale» e «lineare») della lettura sono perfettamente simultanee, è di grande interesse lo studio dei termini di passaggio: cesure o *iuncturae* fra l'una e l'altra «scena», artifici per catturare lo sguardo e condurlo lungo il filo del racconto, su per il fregio; alberi che s'irrigidiscono in pali di separazione fra una «vignetta» e l'altra e figure ἀπὸ κοινοῦ (in comune) fra due scene adiacenti, come i vittimari che si volgono indietro a guardare l'incontro di Traiano con un'ambasceria nemica. Un accurato esame (che qui non farò) di questi «termini di passaggio» dovrebbe innanzitutto distinguerli in nessi congiuntivi fra segmenti («scene») adiacenti e nessi disgiuntivi; e analizzare l'una e l'altra serie per ricostruire, se possibile, le norme non-scritte che presiedono alla strutturazione della sequenza in quanto tale.

Essa si presenta come fondata al tempo stesso su un principio di *successione* delle scene (nello spazio e nel tempo); e su un principio di *unità* del racconto, che la forma stessa della Colonna e del nastro figurato propone sotto la specie di un'inflessibile «totalità» narrativa. In essa, la possibilità di una lettura «puntuale», per segmenti, doveva essere necessariamente bilanciata da un forte impulso direzionale nel senso del racconto, che già

l'avvolgersi spiraliforme del fregio energicamente imprimeva, e che un uso sapiente delle figure riaffermava di continuo. Possiamo prendere a esempio le cinque apparizioni di Traiano a cavallo. Quasi al termine del viaggio verso il fronte della seconda guerra dacica, lo vediamo alla guida di un folto gruppo di cavalieri in corsa, mentre arresta sul passo il proprio cavallo davanti a un gruppo di Daci sottomessi che lo acclamano: è qui evidentissimo che la direzione della cavalcata indica *a)* il *tempo* di una tappa del *Viaggio di Traiano*; *b)* lo spazio, questo suo spavaldo addentrarsi nel territorio alla ricerca del nemico; *c)* la *direzione* generale (verso destra, verso l'alto) del racconto. I Daci che lo salutano con la reverenza dei sudditi sono quelli assoggettati nella prima campagna, rimasti fedeli ai Romani e perciò meritevoli della *clementia* del principe: il loro rapporto con lui può essere ben descritto dalle parole di Ammiano Marcellino:

Traiano, mentre incalzava gloriosamente il nemico, obbligò gli indigeni a ubbidire alle nostre leggi, e spesso ne annientò la baldanza<sup>118</sup>.

Con analogo impulso direzionale, Traiano cavalca alla testa dei suoi in altre scene: all'*Incontro nel bosco* fa seguito una carica di cavalleria; l'avanzata verso il territorio nemico getta lo sgomento fra i Daci che da un valico montano si voltano additando Traiano, con un effetto che ricorda le parole di un frammento di Critone: «(Traiano) piombò addosso ai Daci che ancora stavano attraversando un fiume»<sup>119</sup>; l'arrivo davanti a un *castrum* è solennizzato dal saluto degli astanti e da un toro bardato per l'imminente sacrificio. Anche nella scena XCVII Traiano cavalca guidando un contingente di cavalleria: il cavallo lanciato al galoppo, la gualdrappa che svolazza mossa dal vento, la destra del principe che si leva come

a salutare mostrano in questa una scena di *Soccorso alle truppe*; e il fatto che Traiano muova verso sinistra (in direzione opposta a quella del fregio, e del racconto) deve senza dubbio indicare che sta giungendo sul campo di battaglia «dall'altra parte», dopo aver aggirato le postazioni nemiche per congiungersi ai suoi<sup>120</sup>.

Ugualmente, la figura (normalmente appiedata) di Traiano è volta (come la *Victoria* che separa in due «libri» il racconto) quasi sempre verso destra, nel senso del racconto, e dunque contribuisce a definirne la direzione. Questa norma è così costante, che le poche eccezioni reclamano una spiegazione.

Come nel caso già visto da poco, anche altrove l'inversione della figura di Traiano sembra attirare l'attenzione su un cambiamento d'itinerario: così nelle due scene «parallele», che registrano, ciascuna, una diversione attraverso il Danubio. Questo significato dell'inversione della figura del principe è corroborato dal fatto che essa ricorre soprattutto in due compatte sequenze, tre volte nella prima, quattro nella seconda: all'interno di ognuna delle due sequenze tutte le apparizioni di Traiano sono orientate in senso inverso rispetto a quello abituale (e del racconto). Altrove, l'inversione della direzione può avere un altro valore compositivo: attirando l'attenzione non solo sulla figura del principe, ma anche sulle modalità della sua presentazione, ne accresce la valenza «iussiva» in una scena, che si può considerare una *variatio* dello schema «del bastione», tanto più opportuna perché ricorre a metà fra le due occasioni in cui esso è usato per presentare Traiano (visto frontalmente) che domina e guida i lavori dei *fabri* militari. Anche in altre varianti dello schema «del bastione», Traiano è volto in senso contrario a quello del racconto: nel primo caso, è evidente l'intento di presentare la sottomissione di un gruppo di Daci come conseguenza della battaglia appena combattuta, legandola

strettamente ad essa con questo artificio compositivo. Similmente, Traiano sacrificante può chiudere, nella brusca cesura d'un arco assai compendiato, la grande sequenza del *Viaggio*. Talvolta, la prossimità di due scene in cui Traiano è diretto nell'uno e nell'altro senso le lega in stretta unità compositiva: così è specialmente nel densissimo «blocco» delle scene IX-X, dove i due gruppi di Traiano (e due accoliti) si toccano le spalle, secondo una disposizione «chiastica» (aT<sub>a</sub>/aaT) che conferisce alla scena del *Contadino caduto dal mulo* un singolare risalto. I due gruppi sono più distanziati in un'altra sequenza, dove la prima scena (T<sub>←</sub>) chiude un «capitolo» del racconto (il lavoro dei *fabri*) e la seconda (T<sub>→</sub>) ne apre uno nuovo (*Cattura di una spia*); e in una sequenza di *Viaggio*, dove la prima scena (T<sub>←</sub>) suggerisce un mutamento d'itinerario, e la seconda (T<sub>→</sub>) riattiva la direzione normale di lettura. Infine, del tutto isolato è il caso del secondo *Consiglio di guerra*, dove la figura di Traiano è disposta nel senso del fregio (→), ma vivacemente si volge a guardare all'indietro: e fa così da cerniera fra la sequenza che precede: (marcia/arrivo con acclamazione e «sacrificio imminente» / sacrificio / *adlocutio*) e la lunga marcia che subito segue.

Anche le scene di sacrificio «lineare», come si è già notato, sono organizzate in forma «crescente», secondo la direzione del fregio, suggerendo in pari tempo la sequenza del racconto. Fughe di nemici, inseguimenti, viaggi imprimono ogni volta alle immagini un forte impulso direzionale con doppio valore (temporale e spaziale), com'è evidente specialmente nelle molte scene di marcia, a partire da quella che apre il racconto con l'attraversamento del Danubio sopra due paralleli ponti di barche. Diretta verso il «poi» (nella successione temporale) e il «dentro» (nel territorio del nemico), la marcia dell'esercito romano viene qui tematizzata, e presentata

con ciclica, insistente ricorrenza, come un'avanzata inarrestabile, davanti alla quale i barbari fuggono in gran disordine. Con cura tutta speciale è costruita la *Lunga marcia*, dove ogni risorsa è messa in opera per illustrare il principio strategico «marciare divisi per combattere uniti», e vediamo l'armata dividersi in due colonne, separate da una cresta rocciosa, e poi riunirsi nei *castra*: sappiamo che Traiano usò la stessa tecnica anche più tardi, nella campagna contro i Parti<sup>121</sup>.

*Temî topici e sequenze obbligate.*

Come si è già rilevato a proposito di un singolo tema, quello del sacrificio, nel fregio si alternano segmenti a composizione «chiusa» e segmenti «aperti», costruiti come in crescendo, per suggerire l'avanzare del racconto. Perciò l'intera narrazione, che la *Victoria* divide a mezzo riempiendo con la sua presenza vigile e presaga lo spazio di tre anni di tregua, potrebbe essere caratterizzata secondo un ritmo ascendente – nello spazio e nel tempo – marcato da pause ora più ora meno ampie e da accentuati echi interni: l'anafora di un gesto, ricorrenze di schemi stereotipi, reimpieghi di formule, *topoi* sempre ripetuti e riconoscibili nonostante ogni *variatio*, blocchi tematici.

Fra questi, tutti citano di solito la sequenza minima «sacrificio-*adlocutio*», che ricorre talora con immediata *iunctura* dei due temi, fissando, assai probabilmente sul filo di una consolidata tradizione iconografica, in densa successione d'immagini il rapporto fra l'esercito e la divinità, mediato dal principe sacrificante (*lustratio exercitus*) e il rapporto fra Traiano e le sue truppe. Questa composizione «a dittico», che in ambo i casi citati sopra introduce a una nuova fase della guerra, è alterata nell'unica altra occorrenza della *lustratio* (sacrificio a com-

posizione «chiusa»), quella che inaugura l'intera guerra dacica. Qui fra sacrificio e *adlocutio* si frappone il *Contadino caduto dal mulo*: che, proprio per questa collocazione, non potremo leggere come gratuita parentesi, ma anzi, per il densissimo succedersi dei due gruppi incentrati su Traiano, come presentazione strettamente funzionale al racconto; a questa anomalia iconografica corrisponde forse l'alterazione dello schema corrente nella presentazione del toro già ucciso per l'imminente *extispicium* all'inizio della seconda guerra dacica.

Del tutto diverso è il significato dell'altro toro ucciso, che compare all'inizio del grande *Viaggio*: qui brucia ancora il fuoco sull'ara, ma i sacrificanti già si sono allontanati; se uno dei cittadini che si apprestano a ricevere Traiano gli addita con ampio gesto la vittima, è per segnalargli, come una manifestazione di lealismo, che il sacrificio appena compiuto voleva impetrare la protezione del cielo sulla navigazione del principe. Nella sequenza all'inizio della seconda guerra, come si è detto, viaggio e sacrificio sono inseparabili, e si alternano in compatto racconto: ed è significativo che, dopo un «sacrificio compiuto» e un «sacrificio imminente», mostrato mentre Traiano ancora si muove verso l'altare, il primo «sacrificio celebrato» sia quello che per le sue singolarità compositive suggerisce l'imminente *extispicium*. Anche in un altro caso una scena di «sacrificio imminente» mescola e fonde intimamente il tema del viaggio con quello del rito; ed è anch'essa immediatamente seguita, in obbligata sequenza, da un «sacrificio celebrato».

L'*adlocutio* conclude la sequenza solo nel secondo caso, dov'essa serve a introdurre una serie di operazioni belliche; mentre i sacrifici del *Grande Viaggio*, col loro carattere «urbano» e pacifico, non sono mai seguiti da una *adlocutio*. Si possono tuttavia raccogliere tutti questi casi in uno schema comune, nel quale alcuni



temi-chiave si snodano secondo un ordine costante, mentre fra l'uno e l'altro è possibile (ma non necessario) l'inserimento di un episodio funzionale a quello specifico segmento del racconto. Un confronto fra le varie sequenze ne mostrerà al tempo stesso l'assoluta costanza d'impianto e la specificità delle singole variazioni. La successione «canonica» delle scene prevede, nell'ordine, i temi seguenti: *Viaggio* (o: marcia); *Sacrificio*; *Adlocutio*; *Preliminari delta battaglia*; *Operazioni di guerra*.

È all'interno di questa successione, assumendola come modello di riferimento costante, che gli «inserti» (episodi) e le varianti prendono il loro giusto risalto, e si offrono a una più sicura esegesi, fondata sull'analisi interna della composizione.

Nella prima sequenza, i *Preliminari delta guerra* sono una lunga serie di scene dove i *fabri* militari, seguendo le direttive di Traiano, costruiscono forti e strade in un territorio interamente controllato dai Romani: perciò, quello del Dace trascinato in catene davanti al principe prende il valore di un episodio incastonato in una serie uniforme di *Legionari al lavoro*, e può essere caratterizzato come la *Cattura di una spia nemica* (E<sub>3</sub>). Così, la scena del *Contadino caduto dal mulo* (E<sub>1</sub>) è certamente, per il suo rilievo nella composizione, un altro «aneddoto» o «episodio» significativo e funzionale al racconto. Quello del *Consiglio di guerra* è invece, nonostante la sua rarità, un tema topico (E<sub>1</sub>, E<sub>5</sub>), e la sua ricorrenza in due sequenze di vitale importanza per la condotta della guerra richiama l'attenzione sul rapporto di Traiano coi suoi *comites*, che egli voleva presentare quasi fosse quello di *unprimus inter pares*.

L'ambasceria dei Daci *comati* (E<sub>4</sub>), che s'inserisce fra viaggio e sacrificio nella seconda sequenza, è forse una di quelle confusamente menzionate nelle fonti letterarie: in ogni caso, la sua funzione nel racconto è di contrapporre le offerte di pace del nemico all'assidua

fermezza con cui il principe conduce la sua guerra di conquista. In questo contesto, assumono uno speciale significato le scene che abbiamo raccolto sotto la generica etichetta di «preliminari della guerra». Nella prima sequenza, si tratta di una serie di lavori di costruzione (interrotti dal breve episodio della *Spia catturata*), che segnalano all'osservatore, con reiterata eloquenza, la disciplina dell'esercito e l'occupazione del territorio. Più breve, ma di identico contenuto, è il segmento corrispondente nella seconda sequenza: seguono operazioni di rappresaglia, marce forzate che incalzano il nemico in fuga, quindi ancora una scena di lavoro. Nella quarta sequenza, i «preliminari della guerra» sono descritti con cura specialissima, in una sezione che potremmo ben intitolare *Cause della seconda guerra dacica*. Il lungo *Viaggio* di Traiano si è pacificamente snodato per mare e per terra, fra l'esultanza dei *provinciales* e il rispetto dei barbari *subiecti* e fedeli a Roma. Nell'ampia, sorvegliata scena di lavoro che subito segue, gli operai che abbattano gli alberi diretti da un soprastante indossano abiti civili, ma gli scudi appesi lí presso li identificano come soldati: se qui, contro la norma<sup>122</sup>, i legionari sono presentati senza corazza, non può essere senza significato. Le strade che essi si apprestano a costruire dopo aver abbattuto gli alberi di un bosco certo serviranno per la guerra, ma sono presentate come opere di pace, «sistemazione» di un territorio già romano (o considerato tale). Venendo subito dopo la serie di visite alle città romane (o in mano romana), anche questa scena può rientrare nella presentazione del buon governo di Traiano, della sua cura delle province: i Daci che pacificamente lo accolgono al suo arrivo e assistono al suo sacrificio contribuiscono a designare questa zona come quella porzione di territorio che Decebalo aveva dovuto cedere ai Romani con la pace del 102 d. C. (secondo la versione ufficiale, «ritirandosi

dal territorio indebitamente occupato»<sup>123</sup>). Subito lì presso, vediamo però i Daci che accorrono in folla a rinserrarsi entro un fortilizio dove domina Decebalo fiancheggiato da *comites*: una parte dei barbari giungono da destra, fuggendo davanti ai Romani che li incalzano con una sortita dal loro *castrum*. Queste scene successive possono dunque essere lette (anche) sincronicamente: «*mentre Traiano visita i territori annessi e provvede a dotarli di strade costruite dai legionari (pacifici ma pronti alla difesa: gli scudi), i Daci attaccano senza successo una piazzaforte romana, e Decebalo mobilita l'esercito per riprendere le ostilità contro Traiano*». È la situazione che l'epitome di Dione succintamente racconta come gli *initia belli* del 104 d. C.: «Decebalo, si diceva, stava violando il trattato di pace, raccoglieva armi e disertori, sistemava le fortificazioni, mandava inviati ai popoli vicini...<sup>124</sup>; alla stessa situazione deve riferirsi un frammento d'incerto autore (Arriano? Critone?): «le insolenze di Decebalo erano giunte a tal punto, che era necessario reprimere con la guerra la sua arroganza»<sup>125</sup>. D'ora in avanti, il racconto della Colonna distingue accuratamente i Daci che continuano a combattere, fedeli al bellicoso e fiero re, e quelli che «in folla, passavano dalla parte di Traiano»<sup>126</sup>: la seconda Dacica è costellata di scene di *submissio* che, unite a quelle dell'incontro coi Daci assoggettati, disegnano una viva immagine della *clementia* del principe, e fanno da contrappunto alla lotta senza quartiere contro l'esercito nemico, quasi un *parcere subiectis et debellare superbos* dispiegato in figure.

Le due coppie di sequenze dello schema si presentano con identico andamento: la prima sequenza contiene un *Viaggio* e un *Sacrificio*, e subito s'interrompe per principiare ancora, nella seconda, con un nuovo *Viaggio*, seguito poi dal *Sacrificio* e dagli altri temi nell'ordine «canonico»; inoltre, l'immediata sutura fra le

battaglie in cui culmina la quarta sequenza e il viaggio che inaugura quella successiva rende evidente che l'intera serie di scene è dominata dal tema del «viaggio», che prima è il pacifico approssimarsi di Traiano, attraverso città e luoghi amici, al territorio controllato da Decebalo: e si trasforma poi in avanzata «oltre il confine», quando si tratta ormai solo di debellare il nemico. L'iterazione dell'*Esercito in marcia* ne tematizza l'immagine e suggerisce, al tempo stesso, l'inarrestabile penetrazione romana nel territorio dei Daci; le reazioni dei barbari (fuga, resa, disperazione e suicidio) sottolineano con accenti drammatici queste *res gestae* di Traiano.

In questo contesto, le tre scene di *adlocutio* che trovano posto nelle sei sequenze or ora ripercorse s'inseriscono «in crescendo» a un punto dato della storia, e hanno – rispetto al seguito del racconto – un valore preminente-mente *propulsivo*; mentre le altre occorrenze del tema si presentano piuttosto come *conclusive* rispetto agli eventi appena mostrati. Traiano elogia le sue truppe dopo la battaglia di *Tapae*, dopo la campagna in Mesia, al termine delle operazioni militari della prima guerra dacica e poi dopo la *Grande Resa*, al momento di lasciare la Dacia per tornare all'Urbe. È ben chiaro, tuttavia, che l'*adlocutio*, presentando in compattissima formazione l'esercito davanti al suo condottiero e offrendosi, per la costanza dell'uso (per esempio: nelle monete) come cifra, o sigillo, dell'intima unità fra il principe e i soldati, è il momento in cui si raccolgono, nella salda mano del principe, i fili del racconto, ed è perciò sempre volta in qualche misura sia al passato (a evocare le glorie trascorse: di quelle legioni, e di Roma; o a elogiare i successi recenti) sia al futuro: impartendo ordini, incitando alla vittoria. Anche nell'*adlocutio* che conclude la prima campagna possiamo immaginare che alle lodi per il buon esito della guerra

si mescolino esortazioni ai soldati rimasti a presidiare i territori strappati a Decebalo. Nella seconda Dacica, le scene di *adlocutio* sono solo tre (sei nella prima): una, come abbiamo visto, fra un sacrificio e un consiglio di guerra, e dunque con valore (prevalentemente) «propulsivo», le altre due al termine di decisive azioni di guerra. Fra le *adlocutiones* «conclusive», infine, spiccano due scene, dove dalla folla dei soldati posti davanti a Traiano molte braccia si levano nel gesto dell'acclamazione: sono le due *salutationes imperatoriae* che Traiano ricevette dal suo esercito, nel 102 (al termine della prima Dacica) e nel 106, dopo la presa della capitale di Decebalo, Sarmizegetusa, e quando la sorte dei Daci era ormai segnata. Queste due scene sono parallele e d'identica lettura, ma la loro diversa collocazione, l'una al termine della prima guerra, l'altra quando ancora il re nemico è libero, e anzi organizzerà un'estrema resistenza, le differenzia profondamente: la prima fa seguito alla resa formale di Decebalo e a un trattato che lo obbliga sí a pesanti condizioni di pace, ma gli riconosce sovranità e indipendenza; nella seconda la vera, definitiva vittoria di Traiano è segnata dalla serie di *acta belli* che sgominano i Daci portandoli al suicidio, alla fuga disperata o alla resa, e consentono ai Romani di occupare e mettere a sacco la loro città capitale. Poco importa che il re battuto s'ostini a combattere: tutto ciò che segue alla presa di Sarmizegetusa non è ormai che lo scontato epilogo di una guerra già vinta. La seconda *salutatio imperatoria* di Traiano è esaltata dalla sua collocazione nel *tempo* del racconto e, insieme, dal *luogo* nel quale è posta, entro le mura della città debellata. Variando, con l'introduzione dei gesti di acclamazione dei soldati, lo schema abituale dell'*adlocutio*, queste due scene si offrono allo sguardo come altrettanti approdi del racconto, riassumendo in sé sole l'esito di tante battaglie; e insieme, pur senza violare l'as-

solata «unità di luogo» che vuole ambientate sul teatro della guerra (o del viaggio verso il fronte) *tutte* le scene della Colonna, preludono e quasi già contengono in sé quelle processioni trionfali che erano (e furono) esito rituale e obbligato di ogni *salutatio imperatoria*.

*Blocchi sincronici e composizioni convergenti.*

Ci appare perciò in qualche modo ridondante l'ultima *adlocutio* della Colonna, non «saluto» finale di Traiano alle truppe (come quella alla fine della prima Dacica, dov'egli è in abito da viaggio); né conclusione di operazioni belliche significative (la morte di Decebalo e la vittoria sugli ultimi focolai di resistenza saranno solo piú tardi); e nemmeno ultima apparizione di Traiano sulla Colonna: per questa, il Maestro scelse piuttosto, a consacrare ormai il rapporto che s'instaura fra il principe e i vinti, uno schema che poteva intitolarsi col doppio nome di *submissio* (dei Daci) e *clementia* (di Traiano). L'*adlocutio* ha qui dunque un'altra funzione: com'è stato già notato<sup>127</sup> essa corrisponde, bilanciandola, all'*adlocutio* di Decebalo, l'unica che il racconto della Colonna lasci pronunciare al re Dace. Per l'ultima volta (come nella *Battaglia di Tapae*; e nella *Grande Resa*, i due condottieri si fronteggiano a distanza, e la scena collocata fra le due contrapposte *adlocutiones* prende così il massimo spicco. È questo il *Saccheggio del tesoro dei Daci*, un episodio rimasto celebre così a lungo che anche l'avara epitome di Dione Cassio ne conserva un disteso racconto:

Decebalo deviò, servendosi dei prigionieri, il Corso del fiume Sargezia, e scavò una fossa nel suo letto, seppellendovi una gran quantità d'argento e d'oro, e ogni altro oggetto di valore che non fosse danneggiato dall'u-

midità; quindi ricoprì la fossa di pietre, vi pose sopra un mucchio di terra e infine riportò il fiume nel suo letto. Ordinò poi agli stessi prigionieri di deporre le stoffe e altri oggetti preziosi e deperibili in alcune grotte, e infine li fece uccidere tutti, perché non potessero parlare. Ma Biki-lis, un compagno del re che sapeva tutto, fu catturato dai Romani e rivelò ogni cosa: così furono ritrovati i tesori di Decebalo, nascosti sotto quel fiume, che scorreva presso la sua reggia<sup>128</sup>.

L'episodio non è narrato sulla Colonna ma, piuttosto, vi è dato per noto: vediamo solo i soldati romani mentre caricano sul dorso dei muli coppe d'argento e d'oro, breve allusione alle favoleggiate ricchezze che Traiano, non ultimo successo della spedizione dacica, aveva strappato al nemico. Il tema del bottino è accennato solo qui e in un'altra scena, che subito precede *la salutatio imperatoria*; ma l'importanza di questi episodi doveva essere, per l'osservatore antico, assai grande. Col ricavato di quel bottino era stato costruito l'intero Foro Traiano (e dunque anche la Colonna), come proclamava l'iscrizione EX MANUBIIS citata da Aulo Gellio<sup>129</sup>; e nei *Getica* del medico Critone, che seguì Traiano in quella guerra, era contenuto un iperbolico inventario di quelle ricchezze, riepilogato nel VI secolo da Giovanni Lido:

... Traiano, quel grande, per primo conquistò quella regione ricchissima e fortissima, mentre vi regnava Decebalo; e vi fece un bottino di cinque milioni di libbre d'oro e il doppio d'argento, senza contare i vasi e i preziosi d'instimabile valore, e inoltre le greggi e le armi; e inoltre catturò più di cinquecentomila nemici bellicosissimi con tutte le loro armi: tutto ciò è stato testimoniato chiaramente da Critone, che fu presente a quella guerra<sup>130</sup>.

Da questo bottino, anche se certo le cifre elencate

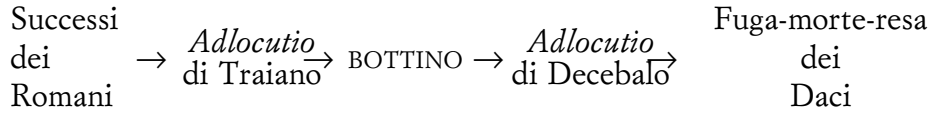
da Giovanni Lido non sono attendibili, venivano alcuni vasi d'oro che Traiano offrì al tempio di Giove Casio poco prima di iniziare la campagna partica: *l'Antologia Palatina* (VI, 332) conserva l'epigramma di dedica, attribuendolo ad Adriano:

A Zeus Kasios Traiano, l'Enèade, consacra quest'offerta, il sire dei mortali al sire degli immortali: due coppe d'arte finissima, e un corno di bufalo reso in oro splendidissimo. Li ha scelti dal bottino che aveva fatto, allorché con l'indomabile lancia debellò i Daci superbi.

La sequenza che contrappone Traiano a Decebalo, usando per entrambi la formula quasi-cerimoniale dell'*adlocutio*, è dunque centrata sulla scena del bottino, con un ritmo convergente che è evidenziato dalle figure di passaggio: verso Traiano, un Romano che sembra far parte del gruppo che ascolta il suo discorso, e invece ha volto le spalle ai compagni e tiene per la cavezza un mulo già carico di tesori; verso Decebalo, il cavallo trattenuto per la briglia da un inserviente, posto in grande risalto in primo piano. Proprio il parallelo fra questo e il mulo soprastante dà il «tempo» della scena: mentre i Romani s'impadroniscono dell'oro dei Daci, un cavallo è già pronto per l'ultima fuga di Decebalo, che pronuncia davanti al drappello dei superstiti l'estrema *adlocutio*. Quelle di Traiano «aprono» solenni sequenze di marce fortunate, di battaglie vinte; o le chiudono, fregiandosi anche (due volte) di reiterati gesti d'acclamazione; per Decebalo, a cui mai sinora il Maestro della Colonna aveva concesso la formula onorifica dell'*adlocutio*, l'unico discorso alle truppe avviene quando tutto (anche il tesoro) è perduto. I suoi lo ascoltano rispettosi e intenti, come vuole la loro fedeltà al capo e l'uso iconografico: ma già gli ultimi si volgono in fuga, alcuni si uccidono, altri accorrono al *castrum* dov'è Traiano e gli si prostrano ai piedi, o già lo



acclamano presentandosi come sudditi. La sequenza può essere così schematizzata:



Com'è evidente, un identico schema iconografico, quello dell'*adlocutio*, si carica, nella composizione della sequenza, di opposte valenze: possiamo immaginare le ferme parole del vincitore Traiano, carico di gloria, e gli *ultima verba* di Decebalo che con nobile disperazione denuncia la sconfitta irrimediabile, e solo esorta a non consegnarsi vivi al nemico. Presto principierà la sua fuga impossibile.

Una costruzione così sapientemente bilanciata intorno a un blocco centrale aiuta a porre, con un esempio particolarmente chiaro, un problema che tante altre volte incontra l'attento frequentatore della Colonna: le scene «successive» (nella disposizione del fregio) lo sono anche nello spazio? e nel tempo? Gli impercettibili, delicati termini di passaggio dagli ascoltatori di Traiano ai saccheggiatori del tesoro agli accoliti di Decebalo paion dire che i protagonisti, nei due campi avversi, sono vicini fin quasi a toccarsi: e il testo dell'epitome di Dione suggerisce uno scenario: al centro il fiume, donde – deviate le acque – si ripescano i tesori; di qua i Romani, a cui Traiano sveltamente impartisce le ultime istruzioni per pacificare quella che già è una provincia; di là i Daci nell'ora estrema della libertà. Se la prossimità degli spazi non è, forse, assoluta unità di luogo, la composizione centralizzata può però suggerire come possibile una lettura sincronica delle tre scene: «*mentre Traiano parla ai Romani, i suoi soldati recuperano il tesoro dei Daci; intanto, Decebalo esorta i suoi, perduta ogni speranza, a salvare, se non le vita, l'onore*».

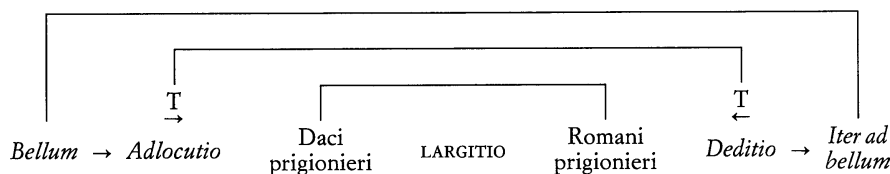
Le scene di saccheggio hanno, in questo contesto, un duplice significato: da un lato, mettono in risalto le dimensioni della vittoria romana e l'impotenza del nemico; dall'altro, additano all'attenzione i benefici che la guerra comporta per i soldati che l'hanno combattuta, e per l'intero popolo romano. Perciò anche il bottino dopo la presa della capitale è messo in gran risalto ponendolo fra un'enfatica *submissio* e la *salutatio imperatoria*, anche se in sequenza inversa rispetto a quella vista or ora:

		1	2		3	4
		Suicidio-fuga-resa dei Daci	BOTTINO		<i>Adlocutio</i> <i>salutatio</i>	Altre operazioni nel campo romano
a)				[5]	1	
	4	3	2	[5]	1	
	Successi	<i>Adlocutio</i>	BOTTINO	<i>Adlocutio</i>	Fuga-suicidio-resa	
b)	dei	di	di	dei		
	Romani	Traiano	Decebalò	Daci		

Come i blocchi tematici 3-2-[5] nella sequenza *b)*, così anche i blocchi tematici 2-3 della sequenza *a)* sono passibili di lettura sincronica: «*mentre le città appena presa viene messa a sacco, Traiano, entro le sue stesse mura, viene salutato imperator dalle truppe*»; l'unità di luogo, definita qui chiaramente dalla cornice della cinta muraria, favorisce un'interpretazione come questa. La lettura sincronica potrebbe anche essere estesa al blocco tematico 1, ma in ambo i casi con esclusione almeno della scena di resa, poiché vi compare – ancora – la figura di Traiano, che per la sua riconoscibilità e centralità compositiva segna, così, il ritmo «minimo» del racconto. Possiamo dire che ogni suo ritorno delimita di necessità un segmento temporale; o, detto altrimenti, che ogni sequenza che includa una sola apparizione di Traiano è passibile di lettura sincronica.

Sequenze «bloccate» intorno a un nucleo tematico centrale e sequenze «aperte» o «crescenti» si alternano di continuo. Il tema del bottino non ricorre nella prima

Dacica; ma vi troviamo invece, opportunamente enfatizzato da un largo ritmo compositivo, quello della distribuzione di donativi (*largitio*) ai soldati. Qui la scena è costruita in forma «circolare»: l'altura su cui è posta la *sella castrensis* di Traiano è indicata appena da alcuni spuntoni rocciosi, e accanto al principe seduto vi prendono posto tre *comites* posti appena piú in basso per rispettare la norma iconografica e gerarchica dell'isocefalia con Traiano; dei soldati, uno già scende il pendio chino sotto un sacco colmo di doni (lo schema verrà riusato, in controparte, nella scena di *Saccheggio*), uno bacia la destra di Traiano che sta per colmarlo di doni, gli altri fanno circolo in basso; due di loro si abbracciano, lieti del compenso ricevuto. Questa scena breve e contenuta è la sola che indichi, nella Colonna, la generosità del principe nel premiare i propri soldati<sup>131</sup>: e perciò fu evidenziata collocandola al centro di una sequenza costruita con forte impianto simmetrico:



Evidentissimo è il parallelo fra i *Daci prigionieri*, chiusi nelle mura di un compendario fortino, e i *Romani prigionieri*, torturati da donne dacie, con fiaccole accese, in una scena d'interpretazione controversa<sup>132</sup> la cui anomalia è accentuata dal ruolo essenziale che vi è esercitato (solo qui e in un'altra scena) dalle donne. Scrivendo pochi anni dopo la prima guerra mondiale, Lehmann-Hartleben parla<sup>133</sup> di «immagini antitetiche, di cui la prima mostra un campo di concentramento romano, ben ordinato, mentre nella seconda si vedono i prigionieri romani sottoposti ai maltrattamenti delle donne dacie: un tratto, questo, di propaganda di guerra “civilizzatrice”, del gene-

re di quella che abbiamo sperimentato da poco». Questa lettura modernizzante non può cogliere nel segno: al «ben ordinato *Lager*» dei Romani è fin troppo facile opporre, nella stessa Colonna, la ferocia dei soldati di Traiano che gli mostrano le teste tagliate dei nemici uccisi, e che esibiscono alle truppe riunite, macabro trofeo, la testa mozzata di Decebalo; inoltre, c'è nelle fonti antiche una sola menzione di torture inflitte a un prigioniero (uno solo) nelle guerre daciche, e sono i Romani a torturare un sicario inviato da Decebalo per uccidere Traiano (Dione Cassio 68, 11.5: «sotto tortura rivelò il complotto»). La «propaganda di guerra» presuppone un'opinione pubblica dall'una e dall'altra parte del fronte, e nei paesi non in guerra; inoltre, la possibilità che essa eserciti (attraverso i mass media) una pressione in grado di influenzare gli schieramenti e la condotta di guerra: nulla di simile possiamo immaginare per le guerre daciche. Ma più improbabile ancora è la proposta che i prigionieri sottoposti al supplizio siano, invece, Daci<sup>134</sup> (chi sarebbero, in tal caso, le donne che li tormentano?), basata sulla *petitio principii* che la Colonna sorvola sugli insuccessi e le perdite dei Romani. Questo principio è certamente vero, ed è stato spesso osservato<sup>135</sup>: ma ne abbiamo già indicato un'infrazione, nella scena che presenta la medicazione di alcuni Romani feriti, assai probabilmente per far posto, nel racconto, all'opera (e al ruolo) dei medici militari. Analogamente, qui i Romani che impavidamente sopportano le torture potrebbero aver evocato, per uno spettatore contemporaneo, un episodio (o un «aneddoto») della guerra del quale le nostre fonti non hanno conservato traccia, un «gesto di valore» di quelli che l'epitome di Dione Cassio genericamente menziona, raccontandone poi, *exempli gratia*, uno soltanto:

e Traiano sconfisse i Daci, Compiendo egli stesso molte imprese sia da stratega che da valoroso, mentre anche i soldati, sotto la sua guida, fecero varie prodezze, affrontando

ogni pericolo. Fu allora che un cavaliere ferito gravemente [...] fuggì dalla tenda rifiutando le cure ormai inutili e tornò al fronte, dove morì combattendo strenuamente<sup>136</sup>.

Le perdute opere sulla guerra dacica dovevano abbondare di episodi come questo, con la chiara funzione di condensare in aneddoti *esemplari* le virtù topiche del generale e dell'esercito: la *virtus* militare, lo sprezzo del pericolo, la fedeltà a Roma. Anche il racconto della Colonna contiene simili «aneddoti»: se consideriamo per tali le scene (*hapax legomena*) che non ricadano nei temi di cui normalmente s'intesse il racconto (*adlocutio*; viaggi e marce; scene di lavoro battaglie sacrifici ambascerie; scene di resa prigionieri catturati), può essere istruttivo un parallelo con gli «aneddoti», quasi digressioni dal filo principale del racconto, che l'epitome di Dione Cassio ha conservato:

COLONNA TRAIANA	EPITOME DIONEA, L. LXVIII
	8,1 Messaggio sul fungo
Contadino caduto dal mulo	
La sorella di Decebalò in mano romana <sup>a</sup>	8,4 La sorella di Decebalò in mano romana
I feriti sono curati dai medici	8,2 Traiano soccorre personalmente i feriti
<i>Largitio</i>	
Prigionieri romani suppliziati	
	11,3 Attentato a Tralano organizzato da Decebalò
	12,1-5 Episodio di Longino
Il ponte sul Danubio <sup>b</sup>	13,1-6 Il ponte sul Danubio
	14,1 Gesti di valore di Traiano e dei soldati
	14,2 L'episodio del cavaliere
Disperazione dei Daci	
Ritrovamento del tesoro	14,4-5 Ritrovamento del tesoro
Suicidio di Decebalò	14,3 Suicidio di Decebalò
La testa di Decebalò è mostrata alle truppe	14,3 La testa di Decebalò è portata a Roma

<sup>a</sup> ? cfr. sotto p. 222.

<sup>b</sup> Presentato come una lunga digressione nell'epitome dionea, come imponente fondale sulla Colonna.

Com'è chiaro, da uno stesso patrimonio di «aneddoti» delle guerre daciche il Maestro della Colonna e Dione Cassio (o meglio la sua epitome) hanno operato due selezioni ben diverse, che coincidono solo in tre, e forse quattro, punti (la cattura di una sorella di Decebalò [?], la descrizione «tecnica» del ponte sul Danubio, il *Suicidio di Decebalò* e il *Ritrovamento del tesoro*: in quest'ultimo, peraltro, la Colonna non mostra il «traditore» Bikilis, che aveva rivelato il nascondiglio); in altri due casi (la cura dei feriti e il destino della testa mozzata del re Dace) non c'è coincidenza, ma solo un punto di contatto. In questo quadro, «episodi» come quello del *Contadino caduto dal mulo* o il *Supplizio dei prigionieri romani* possono essere caratterizzati come digressioni narrative che gli accidenti della tradizione hanno lasciato cadere nelle fonti scritte, conservandoli solo nella Colonna. Come quello del *Ritrovamento del tesoro*, anche questi episodi sono strettamente funzionali al racconto, ma ci è difficile legarli con altrettanta chiarezza, proprio perché manchiamo di un testo parallelo. Ma la scena del *Supplizio* può trovare ben posto fra quei «molti atti di valore compiuti dai soldati affrontando il pericolo sotto la guida di Traiano» che l'epitome di Dione Cassio riassuntivamente menziona: poiché il contesto obbliga a leggerla come parte di un encomio alla loro *virtus*, possiamo vedervi, molto semplicemente, «*dei prigionieri romani che resistono alle torture inflitte dai barbari*», probabilmente «*rifiutandosi di rivelare al nemico i piani di Traiano*», proprio come l'epitome dionea racconta nel lungo episodio di Longino (che è invece «saltato» nella Colonna): «Decebalò lo catturò e lo interrogò pubblicamente sui piani di Traiano, e poiché egli non rivelò nulla, lo imprigionò senza metterlo in catene»<sup>137</sup>. La funzione narrativa del «campo di concentramento» dei prigionieri daci potrebbe essere invece quella di suggerire uno scambio di prigionieri, una possibilità a cui

anche l'epitome di Dione Cassio fa veloce accenno<sup>138</sup>.

Se si accetta questa lettura, la sequenza può essere letta come un blocco sincronico: «*mentre i Romani custodiscono in un fortilizio i prigionieri daci in vista di uno scambio, Traiano distribuisce ai soldati generosi doni; e intanto, nel campo avverso, le donne dei Daci torturano col fuoco i prigionieri romani, tentando invano di strappare informazioni sui piani di guerra del loro esercito*». Le scene adiacenti vanno lette invece in successione cronologica, poiché contengono entrambe la figura di Traiano; il fatto che essa sia prima nella posizione «normale» (verso destra, →), e poi in direzione inversa (←) ha senza dubbio lo scopo di accentuare, con la simmetrica rispondenza delle due apparizioni del principe, la convergenza compositiva verso la scena centrale del «politico», quella della *Largizione dei doni*. Infine, la direzione in cui è volta la prua della nave e la successiva scena di Marcia sul ponte di barche imprimono un forte impulso direzionale, che riprende quello della precedente Battaglia e, dopo la composizione «bloccata» della sequenza centrata sulla *Largitio* riprende, insieme, l'avanzata e il racconto.

*Il tempo del racconto: punti focali, ritmo, ridondanze.*

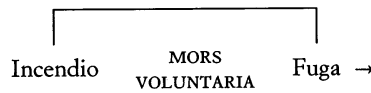
Com'è evidente, la stessa costituzione di una trama generale del racconto fondata sull'iterazione di pochi temi, alternati in ordine sempre nuovo, diversificati con tutti gli artifici della *variatio* e presentati con esplicita evidenza topica ha per controparte il risalto degli *hapax legomena*, di quelle pochissime scene che, ricorrendo una sola volta nella Colonna, si propongono all'attenzione anche solo per questo, e però sono messe in rilievo anche con altri artifici compositivi: così il *Contadino caduto dal mulo*, la *Largizione*, il *Ritrovamento del tesoro*.

ro. Ma il piú clamoroso *hapax* della Colonna (che è, anzi, una scena senza paralleli in tutta l'arte antica) è certo la scena del *Suicidio dei Daci*, che abbiamo già descritto. Essa appartiene a una sequenza nella quale vengono presentate di continuo, in alternativa, le tre strade che s'aprono ai Daci ormai sconfitti: la morte volontaria, la fuga (che prepara un'estrema resistenza ai Romani) o la resa. Di esse, solo l'ultima è menzionata, e assai brevemente, dall'epitome di Dione Cassio (68, 11.1: «poiché molti Daci si consegnavano a Traiano»), che cita, in seguito, unicamente il suicidio di Decebalo (68, 14.3: «dopo l'occupazione della reggia e di tutto il territorio, poiché stava per essere catturato si uccise; e la sua testa fu trasportata a Roma»). La straordinaria novità e l'impegno compositivo del *Suicidio collettivo* invitano a tentare la lettura di una piú lunga sequenza della Colonna a partire da questa scena, considerandola – provvisoriamente – come il centro compositivo di un «politico», secondo il modo di lettura sperimentato sopra per la sequenza centrata sulla *Largitio*. Proveremo qui ad assumere (arbitrariamente) il *Suicidio collettivo* come punto focale di una sequenza narrativa interna al racconto della Colonna; a estendere il campo di osservazione, progressivamente, a destra e a sinistra di questo punto focale, rilevandovi sia gli elementi di simmetria (composizione «bloccata» o «convergente»), sia quelli che suggeriscono un impulso direzionale (composizione «crescente»); infine, a fissare, su basi al tempo stesso compositive e tematiche, i limiti estremi della sequenza prescelta, e a correlarla con quelle immediatamente successive, in termini di spazio, di tempo e di ritmo compositivo.

Il *Suicidio collettivo*, come si è visto è inscenato in uno spazio tre volte circoscritto: dal bosco, dal monte e dalle mura. Questo artificio spaziale isola drammaticamente la scena tesissima, dove la figura solenne di un

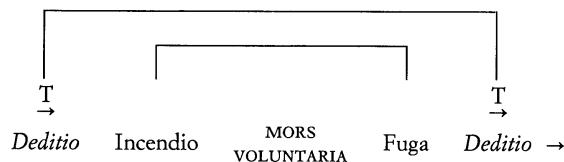


principe distribuisce il veleno, mentre tutt'intorno s'acalciano i morti e i piangenti, e si moltiplicano i gesti d'invocazione, di terrore e di lutto. Le due scene adiacenti (a sinistra e a destra) sono strettamente correlate fra loro: i *Daci che incendiano le proprie case* pongono le premesse per la *Fuga dei Daci verso i monti*, secondo il proverbiale «bruciarsi le capanne alle spalle». *Incendio* e *Fuga* dunque «inquadrano» il *Suicidio*, con una forma di composizione convergente; ma al tempo stesso la *Fuga* (che si arresta su un albero divisorio: chiude questo «trittico» con un marcato impulso direzionale:

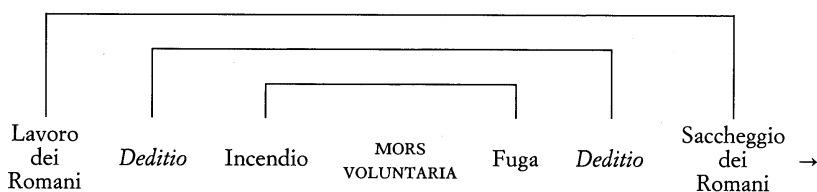


Subito prima dell'*Incendio* ha luogo un'ampia scena di resa (*deditio*) di un singolo capo barbaro che si prostra supplice davanti a Traiano alla presenza delle truppe schierate. Egualmente, subito dopo la *Fuga* è un'altra, ampia scena di resa, dove numerosi Daci si consegnano a Traiano esibendo l'intero inventario dei gesti che invocano la *clementia* del principe, anche qui accompagnato da un gran spiegamento di forze. Le due scene di *deditio* sono evidentemente poste in parallelo, e al tempo stesso in crescendo, poiché nella prima la resa è di uno solo, nella seconda di molti; inoltre, poiché fra l'una e l'altra *non* vi sono operazioni militari, entrambe sono la conseguenza delle battaglie che precedono la prima. Le due scene di resa, poiché contengono entrambe la figura di Traiano, vanno lette come successive nel tempo; ma, per l'identità del tema, inquadrano simmetricamente il «trittico» centrale della *Disperazione dei Daci*, che si svolge in uno «spazio dei Daci» definito per tale da appositi artifici compositivi, per distinzione dallo «spazio dei Romani» che accoglie le due scene di *deditio*; infine, il fatto che in entrambe Traiano sia volto nel

senso del fregio (→) bilancia la composizione simmetrica con un adeguato impulso direzionale:

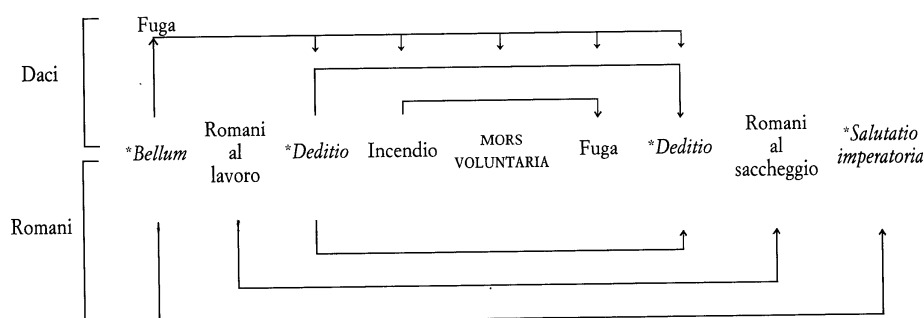


Subito prima della *Resa di un capo* è collocata una scena di *Legionari al lavoro* che tagliano alberi e li accatastano, evidentemente per costruire una qualche fortificazione<sup>139</sup>: poiché i Romani hanno già aperto una breccia nelle mura nemiche, si può pensare che, una volta conquistata la città, si stia qui preparando in tutta fretta la riparazione del tratto di mura abbattuto, per fare della città dei Daci una fortificazione romana: la stessa in cui più tardi vedremo Traiano salutato *imperator* dalle truppe. È all'interno della medesima cinta muraria che si svolge, subito dopo la *Resa di un gruppo di Daci*, la scena di *Saccheggio*: le due scene che inquadrano la sequenza presentata sopra sono dunque collocate nello «spazio dei Romani», ma in tempi successivi (all'unità di luogo non corrisponde l'unità di tempo); infine, i soldati intenti al saccheggio muovono verso destra, suggerendo (ancora) la direzione del racconto:



Si può osservare a questo punto che la *salutatio imperatoria* che segue il *Saccheggio*, poiché presenta la vittoria sui Daci come definitiva, riducendo il resto della storia a scontato epilogo di una guerra già vinta, assume come decisive le operazioni militari raccontate per ultime, e cioè l'*Assedio di Sarmizegetusa*, le *Battaglie sotto le*

*mura* e infine la *Presca della città*, che si conclude con una prima *Fuga dei Daci*. Fra queste e la *salutatio* non è rappresentato nessuno scontro fra Romani e Daci, ma piuttosto le *Conseguenze della battaglia* (risistemazione delle fortificazioni e saccheggio; resa, fuga, incendi e suicidio dei Daci) che culminano, anch'esse, nella finale *salutatio*. Possiamo dunque scegliere questa e le operazioni di guerra come i due estremi di questa sequenza, e ripercorrerla distinguendo al suo interno «blocchi» spaziali (lo spazio dei Romani, quello dei Daci, quello dov'essi s'incrociano) e «blocchi» temporali (scene sincroniche, scene successive), la cui definizione deve appoggiarsi alla presenza della figura di Traiano (segnata con \*), che individua, con la sua ricorrenza, segmenti temporali minimi:



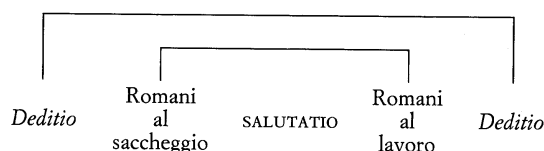
Dal punto di vista della scansione temporale, è evidente che ogni scena che non contiene la figura di Traiano può essere intesa come *a)* sincronica rispetto alla scena che la precede; oppure *b)* sincronica rispetto alla scena che la segue; o infine *c)* successiva alla precedente e anteriore alla seguente, in sequenza temporale. Solo in qualche caso si possono addurre argomenti in favore di una di queste opzioni: così, la cinta muraria che fa da comune cornice alla sequenza del *Saccheggio* e della *Salutatio* invita a leggere le due scene come sincroniche, mentre la precedente *Resa* è collocata fuori delle mura, e va quindi intesa come anteriore nel tempo.

Tanto il punto focale (*Mors voluntaria*) della sequen-

za qui esaminata che i suoi punti terminali (*bellum, salutatio imperatoria*) sono, ed è ovvio, scelti ad arbitrio, assumendo il punto di vista di un osservatore casuale che sia rimasto colpito dal *Suicidio collettivo* e sperimenti, a partire da quello, una lettura del fregio nei due sensi, secondo i modelli di comportamento visti sopra. Questo esempio ha il vantaggio di mostrare la compresenza di un impianto convergente, con accentuate simmetrie, e d'iterati impulsi direzionali nel senso del racconto: a quelli già notati via via, è opportuno aggiungerne almeno uno, la direzione (→) di Traiano nella *salutatio*, e la marcia dei soldati che riprende subito lungo i baluardi. Va però notato che l'intera sequenza comprende quasi tre spire successive (XVII in fine – XVIII-XIX-XX inizio)<sup>140</sup>, e che, dunque, non solo è impossibile abbracciarla a un tempo con lo sguardo, ma, per poterne cogliere i ritmi interni, l'osservatore dovrebbe muoversi variamente intorno alla Colonna, e non senza scomodità, dato che questa parte del racconto è collocata piuttosto in alto. Per converso, proprio l'analisi della sequenza, delle sue iterazioni e simmetrie interne, dei suoi ritmi, suggerisce la possibilità di un altro livello di lettura, epitomato o «per salti»: tutto l'essenziale del discorso narrativo sarebbe colto, in realtà, da chi riuscisse a «vedere» soltanto gli *acta belli* (che per l'ampiezza dello spazio occupato difficilmente possono sfuggire anche a un osservatore frettoloso), la finale *salutatio imperatoria* e, in mezzo, il grande *Suicidio* e anche una sola delle scene di *Resa*, una sola delle figure in fuga. Diventa così evidente che la composizione del racconto, reiterando più volte lo stesso tema, da un lato si presta a una osservazione analitica, che rivela il bilanciarsi di ritmi convergenti e impulsi direzionali; e però, dall'altro lato, si rivela ricca di ridondanze che autorizzano forme di percezione casuale, nelle quali peraltro è pur possibile cogliere l'essenziale del messaggio: i Romani valorosi, i Daci debel-

lati, supplici o in fuga, Traiano onnipresente e in intima unità d'azione col suo esercito.

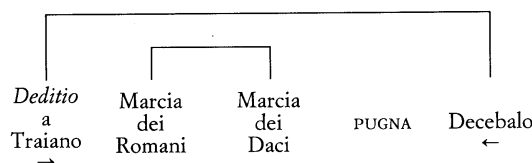
Il seguito del racconto può offrire le opportune verifiche. Una volta che la *salutatio imperatoria* ha sigillato la vittoria dei Romani, esso si snoda in un serrato crescendo, che prima distingue e poi mescola sempre più lo spazio dei Daci e quello dei Romani, fino a chiudere in una morsa Decebalo costringendolo al suicidio: *Ultime operazioni della guerra* potrebbe essere un buon titolo per l'intera sequenza. L'importanza tematica e compositiva della scena della *salutatio* può essere sottolineata leggendola come il punto focale di una sequenza delimitata, ai due estremi, da due simmetriche *Rese*:



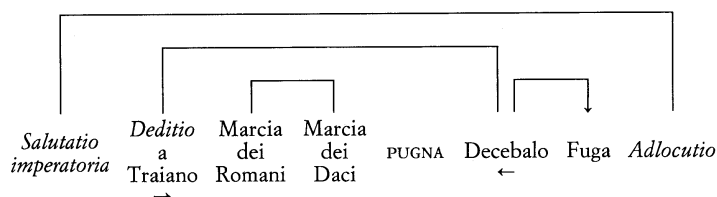
Questa sequenza si sovrappone parzialmente a quella vista prima: è infatti «norma» caratteristica delle strategie di lettura (e, congetturalmente, di composizione) della Colonna Traiana che ogni segmento del racconto selezionato per l'osservazione, quale che ne sia l'ampiezza, implica normalmente la pertinenza possibile delle scene estreme ai segmenti adiacenti, ciascuno con (possibili) norme interne di costruzione. Percezione casuale e selezione arbitraria dei punti focali e dei segmenti d'attenzione sono dunque «regole» complementari fra loro.

Il segmento che si conclude con una nuova *deditio*, la terza in breve spazio, può essere caratterizzato come una «clausola» che arricchisce la sequenza precedente di nuove iterazioni degli stessi temi (accrescendo, dunque, la ridondanza); oppure come un *trait d'union* con la sequenza successiva, dove a una marcia dei Romani che penetrano nel territorio dacico su audaci passerelle segue,

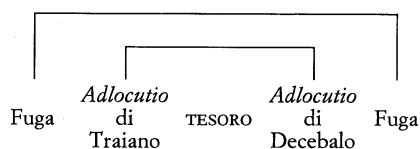
in rapida successione, una marcia dei Daci, che ancora trovano la forza di tentare, guidati da Decebalo, l'attacco a un fortilizio romano, ma sono costretti dall'insuccesso alla fuga. È questo l'ultimo scontro significativo fra Romani e Daci; possiamo perciò provare a farvi centro per descrivere un ulteriore segmento di attenzione, nel quale ha evidentemente una notevole importanza il confronto a distanza fra Traiano e Decebalo:



In questo come in altri casi, è possibile dilatare a piacere il segmento selezionato per l'osservazione, rilevando nuove iterazioni tematiche e/o simmetrie compositive. Per esempio:

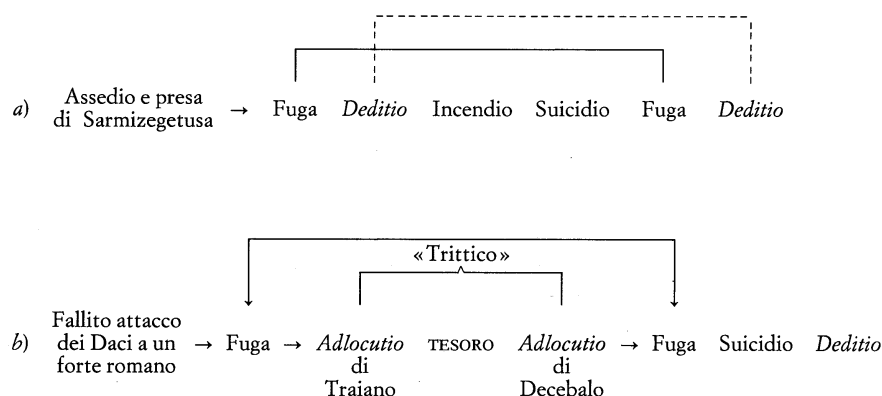


Le due ultime *adlocutiones* di Traiano sulla Colonna sono (arbitrariamente) agli estremi di questa sequenza; ma abbiamo già visto che la seconda si lega strettamente alla parallela *adlocutio* di Decebalo e alla scena centrale del *Ritrovamento del tesoro*; mentre questo «trittico» è collocato fra due simmetriche scene di *Fuga dei Daci*:



In questa sequenza, solo la scena «centrale» del *Tesoro* si presenta come una «pausa» in una successio-

ne per il resto animata da un forte, costante impulso direzionale. Come si è visto, le simmetriche *adlocutiones* dei due capi si caricano, viste nella sequenza del racconto, di opposte valenze; e al «trittico» che si conclude col discorso di Decebalo ai suoi fa subito seguito una densa sequenza che ripropone, quasi le avesse appena enunciate il re sconfitto, le tre alternative possibili per i Daci: la fuga, il suicidio (stavolta col ferro), o la resa. Si ripete dunque qui, in altro ordine e con ben diverso rilievo tematico, la stessa sequenza che aveva seguito la *Presca di Sarmizegetusa*:



La fuga dei Daci davanti ai Romani che li incalzano diventa progressivamente il tema dominante. Quella che conclude la sequenza vista or ora è l'ultima *deditio* della Colonna (e l'ultima comparsa di Traiano): d'ora in avanti, non avrà piú senso arrendersi, ma solo fuggire disperatamente, uccidersi o cadere in mano dei Romani. Principia qui, come una nuova onda in questa serie di sequenze che si agganciano fortemente l'una all'altra per il ritmico riemergere degl'identici temi, la grande *Fuga di Decebalo*, inseguito dai Romani. Alberi segnano il bosco, rade rocce bordano il fregio suggerendo un paesaggio montuoso: qui s'avventano in compatto drappello i cavalieri romani, e già raggiungono e feriscono i Daci lanciati al galoppo; altri spuntano di colpo da dietro una cresta rocciosa, calpestando i feriti, raggiungono

Decebalo già disarcionato, che fa in tempo a tagliarsi la gola prima di subire l'onta della cattura. Lì presso altri Daci, fra i quali due fanciulli, sono raggiunti e imprigionati; la testa di Decebalo viene esibita all'esercito. Quel che d'ora in poi segue non è che un'ininterrotta serie di scene di *Cattura*, appena variata da una breve scaramuccia, e conclusa da una spietata *Devastazione col fuoco*<sup>141</sup>. Ancora soldati romani che deportano i Daci disposti ormai in rassegnata fila, e finalmente le greggi, che popolano l'ultimo lembo del fregio che man mano s'assottiglia: non però solo riempitivo, ma anzi «citazione» di una parte delle prede di guerra, che secondo l'elenco fornito da Critone e trascritto da Giovanni Lido includevano oro e argento<sup>142</sup>, vasi preziosi, greggi e naturalmente i prigionieri con le loro armi.

La serie di scene, riunite in segmenti narrativi, che abbiamo esaminato per ultima abbraccia l'intera sequenza delle ultime sette spirali della Colonna, e dunque la parte posta più in alto, quella che pone più difficoltà di lettura a un osservatore, o almeno a un osservatore che si immagini collocato in basso, nella piazza che circonda(va) la base della Colonna. Per l'intera sequenza possiamo ora proporre, come alternative egualmente possibili, ma che non necessariamente si escludono a vicenda, alcune diverse strategie di lettura:

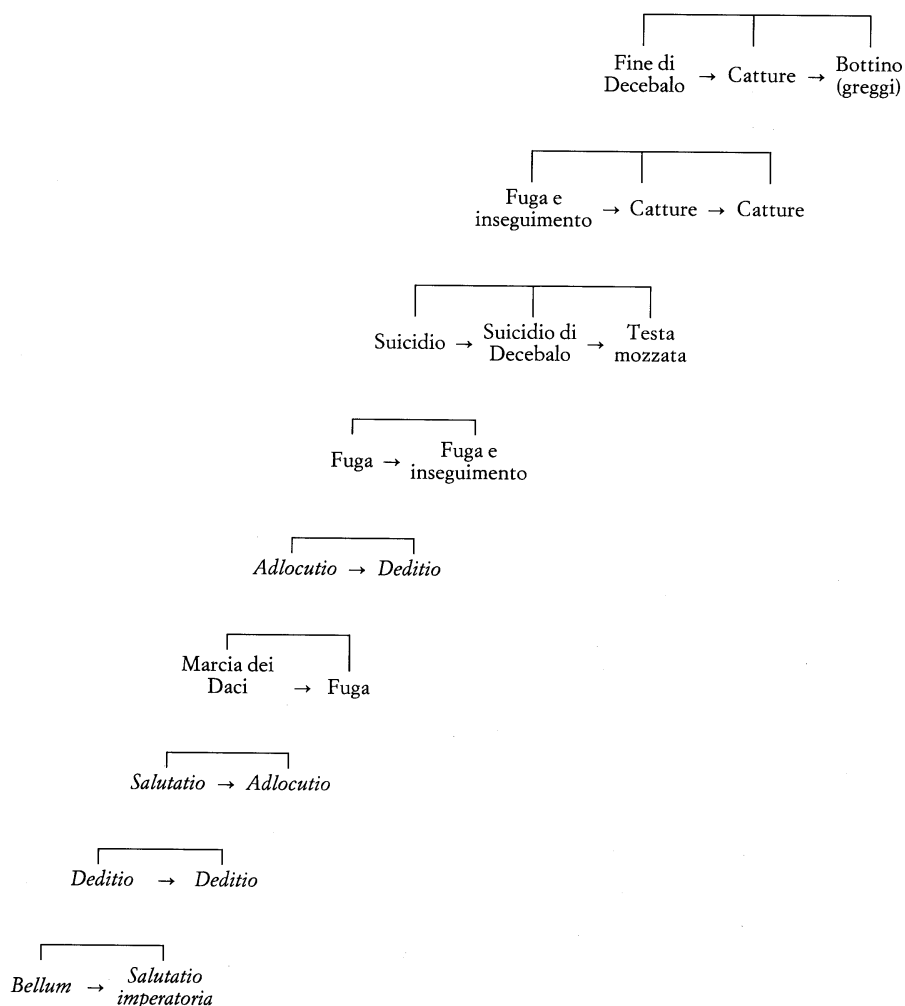
1) *lettura sequenziale*: l'osservatore comincia dal primo segmento della sequenza (*Assedio e Presa di Sarmizegetusa*) e, girando sette volte intorno alla Colonna, fissa lo sguardo e l'attenzione, nell'ordine, su tutte le scene «successive», fino alla terminale *Sfilata delle greggi*. La sequenza del racconto è colta come tale, senza salti, e la sua composizione spiraliforme si traduce in un modello lineare e continuo, quasi fosse davvero un rotulo che offra, per ordine, un racconto:



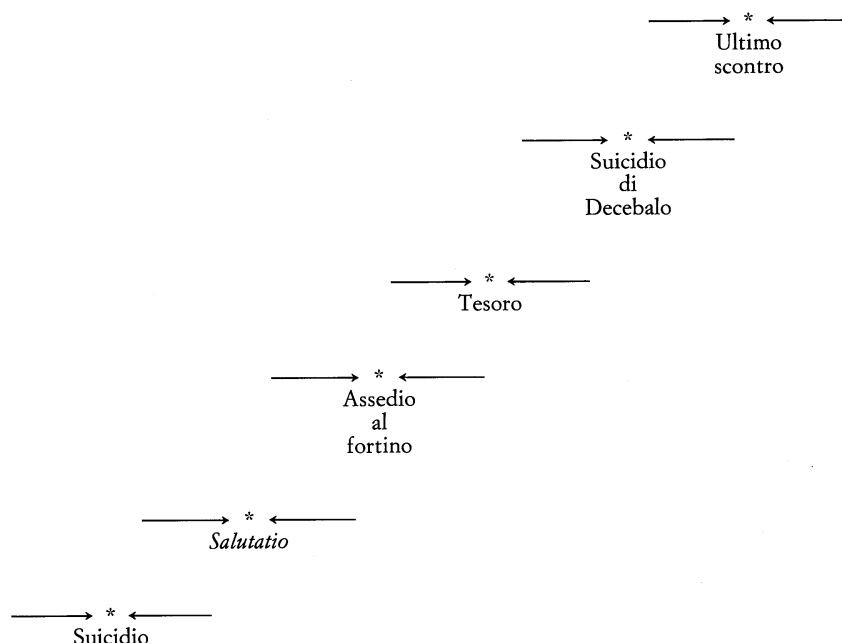
*Assedio* → *Greggi*

2) *lettura per «capitoli»:*

a) a partire da una «scena» che si presti a esser colta come *iniziale* rispetto a una sequenza, l'osservatore la segue fino a una «scena» che si presti a essere letta come finale; può arrestarsi a questo punto, oppure cogliervi elementi narrativi che suggeriscano l'avvio di un nuovo «capitolo», un nuovo *inizio*: e così via. Questo modello implica una composizione che suggerisca l'aggancio di ogni sequenza a quella successiva mediante segmenti comuni (ἀπὸ κοινοῦ); per esempio:



*b)* a partire da punti focali («centrali») per ogni segmento: l'osservatore, individuata come *centrale* una scena, può estendere il campo visuale nelle due direzioni; quindi arrestarsi, o procedere per salti, cercando un altro punto focale; anche in questo caso, i segmenti adiacenti possono agganciarsi l'uno all'altro mediante parti comuni (ἀπὸ κοινοῦ); per esempio:



Questi due modi alternativi di *lettura per segmenti* possono essere organizzati assai variamente secondo il principio di arbitrarietà della selezione del campo visivo che accomuna il lettore di un rotulo al «lettore» di un fregio; com'è evidente, nei due esempi proposti sopra si è scelto rispettivamente (e arbitrariamente) un filo narrativo fondato prevalentemente nel primo caso *a)* sulla *Vittoria dei Romani* e nel secondo *b)* sulla *Disperazione, inutile resistenza e sconfitta dei Daci*.

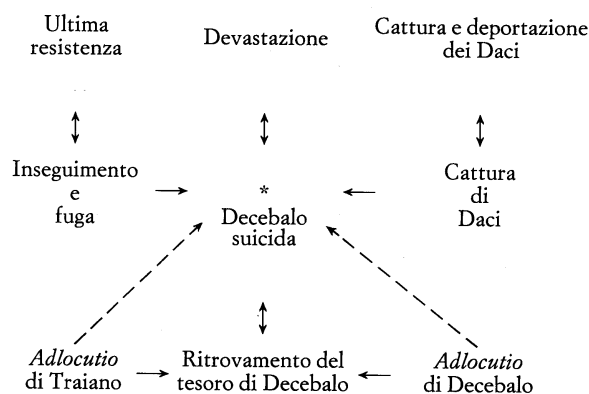
*3) lettura per ricorrenze tematiche («a onde»):* l'osservatore, scelto ad arbitrio un punto d'inizio della lettura, percorre l'intera sequenza (rapidamente) fino alla fine, cogliendone il senso generale attraverso il ritmo con cui

vi trova: *a*) reiterati i temi principali, individuati per tali dal loro carattere topico e *b*) incastonati i soggetti non topici (*hapax legomena*) o per il tema stesso (per esempio: il *Ritrovamento del tesoro*) o per la peculiare iconografia e/o il rilievo con cui è trattato (per esempio: il *Suicidio collettivo*). L'osservatore può accorpare, in quanto affini, temi (o *topoi*) diversi, per esempio il suicidio, la resa e la fuga dei Daci, e coglierne il ritorno, isolati o in più larghi blocchi tematici (per esempio nelle due sequenze 222-35 e 257-60:), come una cadenza che ritma insieme lo svolgersi del racconto e il tempo dell'osservazione, quasi un rifrangersi d'onde in cui l'alternarsi dei vari temi (distinti, ciascuno, da proprie variazioni interne) tenda a fonderli gradualmente in un solo suono.

È qui ben evidente l'addensarsi dei temi: resa, fuga e suicidio dei Daci in composito blocco, il fallimento della resistenza estrema, e ancora fuga, morte volontaria, resa; l'ultima fuga, il suicidio del re; infine, tutte schierate dopo la morte di Decebalò, una serie di catture. Le scene di *deditio* possono essere lette in serie, come una serie di Daci (nobili e no) che via via preferiscono sottomettersi ai Romani piuttosto che affrontare la schiavitù o la morte; le scene di *Fuga* possono leggersi in successione, e farsi quasi momenti successivi di una sola marcia dei Daci verso i loro monti, per organizzare una resistenza che si rivelerà vana; i due momenti dove s'inscena il suicidio degli irriducibili possono esser letti come anticipazione del destino di Decebalò. Infine, le apparizioni di Traiano, che per tre volte accoglie con *clementia* la resa dei Daci, e per due volte è di fronte al suo esercito (*salutatio imperatoria; adlocutio*), ritmano il tempo del racconto.

4) *percezione casuale*: l'osservatore contemporaneo poteva percorrere l'intera sequenza lasciandovi errare lo sguardo non solo «avanti» e «indietro» (dunque seguen-

do l'avvolgersi del nastro intorno al fusto), ma anche «in alto» e «in basso», passando da una spirale all'altra, cercandovi (o: trovandovi) tratti, o episodi, della storia che erano particolarmente famosi, e/o colpivano specialmente lo sguardo. Fra questi, nessuno dubiterà che avesse un posto di rilievo la morte di Decebalo. Si può provare a descrivere, *exempli gratia*, l'esperienza di un osservatore che, partendo da questo punto focale, *non* giri intorno alla Colonna, ma invece osservi le figure disposte tutt'intorno (a destra e a sinistra; in alto e in basso) a quella del re suicida. Scorrendo con lo sguardo nei due sensi lungo la stessa spirale del fregio, egli vedrà il lungo inseguimento (prima) e la cattura dei compagni di fuga (dopo). Volgendo l'occhio, invece, alle spire, in alto e in basso, vedrà nella spirale *superiore* l'ultimo scontro fra Romani e barbari, dove un caduto è atteggiato nello stesso schema iconografico di Decebalo suicida, altre catture e la *Deportazione dei Daci*: scene, dunque, perfettamente parallele a quelle sottostanti. Nella spirale *inferiore*, alla possente figura del re che si taglia la gola corrisponde esattamente la scena del *Ritrovamento del tesoro*, che a sua volta invita lo sguardo a sinistra e a destra, verso le simmetriche *adlocutiones* di Traiano e di Decebalo. Due fra i più famosi episodi delle guerre daciche, la scoperta del tesoro reale e la tragica morte del sovrano, sono posti in stretta adiacenza visuale e dunque in indubitabile unità compositiva:

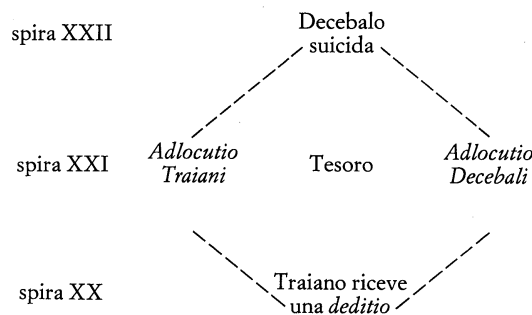


Possiamo ora provare a estendere il modello, proseguendo l'osservazione, lungo l'asse indicato dalla figura focale di *Decebalo suicida*, nell'intera sequenza esaminata da ultimo (spire XVIII-XXIII):

spira	XXIII	i Daci debellati e deportati
	XXII	Decebalo suicida
	XXI	il tesoro reale ritrovato
	XX	<i>Deditio</i> di Daci a Traiano
	XIX	Fuga di Daci dopo il <i>Suicidio collettivo</i>
	XVIII	Fuga di Daci dopo la Presa di Sarmizegetusa
inoltre	XVII	Adunata e incertezza dei Daci

Sarebbe qui facile moltiplicare le osservazioni: inseguire, ad esempio, il ritorno dei gesti di disperazione dalla *Fuga* della spira XVIII e di quella superiore alla Resa della spira XX; o rilevare come la centralissima scena del *Tesoro* sia evidenziata ponendola al centro di una maglia romboidale segnata da due ricorrenze di Decebalo e due di Traiano:

Senza accrescere di numero, come pur si potrebbe,



il gioco delle rispondenze e dei rinvii, basti allineare qui due osservazioni:

- a) questo modello di una *percezione casuale* che si orienta ampliando il campo visivo in ogni dire-

zione a partire da un punto focale che corrisponde a un episodio già noto all'osservatore conduce, nell'esempio analizzato e nonostante la limitatezza del «campione», a leggere, di fatto, TUTTA la storia come per casuali *excerpta* che però contengono tutto l'essenziale: la presa della capitale dacica e la disperazione dei barbari, la loro fuga reiterata, il suicidio, la resa; il ritrovamento del favoleggiato *Oro dei Daci*, Traiano che manifesta clemenza ai *submissi* e che parla ai soldati; Decebalo che pronuncia l'ultimo discorso, fugge invano e indomito s'uccide; la cattura, la repressione e la deportazione degli ultimi Daci che resistevano ancora; in ultimo, il quieto avanzare delle greggi, pingue bottino. La costruzione del racconto mediante l'iterazione di temi topici e sequenze obbligate ha come conseguenza un effetto di ridondanza che, per converso, autorizza una lettura «selettiva», o «antologica», ad arbitrio, nella quale il filo generale della storia non si perde, ma finisce anzi col figurare, paradossalmente, più compatto.

- b) I quattro modelli di comportamento dell'osservatore che abbiamo tentativamente proposto e sperimentato (1. *lettura sequenziale*; 2. *lettura per segmenti*; 3. *lettura per «onde» tematiche*; 4. *percezione casuale*) hanno fra loro punti di sovrapposizione, e tuttavia anche ragioni di conflitto, che obbligano a porre sul tappeto l'arduo problema della visibilità della Colonna Traiana in termini assai semplici e radicali: quale era la strategia di lettura prevista (o: preferenziale) per l'osservatore della Colonna quando essa fu inaugurata nel 113 d. C.? E, per converso: quali strategie di composizione mise in opera il Maestro, pensando – com'era d'obbligo – al suo pubblico?

*Composizione. 1: Topoi e «verità».*

L'analogia, così spesso evocata, fra il «nastro» della Colonna e la forma libraria del rotulo può essere svianata. C'è almeno questa capitale differenza fra il lettore (antico) dell'*Eneide* e l'osservatore (antico) della Colonna Traiana: il lungo poema di Virgilio, diviso senza dubbio in più rotuli, poteva essere moltiplicato a piacere, con un processo di duplicazione che dall'autografo di Virgilio ha finito per raggiungere le edizioni oxoniensi e teubneriane; il lettore dell'*Eneide* poteva dunque assai facilmente maneggiare, trasportare, trascrivere, acquistare il testo, interrompendo a suo piacimento la lettura, per riprenderla, o per ritornarvi su, in una biblioteca o in casa, infinite volte. La Colonna Traiana si offriva allo sguardo, nel lungo svolgersi del racconto, come un unico fregio, assolutamente non-riproducibile e non-trasportabile: il progetto iniziale certo non contemplava «copie» di alcun genere; i calchi che ne saranno fatti dal Cinquecento in poi, i modellini in scala, i disegni – spesso nella forma del rotulo – e poi le fotografie delle edizioni moderne (di questo libro), o il film girato dalla Rai fanno parte (presi insieme) di una fortuna tutta moderna della Colonna Traiana come monumento della storia o dell'arte romana. L'osservatore antico non poteva interrompere la «lettura» del fregio per riprenderla a suo agio, a meno che non tornasse di continuo nel cortile della Colonna; non poteva «lasciare il segno» nel punto dove s'era fermato, né ricominciare altrove. Paradossalmente, solo l'osservazione continuata e ininterrotta dell'intera spirale del fregio (girandovi attorno ventitre volte), che ripugna al senso comune, potrebbe essere veramente assomigliata alla lettura di un rotulo: quasi che fosse perentoriamente richiesto di leggere l'*Eneide* tutta di seguito, tutta in un fiato.

Si può congetturare che alcuni dei meccanismi compositivi che abbiamo cercato di evidenziare presuppongano la consapevolezza di questa ardua visibilità della Colonna, sempre rilevata dai moderni, e siano stati escogitati al fine di orientare la lettura mediante una griglia almeno parzialmente preordinata di riferimenti interni. Strategie di composizione (del Maestro) e strategie di lettura (dell'osservatore casuale a lui contemporaneo) non sono, dunque, che le due facce di una stessa moneta. Appaiono centrali, in questo contesto:

a) dal punto di vista dell'osservatore: il principio della *selezione arbitraria* del campo visivo;

b) dal punto di vista del Maestro: il principio della *ricorrenza calcolata*:

- di schemi stereotipi
- di temi topici
- di sequenze obbligate

e l'uso di norme compositive definite, e anch'esse ricorrenti (formule di attenzione; composizioni «convergenti» e «ascendenti»; sequenze obbligate; blocchi sincronici; punti focali, catene ritmiche, ridondanze).

Componendosi fra loro in una griglia che orienta la percezione, questi meccanismi bilanciano in teso equilibrio il macrocontesto della Colonna (vista come un intero) e il microcontesto dei singoli segmenti, o zone d'attenzione («campi visivi»). Da un lato, la somma *seriale* delle occorrenze di uno schema o di un tema dato, la cui rigidità (o invarianza) ne permette la riconoscibilità; dall'altro, la pertinenza di ogni singola occorrenza (di uno schema, di un tema) a un punto determinato dello svolgersi *sequenziale* del racconto; e, dunque, la flessibilità dello schema, mediante gli artifici della *variatio*, per adattarsi ai singoli contesti.



La ricorrenza di un limitato numero di temi topici (l'*adlocutio*, il sacrificio, e così via) è stata spesso osservata dagli studiosi: e tuttavia prevale ancora nella letteratura sul tema una visione immediatamente documentaria della Colonna, che considera dominante il valore «cronachistico» di quei rilievi, «rotocalchi di pietra» da leggersi «par comparaison avec les techniques narratives du cinéma classique»<sup>143</sup>, per integrare le nostre scarse notizie sulle guerre daciche, o sulla topografia dei viaggi e delle battaglie di Traiano, o sulle armi e l'organizzazione del suo esercito: quasi che il racconto del fregio ci fosse offerto come riproduzione, per l'appunto, fotografica o cinematografica delle guerre daciche, e perciò specchio immediato, «di prima mano», di quelle vicende. Al contrario, proprio l'uso che si è fatto e si fa della fotografia, del cinema, della televisione dovrebbe avere a tutti insegnato come, nel passaggio dall'evento vissuto all'evento rappresentato (o narrato), operino SEMPRE, e diversamente di caso in caso, alcuni filtri di selezione e meccanismi di strutturazione che sono essi stessi un fatto storico, da intendere e interpretare come tale, e non solo per «guardarsene» ai fini di ricostruire una «verità» senza manipolazioni.

Viene tuttavia alla luce, attraverso queste formulazioni più esplicite, il problema – presente in forma meno immediata anche altrove – della «fedeltà» della Colonna Traiana alla sequenza reale degli avvenimenti; o, che è lo stesso, della sua attendibilità come fonte storica: secondo una recente valutazione di R. Brilliant<sup>144</sup>, l'uso ostentato della ripetizione di temi topici per strutturare drammaticamente il racconto conduce, fatalmente, all'«erosione del contenuto storico». Le pagine di gran lunga più interessanti che siano state scritte su questo tema sono certamente quelle di T. Hölscher<sup>145</sup>, che sottolinea a ragione come non vi sia contraddizione fra la narrazione storica di eventi concreti (*Ereignisgeschichte*)

e il loro significato ideale basato su un sistema di valori (*Wertesystem*). Questo sistema, per Hölscher, si esprime estraendo dagli eventi dei concetti astratti come *virtus*, *pietas*, *clementia*, *fides exercitus*, che sono rappresentati attraverso scene concrete (per esempio, la scena di Traiano che sacrifica agli dèi e il concetto di *pietas Augusti* si equivalgono mutuamente), in una continua «dialettica fra il fatto e l'idea». Resta tuttavia da indicare quale possa esser stato, e precisamente nel sistema di valori dell'età di Traiano, *il ponte* tra «fatto» e «idea»; e da documentare, appoggiandosi a testimoni di quel tempo, l'ambito e il tono di quelle virtù morali che vediamo, è vero, fissate nella biografia per *topoi* di alcuni più tardi sarcofagi o in talune iconografie monetali (addotti, gli uni e le altre, da Hölscher), ma in una forma certamente molto più standardizzata e povera che non nell'ampio e arioso racconto della Colonna.

Credo che questo ponte «fra il fatto e l'idea» possa essere l'*exemplum*. Perseguendo tenacemente la propria linea politica, Traiano – come lo vediamo sulla Colonna, ma anche nel *Panegirico* di Plinio – impone ai propri gesti, alle proprie scelte, il sigillo di un'*auctoritas* che non è solo quella dell'imperatore in carica, ma vuol farsi modello perpetuo per i successori e stabilire una volta per tutte lo spazio del principe nell'assetto istituzionale romano: in pace e in guerra. Questa ideologia e questo programma non nascono, è naturale, solo alla corte di Roma; al contrario, idee e tendenze elaborate dal principe o vicino a lui si mescolano a una più generale discussione *Sulla regalità*, della quale i quattro discorsi su questo tema di Dione di Prusa, scaglionati come sono fra Domiziano e Traiano, danno un vivace spaccato<sup>146</sup>. Ora, il passaggio dalla storia all'*exemplum* passa sí attraverso l'*excerptum* e la sua rielaborazione «etica»<sup>147</sup>; ma, con percorso inverso, la stessa esistenza di una letteratura – o di una pubblicistica – paradigmatica può orien-

tare il lavoro dello storico, incanalando la sua narrazione (nel senso di: a) *scelta* e b) *ordinamento* dei «fatti e detti memorabili») in una direzione propriamente «esemplare». La massima riprova di questa retroazione del *genus* dell'*exemplum* sulla narrazione storica è un'opera scritta al principio del regno di Traiano, l'*Agricola* di Tacito, se è vero che la biografia del defunto generale romano è – anche – un profilo, «esemplare» appunto, di quello che un principe non dev'essere (Domiziano) e dev'essere (Nerva e Traiano), manifesto di un'ideologia che congiunga la libertà al principato<sup>148</sup>.

In un'altra opera degli stessi anni, gli *Strategemata* di Frontino, la storia dei singoli generali e dei loro accorgimenti in guerra è dissolta in una serie di *exempla* raggruppati per tipologia («*Sugli agguati*»; «*come dissimulare i rovesci subiti*»; «*come fingere una ritirata*»; e così via), e suddivisi in tre tempi: prima della battaglia (libro I), le tecniche della battaglia (libro II) e dell'assedio (libro III). Nel libro IV<sup>149</sup>, invece, la materia è organizzata secondo i valori etici che sono ora del generale, ora dell'esercito: *disciplina* (IV, 1-2), *continentia* (IV, 3), *iustitia* (IV, 4), *constantia* (IV, 5), *affectus et moderatio* (IV, 6). La stessa scansione dei temi, e più ancora la successione degli esempi, traccia le coordinate di un sistema di valori etici con specifico riferimento alle situazioni della guerra: ed è subito evidente che questo sistema è più ampio e mosso di quello che troveremo nelle iconografie monetali o nei sarcofagi «biografici», sia perché è meno standardizzato, sia perché è necessario assumere, più in generale, che il sistema di valori etici sia non fisso, ma in movimento da un tempo (o da una situazione) all'altra. Forse davvero ogni scena di sacrificio sulla Colonna potremo etichettarla come *pietas Augusti* (ma non sempre, non soltanto; ma, per esempio, la ripetuta presenza di Traiano su tutti gli scenari della guerra è altrettanto legittimo descriverla, prelevando il termine da Frontino, come *constantia*,

anche se, poi, di questa virtù etica non troveremo traccia negli slogan dell'iconografia monetale, né nelle sunteggiate biografie dei sarcofagi.

È a questo punto opportuno mettere alla prova questa ipotesi di lettura della griglia di temi topici che ricorrono nella Colonna confrontandola con quella proposta da Hölscher, e perciò scegliendo la stessa sequenza da lui così finemente analizzata, quella delle scene iniziali. Poiché esse sono poste più in basso, e perciò le più visibili a un osservatore allora come oggi, non è ipotesi, ma certezza che nella scelta dei temi da rappresentare e nella loro successione si dev'essere tenuto ben presente questo fatto elementare.

Ma incontriamo subito una difficoltà: la scena che abbiamo sinora intitolato *Contadino caduto da un mulo* è un *unicum* nella Colonna (e non solo), e la sua interpretazione è così controversa che è opportuno affrontarla separatamente, per poterla poi inserire al suo posto e valutare correttamente nella sequenza. Essa è stata interpretata di solito come l'arrivo presso Traiano di un ambasciatore dei Buri, che gli portò – lo racconta Dione Cassio: 68, 8.1 – un messaggio scritto in lettere latine sulla cappella di un fungo<sup>150</sup>. La stranezza di questa notizia è pari a quella della scena mostrata sulla Colonna: ma questo non vuol dire che esse debbano stare insieme. L'uomo che cade dal mulo non può essere un ambasciatore, per il suo costume e i piedi nudi (cfr. gli ambasciatori di altre scene); né lo strano oggetto rotondo appeso alla sella può essere un fungo di una qualsiasi specie conosciuta. Gauer ha osservato giustamente che il principale motivo nella composizione della scena è la caduta dal mulo, che Dione Cassio non menziona; e ha proposto di vedervi un *prodigium* che anticipa, con la caduta del barbaro, il risultato della guerra. Ora, quale che debba essere la stirpe dell'uomo che cade dal mulo,

certo egli non è un Dace, e perciò il nesso fra la sua caduta e la vittoria dei Romani non è così immediato. Piuttosto, poiché una scena simile compare nel mosaico del Palazzo Imperiale di Costantinopoli<sup>151</sup>, il motivo potrebbe avere un più generico significato augurale: ma indebolendo fortemente ogni riferimento alla storia dell'ambasciatore dei Buri (a cui invece pensa ancora Gauer). Ma se questo è semplicemente, come sembra, un *Contadino caduto dal suo mulo* (l'oggetto rotondo potrebbe essere un crivello<sup>152</sup>), diventa incomprensibile il fatto che proprio verso questa scena in sé insignificante si volga Traiano, accompagnato da due *comites* disposti nella più canonica formula di attenzione ( $\rightarrow$  T  $\leftarrow$ ) e posto sopra un *suggestum*, con un gesto di accoglienza o di saluto, in tutto simile a quello che Traiano rivolge altrove ai suoi soldati. La scena non può dunque essere «di genere», e la direzione indicata da Gauer è probabilmente giusta: non si tratta però, com'è ovvio, di un *prodigium* (evento inteso come soprannaturale o deviante dalla normalità, del genere di quelli che saranno elencati nel IV secolo nel *De prodigiis* di Giulio Ossequente), ma di un fatto in sé banale, dal quale tuttavia è possibile ricavare un *omen*, secondo la pratica divinatoria romana. Secondo le parole di Plinio (*N.H.* 28, 17) «l'efficacia dei presagi è in nostro potere, ed essi agiscono seguendo il modo in cui li accettiamo: così insegna la dottrina augurale»: perciò le alternative, per chi colga un indizio offertogli dagli dèi (*augurium sublativum*) sono *accipere* o *refutare omen*<sup>153</sup>. Il gesto di Traiano può caratterizzare l'intera scena come un *omen acceptum*.

Che sia Traiano stesso ad *accipere omen*, e probabilmente a interpretarlo, non ci sorprenderà se leggeremo il trattato di Onasandro *de optimo imperatore*, composto poco prima del 59 d. C.<sup>154</sup>: egli raccomanda ai generali di trarre gli auspici prima di ogni guerra o battaglia usando sí sacerdoti o indovini, ma meglio ancora interpretando

personalmente gli *omina*, per decidere senza intermediari il da farsi, e persuadere i soldati del favore degli dèi (10, 25-26)<sup>155</sup>. Questo stesso passo può servire a spiegare l'imminente *extispicium* (esame delle viscere) nella scena di sacrificio all'inizio della seconda campagna dacica: qui, la *pietas* di Traiano e il presagio che gli dèi gli offriranno sono condensati in un'unica immagine: violando lo schema iconografico corrente e l'uso rituale, mentre Traiano ancora s'attarda nella libagione sopra l'ara, già il toro è stato ucciso e giace al suolo, e il vittimario (con iconografia senza né precedenti né emuli<sup>156</sup>) si china su di esso volgendosi verso il principe, e attende un cenno per estrarre le viscere da cui trarre gli auspicci. Questa straordinaria compressione dei tempi somma in uno le due parti del sacrificio (*incruenta* e *cruenta*), che normalmente si succedevano: l'iconografia normale prevedeva il sacrificante in atto di versare la libagione sull'ara, mentre i vittimari trattenevano i tori, per ucciderli subito dopo. Non è forse un caso che il solo confronto possibile, nell'intero arco dell'arte romana, sia quel rilievo dal Foro di Traiano, ora al Louvre, firmato da un M. Ulpius Orestes, che mostra una scena di *extispicium*, col toro già riverso sul dorso e un vittimario chino a estrarne le viscere: dove la *Victoria* che trasvola proprio sopra la bestia sventrata già rivela l'esito della consultazione augurale<sup>157</sup> e tutti si volgono verso Traiano, posto in corrispondenza al vertice del frontone del tempio di Giove Capitolino (tutte le teste sono di restauro). Questa scena della Colonna mostra un momento subito anteriore, ma già teso alla lettura, negli *exta* della vittima or ora immolata, del felice risultato della guerra, garantito in prima persona dal principe. Con simile movimento, Dione di Prusa nel terzo *Discorso sulla Regalità* (variamente datato fra Nerva e Traiano) dice che i soldati prendono coraggio e «seguono baldanzosamente un condottiero con cui la vittoria è certa» (III, 8).

Sottolineando l'importanza sia di *conoscere* l'arte augurale, sia di *usarla* come mezzo di persuasione dei soldati, Onasandro spiega meglio di ogni commento l'impegno compositivo di questa scena, e al tempo stesso invita a considerarla non come semplice trascrizione figurativa della *pietas Augusti*, ma anche, e prima, come racconto di *un* sacrificio e di un *extispicium*, a cui la posizione all'inizio della seconda campagna dà il piú grande rilievo. Anche la prima campagna si apriva con un sacrificio, del quale però solo la *pars incruenta* è mostrata, mentre le vittime sono in cammino verso l'altare. La scena IX segue immediatamente a questa, e le si connette compositivamente in modo strettissimo: proprio perché interrompe, con un breve e inatteso *flash*, la sequenza obbligata sacrificio-*adlocutio*, questa «scena» ne risulta evidenziata ed esaltata: è dopo una dimostrazione di *pietas* (il sacrificio) che gli dèi manifestano a Traiano il loro favore, offrendogli un *omen* ch'egli prontamente accetta; e subito il principe si volge a incitare l'esercito alla guerra e alla vittoria (*adlocutio*).

Si può supporre perciò che l'*omen acceptum* abbia la stessa funzione narrativa dell'«*extispicium* imminente»: all'inizio delle due campagne, due presagi di vittoria, così differenti fra loro, sono inscenati e messi in evidenza, entrambi, violando una norma iconografico-compositiva: con l'inserimento del *Contadino caduto* al centro dell'obbligato dittico *lustratio-adlocutio* nel primo caso; con la brusca prolessi del toro ucciso nel secondo. Fra gli stratagemmi che Frontino raccomanda per sventare la paura dei soldati *ex adversis ominibus*, due contemplano la caduta accidentale del generale: Scipione scivola e cade appena messo piede in Africa, ma capovolge l'*omen* dicendo ai soldati «*plaudite, Africam oppressi*» [«applaudite, ho schiacciato l'Africa»]; Cesare, cadendo mentre s'imbarca, esclama «*teneo te, terra mater*» [«ti tengo, Madre Terra»], quasi Anteo che dalla

terra prenda nuova forza (I 12, 1-2). Non conosco testi che presentino come *omen* (fausto) l'incontro accidentale con qualcuno che stia cadendo da una cavalcatura: ma sia gli incontri occasionali, sia l'atto di cadere o di inciampare sono fra quegli eventi per sé insignificanti da cui tuttavia la tecnica augurale e una ricca aneddotica invitava a trarre *omina*<sup>158</sup>: così, Svetonio e Plutarco raccontano che prima della battaglia di Azio Augusto seppe trarre un *omen victoriae* dall'incontro occasionale con un asino col suo asinaio (dato che il nome dell'asino era *Nikon* [«vincitore»] e quello dell'asinaio *Eutychos* [«fortunato»]: dopo la vittoria, Augusto fece erigere un gruppo bronzeo con l'asino e l'asinaio)<sup>159</sup>. Fino a prova contraria, potremo ritenere l'incontro di Traiano con un *Contadino caduto dal mulo* come un analogo *omen victoriae*: come Augusto, Traiano «presentí in anticipo l'esito delle sue guerre» (Svetonio, *Augusto*, 96, 1).

Si può ora passare all'esame della sequenza delle prime scene della Colonna. L'ordine è il seguente: l'*Attraversamento del Danubio* su un ponte di barche, un *Consiglio di guerra*, un sacrificio, la scena che per brevità chiamerò ora dell'*omen acceptum*, un'*adlocutio*, una serie di scene di costruzione e lavori militari, interrotta dalla *Cattura di una spia*, e infine la grande *Battaglia di Tapae*. Vorrei proporre un parallelo fra questa sequenza e, ancora, il testo di Onasandro: che, proponendosi espressamente come un profilo ideale dell'*optimus imperator*, ci consegna non un nudo, «epigrafico» elenco di virtù standardizzate, ma anzi l'argomentata indicazione di azioni e comportamenti raccontati e proposti come esemplari. La materia non vi è organizzata, come farà Frontino, secondo la sequenza *ante proelium - in proelio - de obsidione*; ma, se vogliamo confrontarlo con le scene della Colonna prima della *Battaglia*, sarà lecito estrarne i suggerimenti dati al generale per il periodo *ante proelium*, ordinando Onasandro secondo Frontino. Fra l'una



e l'altra serie (Onasandro e la Colonna Traiana) riscontreremo subito – con sequenza non sempre uguale – una stretta corrispondenza:

1. Dopo l'attraversamento del Danubio ha luogo il *consilium castrense*, in cui Traiano è circondato dai suoi ufficiali e *comites*. Essa corrisponde alla prima raccomandazione di Onasandro al suo «generale ideale»: formarsi un buon consiglio di guerra, e non per delegare ad altri le decisioni, ma per imparare ad ascoltarli e trarre profitto dai consigli utili (cap. 3). Con la piccola folla di consiglieri intorno al principe – che compare qui per la prima volta sulla Colonna –, questa scena prepara le altre numerosissime in cui Traiano si circonda di *comites*: *princeps* sí fra tutti, ma a tutti egualmente attento. È l'immagine del *Panegirico* di Plinio, di un uomo insomma che poteva farsi chiamare dai suoi generali *domine frater*: l'espressione è in un testo di età probabilmente traiana, il *de metatione castrorum* che va sotto il nome di Igino (cap. 45); egualmente Giulio Quadrato Basso, che aveva combattuto con lui in Dacia, dichiarerà in un'iscrizione di Pergamo di aver «condiviso con Traiano le responsabilità della guerra»; e un altro suo ufficiale, Decimo Terenzio Genziano, visitando le Piramidi poco dopo il 117 d. C., incise su una di esse un epigramma nel quale rimpiangeva la recente morte di Traiano: *Vidi pyramidas sine te, dulcissime frater*<sup>160</sup>.

2. La *lustratio exercitus* della Colonna corrisponde a una raccomandazione successiva in Onasandro (cap. 5); sugli auspici da trarre dal sacrificio, Onasandro torna piú tardi, nel passo già citato (10, 25 sgg.).

3. A quest'ultimo passo di Onasandro (10, 25 sgg.) corrisponde, credo, la scena dell'*omen victoriae acceptum*.

4. Segue la prima delle nove *adlocutiones* che scandiscono la narrazione della Colonna. Essa può esser letta in controtela sulle raccomandazioni di Onasandro (cap.

4) che il generale, prima d'ingaggiar battaglia, illustri alle truppe ciò che è ragionevole aspettarsi dal nemico o concedergli, e chiamando a testimoni gli dèi che la guerra è dovuta a necessità (*ananke*), non al suo arbitrio (*proairesis*) (4, 3).

5. Onasandro fa seguire (cap. 6) consigli sulla *taxis* [ordinamento] dell'esercito, che si possono sovrapporre sia alla scena iniziale del passaggio sul Danubio, sia a quella successiva dei legionari in attesa della battaglia, che possiamo ben commentare con le parole di Onasandro: «pronti sia a marciare che a combattere, e guardandosi gli uni gli altri per tenersi nei ranghi».

6. Nei capitoli successivi (9, 9-Io *in.*), Onasandro insiste sulla necessità di tenere continuamente in esercizio le truppe, prima della battaglia, costruendo accampamenti e cambiandoli di frequente (9, 2: «i soldati non devono mai restare senza occupazione»). A questo precetto fa eco, sulla Colonna, la cospicua serie di scene occupate dai *fabri* legionari che costruiscono *castra*, ponti, strade e abbattono alberi. Hölscher ha suggerito di vedere in queste scene «una tendenza ideale», e precisamente la rappresentazione del *labor* come virtù astratta, «come presupposto del successo e della fama»<sup>161</sup>. Questo può essere uno degli ingredienti del discorso, ma certamente non tutto. La serie di scene dove i *ponoi* [fatiche] dell'esercito sono direttamente guidati e sorvegliati da Traiano, occupando lungamente tutto lo spazio della rappresentazione e l'attenzione dell'osservatore, hanno la duplice funzione di *narrare* la presa di possesso del territorio al di là del Danubio e di fornire al tempo stesso un vivo *exemplum* delle qualità di Traiano *come optimus imperator* (nel senso di Onasandro), della *disciplina* dell'esercito, di tecnica militare.

Come si è visto il tema dei *Legionari al lavoro* ricorre spesso sulla Colonna, e però mai con l'ampiezza di questa prima sequenza; la ripetizione di identici schemi

crea quell'effetto di «evidenza formulare» che moltiplica le presenze, rappresentando in poche figure l'immenso lavoro di migliaia di soldati romani. Traiano compare ben quattro volte in questo tratto: tre in due diversi schemi «iussivi», che accentuano il suo rapporto con l'esercito, la quarta nell'«episodio» della *Cattura di una spia nemica*, che siamo invitati a immaginare «*mentre Traiano sta dirigendo il lavoro dei soldati*». Le ispezioni di Traiano all'esercito e il suo continuo, diretto controllo delle attività militari tornano insistentemente nelle fonti contemporanee: Plinio il Giovane gli attribuisce (*Ep.* X, 29, 1) il merito di aver «fondato e consolidato la disciplina militare», o di averla «rianimata» (*Paneg.* 18, 1 *disciplinam castrorum lapsam... refovisti*)<sup>162</sup> Dione Cassio (68, 23.12) descrive Traiano che

marciava sempre a piedi con tutto l'esercito, ne disponeva l'ordinamento per l'intera marcia, mutandolo di quando in quando, e se i soldati guadaivano a piedi un fiume, lo faceva anche lui stesso. Talvolta faceva spargere dalle vedette falsi allarmi, per obbligare l'esercito ad addestrarsi nelle manovre e a non esser colto impreparato dal nemico,

quasi attenendosi al precetto di Onasandro di non lasciare mai nell'inattività le truppe<sup>163</sup>; e Frontone (*Princ. Hist.*, 8) lamentava che

dopo Traiano, la disciplina degli eserciti era in grande decadenza, benché Adriano si desse abbastanza da fare riunendo i suoi *comites* e rivolgendo ai soldati discorsi pieni di eloquenza.

Di questo Adriano che tenta invano di emulare il predecessore il caso ci ha conservato un'*adlocutio* tenuta il 10 luglio del 128 d. C. a Lambesi, in Numidia, alle sue truppe, «dopo aver osservato attentamente le

esercitazioni»<sup>164</sup>, egli pensa senza dubbio a Traiano quando dice che «le esercitazioni militari hanno in qualche modo le loro proprie leggi, che non possono essere mutate senza rendere la manovra piú facile o piú difficile». Persino nelle iscrizioni l'insistente propaganda imperiale ha lasciato traccia di Traiano che «sta facendo un giro d'ispezione dei suoi eserciti»<sup>165</sup>.

7. Ancora al capitolo 10 e nello stesso contesto, Onasandro introduce due raccomandazioni successive: il buon generale dovrà preoccuparsi di far catturare le spie (10, 9) e di collocare le sentinelle (10, 10; cfr. già 8, 1). Si può dunque richiamare sulla Colonna, la *Cattura di una spia* trascinata davanti a Traiano davanti a un campo guardato da due sentinelle.

8. Non è qui possibile proseguire nel confronto, che avrebbe altre ragioni di interesse. Terminerò accennando, a riprova, a tre altri punti: al consiglio di Onasandro (cap. 34) di distribuire donativi ai soldati, corrisponde la scena della *Largizione*; il fatto che Traiano, pur comparando quasi sessanta volte sulla Colonna, non vi combatte mai richiama il capitolo 33 di Onasandro, tutto dedicato a spiegare perché il generale non deve combattere di persona (*αὐτοχείρι*), pur tenendo in mano la conduzione della battaglia. Infine, Onasandro (cap. 14) esorta il buon generale, per incoraggiare l'esercito prima di una battaglia, a

catturare dei prigionieri [...] e ucciderli o tenerli imprigionati in segreto, se sono forti d'animo e di corpo; se invece sono deboli e vili e meschini, farli prima portare nella propria tenda, minacciarli e asservirli col terrore, e poi esibirli portandoli davanti all'esercito piangenti e in catene, mostrando e dicendo ai soldati quanto siano vili e miseri, e che è contro gente simile che dovranno combattere: gente così timorosa della morte da gettarsi in ginocchio ai piedi di chiunque.

Questo precetto è rispettato alla lettera nella Colonna, e serve a spiegare sia le scene di *Cattura* che precedono una battaglia, sia la grande pubblicità che è data alle scene di *deditio*, sempre inscenandole davanti all'esercito schierato, e spesso davanti alla tenda imperiale<sup>166</sup>.

Com'è ovvio, il confronto fra Onasandro e la Colonna Traiana non vuol suggerire in nessun modo il testo *de optimo imperatore* (il titolo, in questa forma, è di età umanistica) come «fonte» per la rappresentazione delle imprese dell'*optimus princeps*, ma sí come vicino parallelo, che da un lato offre un' ampia esplicitazione verbale di un sistema di valori corrente in età molto vicina a quella della Colonna (quando l'opera fu scritta, Traiano era un ragazzo); e dall'altro, proprio per il suo carattere «pratico», di libro d'istruzioni per il buon generale romano, invita a una lettura al contempo «fattuale» e «ideale» delle immagini della Colonna.

Per Hölscher<sup>167</sup>, la serie di scene che precedono la battaglia (*ante proelium*) costituisce «i fondamenti ideali dell'intera guerra, realizzati in modo quasi cerimoniale»; «non tanto sequenza fattuale di eventi, ma piuttosto concetto astratto», secondo la successione:

Marcia	VIRTUS
Consiglio	CONSILIUM
Sacrificio	PIETAS
« <i>Prodigium</i> »	PROVIDENTIA DEORUM
<i>Adlocutio</i>	FIDES EXERCITUS
Scene di lavoro	LABOR

Onasandro può insegnare invece, spostando l'accento, che *consilium* non è solo una «virtú» del principe, ma una riunione dove si prendono decisioni, perché *quel* principe vuol presentarsi come *dominus frater*; che l'*adlocutio* non solo rappresenta la *fides* dell'esercito, ma anzi in primo luogo l'eloquenza del principe, e quasi

spinge a immaginarne le parole: le cause della guerra, la necessità di vincere, o quel giuramento di Traiano che ancora Ammiano Marcellino ricorderà come *exemplum* per Giuliano l'Apostata: «*sic in provinciarum speciem redactam videam Daciam*» [«ch'io possa vedere la Dacia ridotta a provincia romana!»]; per un simile giuramento] (XXIV, 3, 9). La standardizzazione delle virtù imperiali in senso non-narrativo, come appare nelle monete, non è solo il frutto di un lungo processo (del quale l'età di Traiano è momento centrale), ma è strettamente finalizzata al supporto dell'immagine, alla sua piccola dimensione, alla sua circolazione. Altro è un'*adlocutio* sul rovescio di una moneta, assolutamente isolata e altamente tipizzata fino a rappresentare ogni possibile *adlocutio*, altro è un'*adlocutio* incardinata in una sequenza narrativa, dove la prima regola del gioco è mostrare una successione di eventi.

Il programma compositivo della serie di scene *ante proelium* potrebbe dunque essere descritto come una studiata presentazione narrativa degli *initia belli*, dove i due protagonisti della Colonna, *imperator* ed *exercitus*, si bilanciano in calibrato dosaggio di presenze, comparando in una successione di scene avvenute (*o date per tali*), *scelte* dalla catena di eventi reali – di per sé non rappresentabile mai integralmente né con parole né con immagini –, in funzione *rappresentativa*

- a) degli eventi stessi, consegnati alla memoria in un monumento che, per la sua posizione fra le due biblioteche immediatamente si proponeva come «affissione» propriamente documentaria, o fissazione «archivistica» (*acta*) delle guerre daciche<sup>168</sup>;
- b) dei ruoli dei protagonisti, presentati come esemplari.

In questa storia collettiva, la *rappresentazione* non è

possibile senza la *riduzione*: le molte migliaia di soldati romani impegnati nelle campagne di Dacia possono esser mostrati solo se ridotti a esiguo drappello: la riduzione del numero autorizza, e anzi rende necessario, l'anonimato delle *dramatis personae*. A questa norma, che già una lunga tradizione doveva aver fissato, sfugge tendenzialmente solo la figura di Traiano (e, simmetricamente, quella di Decebalò), che non solo non è «riducibile», ma anzi, condensando in un uomo – in un volto – tutto il potere e ogni decisione, quasi diventa sigla che confonda le virtù personali di Traiano (perché, appunto, esemplari) e il ruolo del principe (di *ogni* principe romano) in un'aura sola. La ripetizione della sua figura e la sua funzione di cardine esaltano dunque – ribadite dall'incombente presenza della statua bronzea che culminava la Colonna – non solo il ruolo personale di Traiano, ma la necessaria onnipresenza del principe sul fronte e nel gran teatro dell'Impero.

La sequenza delle scene *ante proelium* può dunque essere così schematizzata:

		Colonna Traiana	(cfr. Onasandro)
I. <i>exercitus</i> :	<i>agmen</i>	6-9	cap. 6
II. <i>imperator</i> :	a) <i>consilium</i>	9-10	3
	b) <i>lustratio</i>	10-12	5
	c) <i>omen</i>	13	10,25
	d) <i>adlocutio</i>	14	4
III. <i>exercitus</i>	<i>fabricatio</i>	15-26	
<i>et</i>			9,9-10 <i>in.</i>
<i>imperator</i>	<i>disciplina</i>		
IV. <i>imperator</i>	<i>proelium</i>	27 sgg.	
<i>et</i>			
<i>exercitus</i>			

La serie degli eventi con cui Traiano e il suo esercito cominciarono la prima campagna dacica è dunque sí canalizzata entro schemi iconografici che hanno valore di *topoi* figurativi: ma essi non trasportano la scena su un piano astratto e cerimoniale, e anzi tanto piú la vogliono reale e concreta quanto piú la propongono come *exemplum*. In nessun modo topica è, al contrario, la scena che abbiamo chiamato dell'*omen acceptum*: che s'impone però all'attenzione proprio per la sua singolarità e casualità: *si ridiculas res aliquas imaginibus adtribuamus, ea res quoque faciet ut facilius meminisse valeamus* (*Rhet. ad Her.* III, 22, 37) [«se mettiamo nelle immagini qualcosa di ridicolo, ciò contribuirà a fissarcele piú facilmente nella memoria»]<sup>169</sup>.

Fra una lettura *sequenziale* della Colonna e una lettura *paradigmatica*, fra la narrazione e l'*exemplum*, non dobbiamo scegliere: il problema è piuttosto come questi due piani s'intersechino fra di loro; in che misura questo intreccio sia stato previsto, e quali conseguenze abbia portato per la composizione della Colonna, e debba avere per la nostra analisi, oggi.

### *Composizione. 2: Corrispondenze verticali.*

La lettura sequenziale delle scene *ante proelium* è stata sempre possibile, a un osservatore che camminasse (o cammini) intorno alla Colonna, perché si tratta delle scene poste piú in basso. Ma che cosa accade con le altre scene, che proseguono la narrazione lungo ben ventitre spire? Il problema della visibilità della Colonna per un osservatore antico è stato molto piú posto che risolto: come si è già accennato, K. Lehmann-Hartleben trovava «grottesca» l'idea di coprire una colonna con un fregio spiraliforme a rilievo, dato che per seguire la narrazione bisognerebbe «continuare a girare intorno



alla Colonna come un cavallo da circo»; perciò, continua, l'idea non può attribuirsi all'artista, ma a una «volontà extra-artistica», il Senato o l'imperatore, che gl'impose di realizzare un'opera in sé insensata. Per R. Bianchi Bandinelli, al contrario, l'impossibilità di leggere i rilievi nella loro successione è la «riprova chiarissima del fatto che ogni vero artista lavora sempre soprattutto per se stesso, trova la sua soddisfazione nel creare le sue forme, anche se queste non saranno mai adeguatamente vedute. E in tal modo rivendica in pieno la sua libertà dinanzi a qualsiasi obbligo verso il committente». Altri, come H. Honour e J. Fleming nella loro recente *Storia universale dell'arte*, se la cavano con una battuta: «Evidentemente l'artista aveva della posterità un'idea molto ottimistica<sup>170</sup>. Tutti questi punti di vista partono da una base comune: che la narrazione della Colonna sia leggibile solo secondo la sequenza delle scene, dal basso verso l'alto; e che ciò sia possibile solo girandole intorno ventitre volte (quante sono le spire), «aguzzando gli occhi in modo da guardare sempre più in alto» (Honour-Fleming). Ma, anche se non vogliamo trasformare l'osservatore antico in un cavallo da circo, la straordinaria cura del dettaglio, la continua invenzione iconografica, la tensione stilistica senza soste rendono molto arduo il problema della visibilità della Colonna: com'era possibile *vedere* il fregio, che s'avvita fino a 34 metri dal suolo? Perché presentare una *successione* di fatti, se è impossibile *leggerli* in quell'ordine?

Dire che la Colonna era circondata da vicini edifici (le due biblioteche e la Basilica Ulpia; e più tardi il tempio di Traiano) non è una soluzione: non possiamo immaginare l'osservatore che, per seguire correttamente l'ordine della narrazione, per ogni spira del fregio sale su una biblioteca, ne osserva una parte, ridiscende, sale sulla Basilica, osserva ancora una parte del fregio, ridi-

scende, risale sull'altra biblioteca, e così via! Un passo avanti in questa direzione si può fare solo con l'ipotesi che a una certa altezza corresse non solo lungo le due biblioteche e la Basilica, ma anche sul lato verso il tempio una balconata *continua* (su quattro lati), accessibile da una o più scale, e interamente percorribile torno torno. Lo stato delle conoscenze sull'elevato degli edifici del Foro non è tale da consentire una verifica di quest'ipotesi, che resta tuttavia probabile come tale: la terrazza, disposta sopra il portico perimetrale del cortile della Colonna, doveva portare l'osservatore ad almeno tredici metri da terra, offrendogli così un secondo e più elevato piano da cui guardare ai rilievi<sup>171</sup>; con più audacia, ma senza prove, si potrebbe congetturare una seconda balconata posta ancora più in alto.

Tuttavia, anche se i piani di osservazione sono due o tre, lo spettatore antico somiglia ancora troppo a un cavallo da circo, se vogliamo immaginarlo obbligato a percorrere (prima sul selciato del cortile e poi sulla terrazza, o sulle terrazze) ventitre giri intorno alla Colonna: e il problema della leggibilità dei rilievi secondo la successione delle scene resta irrisolto. Se così poche (e svelte) osservazioni di solito si sono fatte su questo tema, è forse perché troppo siamo abituati a leggere la Colonna Traiana non dal vero, ma sui libri: dove le scene sono di necessità tagliate secondo cesure non solo arbitrarie, ma tali da falsare in ogni modo il punto di vista dell'osservatore antico: egli NON disponeva di libri sulla Colonna, e NON poteva MAI vedere ciò che noi chiamiamo una singola «scena» senza che il suo occhio vagasse, inevitabilmente, verso quelle circostanti (a destra, a sinistra, in alto e in basso).

Si può tuttavia provare a descrivere un insieme coerente di strategie di lettura, che dovranno di necessità collocarsi fra due poli:

- a) la facile e immediata percezione del carattere sequenziale del fregio spiraliforme, con l'implicazione intuitiva che il suo avvitarsi in diagonale intorno al fusto della Colonna corrisponde a una successione di eventi;
- b) l'impossibilità, di fatto, di praticare una lettura sequenziale dell'intero racconto, e anzi la naturale tendenza dell'osservatore a organizzare la visione, da un punto di vista dato (casuale o prescelto), delimitando e/o estendendo un determinato campo visivo. E dal contrasto, apparentemente inconciliabile, fra totalità del fregio elicoidale e impossibilità *de facto* di un'osservazione sequenziale totale che risalta la funzionalità di una percezione controllata da una griglia di temi e motivi topici: essa, a sua volta, rinvia – com'è ovvio – alle strategie compositive del Maestro.

Ogni analisi del processo visuale previsto dall'«autore» della Colonna (in un senso che include artista e committente) deve partire da tre premesse:

- 1) i presupposti dell'osservatore contemporaneo, e in particolare le informazioni a lui note sulle guerre daciche, la tradizione iconografica della pittura trionfale, il percorso stesso che aveva dovuto compiere, fra statue e trofei *ex manubiis*, per raggiungere la Colonna partendo dall'arco trionfale d'ingresso al Foro. Questi presupposti configurano nell'osservatore un sistema di attese che da un lato predetermina la lettura dei rilievi e dall'altro, proprio in quanto noto e prevedibile nelle fasi di redazione e di esecuzione del programma iconografico che su quell'osservatore è mirato, ne precondiziona contenuto e struttura.
- 2) la percezione di ogni singolo segmento del fregio come, al tempo stesso:

- *rilevante* in sé (e perciò rappresentato) ai fini del racconto delle guerre daciche;
  - *pertinente* alla sequenza cronologica degli eventi, riproposta narrativamente dalla spirale del fregio;
  - *ricorrente* rispetto ad altre «scene» simili collocate in altri tratti della sequenza narrativa, e perciò elemento *topico* di una scansione che si articola secondo i principî della ripetizione e della *variatio*. (A quest'ultimo carattere sfuggono solo i pochi «aneddoti», o *hapax legomena*).
- 3) la doppia articolazione del racconto, secondo una lettura puramente sequenziale (che di per sé esigerebbe le acrobazie del «cavallo da circo»), ma anche distribuendo le scene lungo un asse paradigmatico. È in questo secondo senso (che tuttavia non sarebbe possibile senza il primo) che il messaggio complessivo della Colonna appare largamente *ridondante*, poiché, una volta assicurato il principio e la fine della storia (a tutti noti), in certo modo «ogni» *adlocutio* ne vale un'altra, e una percezione frammentaria e casuale dei rilievi restituisce pur sempre il senso generale della «storia raccontata. «The linear narrative of the helical relief was no longer exclusive, because the observer could see the entire Column and take in its complete message of Trajanic triumph *at once*» (R. Brilliant)<sup>172</sup>.

Parlando, sino ad ora, di «asse paradigmatico» di organizzazione della narrazione della Colonna, ho inteso la parola «paradigmatico» in senso letterale (con riferimento all'*exemplum*), e la parola «asse in senso metaforico. Esiste tuttavia una possibilità ulteriore, di parlare anche di «asse» in senso letterale. Sviluppando e sistematizzando osservazioni già di altri, W. Gauer prima e poi V. Farinella hanno attirato l'attenzione su un certo

numero di corrispondenze verticali fra le immagini della Colonna<sup>173</sup>. Di esse, la piú impressionante era già stata indicata da Lehmann-Hartleben: le sole tre scene di attraversamento del Danubio sono esattamente allineate fra di loro, e il ponte di barche è ricorrente aggancio visivo che obbliga a riconoscere l'iterazione della stessa scena, collocandole tutte in serie. Gauer ha indicato un altro esempio interessante, fondato sul contenuto delle scene: il *Contadino caduto dal mulo*, la *Victoria* e il *Suicidio di Decebalo* sono disposte sullo stesso asse verticale. Poiché l'allineamento della *Victoria* e della morte di Decebalo non può lasciar dubbi, quest'osservazione rafforza l'interpretazione della scena IX come *omen victoriae*<sup>174</sup>. Si può aggiungere che esattamente sulla stessa linea verticale è posta la prima apparizione di Decebalo che osserva dal margine d'un bosco la *Battaglia di Tapae*: prenderà così piú valore l'accortissima disposizione delle figure di Daci morenti dietro le quali emerge l'intenta figura del re, vertice di un triangolo che già al primo scontro disegna, in compendiosa e tagliente professi, il destino suo e del suo popolo. Li sovrasta lí accanto il principe romano che con quieta fermezza punta la lancia al suolo.

Secondo Gauer, la maggior parte degli allineamenti verticali sono in funzione della riconoscibilità dei luoghi dell'azione (egli parla di un «programma topografico»). Crederei, invece, che queste corrispondenze siano state costruite sulla base di *rimandi visivi* allo scopo di evidenziare temi topici della propaganda contemporanea<sup>175</sup>. Non ha bisogno d'illustrazione, in questo senso, l'asse costruito sul tema della *Victoria*; ma tale è anche il caso dei tre ponti sul Danubio, che subito richiama la nobile formula di Frontone: *Imperium populi Romani a Traiano imperatore trans flumina hostilia porrectum*. Gli fa eco Ammiano Marcellino, che ricorda l'abitudine di Traiano *di animare exercitum* con solenni giuramenti, e fra questi «*sic pontibus Histrum ut Aufidum superem*

[«ch'io possa superare con ponti il Danubio, quasi fosse l'Ofanto! »]<sup>176</sup>. E già Plinio il Giovane, scrivendo a Caninio Rufo che s'apprestava a poetare sulle guerre daciche, elencava tra i temi di questa *tam poetica et quamquam in verissimis rebus tam fabulosa materia* i ponti lanciati per la prima volta sopra i fiumi di Dacia (*novos pontes fluminibus iniectos*)<sup>177</sup>. Alcune monete di Marco Aurelio (171-72), dove lo stesso imperatore guida l'attraversamento del Danubio su un ponte di barche, garantiscono l'immediata efficacia e uso del tema, che verrà ripreso anche in monete di Caracalla (208), con la scritta *TRAIECTVS*, e di Severo Alessandro (235)<sup>178</sup>. Ogni *traiectus* è dunque al tempo stesso puntuale evento storico e *topos* che s'allinea su una linea di *exempla*. L'asse narrativo sequenziale, fondato sul principio della contiguità, e l'asse paradigmatico, fondato sul principio della serialità, s'intersecano.

La percezione dell'asse paradigmatico (o, a qualsiasi livello, delle corrispondenze verticali) assume, rispetto all'osservatore casuale, una funzione «legante» dell'intera sequenza del racconto, e tanto piú lo assume quanto meno l'intera sequenza si lascia leggere come tale. Quest'ultimo punto può essere illustrato a diversi livelli:

A) *Corrispondenze visuali (traits d'union) fra spire contigue del fregio*. Per esempio: l'*Attacco a un fortino romano* par guidato da un contingente di Sarmati coperti, come i loro cavalli, da un'armatura a squame. Distinguendosi, per l'abito, assai nettamente dai Daci circostanti (dei quali alcuni, proprio li sotto, sono travolti dalle acque del Danubio), questi cavalieri interpretano qui il ruolo di alleati di Decebalo e aggressori dei Romani. È perciò assai significativo che l'unica loro ricomparsa nella Colonna sia immediatamente al di sopra di questa: e qui i Sarmati fuggono in disordine incalzati

dalla cavalleria romana; uno di loro, ferito, ha lasciato le briglie e sta per crollare al suolo; un altro già si contrae negli spasimi della morte, e lo calpesta lo zoccolo spietato di un cavaliere romano. È evidentemente impossibile vedere l'*Attacco al fortino* senza che lo sguardo sia attratto dall'immediato richiamo visuale dell'esotica corazza squamata verso la sovrastante *Fuga e morte dei Sarmati*: nel campo visuale così delimitato, la seconda scena viene palesemente «dopo» la prima nell'ordine sequenziale del racconto; ma, in quanto inevitabilmente percepita insieme ad essa, assume nel contempo il valore di efficacissima *prolessi*. Chi guarda l'*Attacco al fortino* subito sa la sorte che attende gli audaci Sarmati<sup>179</sup>. Con effetto complementare, all'*Attacco al fortino* corrisponde, per la consimile struttura compositiva a semicerchio, il sovrastante *Assalto notturno all'accampamento dei Daci*<sup>180</sup>.

Ancora: la linea obliqua degli scudi romani che cozzano contro quelli dei Daci si combina con la *testudo* degli scudi a tegola della scena adiacente, a formare quasi una punta di freccia rivolta verso la spira sovrastante, dov'è la *Grande Resa* alla fine della prima campagna dacica, egualmente scandita dall'iterazione di scudi gettati a terra dai Daci per implorare la *clementia Augusti*. Anche qui, è la tipologia delle armi che fa da immediato richiamo visuale per stabilire un aggancio fra due *strips* adiacenti: e la percezione sinottica di due scontri militari e della *Grande Resa* dei Daci ai Romani suggerisce sì la successione cronologica degli eventi (implicita nella norma che organizza il fregio elicoidale), ma al tempo stesso comprime i tempi e obbliga l'osservatore a «vedere» la sconfitta dei Daci già nel momento in cui ancora essi combattono.

Nella sequenza iniziale, «di presentazione» della Colonna, che abbiamo ripercorso sopra, è specialmente significativo il *trait d'union* che congiunge la figura di

Traiano volto verso i soldati nella prima *adlocutio* alla sua comparsa frontale (nella spira subito sopra) sull'alto di un bastione mentre ordina e dirige il lavoro dei *fabri* militari: il saldo controllo della *disciplina exercitus* è così disegnato in due scene distinte (e anzi successive) ma complementari, e percettibili sinotticamente<sup>181</sup>. Se poi lo sguardo s'estende alla fascia superiore, v'incontra la scena che fa da epilogo alla *Battaglia di Tapae*: Traiano che configge al suolo la lancia e i Daci che fuggono atterriti dal suo *coniectus oculorum*.

B) *Blocchi tematici di fasce contigue*. Il caso piú vistoso è senza dubbio quello della sequenza di viaggi e sacrifici di Traiano all'inizio della seconda Dacica, che s'apre dopo la *Victoria* e si conclude sulla diagonale degli scudi sospesi dei *Legionari al lavoro in abiti civili*, occupando complessivamente poco meno di due spire del fregio; inoltre, proprio al di sopra dei *Legionari al lavoro in abiti civili* è posto il potente richiamo visuale del *Sacrificio davanti al Ponte*, e la cavea teatrale che segna con nobile accento il *Sacrificio con extispicium imminente* è sull'esatta verticale dell'anfiteatro che, due spire piú sopra, fa da fondale all'*Incontro di Traiano con ambasciatori di varie popolazioni barbariche*. Quale che sia il punto di vista dell'osservatore casuale, questo blocco tematico non può non essere percepito come tale: e se pure non se ne completi la lettura girando due volte intorno alla Colonna, sarà pur sempre evidente il lungo viaggio di Traiano, quel suo incessante incontrare delegazioni, sacrificare agli dèi. Questo blocco visuale fa puntuale riscontro all'importanza tematica dell'intrecciato succedersi di viaggi e sacrifici di Traiano al cospetto di soldati e *provinciales*, dei barbari accorsi da ogni dove e degli dèi. Nelle spire IV-VI si sovrappongono in verticale l'immagine di Traiano davanti alle prime teste mozzate dei Daci<sup>182</sup>, i *Cavalieri Daci travolti dal Danubio*,



e infine una *Carica della cavalleria romana*: qui il *Leitmotiv* visuale sono le figure dei cavalli, dei Romani lanciati al galoppo nella spira IV e nella VI, dei Daci fra le infide onde del fiume nella spira V; e infatti, quasi guida alla lettura, un piccolo cavallo non-montato è in secondo piano, sulla stessa verticale, nella spira III, e un altro cavallo, col suo cavaliere lí presso, assiste all'*adlocutio* di Traiano nella spira VII. Facendo subito seguito alla sequenza «di presentazione» del principe e dell'esercito nelle scene *ante proelium*, questo blocco tematico rafforza in verticale la prolessi orizzontale efficacemente segnata, rispetto alla sola *Battaglia di Tapae*, dalle teste mozzate dei Daci, e nel contrasto fra Romani all'attacco e barbari annientati già anticipa, o riassume, l'esito della guerra.

Con eguale insistenza, tre spire contigue (XVII-XIX) presentano in perfetta sovrapposizione il dramma dei Daci che precipitano verso la loro sconfitta e servitù: li vediamo prima raccogliersi entro le mura d'una cittadella, ma già col prolettico braccio levato, nel gesto «di Dario»; subito sopra, mentre ripetendo l'identico gesto fuggono davanti ai Romani che già fan breccia nelle mura; subito sopra, ancora in fuga, dopo il *Suicidio collettivo*, e ancora levando il braccio nello stesso gestire. Si compongono qui per tre volte, sulla verticale di tre *strips* contigue, due richiami visuali convergenti: le iterate mura delle fortificazioni nemiche e la folla dei Daci, ritmata dall'anafora dello stesso gesto, che non solo si ripete, «allitterando, in ogni fascia, ma ricorre dall'una all'altra, con effetto quasi d'acrostico. Com'è ovvio, questo blocco tematico (che però, a differenza dell'altro, può essere percepito solo da chi guardi la Colonna dal lato dov'è la *Victoria*) ha la funzione di evidenziare il tema della *Disperazione e fuga* dei Daci, che nell'ultima parte del racconto assume specialissimo vigore. Con identica in-flessione può articolarsi, nelle ultime spire

della Colonna, la sequenza verticale (dal basso) *Fughe - Resa - Ritrovamento del tesoro - Suicidio di Decebalo - Deportazione dei Daci*.

Questa lettura per blocchi tematici, che si estendono a due o più fasce contigue, potrebbe essere arricchita di molti altri esempi, come ora non farò. Essa richiede in ogni caso una delimitazione del campo visivo, dove l'arbitrarietà dell'osservatore sia pilotata dalla griglia visuale prevista nella struttura compositiva. Analogamente, in un libro che adatta le categorie dei narratologi al racconto per immagini nell'arte romana, R. Brilliant ha proposto una lettura della Colonna secondo «un duplice sistema di scene, che per un verso si susseguono lungo il corso della spirale, per un altro determinano una narrazione parallela espressa *per quadri*». Ogni «quadro è, per Brilliant, «costituito da quattro fasce (o dal loro equivalente) e l'insieme dei «quadri» trasforma la Colonna in «una serie di composizioni a pannello che si susseguono dal basso verso l'alto, delimitate lateralmente dai fianchi della Colonna, e verticalmente dalla sottile banda che separa i registri»; infine, i «quadri non sono completamente separati. l'uno dall'altro, ma piuttosto si intersecano intorno alla persona dell'imperatore<sup>183</sup>. È qui chiaro il riferimento da un lato al modello mentale della pittura trionfale per pannelli, del tipo di quelli descritti da Giuseppe Flavio, dall'altro alla più tarda esperienza della decorazione a pannelli con *strips* sovrapposte nell'arco di Settimio Severo, che senza dubbio presuppone i ritmi compositivi delle Colonne coclidi istoriate<sup>184</sup>. La visione della Colonna Traiana «per quadri suggerita dal Brilliant, benché usi come elemento legante e guida visuale tendenzialmente solo la ricorrente figura di Traiano, ha l'indubbio vantaggio di evidenziare l'importanza del punto di vista dell'osservatore e di fondare la sua strategia di lettura sull'esperienza di una composizione a pannelli,

della quale le *Tabulae Iliacae* non offrono che un esempio assai imperfetto (dato che la maggior parte delle scene possono esser lette come sincroniche). Nella Colonna, andranno distinti, in quanto condizionano in modo ben diverso la percezione dell'osservatore, i «blocchi» o «quadri visivi percepibili da ogni lato (come le due spire dei *Viaggi con sacrifici*) da quelli che possono essere colti da un solo punto di vista; inoltre, la dimensione del campo visivo, comunque indicata, non può essere in nessun caso disgiunta dalle opportune strategie di focalizzazione di un segmento (o di un dettaglio) dato, ma anche di ampliamento (in alto o in basso; ma anche, muovendosi intorno alla Colonna, a destra e a sinistra). Infine, questa strategia di lettura (nell'accezione di Brilliant o in quella per «blocchi tematici» proposta sopra) andrà senza dubbio integrata in un più largo ventaglio di alternative possibili per l'osservatore (cfr. avanti).

c) *Corrispondenze verticali a distanza*: abbiamo già ricordato la sequenza dei tre *Ponti sul Danubio*, già notata da Lehmann-Hartleben e dal Gauer; ma il Lehmann aveva già indicato<sup>185</sup> numerose altre corrispondenze a distanza, distinguendole in due gruppi:

I: Somiglianza tematica:

*Lustratio*:

↑ scena LIII  
↑ scena VIII

*Adlocutio*:

↑ scena LIV  
↑ scena X

Lavoro:

↑ scena CXVII  
↑ scena LXXIII

II: Somiglianza compositiva:

*Adlocutio*:

↑ scena LXXIII  
↑ scena LIV

[Traiano e navi]:

↑ scena XLVI  
↑ scena XXXIII

Resa:

↑ scena CXVIII  
↑ scena LXXV

Lavoro:

↑ scena LXV  
↑ scena LX

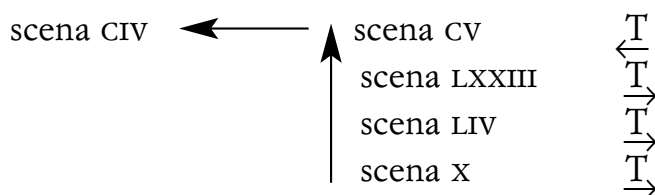
[Avanzate]:

↑ scena LIX  
↑ scena XIV

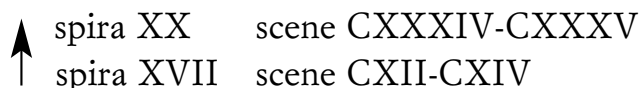
Com'è subito chiaro, questa distinzione non è rigorosa: e infatti l'*adlocutio* ricorre in entrambi i gruppi, e congiungendo le due corrispondenze verticali notate da Lehmann ne otteniamo una, evidentemente piú interessante, a tre membri:

↑ scena LXXIII  
↑ scena LIV  
↑ scena X

La funzione è qui di scandire le operazioni militari della prima Dacica con le ricorrenti allocuzioni di Traiano: possiamo notare, inoltre, che nella seconda Dacica troveremo, sull'identica verticale, il *Consiglio di guerra* fortemente indicato all'attenzione dal proscenio di una fortezza turrata, e legato come in dittico alla precedente *adlocutio*: la verticale cade, nei quattro casi, esattamente sulla figura di Traiano, che funge dunque, nella costanza del tema, come *point de repère* visuale, che per l'osservatore antico era ribadito a ogni istante dall'incombere del bronzeo colosso di Traiano in cima alla Colonna:



Egualemente, la corrispondenza delle due scene di *lustratio exercitus* può estendersi a quella del *Sacrificio imminente*: la verticale cade in questo caso non sulla figura di Traiano, ma sul toro bardato, che funge dunque da richiamo visuale; se poi l'osservazione si allarga, spira per spira, all'intero segmento colla processione sacrificale, allora la corrispondenza può estendersi, due spire sopra il *Sacrificio imminente*, al *Sacrificio davanti al Ponte*. In questa come nella serie precedente, la compattezza tematica e il *Leitmotiv* visuale si legano a formare come delle linee-guida, che orientano la percezione suggerendo una norma compositiva basata sulla ricorrenza di *topoi* e sulla loro rilevanza come criteri interpretativi della storia narrata: il rapporto fra il principe e l'esercito, la *pietas* verso gli dèi sono indicati così, espressamente, come presupposti e garanzia della vittoria, che del resto – come ogni osservatore non può non sapere – è già avvenuta. Nello stesso senso valgono altre corrispondenze: per esempio, le due scene di *Assedio in presenza di un sovrano* – che una volta è Traiano, l'altra Decebalo –, compositivamente affini, e costruite quasi per chiasmo, si corrispondono perfettamente in verticale; e la figura del Dace caduto col braccio che pende inerte, ripetuta in controparte, funge da opportuno richiamo visuale:



È evidente che non tutte le corrispondenze che è pur possibile indicare hanno la stessa pregnanza e lo stesso

valore: per esempio, per quanto potesse essere importante il nobile Dace che s'arrende a Traiano poco prima della sequenza della *Disperazione dei Daci*, è chiaro che l'allinearsi, sulla stessa verticale, della *Grande Resa* sette spire piú in basso ha molto meno significato, per la vistosa differenza di scala fra le due scene sovrapposte e per la loro distanza, delle altre corrispondenze verticali sin qui notate. Piú incerto è il giudizio da darsi su altre corrispondenze «a trama», proposte di recente dal Brilliant: qui la sovrapposizione in verticale, per esempio fra due figure di Traiano a cavallo e quella, intermedia, dell'imperatore davanti a un quadriportico è nella realtà solo approssimativa. Le sue quasi sessanta apparizioni sul fusto della Colonna senza dubbio rinviano l'una all'altra come in un gioco di specchi dove l'ubiquità del principe lo esalta a protagonista assoluto d'ogni evento; ma proprio per questo, mentre consentono un gran numero di rimandi interni, invitano a concentrarsi su quelli piú garantiti *a)* dall'esattezza della verticale; *b)* dall'efficacia del *point de repère* visuale e *c)* dalla chiara funzione del gioco di corrispondenze, che deve aver meritato un opportuno lavoro di strutturazione compositiva<sup>186</sup>.

Com'è subito chiaro, risponde alla prima e all'ultima di queste condizioni la serie verticale a tre membri indicata da Gauer:

↑ Decebalò suicida  
 ↑ *Victoria*  
 | *Omen victoriae*

Meno evidente è qui l'effetto d'eco puramente visuale, poiché nulla le tre figure poste in corrispondenza hanno in comune: si può tuttavia congetturare che lo

straordinario rilievo compositivo della figura di *Victoria*, e probabilmente delle parole dipinte sullo scudo (in monete traianee un'identica figura scrive sul proprio scudo *Victoria Dacica*) fungesse da potente richiamo visuale, e che l'«aneddoto» dell'*omen* e l'episodio notissimo del suicidio del re nemico prendessero, in una lettura antologica o epitomata del racconto, altrettanto rilievo.

Com'è stato spesso osservato, la distribuzione del racconto sul fusto della Colonna rispetto agli edifici adiacenti è tutt'altro che casuale: l'inizio della prima spira, e dunque del racconto, è volto verso il lato della Basilica, e dunque vale come un «invito alla lettura» orientato a un visitatore che vi giunga dopo aver attraversato il Foro secondo il suo asse principale di simmetria e direzione; inoltre, il suo punto d'avvio corrisponde esattamente alla linea mezzana dell'iscrizione e della porta sottostante. La *Victoria*, e le figure poste sullo stesso asse, sono invece sul «lato opposto della Colonna, quello volto verso il tempio che sarebbe stato del *Divus Traianus*: questo «lato assume così, con riferimento al progetto complessivo del Foro (incluso il tempio) e al programma di una biografia di Traiano che dall'encomio delle virtù culminasse nell'obbligata *consecratio*, un significato specificamente trionfale. La corrispondenza verticale a tre membri notata dal Gauer su questo asse assume così una speciale pregnanza, e si propone come una sorta di linea preferenziale di lettura che può essere utilmente accresciuta da altre corrispondenze. Possiamo provare a immaginare, sperimentalmente, l'esperienza visuale di un osservatore che, scelto come punto di focalizzazione la *Victoria* (che è da intendersi riferita in comune, ἀπὸ κοινοῦ, alle due guerre daciche, e perciò funge non solo da «separazione», ma anche da legante, e quasi da *titulus* del racconto), muova il suo sguardo liberamente, al di sotto o al di sopra di essa,

lungo lo stesso *asse preferenziale*. Vi troverà, osservando solo una stretta porzione di ogni *strip* per l'intera estensione della Colonna:

Culmine	Statua bronzea colossale di Traiano:
Spira XXIII	I Daci debellati
XXII	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Decebalo suicida</span>
XXI	Tesoro ritrovato
XX	<i>Deditio</i>
XIX	Fuga dei Daci
XVIII	Presa di Sarmizegetusa e fuga dei Daci
XVII	Adunata dei Daci
XVI	Esercito romano schierato ( <i>adlocutio</i> )
XV	Sacrificio davanti al Ponte
XIV	Soldati al lavoro senza corazza
XIII	Sacrificio
XII	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Victoria</span>
XI	Battaglia
X	Battaglia
IX	Accampamento romano e occupazione del territorio
VIII	<i>Lustratio exercitus</i>
VII	<i>Largitio</i>
VI	Battaglia – albero di separazione – <i>deditio</i> e ambasceria
V	Soldati che caricano navi
IV	Decebalo nel bosco
III	Soldati al lavoro – Cattura di una spia – Soldati al lavoro
II	<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Omen</span>
I	Soldati che caricano navi

Per rendere piú coerente e compatto questo esperimento di lettura puramente verticale, assumeremo la convenzione che lo sguardo si limiti a percorrere questo



asse preferenziale in verticale, senza farsi trascinare, dai molti inviti visuali che pure quasi a ogni striscia incontra, a estendere il campo visivo a destra e/o a sinistra, girando intorno alla Colonna. Colpiscono subito, se proviamo a prendere la sequenza verticale come un insieme, singolari rispondenze, finora solo in parte osservate. Oltre ai tre temi-guida indicati da Gauer, ritroviamo qui altre scene e corrispondenze su cui abbiamo già insistito, e inoltre nuovi allineamenti; le une e gli altri possono essere distinti in due gruppi:

- A) *Blocchi tematici in spire contigue*:  
spire IX-X-XI: Operazioni militari  
spire XIII-[XIV]-XV: Sacrificio.  
spire XVII-XVIII-XIX: Incertezza, fuga e disperazione dei Daci  
spire XVIII-XIX-XX-XXI-XXII-XXIII: Ultime operazioni della guerra
- B) *Corrispondenze a distanza*:  
Soldati che caricano navi:  
↑ spira V  
↑ spira I  
*Deditio*:  
↑ spira XX  
↑ spira VI  
Sacrifici:  
↑ spira XV  
↑ spira XIII  
↑ spira VIII

L'intero asse verticale può dunque esser letto, integrando accorpamenti tematici e corrispondenze verticali, come un'epitome del racconto, che ne trascoglie alcune linee portanti e pochi episodi significativi, e però suggerisce, insieme, l'esistenza e l'accessibilità di un più vasto e completo contesto narrativo, di una «totalità

rispetto alla quale questo *excerptum* della Colonna potrebbe così tradursi in parole:

*Victoria Dacica: (spira XII). L'esercito romano, accuratamente rifornito (sp. I, V) penetra nel territorio nemico dopo che Traiano ha avuto dagli dei un omen fausto (sp. II), e vi compie ingenti lavori, durante i quali viene catturata e trascinata davanti a Traiano una spia (sp. III). Decebalò, re dei Daci, conduce una battaglia contro i Romani, ma assiste impotente alla sconfitta dei suoi (sp. IV). Dopo un'altra battaglia, Traiano riceve ambasciatori e submissi (sp. VI), quindi premia i suoi soldati (sp. VII), e dopo una lustratio dell'esercito (sp. VIII) dà il via a un'ampia occupazione del territorio (sp. IX); dopo varie battaglie (sp. X-XI), si conclude vittoriosamente la prima Dacica. Comincia la seconda, che sarà ugualmente vittoriosa: Traiano compie e dispone opere di pace, e recandosi in Dacia visita le province, sacrifica agli dei, inaugura il nuovo ardito Ponte sul Danubio (sp. XIII-XV). L'esercito romano è pronto all'attacco finale (sp. XVI); i Daci si riuniscono in preda allo sgomento (sp. XVII), ma la loro capitale è presa (sp. XVIII) ed essi si volgono disperati in fuga (sp. XVIII-XIX), o si arrendono a Traiano (sp. XX). I Romani ritrovano il tesoro nascosto dei Daci (sp. XXI), e il resi uccide prima d'essere catturato (sp. XXII). Ogni resistenza residua è sgominata (sp. XXIII).*

Nella sequenza finale, si può utilmente confrontare, per l'analogo effetto di epitome, il testo che riassumendo Dione Cassio racconta il suicidio di Decebalò mettendolo in stretta connessione con la perdita di Sarmizegetusa e della reggia, presso la quale era il Tesoro:

Decebalò, quando anche la sua capitale e tutto il territorio fu preso, ed egli stesso correva il rischio d'essere catturato, si uccise [...]; e furono trovati i suoi tesori, nascosti sotto il fiume Sargetia nei pressi della reggia [...]<sup>187</sup>.

La geometrica precisione con cui sono costruiti gli allineamenti (Si noti, ad esempio, come lo spigolo dell' ara del *Sacrificio davanti al Ponte* della spira XV sia esattamente in asse con la *Victoria* tre spire piú in basso) è stata senza dubbio favorita dalla presenza, poco a destra della stessa verticale, di una fila di finestre a feritoia, destinate a rischiarare il percorso della scala a chiocciola interna. Benché si ripeta spesso che queste aperture non erano previste nel progetto originario, è certamente vero il contrario: basti osservare che nessuna di esse tocca la figura, pur cosí frequente, di Traiano; nella piú gran parte dei casi, anzi, le feritoie studiatamente non incidono sulle figure (I); o vi incidono senza comprometterne affatto la lettura (II). La sola figura rilevante che sia danneggiata dall'apertura della finestra è senza dubbio quella, possente, di un Dace che uccide un compagno; ma si possono citare, al polo opposto, dei casi dove la collocazione dell'apertura è stata scelta con cura speciale, e anzi a volte integrata nella composizione, o inserita fra due figure o gruppi di figure, o fatta cadere su un neutro sfondo roccioso. È dunque ben chiaro che anche la collocazione delle feritoie dovrà esser tenuta nel debito conto al momento di studiare il lavoro di composizione delle scene del fregio<sup>188</sup>.

### *Dispositio e compositio.*

Corrispondenze verticali e studiata collocazione delle feritoie convergono nel suggerire, e anzi imporre, l'esistenza di un progetto d'insieme della Colonna, che abbia reimpaginato la *strip* sequenziale delle scene (il «rotulo») in funzione degli assi verticali di lettura e d'illuminazione dell'interno. Si può qui formulare l'ipotesi di lavoro che l'organizzazione del cantiere degli scultori della Colonna (che senza dubbio richiese la ferma direzione di un solo Maestro) si sia articolata in tre fasi successive:

- I. *disegno* su supporto cartaceo, che dev'essere immaginato nella forma di uno o piú rotuli, e che l'artista può aver sottoposto all'esame del committente. In questa fase, per la forma e la materia del supporto, era possibile predisporre la sequenza narrativa, NON le corrispondenze verticali.
- II. *Proplasma*, modello plastico in scala (in creta o cera), su cui il disegno dev'essere stato riportato, presumibilmente a graffito. Solo in questa fase, com'è ovvio, era possibile adattare la composizione narrativa in modo da predisporre le corrispondenze verticali volute. L'uso di modelli plastici e di «progetti» nel gran cantiere del Foro è ben documentato per le statue dei Daci prigionieri, che sono in almeno sei qualità diverse di marmo, dal pavonazzetto di Frigia al porfido egiziano, ed erano scolpiti sulle cave stesse (in una cava frigia ne è rimasto ancora *in situ* un cospicuo frammento): data la compattezza del programma, l'identità delle misure e la comunanza dell'attitudine e del gesto, l'invio di modelli da Roma alle maestranze locali è ipotesi necessaria
- III. Montaggio e lavoro degli scultori sulla Colonna (secondo modi che qui non discuterò)

Calando su questo processo creativo il linguaggio della retorica, diremo che la fase I (disegno) corrisponde all'*inventio*, la II (trasposizione del disegno su *proplasma*, con modifiche) alla *dispositio*, la III (esecuzione dei rilievi sul marmo) alla *compositio*. Nel passaggio dall'una all'altra fase va accuratamente studiato il gioco delle parti fra artista (con gli aiutanti) e committente (con i suoi consiglieri), in funzione della miglior formulazione e leggibilità del messaggio rispetto al pubblico

che si voleva raggiungere<sup>190</sup>. L'ipotesi di una costruzione così lungamente e attentamente elaborata ha bisogno, com'è ovvio, di verifiche ben più ampie e approfondite degli esempi che ho sin qui prodotto.

Il *punctum dolens* è evidentemente il passaggio dalla fase I alla fase II. Poiché non è possibile che una semplice trascrizione del disegno della fase I sul *proplasma* della fase II abbia prodigiosamente prodotto le corrispondenze verticali notate, è necessario supporre che in questa fase il disegno iniziale sia stato *modificato in funzione delle corrispondenze verticali*. Se riuscissimo a individuare queste modifiche, ne avremmo al contempo la riprova che il sistema delle corrispondenze verticali è stato costruito con piena consapevolezza. Sarà difficile (se non impossibile) «scoprire la maggior parte di queste supposte modifiche, e in particolare le scene cancellate, o aggiunte, o spostate in blocco da un luogo all'altro. Proverò a dare esempi di altri due tipi di modifica: la *contrazione* di più scene in una, e l'*espansione* di una scena singola.

Ecco una scena (la XXXIX) singolarmente affollata: Traiano riceve un'ambasceria stando dentro a un fortino che i legionari stanno costruendo, mentre altri Daci si avvicinano da sinistra in atto di sottomissione. Possiamo descriverla come la contrazione, o dirò la crasi, di quattro scene diverse: ambasceria, *submissio*, *fabri*, cattura di spie nemiche; la figura di Traiano è ἀπὸ κοινοῦ (in comune) fra le quattro, e il «*sophisma* del bastione» contribuisce a conferirle una posizione dominante, comprimendo legati e *subiecti*, prigionieri e soldati al lavoro quasi in posizione attributiva. Si può dunque avanzare l'ipotesi che nel disegno ci fosse una successione di scene distinte, poi contratte in una sola, forse in funzione dell'allineamento verticale<sup>191</sup> della scena XXXIII con la XLVI: due scene di *profectio* in cui Traiano, con identico gesto, si volge prima ai suoi soldati e poi ad

alcuni Daci *submissi*, e risalta così limpida e severa la *clementia* del principe, pronto ad accogliere i nemici fra i sudditi di Roma.

Piú singolare effetto fa la scena XXIX-XXX, delimitata e compattata da due alberi divisorii. Quinte rocciose, ridotte a esigue bordature, la suddividono in settori nei quali s'affollano varie scene: 1) in alto a sinistra, tre cavalieri irrompono in un villaggio incendiandolo, mentre 2) sotto di loro si svolge una scaramuccia fra pochi Romani e pochi Daci; lí accanto, 3) fuggono vecchi e bambini, mentre 4) il bestiame massacrato è accumulato in un avvallamento; in alto a destra, 5) i soldati romani spingono sulla riva d'un fiume delle donne dacie, una delle quali solleva in alto un bambino, mentre a un'altra donna, che si avvia verso una barca con un bambino in braccio, tocca il singolare privilegio di essere salutata, con gesto amplissimo, da Traiano in persona; con l'altra mano, il principe addita il bambino sollevato in alto, e la donna che sta per imbarcarsi si volge a guardare. Che questa sia, o no, la sorella di Decebalo che fu catturata dai Romani (ma, parrebbe dall'epitome di Dione Cassio, piú tardi<sup>192</sup>), si trattava senza dubbio di un personaggio assai importante, se meritava l'attenzione di Traiano. Il gesto con cui egli indica alla donna in partenza il bambino che un'altra donna sta sollevando è identico a quello usato altrove da un ufficiale romano per additare a Traiano un Dace pileato che gli s'arrende: nell'uno e nell'altro caso, e con un gesto che facciamo ancora, si vuole attirare l'attenzione dell'interlocutore (nella scena) e dell'osservatore (fuori di essa). Non sappiamo quale episodio sia raccontato qui: possiamo immaginare, traducendo in parole le figure, che \* «Traiano saluti una principessa dacica che i s'imbarca con un figlio, e le ricordi che un altro figlio è rimasto in ostaggio ai Romani». Lo squilibrio fra l'impegno compositivo e la singolarità di questa scena (uno dei pochi

«aneddoti» su cui indugia il racconto della Colonna) e il fatto che essa sia relegata in secondo piano ben si lega all'addensarsi, nel breve tratto fra i due alberi, di cinque temi diversi. Lehmann-Hartleben ha notato che la scaramuccia presentata qui è «l'unico scontro insignificante presentato sulla Colonna»<sup>193</sup>, e la *Fuga*, l'*Incendio*, e gli *Armenti* sono trattati con linguaggio compendiario, in un addensarsi che quasi ci obbliga a leggerli come sincronici. Possiamo supporre che varie scene siano state qui compendiate e congiunte in una sola composizione, che ha lasciato il ruolo principale all'«aneddoto» dominato dalla figura di Traiano, abbreviandolo tuttavia: in questo caso, la contrazione può essere stata necessaria per consentire l'importante sovrapposizione in verticale delle due scene con guerrieri Sarmati, e quella, adiacente e complementare, dell'*Assalto al fortino* romano e dell'*Attacco notturno all'accampamento dei Daci*.

Un terzo caso: nella complessa *Battaglia fra i contrafforti* che precede l'arrivo di Traiano in Mesia, vediamo, seminascosto dai combattenti, un soldato che ha afferrato per i capelli un Dace prigioniero e lo trascina però non davanti a Traiano, ma a uno dei suoi ufficiali posto al di là di un muro. Ora, Traiano è l'ovvio protagonista di tutte le scene di *Cattura di un prigioniero*, con questa sola eccezione: a riprova, nessuno dei numerosi Daci catturati nelle ultimissime scene del fregio è trascinato davanti a un ufficiale romano. Anche qui, è tentante l'ipotesi che l'abbreviatissima *Cattura* conservi traccia di una scena più ampia, dove lo stesso prigioniero fosse tratto in catene davanti a Traiano; lì presso, la figura del principe a cavallo nel vicino *Soccorso alle truppe* sovrasta un altro muro dietro il quale s'allineano (dal basso) un Romano che uccide di lancia un Dace (l'arma è ora mancante), ma anche due soldati che combattono senza avversari: spia, anche questa, di una più vasta composizione, poi contratta, forse per collocare «al

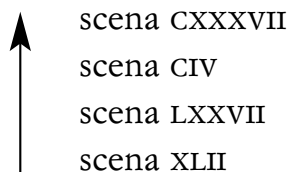
posto giusto» in un accorto sistema di corrispondenze verticali il vicino *Sacrificio presso il Ponte*. Com'è ovvio, infine, questa e ogni altra contrazione che si possa (congetturalmente) riscontrare può esser stata fatta in funzione non (o: non solo) di corrispondenze verticali di scene vicine ad essa, ma (o: ma anche) in una fase progettuale, ardua se non impossibile a ricostruirsi, in cui l'intera griglia compositiva veniva calibrata e reimpaginata per l'effetto d'insieme.

*Fuga e morte di Decebalo.*

Le espansioni di una scena determinata vanno considerate, rispetto alla formula iconografica relativa, come un tipo peculiarissimo di *variatio*, finalizzata alla miglior visibilità di quella specifica occorrenza del *topos* e/o al suo allinearsi in verticale con altri segmenti del racconto. Possiamo qui richiamare in primo luogo il blocco tematico che fa da *Introduzione alla seconda Dacica*, allineando una ricchissima sequenza di *Viaggi e sacrifici*: è stata senza dubbio la rilevanza tematica di questo pausato avvicinarsi di Traiano alla Dacia che ha indotto a dedicargli lo spazio di quasi due spire, per modo che esso non potesse sfuggire all'osservatore, quale che fosse il suo punto di vista. Uno dei temi più ricorrenti e significativi della Colonna, l'*adlocutio*, trova la sua formulazione più ampia e ricca in una scena che è posta in serie con la precedente *lustratio exercitus* e con il successivo *Consiglio di guerra*, caratterizzato da uno speciale artificio visuale che ne garantisce la visibilità, l'alto zoccolo delle mura, e dallo sguardo di Traiano che, volgendosi all'indietro, lega strettamente il discorso del principe all'esercito e il suo colloquio coi generali: vista insieme, questa sequenza dipinge dunque una sorta di *Introduzione all'offensiva finale*. E, questa, la sola



*adlocutio* disposta, in senso stretto, sull'«asse preferenziale dove la *Victoria romana* congiunge in unità le due guerre daciche: ma l'allineamento non è fatto sulla figura di Traiano, bensì sulle truppe schierate ad ascoltarlo, che figgendo lo sguardo a sinistra, verso il podio dov'è il principe, vi trasportano inevitabilmente l'occhio dell'osservatore. La rilevanza compositiva della scena è evidenziata però soprattutto dal suo sovrapporsi, in esatta verticale, all'*adlocutio* d'addio alla fine della prima Dacica, che include la prima *salutatio imperatoria*, in seguito alla quale Traiano già porterà l'epiteto di *Dacicus*; e a quella che subito precede il *Ritrovamento del tesoro*, e fa diseguale *pendant* alla parallela *adlocutio* di Decebalo; di poco spostata (a sinistra) rispetto alle altre è, infine, l'*adlocutio* che precede la *Largizione*. Abbiamo così una corrispondenza verticale a quattro membri:



Essa va accostata alla simile corrispondenza già rilevata da Lehmann-Hartleben, fra tre altre *adlocutiones*, a loro volta allineate sul *Consiglio di guerra*. Sommandole l'una all'altra, si ottiene dunque una griglia fittissima di riferimenti (l'asterisco distingue le *adlocutiones* precedute da un sacrificio):

Spira	XXI	<i>adlocutio</i> scena CXXXVII	
	XVI	* <i>adlocutio</i> scena CIV	<i>consilium</i> scena CV (T) ←
	XII	<i>adlocutio</i> scena LXXVII	VICTORIA
	XI		<i>adlocutio</i> scena LXXIII
	VIII		* <i>adlocutio</i> scena LIV
	VII	<i>adlocutio</i> scena XLII	<i>Largitio</i>
	II		* <i>adlocutio</i> scena X

È importante notare che questo schema raccoglie, di qua e di là dall'asse centrale segnato dalla figura focale di *Victoria*, sette delle nove *adlocutiones* della Colonna; le spire VII e XVI presentano, in due distinte sequenze, due aspetti complementari del rapporto fra il principe e l'esercito (*largitio, consilium castrense*). L'addensarsi delle occorrenze di questo tema sul «lato della Colonna volto verso il Tempio e dominato dalla *Victoria* fa risaltare la centralità del rapporto fra il principe e l'esercito sia nella vittoriosa condotta di guerra che come presupposto della prevista apoteosi *post mortem*.

La figura del suicida Decebalo è caratterizzata dal reimpiego di uno stereotipo pescato dal repertorio usuale del Maestro e modificato con significativa *variatio*. La rappresentazione del suicidio d'un re nemico (che s'era così sottratto all'onta della cattura e d'essere costretto a sfilare, nel trionfo, fra le prede del vincitore) era ingrediente abituale delle processioni trionfali: nel 61 a. C. Pompeo esibì al popolo romano 324 re e generali sconfitti, e poi «immagini dei re assenti, Tigrane e Mitridate, mostrati mentre combattevano, venivano sconfitti e si davano alla fuga. Vi si mostrava l'assedio a Mitridate, e poi la sua silenziosa fuga notturna, e infine la morte volontaria [...]»<sup>194</sup>.

Per meglio intendere senso e criteri compositivi di questa scena, sarà utile confrontarla con altre rappresentazioni della *Morte di Decebalo*: non però nella metopa IV del Trofeo di Traiano di Adamklissi (Romania), che senza dubbio non si riferisce a questo soggetto<sup>195</sup>, ma in due immagini venute alla luce, entrambe, negli ultimi anni. La più nota è quella posta al colmo di una stele ritrovata presso il sito dell'antica Filippi (fig. 61): in essa è descritta con inusitato dettaglio tutta la carriera del decurione Tiberio Claudio Massimo, mettendo in speciale rilievo la sua partecipazione, come duplicario nella

cavalleria, alle guerre daciche, e il fatto che Traiano lo decorò e lo promosse sul campo «per aver catturato Decebalò ed aver portato la sua testa a Traiano, a Ranistoro». Questa versione dei fatti esalta, e quasi traduce in vanteria da *miles gloriosus*, il ruolo personale di questo «catturatore di Decebalò», contrastando con il racconto del suicidio del re prima della cattura, in cui Cassio Dione concorda con la Colonna: un analogo contrasto si può sorprendere fra un'iscrizione di Roma, dove si dice che Traiano «vinse in guerra il popolo dei Daci e il loro re Decebalò, e un'iscrizione greca di Cirene, dove invece è detto che Traiano «catturò Decebalò»<sup>197</sup>. Possiamo congetturare che una versione «alta degli eventi insistesse sulla morte del re Dace prima della cattura (di qui la Colonna, l'iscrizione di Roma e Dione Cassio), mentre una versione «bassa» lo presentava catturato dai Romani e poi decapitato: e certamente Decebalò fu decapitato, poiché sulla Colonna vediamo la sua testa esibita ai soldati romani, e dell'esposizione della sua testa a Roma è rimasta sicura traccia non solo in Dione Cassio, ma anche nei *Fasti* di Ostia, che precisano che la testa fu posta «sulle scale Gemonie» al Campidoglio, e cioè nel luogo dov'erano esposti al pubblico ludibrio i cadaveri dei criminali giustiziati<sup>198</sup> (cfr. le teste tagliate dei Daci). Nella stele di Tiberio Claudio Massimo, campeggiano al di sopra dell'iscrizione le sue decorazioni militari (due *armillae* e due *torques*), e infine la scena capitale della sua vita e della sua carriera: qui lo schema iconografico, abituale nella regione, del «Cavaliere trace è adattato alle circostanze inserendovi alcuni elementi caratterizzanti, il costume di Decebalò e il suo coltello ricurvo (*sica*). E l'iscrizione a fornire il nome del cavaliere romano, e a dare nome e rango al barbaro sconfitto, che però – in accordo con l'epigrafe – non è qui presentato come suicida, ma solo nella positura del vinto.

Una diversa immagine della morte di Decebalo si ripete, per l'identità del punzone, in una piccola serie di vasi gallo-romani prodotti a La Graufesenque dal vasaio Lucio Cosio). Qui il re suicida, individuato dal nome (*Decibale*, *Decibalu[s]*) è presentato senza contrassegni etnici, e anzi quasi nudo, mentre si trafigge con una corta spada da gladiatore puntandosela sul petto, e già crolla sopra un mucchio di pietre sparse al suolo<sup>199</sup>: lo schema adoperato è un adattamento *ad hoc* di tipologie correnti della terra sigillata sud-gallica<sup>200</sup>. Quest'immagine ricorre in tre diversi contesti, due dei quali (per la frammentarietà dei vasi) assai difficili da precisare; nel terzo caso, Decebalo suicida è ripetuto due volte, sempre inquadrato da un leone e da un orso, e s'alterna a un'altra figura, in piedi, posta fra due leoni e designata dall'iscrizione come *Partu(s)*. È dunque chiaro che abbiamo qui una celebrazione dei due maggiori trionfi di Traiano; e in un altro vaso della serie la scena del suicidio è sormontata da un'iscrizione col nome di Traiano e gli epiteti di *Da(cicus) et Parthi(cus)*, che corrispondono al suo ultimo anno di vita (116-17 d. C.) e danno dunque la data di questi vasi di Cosio. Il suicidio di Decebalo è trasportato qui nell'anfiteatro, quasi che il Dace (e l'anonimo Parto che gli fa *pendant*) vi fossero stati dilaniati dalle belve: ma non è necessario supporre che «L. Cosio abbia cercato di riprodurre, in scala ridotta, uno spettacolo reale, con belve e pannelli commemorativi, come dovevano essere i giochi partici creati da Adriano nel 117 o 118, all'indomani del trionfo postumo di Traiano»<sup>201</sup>. Anzi, la titolatura di Traiano, nel solo vaso che ce la dà, lo presenta indubbiamente come in vita; inoltre, non c'è nessuna testimonianza di questo presunto ingresso della pittura trionfale nello spazio del Circo. Possiamo vedere forse qui, invece, in una testimonianza tanto più preziosa perché assolutamente contemporanea, come l'eco delle imprese di

Traiano si mescoli, nella bottega di un vasaio gallico, a quello delle colossali *venationes* che nell'anfiteatro di Roma ne celebravano le vittorie: secondo Cassio Dione, dopo la seconda guerra Dacica

Traiano allestí spettacoli per centoventitre giorni di fila: in essi furono uccise circa undicimila bestie, e combatterono diecimila gladiatori<sup>202</sup>.

In questa trascrizione «popolare» degli eventi, il Dace e il Parto prendono, accanto alle belve, il posto dei gladiatori, a evocare a un tempo le due vittorie di Traiano e le sanguinose feste che le seguirono, allineando l'uno e l'altro tema in una serie di *flashes* alternati e tradotti nell'obbligato, parco linguaggio fissato dal repertorio dei punzoni; ma Decebalo ha conservato tutta la sua individualità, e la fama del suo tragico gesto non s'è spenta.

Questi due esempi, e del resto anche la scena della Colonna che presenta il suicidio di due Daci con la spada, mostrano che era agevole una rappresentazione «breve della morte di Decebalo. Ma la *Morte di Decebalo* è posta sulla Colonna molto in alto (necessariamente, perché avvenne alla fine della guerra!), e per la sua grandissima rilevanza narrativa doveva essere fortemente additata all'attenzione dell'osservatore, obbligandolo a riconoscere in quel Dace suicida il re Decebalo, e in quella morte la disfatta del suo popolo. A questo scopo furono usati due artifici convergenti: la figura di Decebalo fu posta in asse con la *Victoria* e con l'*omen* iniziale, lungo una linea verticale di «lettura preferenziale; e l'intera scena fu dilatata fino ad occupare più di mezza spira, e costruita in modo da obbligare lo sguardo, col movimento univoco dei ventuno cavalieri, a scorrere verso destra finché lo fermano la gigantesca figura del re suicida, la prepotente cesura dell'albero e

i due cavalieri romani balzati da cavallo e voltati in senso contrario.

Queste tre rappresentazioni di un solo tema, la *Morte di Decebalo*, sono in tutto indipendenti fra loro, e reinventate ogni volta a partire da uno stesso nocciolo d'eventi: per il piccolo pubblico del veterano in ritiro Tiberio Claudio Massimo, fiero della sorte che lo aveva fatto strumento del trionfo del suo principe; per i clienti di Lucio Cosio, che s'aspettavano di trovare i loro vasi da mensa decorati con temi augurali e volentieri vedevano le scene dell'anfiteatro mescolarsi alla memoria delle vittorie imperiali; infine, per il pubblico di Traiano, che nella *mors voluntaria* del fiero Decebalo doveva cogliere a un tempo la grandezza d'animo dell'avversario di Traiano e di Roma e la *virtus* del Principe che lo aveva sconfitto.

Il contrasto fra Daci e Romani è descritto in modo assai diretto e vivace da Dione di Prusa, che parlava a Olimpia (probabilmente nel 105 d. C.) subito dopo aver visitato il fronte dacico:

E mi trovo proprio ora al termine di un viaggio ben lungo, giti dal Danubio e dalla terra dei Geti [= Daci] [...]. Mi ero recato lí non per vendervi mercanzie né per portare, a spalla o guidando un carro, suppellettili per l'esercito, e neppure come messaggero di alleanze o buone notizie [...], ma piuttosto, come dice Omero, «disarmato, senza elmo né scudo né lancia», né alcun'altra arma, tanto che c'era da stupirsi che lí potessero sopportare la mia vista. Non sono né cavaliere, né arciere né oplita [...], eppure, inadatto come sono a ogni azione bellica, giunsi fra uomini tutt'altro che pigri, e che proprio non avevano voglia di ascoltare i miei discorsi, ma anzi erano sommamente tesi alla battaglia, quasi come cavalli da corsa alla partenza, che non sopportano l'attesa, e per la fretta e l'eccitazione battono con gli zoccoli il terreno. E io li vedevo da ogni lato

spade, per ogni dove corazze, e lance, e dappertutto frotte di cavalli, mucchi d'armi, folle di armati. Solo fra tutti, io mi aggiravo tranquillo, spettatore assolutamente pacifico di quella guerra, debole di corpo e avanti negli anni, senza scettro d'oro né l'infula di alcun dio [...], ma solo desideroso di vedere quegli uomini che lottavano per l'impero e il potere, mentre i loro avversari combattevano per la libertà e per la patria (ἐπιθυμῶν ἰδεῖν ἄνδρας ἀγωνιζομένους ὑπὲρ ἐλευθερίας καὶ πατρίδος)<sup>203</sup>.

Queste parole di Dione ci fanno rimpiangere la perdita dell'unica sua opera storica, quei *Getica* che, come sappiamo da Giordane che poté trarne frutto ancora nel sesto secolo, offrivano sui Daci informazioni storiche e geografiche<sup>204</sup>. La posizione di Dione è dichiaratamente quella di un filosofo inerme che per questo riesce, per un momento, ad assumere il punto di vista dei Daci, presentandoli mentre combattono Traiano in nome «della libertà e della patria». Questo passo avrebbe dunque potuto essere citato da Bianchi Bandinelli a sostegno della sua tesi che il Maestro delle Imprese di Traiano esprimesse nella simpatia per i Daci i propri «sentimenti personali», dato che come «provinciale conosceva direttamente la miseria della soggezione a Roma», giungendo per questo fino alla glorificazione di Decebalò<sup>205</sup>. Ma chi vorrebbe immaginare un'opposizione alle guerre daciche installarsi, e ad opera di uno scultore, proprio nella Colonna eretta per celebrarle? Altrimenti, Dione: che ha piena coscienza della propria condizione di filosofo che garantisce il principe offrendogli in argomentazioni «professionalmente formulate un'idea della regalità in cui riconoscersi e da propagandare; e perciò può anche esprimersi, come qui, in termini di velata riserva (che si allineano ad altre, parche, testimonianze: cfr. sotto, nota 232). Ma tutto è Dione di Prusa fuorché un oppositore di Traiano (che anzi

proprio in quegli anni rappresenta per lui l'incarnazione della regalità ideale): e perciò proprio quando rivendica la massima libertà di parola, e si vanta di averla esercitata a rischio della vita sotto Domiziano, subito aggiunge che con Traiano si può dire la verità senza alcun pericolo (*Or.* III, 13). L'indipendenza di giudizio del filosofo si esercita entro il quadro assicurato dal principe, e offre un punto di vista dove le necessità dell'impero e il naturale desiderio di libertà dei barbari sembrano, per un momento, avere eguale peso. Ma il filosofico distacco esibito da Dione a Olimpia non è equidistanza: il suo punto di vista non coincide con quello del principe di cui si vantava amico, ma è comune a entrambi la fede in una monarchia universale, affidata a Roma, che Traiano sta conformando all'ideale del «buon sovrano vagheggiato dai filosofi. La parola-chiave è dunque *αρχη imperium*: che Dione definisce «giusto governo degli uomini e cura degli uomini secondo la legge» (*Or.* III, 43), e dunque non-tirannico, ma retto dalla moderazione e soggetto al controllo. Ed è un impero, questo, dove i barbari possono tranquillamente prendere il loro posto, nemici finché combattono contro i Romani, ma prontamente assimilati non appena abbiano accettato o subito la condizione di sudditi dell'impero<sup>206</sup>. Sulla Colonna, il valore dei Daci, «popolo barbaro e vigoroso»<sup>207</sup> e l'orgoglio indomabile di Decebalo non diminuiscono, ma esaltano la vittoria di Traiano; e la «glorificazione» del re Dace dovremo saperla leggere con parole tolte dall'epitome di Dione Cassio: Decebalo era, per Traiano e per il popolo romano, un «antagonista degno di essere combattuto», e di essere sconfitto; di fare, proprio per quel suo coraggio irriducibile, più grande e memorabile la *Victoria Dacica* celebrata dalla Colonna.



*Il racconto, l'epitome, l'exemplum.*

Come giudicare la fitta rete di corrispondenze verticali che percorre la Colonna? K. Lehmann-Hartleben, che per primo vi si è soffermato, riteneva che

si tratta di cose che non potevano in nessun modo raggiungere la coscienza dell'osservatore, almeno in gran parte, a meno che non ci si impegnasse a cercarle una per una: perciò la loro origine va cercata nel processo di produzione. La spiegazione piú semplice è che i cartoni approntati dall'artista avessero all'incirca la stessa lunghezza, e che ciascuno abbracciasse una spira del fregio figurato<sup>208</sup>.

Resta tuttavia, in questo caso, da spiegare come mai, cartone per cartone (ed anche a molte spire di distanza), l'*adlocutio*, poniamo, dovesse sempre cadere nel medesimo luogo della striscia (alla fine? al principio?)

Al polo opposto, R. Brilliant ritiene che questa maglia di riferimenti interni, da leggersi per «quadri», sia mirata su «un programma simbolico, atemporale», e che il Maestro della Colonna abbia

«inventato la composizione elicoidale come mezzo d'integrazione fra le esigenze contrastanti della narrativa continua e della corrispondenza simbolica. [...] La storia è stata trasformata in romanzo epico interrompendo la trama della narrazione con quadri di limitate dimensioni e facilmente comprensibili, dominati da scene tipiche e ripetitive centrate sulla figura dell'imperatore. [...] La forma mitica che ne deriva traduce la storia delle guerre daciche in un sistema coerente di entrate in scena, ordinate per causa ed effetto, come se la storia fosse frutto d'invenzione» e include una «spinta all'anacronia nar-

rativa, che si manifesta in movimenti retrogressivi prodotti dalla spirale stessa e dalla rete di linee incrociate che rimandano dall'una all'altra delle immagini di Traiano collocate nelle diverse fasce»<sup>209</sup>.

Secondo Brilliant, il Maestro avrebbe integrato tre codici distinti, ma reciprocamente collegati, di grado diverso di narratività: il codice *annalistico*, quello *iconico* e quello *imagistico*. «Il codice annalistico ispira la spirale presa come unità primaria [...]. Il codice iconico determina la struttura cerimoniale grazie al rilievo assunto da certe particolari scene [...]. Il codice imagistico si fonda nel quadro come fonte principale di comunicazione visiva immediata [...]. Nella mente dell'osservatore la realtà storica poteva così persistere come risonanza fattuale; la scena iconica ne catturava l'attenzione; il quadro, infine, offriva al suo sguardo qualcosa di visivamente sensato<sup>210</sup>».

Questa interpretazione si muove esplicitamente sui binari delle ricerche narratologiche, in particolare prendendo da Seymour Chatman la distinzione fra «spazio della storia» e «spazio del discorso»<sup>211</sup> e applicandola alla Colonna. Da un punto di vista specificamente antico, Brilliant cerca di giustificare la sua proposta di una lettura tendenzialmente atemporale del racconto, «che valorizza il *mythos* delle guerre daciche rispetto alla loro *historia*»<sup>212</sup>, assumendo che l'artista abbia proceduto con una «mentalità operativa panegirica»<sup>213</sup>.

Come ben risulta dal netto contrasto fra queste due posizioni, il punto centrale è se la maglia di riferimenti segnata (anche) dalle corrispondenze verticali fosse, o no, puntata sull'osservatore: ma, poiché sembra impossibile ipotizzare, nei termini e con gli strumenti concettuali propri dell'età in cui la Colonna fu fatta, un meccanismo di persuasione occulta fondato interamente

(e volutamente) su percezioni inconsapevoli, va posta in termini radicali la scelta fra due possibilità estreme:

- a) assoluta casualità della composizione (oppure: origine del tutto meccanica, secondo il modello di Lehmann-Hartleben, delle corrispondenze verticali);
- b) composizione (in quanto include la griglia di corrispondenze sopra descritta) consapevolmente orientata su un osservatore consapevole e dunque – però – secondo meccanismi e norme che possano esser descritti in termini propri della *sua* cultura.

Poiché, per il tema, il racconto della Colonna decisamente s'iscrive in un «genere» capitale della produzione romana d'immagini, la pittura trionfale, occorrerebbe a questo punto saper descrivere le norme compositive di quel «genere» e, per converso, come fosse educato l'occhio dell'osservatore contemporaneo. Avvertiamo qui la mancanza irreparabile di documentazione diretta, e dobbiamo accontentarci di un modello di riferimento puramente congetturale, basato piú sui testi che sui monumenti. In primo luogo, Flavio Giuseppe e la sua descrizione del trionfo sui Giudei del 71 d. C., dove i pannelli mobili (*pegmata*) erano «divisi in tre registri, e spesso anche in quattro, con una composizione tanto complessa e varia da destare diletto e meraviglia [...]. La guerra era suddivisa in varie scene successive [...]». Abbiamo qui una composizione per «quadri», del tipo di quelle presupposte dal Brilliant; il testo suggerisce un'articolazione del racconto fra i poli di una percezione *complessiva* e di una distribuzione *in scene*, che suddivide l'intero (la guerra, ὁ πόλεμος) in momenti successivi (διὰ πολλῶν μιμημάτων ἄλλος εἰς ἄλλα μεμερισμένος). Lo storico insiste sulla vivacità della rappresentazione, intesa a trasportare l'osservatore nel

bel mezzo degli eventi bellici; ma, quando passa a elencarne (con tono esemplificativo) i soggetti, non li dispone in ordine cronologico, bensì li accorpa per blocchi tematici: campi desolati, nemici sterminati, catturati o posti in fuga; città e forti espugnati e occupati dai Romani; incendi e distruzioni; il gesto supplichevole della *deditio*. Come già si è visto, questi soggetti corrispondono assai bene alle serie tematiche della Colonna, contribuendo così a dimostrarne il carattere topico; inoltre, la percezione dell'osservatore (l'occhio di Flavio Giuseppe) sembra privilegiare il carattere *seriale* delle scene rispetto alla loro sequenza cronologica.

Un identico meccanismo percettivo organizza la descrizione, all'inizio del «romanzo» di Dafni e Cloe (che fu scritto probabilmente nella seconda metà del II secolo d. C.), di una pittura del tutto fittizia, «un'immagine dipinta, una storia d'amore»: è la *tabula* che offre spunto e cornice al racconto, che viene presentato come «spiegazione» (*exegesis*) del quadro:

Quella pittura era piacevolissima e fatta con grande abilità (*techne*), tanto che molti stranieri venivano apposta a contemplarla. Vi si vedevano donne partorienti, altre che fasciavano dei bambini, bambini esposti, bestie che li nutrivano, pastori che li raccoglievano, giovani che si scambiavano promesse d'amore, una scorreria di pirati, un'invasione nemica. Vidi e ammirai molte altre scene simili, e tutte d'amore, e mi venne voglia di trascrivere in parole quel dipinto. Cercai dunque una guida alla lettura del quadro, e ne composi questo racconto in quattro libri...<sup>214</sup>.

Ritroviamo qui il gioco fra

- a) percezione complessiva del racconto come un tutto, la cui compattezza è suggerita e garantita dal fatto che si tratta di un'unica *eikon*, di un solo dipinto;

- b) individuazione del «genere» («una storia d'amore» qui, «la guerra» in Flavio Giuseppe); e
- c) una prima percezione d'insieme, che coglie la distribuzione del racconto in scene successive, e nella prima descrizione, procedendo per esempi (o per salti), individua blocchi tematici, e vi distingue scene *ripetute* (donne partorienti, bambini esposti, iterati scambi di promesse amorose) e scene *uniche* (*una* scorreria di pirati, un'invasione nemica). Infine,
- d) la percezione analitica del racconto, che si distenderà nei quattro libri di *Dafni e Cloe*. Per passare dalla percezione d'insieme a questo *analitico* e pausato narrare, è necessaria una guida (*exegetes*) che conosca dettagliatamente la storia e la spieghi all'osservatore-narratore.

All'osservatore dell'anno 113 d. C. possiamo dunque attribuire congetturalmente, in successione:

- 1) la *percezione* del racconto *come un tutto* compatto e coerente, suggerita e garantita dalla forma della Colonna e dall'avvolgersi del fregio a spirale, che implica, inoltre, l'organizzazione cronologica del racconto e dunque l'ordine di lettura;
- 2) *l'individuazione del «genere» e del tema* generale, perentoriamente suggerita dal contesto in cui la Colonna era inserita;
- 3) una «*prima impressione*» fondata sulla distinzione di blocchi tematici ricorrenti ed episodi isolati;

ed eventualmente

- 4) la lettura analitica di una parte piú o meno ampia del racconto. Di un *exegetes*, di una «guida alla lettura» che conoscesse la storia, l'osservatore contemporaneo non aveva probabilmente biso-

gno; ma dettagli ed episodi potevano essere spiegati da chi conoscesse meglio la successione degli eventi (e/o avesse letto i libri che li narravano) agli altri osservatori, il che naturalmente diventava gradualmente piú importante col passare degli anni: una, due, tre, quattro generazioni dopo. Questo racconto non può essere assimilato al genere letterario del panegirico, che prescinde del tutto dall'ordine degli eventi, e solo li trascoglie per farne supporti, o membri, di una costruzione solo encomiastica; ma piuttosto al *commentarius*, se non all'*historia*: una storia di eventi riconoscibile per tale, eppure già orientata, per retroazione del «genere» dell'*exemplum*, in senso scopertamente paradigmatico.

Come i coloriti *pegmata* di Flavio Giuseppe, come il finto *pinax* di Longo «Sofista», anche la narrazione del *Bellum Dacicum* si offriva allo sguardo come un insieme suscettibile di suddivisione; ma la forma peculiarissima del fregio spiraliforme offriva simultaneamente due possibilità di *lettura analitica* (sopra, punto 4):

- 4<sup>a</sup>) lettura «totale», presumibilmente impraticabile;
- 4<sup>b</sup>) lettura per *excerpta* dipendenti dal punto di vista, e tali da offrire in ogni caso una piú o meno condensata *epitome* degli eventi.

È il rapporto (incrocio? sovrapposizione? esclusione reciproca?) fra questi due tipi di lettura che va ora discusso: poiché da esso dipende ogni nostro giudizio sulle strategie di *compositio* del Maestro, e sulla loro influenza (consapevole, o no?) sulle strategie di lettura dell'osservatore casuale.

È qui d'obbligo partire, ad ogni prezzo, da una scelta severa: l'organizzazione del discorso narrativo va rigorosamente datata all'anno 113, e intesa come l'articola-

zione di un messaggio che parte da Traiano (e dal suo *entourage*) per raggiungere il pubblico a lui contemporaneo. Anche se il messaggio è configurato qui secondo uno stile elevato e in un materiale durevole, e dunque presumibilmente per trasmetterlo alle generazioni future (fino a noi?), la speranza nell'immortalità dell'opera propria non implica certo congetture sulla qualità e la cultura dei posteri. Perciò, ogni ricerca sulle «intenzioni dell'autore» (che nella fattispecie va sdoppiato in artista e committente) andrà condotta solo al livello del destinatario primario: il pubblico di Traiano.

I vasi di L. Cosio possono aiutare a calarsi nell'anno 113, perché mostrano molto bene che il punto focale della storia è la sua conclusione: Decebalo suicida, i Daci vinti e assoggettati, la *Victoria Dacica* che iscrive il suo nome sullo scudo, Traiano che sin dall'inizio presagisce che vincerà. E a partire dalla fine – esperienza viva e recente, che si prolunga nel trionfo e negli sterminati spettacoli del Circo – che la storia va letta: ed è a partire dalla fine che diventa chiaro il mutuo corrispondersi della calcolata ridondanza di un messaggio costruito per ricorrenza di *topoi* e della sua percezione necessariamente casuale. Ridondanza e ricorrenza sul versante del destinatario, percezione casuale e selezione arbitraria del campo visivo su quello del destinatario: dalla linea di tensione fra questi due poli emerge l'ipotesi di lavoro che le strategie di composizione siano state mirate sulle strategie di lettura dell'osservatore casuale contemporaneo, per orientarne la percezione suggerendo meccanismi di selezione del campo visivo che *a)* lo propongano come *epitome* degli eventi, rappresentativa rispetto alla loro sequenza totale; *b)* ne evidenziano la parzialità, rimandando di continuo ad altri possibili campi visivi, ad altre epitomi, e dunque – ancora – all'intero svolgersi del racconto; e *c)* suggeriscano, in una linea che presumibilmente s'appoggia sul cardi-

ne dell'*exemplum*, i criteri d'interpretazione previsti dal committente.

Quelle che abbiamo via via chiamato «evidenza formulare» (il ritorno di uno stesso stereotipo iconografico), «evidenza topica» (il ritorno di uno stesso tema in configurazioni variate, ma univoche: l'*adlocutio*, il sacrificio...), «evidenza compositiva» (la strutturazione di queste ricorrenze lungo linee al tempo stesso riconoscibili visivamente e significative: le corrispondenze verticali) articolano dunque a un tempo le strategie di lettura che possiamo attribuire all'osservatore casuale dell'anno 113 e il lavoro di *compositio* col quale il Maestro dava forma e traduceva nel marmo gl'intendimenti di Traiano. All'incrocio di composizione sequenziale e composizione seriale (sul versante del Maestro) corrisponderà dunque (sul versante dell'osservatore) una *strategia di lettura prevista* che incrocia, a sua volta, *percezione sequenziale e selezione controllata* del campo visivo, passando di continuo dall'una all'altra, e dunque da una visione sinottica a una visione consecutiva degli eventi. A un livello minimo, i meccanismi di controllo della selezione del campo visivo possono essere schematicamente ridotti in pochi punti:

- 1) indicazione di *assi preferenziali* di lettura: prima di tutto, l'asse segnato, di fronte al Tempio, dalla figura di *Victoria*;
- 2) rilevanza compositiva di un certo numero di *punti focali*, che richiamando su di sé l'attenzione per peculiarità compositiva e/o in quanto corrispondano a episodi specialmente famosi della guerra «chiamino» l'osservatore a delimitare, lí intorno, un campo visivo e ad organizzarne la percezione; per esempio, la figura di Decebalo suicida;
- 3) addensamento di *blocchi tematici* che si impongano all'attenzione come tali, nella sequenza del fregio (cosí la successione di *lustratio* - *adlocutio* -



*consilium* che precede l'*Offensiva finale* o in spire sovrapposte, o in ambo i sensi (così la sequenza di *Viaggi e sacrifici*);

- 4) ricorso all'*impulso direzionale* ora per indirizzare lo sguardo nel senso del racconto o in senso inverso, ora invece per legare insieme, a far blocco, scene adiacenti.

Possiamo ora provare a percorrere, allineandolo a quelli descritti sopra per l'osservatore di una *strip* sequenziale di scene e per il lettore di un rotulo figurato, un modello di comportamento possibile, in quanto previsto come tale, per l'osservatore della Colonna nell'anno 113:

o. *Presupposti:*

- a) il percorso fatto per raggiungere il cortile della Colonna, e dunque la conoscenza del contesto architettonico coi riferimenti connessi, ai quali si aggiunse, dopo il 117, anche la sepoltura di Traiano nel basamento, la divinizzazione e la dedica del Tempio;
- b) conoscenza generale dello svolgimento delle guerre daciche, focalizzato sulla finale vittoria e su alcuni episodi o «aneddoti» specialmente significativi;
- c) occhio educato alla lettura delle pitture trionfali, con la loro struttura a pannelli suddivisi in registri, ciascuno con una sequenza di scene; e dunque anche alle convenzioni iconografiche, ivi inclusa la ricorrenza di schemi e temi.
- d) flessibilità del processo visuale, con possibilità di passare liberamente da una all'altra delle molteplici strategie d'osservazione.

1. *Percezione d'insieme* della Colonna; e, simultaneamente, delle norme fondamentali di organizzazione del discorso narrativo:
  - a) avvolgersi del fregio a spirale, e dunque suddivisione in registri che corrispondono al sovrapporsi delle spire;
  - b) sequenza temporale e spaziale del racconto, in corrispondenza con l'ordine di avvolgimento del «nastro»;
  - c) alternanza fra la percezione *sinottica* di un campo visivo determinato (da un punto di vista determinato) e la percezione *consecutiva*, per estensione e modificazione del campo visivo (mutando il punto di vista, e cioè girando intorno alla Colonna e/o salendo sulla(-e) terrazza(-e) circostanti);
  - d) scomponibilità della sequenza in segmenti («scene») sulla base  $\alpha$ ) dell'individuazione di temi topici e  $\beta$ ) di episodi isolati; e, per converso, pertinenza di ciascun segmento all'organizzazione sequenziale del racconto e possibilità di aggregarlo ai segmenti contigui.
2. *Selezione arbitraria di un campo visivo  $\chi$* , orientata dai meccanismi di controllo indicati sopra.
3. *Lettura di quel campo visivo  $\chi$* , con riferimento alla storia conosciuta, ed eventualmente osservazione nel dettaglio di sue parti specifiche, e riconoscimento di specifici episodi.
4. *Estensione del campo visivo, a partire da  $\chi$* , in uno o più dei vari sensi possibili (in alto e in basso, a sinistra e a destra), sulla base di uno dei vari meccanismi possibili:

- a) lettura sequenziale
  - b) lettura per segmenti d'attenzione, organizzati
    - «per capitoli» oppure
    - «per punti focali»
  - c) lettura per ricorrenze tematiche («a onde»)
  - d) lettura di un blocco di fasce adiacenti a partire da un punto focale.
5. *Lettura della storia per excerpta, o in epitome*, fondata sulla percezione del suo ordine sequenziale e del suo svolgimento totale (cfr. sopra, punto 1.) e orientata, ancora:
- a) dalla conoscenza previa degli eventi
  - b) dall'individuazione di punti focali intorno ai quali organizzare una lettura riassuntiva
  - c) dalla ricorrenza di temi topici e dalla loro valenza paradigmatica
  - d) dal loro allinearsi in spire contigue, o lungo assi verticali.
6. *Ricomposizione mentale* della storia narrata come totalità, rispetto alla quale la lettura riassuntiva (cfr. sopra, punto 5.) rappresenta una selezione arbitraria di eventi rappresentati, estendibile però a piacimento sulla base:
- a) delle proprie conoscenze previe
  - b) di un'estensione dell'osservazione della Colonna
  - c) di informazioni di altra fonte (verbali; scritte, figurate).
7. *Interpretazione* della storia, sulla base del contesto architettonico in cui era collocata (cfr. sopra, o.a) e sul filo dei criteri interpretativi suggeriti dal committente e tradotti dal Maestro in articolazione del racconto (selezione degli eventi rappresentati rispetto a quelli avvenuti; serie topiche;

blocchi tematici; speciale aura di attenzione intorno a Traiano...) Molto piú raramente, possiamo supporre, il carattere tendenzioso della narrazione e della sua articolazione in immagini può aver provocato un'interpretazione divergente da quella suggerita dal punto di vista del committente.

L'inizio della spirale del fregio, come si è detto, è immediatamente al di sopra della porta d'accesso al basamento e della sovrastante iscrizione di dedica, e dunque corrisponde al punto di vista del visitatore che arrivasse nel cortile della Colonna dopo aver percorso il Foro e attraversato la Basilica. Crescendo via via in altezza dalle sole acque del Danubio fino a contenere edifici e figure, l'avvio del fregio invita a «seguire la storia» leggendone sequenzialmente almeno le spire piú basse: qui si distende la sequenza «di presentazione» analizzata già da Hölscher. La fine della storia si perde nell'assottigliarsi progressivo del nastro: ma possiamo considerare legittimamente la figura di *Victoria* come punto terminale, snodo cronologico e storico fra le due guerre e, insieme, perno visuale e *titulus* di un asse privilegiato di lettura che non a caso contiene l'acme del dramma, la morte volontaria di Decebalo, e che si concludeva in antico, come *ogni* possibile lettura della Colonna, sulla gigantesca statua di Traiano posta in cima. Possiamo provare a considerare questo asse, con le sue adiacenze, come l'epitome suggerita del racconto, sia perché ne contiene una serie di elementi essenziali sia in quanto rimanda all'intero. Possiamo dunque congetturare che la lettura prevista della Colonna Traiana dovesse oscillare, con movimento di spola, fra *totalità* e *selezione* del racconto: dove la selezione prendeva la forma dell'epitome, e le due dimensioni s'intersecavano di continuo.

Forse nessun testo antico presenta i principi-guida dell'epitomatore in modo così esplicito come il secondo libro dei *Maccabei*, epitome (in greco), probabilmente del I secolo a. C., di una precedente opera in cinque libri:

I fatti narrati da Giasone di Cirene in cinque libri, cercheremo di compendiarli in un solo volume. E infatti abbiamo ben considerato che la materia è ampia, e difficile a maneggiarsi per chi volesse addentrarsi nei vari racconti della storia, e perciò abbiamo voluto offrire quest'opera, perché dia diletto a chi vuol leggere, aiuto a chi vuol ritenere i fatti nella memoria, utilità a chiunque vi s'imbatta. Per noi che abbiamo intrapreso l'ingrato lavoro dell'epitome la strada non è facile, ma anzi irta di sudori e insonnie. Così chi prepara un banchetto intende soddisfare le esigenze dei convitati, il che non è facile: ma ci sobbarcheremo volentieri all'ingrato compito, per far cosa gradita a molti. All'autore abbiamo lasciato l'esposizione accurata di ogni evento, sforzandoci per parte nostra di procedere secondo gli schemi di un'epitome. Quando si fa una casa nuova, l'architetto deve pensare all'impianto dell'insieme, mentre chi la rinnova o la dipinge deve occuparsi della decorazione. Così credo sia per noi: all'autore dell'opera originaria spetta entrare in argomento, passare in rassegna i fatti, attardarsi sulle singole parti, una per una; all'epitomatore tocca invece perseguire la brevità nel narrare, ed evitare le parti accessorie del racconto (*II Maccabei*, 3, 23-32).

Troviamo qui esposti sia i fini dell'epitome (che è fatta per *diletto*, per *memoria*, per *utilità*) sia i criteri di distinzione che guidano il riassuntore, che con significativa inversione dà a se stesso i panni dell'architetto, e all'autore dell'opera originale quelli del decoratore: e dunque l'epitome deve preservare l'essenziale, la struttura dell'insieme, accantonando dettagli e premesse, e

trasformando in brevi i lunghi racconti per accontentare le esigenze di un pubblico di invitati che non può leggere cinque libri, ma sí uno solo. Trasportiamo ora l'efficace metafora del banchetto nel cortile della Colonna: anche qui le esigenze dei invitati dominano e orientano il lavoro di chi prepara le vivande e imbandisce la tavola, e (prima ancora) le indicazioni e i desideri del committente. Leggere i troppi eventi della storia è possibile, ma arduo: per diletto, per utilità, per memoria se ne offre in tavola – per questo – un'epitome, e anzi piú d'una. Esse convivono, è vero, con la forma «lunga», con la totalità del racconto: ma non convivevano, le epitomi approntate in quell'età e nei secoli precedenti e successivi, con le opere da cui erano tratte, nelle stesse biblioteche?

Un'epitome, inoltre, può essere approntata anche dallo stesso autore dell'opera intera: il caso piú illustre è certo quello di Epicuro, che nella *Lettera a Erodoto* ci offre

un'epitome dell'intera mia dottrina, perché i suoi principi fondamentali possano essere piú facilmente tratti dalla memoria [...]. E infatti anche per chi abbia conseguito la perfezione, è impossibile aver tutto presente se non lo si riduce a formulazioni semplici [...] perciò ti ho preparato questa epitome<sup>215</sup>.

In queste parole e nell'*incipit*, perfettamente analogo, della *Lettera a Pitocle*<sup>216</sup>, si insiste sull'utilità dell'epitome in primo luogo per fini mnemonici, nonché sul fatto che essa deve cogliere l'ossatura centrale del pensiero, senza sostituirsi all'opera stessa, ma fungendo da guida per leggerla e ricordarla. In un'opera narrativa, infine, dove molti sono i fili dell'azione e il lettore rischia di perderli, l'epitome può persino convivere con la storia nella sua forma piú ampia, offrendo ora il prean-

nuncio degli eventi successivi, come fa la profezia di Fineo nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (II, vv. 311-425), ora un «riassunto delle puntate precedenti»: è il caso del *Cherea e Calliroe* di Caritone di Afrodisia (II o III secolo d. C.), dove esattamente a metà del racconto (v, 1) s'introduce un primo riassunto, poi un secondo, più breve, all'inizio del libro conclusivo (VIII, 1), e finalmente in chiusura, un riepilogo totale degli eventi recitato, a storia conclusa, dagli stessi personaggi nel teatro di Siracusa (VIII, 7-8). Qui l'epitome è collocata dunque nello spazio stesso del racconto, e vi s'apre (tre volte) come un sommario mirato all'utilità del lettore: a offrirgli gli elementi essenziali dell'intreccio, indicandoli per tali e distinguendoli dalla folla dei dettagli accessori. Questa compresenza di narrazione e riassunto attira l'attenzione sulla struttura narrativa e ne offre una linea di lettura, dove l'intreccio («l'architettura») e i modi della narrazione («la decorazione») sono nettamente distinti, e però l'autore si assume e l'uno e l'altro ruolo, si fa «architetto» e «pittore».

Nella Colonna Traiana, l'offerta simultanea di due dimensioni del racconto arricchisce l'esperienza dell'osservatore di possibilità inusitate, e attira la sua attenzione sulle modalità di articolazione della materia: poiché totalità ed epitome si sovrappongono parzialmente, e i punti d'intersezione prendono la forma dell'*exemplum*. L'incrocio delle due dimensioni del racconto ne controlla lo sviluppo orientando le strategie di lettura dell'osservatore casuale, e gli suggerisce un'interpretazione ostentatamente esemplare di quelle *res gestae*, che nel 113 giustifica la gloria dell'*Optimus Princeps*<sup>217</sup> e dopo il 117 l'avvenuta divinizzazione.

L'esistenza di epitomi interne all'opera, imposte dall'impossibilità di leggerla integralmente, implica e legittima la pretesa che l'insieme dei fatti rappresentati coincida con la totalità degli eventi storici degni di narra-

zione; e perciò le varie forme di percezione casuale di porzioni del racconto finiscono col consolidare, appoggiandosi e sommandosi l'una all'altra, la «verità» della storia come è qui raccontata. La sua coloritura tendenziosa, che ricalca le linee della propaganda traiana, meglio si nasconde in questo gioco di rinvii fra un «tutto» che non è mai interamente visibile e le sue parti: l'epitome riduce la totalità degli eventi *accaduti* a un'altra «totalità», quella – apparente, ma esibita – degli eventi *rappresentati*.

### *La Fama di Traiano.*

Nella lettera a Bornio della Sala datata (da Bologna) 8 febbraio 1437, Poggio Bracciolini si sofferma sulla fama di Traiano:

Hai detto che Traiano ti pare il miglior imperatore di quanti mai furono, e quanto ti dolga che nella letteratura latina nulla, o ben poco, si trovi sulle sue imprese, che dovrebbero essere anteposte a quelle di chiunque altro, poiché egli ha superato di gran lunga tutti i suoi predecessori, ed ha reso la grandezza dell'Impero uguale a quella delle proprie virtù. E ho dovuto darti ragione [...]; a testimonio della sua virtù illustre basti il fatto che, solo fra tutti gl'imperatori, ebbe dal Senato il titolo di *Optimus*, e ciò non per sua ambizione o perché incutesse terrore, ma per retto giudizio: ne fanno fede una moneta di quei tempi e il *Panegirico* di Plinio. Leggi quell'orazione, e quel poco di lui che le storie tramandano: e vedrai ch'egli ha superato tutti i sovrani, greci e latini. Praticò in sommo grado pietà, clemenza, umanità, giustizia, liberalità, e anzi plasmò l'intera sua vita secondo le regole per il migliore dei principi, al punto che si può dire che non abbia fatto nulla di meno che degno d'ogni lode ed elogio. Vinse la Mesopotamia [...]



e i Parti [...], e dicono che abbia spinto la flotta fin nel Mar Rosso, per conquistare l'India<sup>218</sup>. Potrei dirlo uguale ad Alessandro per la grandezza delle imprese; ma credo che gli sia superiore, e di molto, per virtù, clemenza, umanità. [...]Ma per dir molto con poche parole, infine, la grandezza delle sue virtù fu tanta in ogni età, che alcuni asseriscono che Traiano, benché pagano, sia stato liberato dalle pene dell'inferno per le preghiere di uno dei nostri Santi<sup>219</sup>.

A ragione Poggio culmina l'eulogia di Traiano nella presunta salvezza dell'anima sua, impetrata – si voleva – dal papa San Gregorio Magno: perché nessuno fra gli Antichi meritò dai Cristiani tanta attenzione e tanto onore. Dall'amplissimo catalogo iconografico del tema possiamo estrarre due esempi: la tavola di un polittico bolognese (c. 1365) dove la scena della *Salvezza di Traiano* ha raggiunto l'onore degli altari<sup>220</sup>, e il più costruito riallestimento della *Giustizia di Traiano* in panni classici, in una coppia di cassoni dai beni dotati di Paola Gonzaga, sorella del marchese Federico<sup>221</sup>. Questa pia storietta persiste così a lungo da annoverare fra i propri difensori, nel 1576, quello stesso Alfonso Chacon che stava lavorando, insieme, alla prima edizione a stampa della Colonna, mescolando così il Traiano della storia a quello della leggenda<sup>222</sup>; e da meritare, poco più tardi, la confutazione di un Roberto Bellarmino, di un Cesare Baronio<sup>223</sup>.

La solida reputazione di Traiano, che nel testo di Poggio fonde l'eco di una tradizione ancor viva e la «prova» tratta non solo dai testi, ma dall'autorità documentaria delle monete, si riannoda con filo ininterrotto agli anni stessi del suo regno. *Felicio Augustus, melior Traiano!*, era acclamazione augurale che il Senato rivolgeva agli imperatori tardo-antichi<sup>224</sup>: e dalle fonti ci viene tutta una litania d'elogi che ora ripetono la gloria di lui, additandolo a esempio perpetuo, e ora invece esaltano

uno dei suoi successori, dichiarandolo – come fa Ammiano Marcellino per Giuliano l’Apostata – *Traiani simillimus*<sup>225</sup>. Anastasio è «piú illustre di Traiano»<sup>226</sup>, l’oscuro imperatore Vittorino «piú valoroso di Traiano»<sup>227</sup>, Teodosio diventa un «discendente di Traiano», perché «nulla è di lui piú divino»<sup>228</sup>, Malala lo chiama, ancora nel VI secolo, «re divinissimo»<sup>229</sup>; Valentiniano non riuscì a conformarsi in tutto al suo esempio irraggiungibile<sup>230</sup>, mentre per Graziano Ausonio rivendica una gentilezza (*comitas*) verso gli amici superiore persino a quella di Traiano<sup>231</sup>; Frontone, che pure ci offre l’eco piú ampia di un’opposizione a Traiano che ha lasciato pochissime tracce nelle fonti<sup>232</sup>, dichiara il suo imbarazzo a decidere «se Traiano sia da stimarsi piú illustre in pace o in guerra»: e insomma l’immagine topica di Traiano che le fonti antiche tramandano in coro concorde (e che anima, ancora, le parole di Poggio) tende a identificarlo come il modello d’ogni virtù per il principe romano. K. H. Waters ha raccolto e ordinato queste voci che danno corpo all’immagine letteraria di Traiano<sup>233</sup> e ha osservato, a ragione, che i tratti del «carattere» di lui che ne emergono coincidono tendenzialmente con quelli che tutta una letteratura *Sulla Regalità* aveva fissato come astratte virtù del buon sovrano. La sua conclusione è che «l’uso universale di lodevoli qualità del principe nelle fonti a lui favorevoli non esclude che Traiano abbia in realtà posseduto qualcuna, o anche piú d’una di queste virtù», e però «per i loro sostenitori o adulatori, tutti gl’imperatori sono uguali», e dunque l’amplissimo elenco dei *merita* di Traiano restituito dalle fonti rispecchia solo il favore del ceto senatorio, che in lui vedeva soprattutto, e con sollievo, un contraltare al predecessore immediato, il «tiranno» Domiziano. Ma se l’intatta fama di Traiano balza cosí viva non tanto da questa o da quella pagina, ma piuttosto dall’insieme della tradizione antica, non può essere solo per questo; e anzi si

può dire, capovolgendo il discorso di Waters, che proprio il martellante addensarsi di *topoi* encomiastici intorno alla figura di Traiano non indica solo il favore del Senato, o il contrasto con l'immagine tradita di Domiziano, ma in primissimo luogo la cura ch'egli stesso aveva posto nel definire e proporre ai Romani la propria immagine pubblica. Nessuno può pretendere di disegnare attraverso la critica delle fonti un ritratto «vero» del «carattere» di Traiano: piuttosto, possiamo dire che egli debba la fama che lo ha accompagnato così a lungo proprio all'essersi consapevolmente conformato all'ordine corrente dei valori che aveva tracciato, nell'annoso dibattito sulla regalità, il profilo del sovrano ideale; nell'aver evocato e dato corpo a un'immagine pubblica di sé che si offriva come l'incarnazione di quelle aspirazioni e di quei principi; infine, nell'averli riproposti come esempio universale per i suoi successori innalzandosi espressamente a modello perpetuo del principe romano. E dunque quel catalogo di *topoi* compattamente punta sull'immagine pubblica di Traiano, e subito la mostra tagliata a misura d'*exemplum*: l'*Optimus Princeps* è tale perché riassume in sé ogni virtù desiderabile per un imperatore; e proprio per questo si propone a culmine del passato, a modello per il futuro.

La nuova concordia fra il principe e il Senato, che già il breve regno di Nerva aveva disegnato rovesciando l'immagine e la memoria di Domiziano, doveva mostrarsi compiuta nella figura di un imperatore-soldato come Traiano e nel suo straordinario successo militare riportato contro i Daci. Un antico nemico di Roma, che Domiziano non era riuscito a domare, travolto ora dagli eserciti dell'Impero e ridotto a sudditanza; sicuro ormai il confine del Danubio; una nuova vasta Provincia aperta ai coloni romani, coltivatori di campi e fondatori di città; recuperato, fra l'altro bottino, l'immenso tesoro del re sconfitto. S'era conclusa, insomma, una delle più fortu-

nate spedizioni militari dell'intera storia di Roma: e Traiano, che aveva personalmente condotto le operazioni di guerra spostandosi da un luogo all'altro della Dacia, e sempre dove lo scontro imminente pareva piú decisivo, sembrava dunque restituire senso e dignità all'antico titolo repubblicano di *imperator*, che aveva designato in origine i generali vittoriosi e meritevoli, per decreto del Senato, di celebrare il trionfo. Concordia d'intenti fra principe e Senato, saldezza delle frontiere e dell'amministrazione interna, dominio sugli eserciti, gloria militare sembravano dunque, nell'immagine elaborata e diffusa dalla propaganda di Traiano, innalzare a insuperato modello per l'avvenire la sua conduzione della guerra e dello stato, e meritargli quel titolo di *Optimus Princeps* che nessun altro ebbe mai né prima né dopo di lui.

Cosí dovettero celebrarlo, mescolando all'esaltazione del presente memorie del passato e la speranza in un ordine ormai stabilito per sempre, panegiristi e storici del suo tempo. Di tutta quell'immensa produzione letteraria ben poco ci è rimasto; e il solo *Panegirico a Traiano* che possiamo leggere ancora è quello di Plinio il Giovane, una redazione, ampliata in seguito, del discorso ch'egli aveva tenuto nel Senato il 1 settembre dell'anno 100, dunque al principio del regno di Traiano. Ne emergono, è vero, piú elogi e speranze che fatti: ma anche lo sforzo – che anima tutta l'arte traiana, e in primo luogo la Colonna – di costruire la figura pubblica del principe secondo linee fino allora inusitate, primo sí fra tutti i Romani, ma proprio per questa calma e indubitata consapevolezza propenso piú a mescolarsi ai cittadini che a innalzarsi sopra di loro: e per questo, dunque, ancora piú grande, ancora piú in alto. Indimenticabile è la descrizione del suo primo ingresso in Roma:

Gli altri entravano in Città non dico su trionfale quadriga, ma – cosa ancor piú arrogante – a spalle su una por-

tantina. Tu camminasti a piedi in mezzo a noi, sormontandoci solo per l'altezza naturale del tuo corpo, e così hai trionfato non sulla nostra arrendevolezza, ma sulla superbia degli altri imperatori. Perciò [...] le strade erano stipate di folla, e a re non restava libero che uno stretto passaggio in mezzo al popolo esultante e acclamante. Per tutti sei venuto, e tutti ne abbiamo tratto una gioia che cresceva d'intensità quasi a ogni tuo passo. [...] Né ti eri circondato di guardie, ma – con stupore e letizia di tutti – avanzavi a passo lento e calmo, consentendo con piena fiducia che chiunque ti s'avvicinasse, stretto da ogni parte dalla gente. [...] Infine, ti recasti al Palazzo, ma col volto e la *moderatio* di chi andasse – come chiunque altro – verso la propria casa privata (*Panegirico*, capp. 22-23).

Dal *Panegirico* di Plinio possiamo estrarre, ugualmente, un ampio catalogo delle virtù attribuite a Traiano: *abstinentia* (2, 6); *aequitas* (77,3); *benignitas* (3, 4; 21,4; 25,1; 39,3; 50,7; 58,5; 60,7); *candor* (84,1); *castitas* (20,2); *clementia* (3, 4; 35,1; 80,1); *continentia* (3, 4); *fortitudo* (3, 4; 16,2-3); *frugalitas* (3, 4; 41,1; 49,5); *gravitas* (4, 6; 46,5); *hilaritas* (4, 6); *humanitas* (3, 4; 4,6; 49,5; 69,3; 71,5); *indulgentia* (21,4); *innocentia* (49,3); *iucunditas* (49,7); *iustitia* (33,1; 59,3; 78,2); *labor* (3, 4; 10,3; 24, 2); *liberalitas* (3, 4; 25,5; 33,1; 34,1; 38,2; 86,5); *maiestas* (4, 6; 56, 6); *magnanimitas* (58,5); *magnitudo* (42,1); *mansuetudo* (2, 6; 38,5); *moderatio* (3,2; 4,3; 9,1; 10,3; 16,1-2-3; 17,4; 23,6; 54,5; 55,5; 56,3; 57,5; 63,8; 78,2); *modestia* (3,2; 10, 3; 47,6; 58,2-5; 73,3); *munificentia* (25,5); *patientia* (59,3; 76,1); *perseveratio* (14,4); *pietas* (2, 6); *pudor* (2,8; 24,1; 47,6); *religio* (65,1); *sanctitas* (63,8); *sapientia* (55,8); *securitas* (4, 6; 54,5; 84,1); *severitas* (4, 6; 34,2; 36,3; 80,1); *simplicitas* (4, 6; 54,5; 84,1); *suavitas* (49,7); *temperamentum* (10,3); *tranquillitas* (47,6); *verecundia* (55,4; 58,2; 60,4); *veritas* (54,5; 84,1); *vigilantia* (10,3). Preso nel suo insie-

me, questo elenco definisce un ambito, e anzi come un codice di comportamento etico valevole per Traiano, e dunque per ogni buon principe: e proprio la cornice in cui il discorso pliniano è posto – l’aula solenne del Senato – trasforma quest’immagine astratta e ideale del sovrano perfetto, calandola nella viva e presente persona di Traiano, in consapevole modello, entro un ordine di valori esplicitamente condiviso dall’imperatore regnante e dal Senato.

Anticipando di vari anni l’assunzione ufficiale del titolo (e dunque evidenziando una linea di tendenza che già dai primi anni del suo regno Traiano andava imponendo), Plinio lo definisce a più riprese *Optimus Princeps*,

poiché in questo nome tutte le virtù sono contenute a un tempo: infatti non può parere il migliore se non colui che abbia superato tutti gli altri, e ciascuno nella virtù in cui eccelle. Questo è dunque l’ultimo e il più alto dei tuoi titoli; poiché essere migliore di tutti gl’imperatori e Cesari e Augusti è molto più che essere imperatore e Cesare e Augusto (88, 6-7).

Questo condensare in sé ogni possibile virtù del principe romano innalza Traiano ad esempio perpetuo: «La tua gloria, o Cesare, è immensa e sarà uguale nel futuro sia che i tuoi successori ti imitino, sia che non lo facciano» (64, 3). Ma dal tipico elenco di qualità di Traiano una ne emerge, per il numero delle occorrenze, come protagonista: la *moderatio* (con le connesse *modestia*, *frugalitas*, *simplicitas*, *pudor*, *verecondia*) 234, una virtù in cui Traiano eccelle persino sui più puri eroi dell’antica età repubblicana (57, 5: *Papiriis etiam et Quintiis moderatior*). Essa può essere definita (24, 1) come «la mescolanza e il congiungimento di cose diversissime, la *securitas* di chi è sovrano da gran tempo e il *pudor* di chi lo è da poco»: gli esempi adottati nel corso dell’orazio-

ne rendono evidente che questa *moderatio* è virtù squisitamente politica, e coincide con un fermissimo esercizio del potere (*securitas*) unito al rispetto per il Senato (*pudor*). L'eco di un identico discorso, dove la voce di Plinio diviene indiscernibile da quella del Senato e dello stesso Traiano, si potrebbe facilmente inseguire in altri testi di quell'età; ma più importa chiedersi qui se e come traspaia, nell'immagine di lui tante volte riportata nella Colonna, questo stesso elenco di virtù.

Né mancano, nel *Panegirico*, accenni a come la *moderatio* di Traiano possa tradursi nel suo aspetto e nel suo comportamento. Vi sono, infatti, caratteristiche fisiche che «da lontano, e ampiamente, mostrano che tu sei principe: fermezza di tratti, l'alta statura, la nobile testa e la dignità del volto, accresciuta dalla salda maturità a cui gli dèi hanno voluto aggiungere, per accrescere la tua maestà, una canizie precoce» (4, 7). L'aspetto del principe si caratterizza dunque per i suoi tratti esterni (*proceritas corporis, honor capitis, dignitas oris*; inoltre, *oris humanitas*: 24,2), che dal volto si estendono a un'attitudine riconoscibile in tutto il corpo: «fermezza (*firmitas*) nel volto, sincerità (*fides*) nello sguardo, nell'atteggiamento, nel gestire, in tutto il corpo» (67, 1) e perché essi ne additano agli astanti, senz'altro orpello, l'eccelesca dignità, *longe lateque principem ostendunt*. L'aura che circonda il principe – rendendolo fra tutti eminente proprio mentre, a piedi e come un privato, si muove per la città – è descritta come una quiete grandissima che da lui promana tutt'intorno: «la quiete è grande davanti a te e dietro di te, massima invero accanto a te»: e proprio da una tal *maxima quies*, dal *silentium* e dal *pudor* che lo circonda, ognuno subito sa – pur in mezzo a una folla grandissima – dove cercare con gli occhi il principe (47, 6). Al tempo stesso, Traiano è riconoscibile, anche se rifiuta portantine e sediarri, perché la sua *laetissima facies et amabilis vultus* fermamente stanno

sulla bocca, negli occhi, nell'anima di tutti i cittadini (*in omnium civium ore, oculis, animo sedet*: 55, 11). Plinio offre qui le coordinate di un rapporto visuale fra il principe e il suo pubblico che possiamo senza difficoltà trasportare alla Colonna Traiana: dove, egualmente, la sua figura s'individua facilmente perché

- a) *in omnium civium ore, oculis, animo sedet*
- b) emerge per *proceritas corporis*, per *habitus*, per *gestus*: qualità visibili, tutte, *longe lateque*
- c) è circondato da reverenza e attenzione (*maxima quies*).

Simili tratti risaltano in tutta una pubblicistica contemporanea che emana non saprei se piú dalla cerchia di Traiano o dai desideri del ceto senatorio: perché anche la Colonna, formalmente dedicata dal Senato a Traiano, deve in realtà esser letta come fedele specchio delle intenzioni del principe. Il confronto potrebbe estendersi fino a singole «scene»: la folla di ambasciatori barbari che si volgono verso Traiano in toga subito dopo il *Sacrificio presso il Ponte* la guarderemo meglio attraverso gli occhi di Plinio, che pur parla di eventi accaduti qualche anno prima, e sul fronte germanico:

Bello per l'impero, glorioso per te che i popoli amici e alleati ti chiedessero udienza sul loro suolo, nella loro patria. Che spettacolo onorevole! [...] E ad accrescere la tua maestà si vedevano gl'inusitati abiti dei postulanti, e le loro voci straniere, le lingue che richiedevano un interprete. [...] Quale impresa incredibile! Hai controllato sterminate pianure con la sedia curule e il prestigio della vittoria; hai sovrastato le rive nemiche mostrando sicurezza e quiete; sprezzando le minacce dei barbari, li hai domati e repressi mostrando non le armi, ma la toga (56, 5-7).



Con identico pensiero, Marziale (XII, 8, vv. 8-10) pone in bocca alla dea Roma un'apostrofo ai popoli piú remoti: «Capi dei Parti e principi di Cina, Traci, Sarmati, Geti, Britanni, accorrete: posso mostrarvi Traiano, degno del nome di Cesare».

Eguale, le due apparizioni di Traiano mentre guida un viaggio per mare, ora reggendo di persona il timone, ora battendo il ritmo ai rematori non solo richiamano la metafora del «reggere il timone dello stato», usata da Plinio e da Dione di Prusa<sup>235</sup>, ma evocano per contrasto l'immagine dell'imbelle Domiziano che

non poteva sopportare nemmeno il movimento e il rumore dei remi senza brividi di turpe spavento; e perciò [...] immobile, faceva trascinare la propria nave a rimorchio di un'altra, quasi fosse una vittima tratta al sacrificio. Che spettacolo disgustoso! L'imperatore del popolo Romano seguiva, quasi fosse su una nave catturata, la rotta di altri e il pilota di altri. [...] Anche il Danubio e il Reno videro questa scena vergognosa, godendo di questa che per noi era un'infamia (*Panegirico* 82, 1-4).

Metafora e «realtà» s'intrecciano qui in modo inestricabile, e l'evento storico, vestendosi della forma epittica dell'aneddoto, condensa in «fatto» – consegnandolo cosí meglio alla memoria – il precetto che il buon sovrano deve reggere in prima persona il timone del governo.

Cosí all'eloquenza di Plinio o di Dione di Prusa possiamo chiedere parole per descrivere Traiano sulla Colonna. L'insistenza sulla sua abitudine di camminare a piedi, cittadino fra i cittadini e soldato fra i soldati (*Panegirico* 13, 1-2; 14,3; 22, 1 sgg.; 24, 2; 88, 7) è messa a contrasto, ancora, con le abitudini di Domiziano che «aveva dimenticato l'uso delle gambe» (24, 5). Ed è, anche questa, una manifestazione di *moderatio*: «Cam-

minavi a piedi da privato, e da imperatore cammini a piedi» (24, 2): se Traiano sulla Colonna compare quasi sempre a piedi, è dunque per questo, e le sue rare apparizioni a cavallo (cinque in tutto) si spiegano per la necessità di spostarsi velocemente verso il fronte:

Il tuo cavallo ti seguiva sí, ma non montato, e solo come segno di onore; e tu non lo usavi mai, se non quando era tempo di percorrere una tappa con corsa velocissima, sollevando con gli zoccoli la polvere (14, 3).

La presenza del principe in ogni operazione militare, la sua *constantia* nel dirigere di persona costruzioni di mura, l'ordinamento delle truppe, le marce appartiene anch'essa, in misura eguale, alla Colonna e al *Panegirico*, dove Traiano, modello d'ogni generale, «sovrintende ai lavori dei soldati, presiede le esercitazioni, appronta le armi, le mura, le truppe» (18, 2). Il tema del *labor* personale del sovrano, che naturalmente si somma al *labor* delle truppe s'intreccia così a quello della disciplina militare. Il buon principe, dice a Traiano Dione di Prusa, dev'essere *philonopos*, amare la fatica: proprio e solo per questo può rivolgersi ai soldati chiamandoli «commilitoni», ai suoi ufficiali chiamandoli «amici» (*philous*), e spingerli, tutti, a stare in perpetuo esercizio affrontando con lui ogni fatica<sup>236</sup>.

Qui e altrove, sono presentati come tratti di un «carattere» personale (o, talvolta, come aneddoti) temi e formule di notevolissima rilevanza politica. La *disciplina exercitus*, Traiano la riporta al rigore e all'efficienza di un tempo (*Panegirico* 18, 1), condividendo coi soldati le fatiche del campo,

sopportando con essi la fame e la sete, partecipando alle esercitazioni e mescolando il tuo sudore al loro, la tua alla loro polvere, in nulla diverso dagli altri se non per la gagliarda

forza che ti anima [...], portando conforto a chi era stanco, aiuto agli ammalati. Né tornavi nella tua tenda senza aver prima ispezionato quelle dei commilitoni, né ti abbandonavvi al sonno se non per ultimo (*Panegirico* 13, 1-3).

Adriano, racconta il biografo dell'*Historia Augusta*, lo imitò in ogni modo vivendo nei campi la vita stessa dei soldati; ma, a giudizio di Frontone, con scarso successo<sup>237</sup>. Il *ponos* (*labor*, fatica) dell'imperatore diventerà un ingrediente essenziale della pubblicistica traiana, e favorirà (in particolare in Dione di Prusa) l'assimilazione del principe a un modello eroico di regalità, incarnato da un Ercole che ha percorso l'ardua strada delle sue Fatiche (*ponoi*) per l'interesse dell'intera umanità<sup>238</sup>. L'assiduo *labor* di Traiano dispiegato nella Colonna, mostrandolo onnipresente fra i soldati, terribile ai nemici e generoso con i suoi, guida nelle marce come nelle battaglie, *instans operibus* e incessantemente *arma, moenia, viros aptans* ripropone immutata l'identica immagine, lo stesso programma.

Eguale, l'*amicitia* (*philia*) di Traiano per i suoi generali, i suoi *comites* non va letta come un «tratto del carattere», ma come punto essenziale di un progetto e di un manifesto politico. La scelta degli amici «fra i migliori» (*Panegirico* 45, 3) e tutto un inno all'amicizia (85, 1 sgg.), animano le pagine di Plinio: «È proprio del principe sapersi procacciare degli amici, perché il suo successo abbisogna di moltissimi amici»; «più grandi e numerose sono le loro imprese, più avranno bisogno di leali collaboratori», gli fa eco Dione di Prusa<sup>239</sup>. Ma l'*amicitia* lega, con fili diversi, il Principe non solo ai suoi *comites* più vicini, ma anche ai cittadini e all'esercito: perciò il Traiano di Dione è φιλέταιρος καὶ φιλοπολίτης καὶ φιλοστρατιώτης («egualmente amico dei compagni, dei cittadini e dei soldati»)<sup>240</sup>, fungendo dunque da punto di raccolta e di coesione del corpo socia-

le. Questa universale *philia* che si dirama dalla sua persona, e quasi s'erge a forza cosmica che organizza per volontà divina l'immensa compagine dell'impero, è il principio che informa la composizione delle scene della Colonna intorno a Traiano: l'aura di attenzione (e di *quies*) tracciata intorno a lui dallo sguardo concorde dei *comites*, il reverente *silentium* dei soldati, le folle di cittadini che gli corrono incontro, che s'assiepano intorno ai suoi sacrifici: poiché il buon sovrano dev'essere anche θεοφιλής, «caro agli dèi», e ripagarli con *acta religionis*.

L'ubiquità del principe è conseguenza delle sue molteplici amicizie:

la cosa piú sorprendente è che chi ha molti amici pur essendo uno solo può fare molte cose allo stesso tempo, prendere molte decisioni insieme, vedere e ascoltare molte cose in un istante, essere al tempo stesso in molti luoghi – ciò che è difficile anche per gli dèi –, per modo che alla sua previdenza nulla sfugge<sup>242</sup>.

Per converso, l'esercizio continuo e obbligato della virtù (*arete*) è per il buon principe l'altra faccia dell'*amicitia* che intorno a lui si stringe: e infatti egli ha «l'umanità intera come spettatrice e testimone delle sue imprese», e, «proprio come il sole, mentre rivela e mostra ogni altra cosa, offre allo sguardo di tutti, in primo luogo, se stesso»<sup>243</sup>. Onnipresente nella Colonna, Traiano è il punto in cui si raccolgono le diramate azioni, pensieri, imprese degli *amici*, dei soldati, di tutti; e proprio per meglio mostrare la grandezza e la complessità di quegli *acta belli*, deve concentrare l'attenzione su di sé: somma e riassunto (e, per questo, guida fermissima) dell'impero.

Nessun testo ci restituisce – come invece la lettera di Lucio Vero a Frontone – le linee maestre che Traiano deve aver suggerito a storici, poeti e artisti per cele-

brare le sue vittorie daciche; e le cinque parole superstiti dei suoi *Commentarii* (*inde Berzobim, deinde Aizi processimus*) non sono che il frammento d'un itinerario, intessuto di nomi daci. Ma possiamo ugualmente sorprendere l'eco di quei discorsi nella lettera che Plinio indirizzò, assumendo le vesti e il tono di consigliere, se non di committente, all'amico Caninio Rufo che intendeva comporre in greco un poema sulle guerre daciche<sup>244</sup>. Leggeremo queste parole pensandole scritte nell'anno stesso (107) in cui s'iniziavano i lavori per la Colonna e ferveva l'opera degli storici sulle guerre appena concluse. A ogni testo, a ogni immagine della vittoria recente dovevano applicarsi i principi che Plinio enuncia qui: la tensione dello stile per adeguarsi alla grandezza delle imprese; l'incombente presenza di un modello, diverso a seconda del «genere» (per un poema epico, ovviamente Omero: come Tucidide per Frontone storico di Lucio Vero); infine, il controllo sull'opera *in progress*, esercitato mediante il giudizio sulle sue parti prima che si legassero a formare un tutto organico, e garantito dall'invocazione alla tutela dello stesso Traiano, protagonista già quasi divino:

Ottima idea la tua, di scrivere una *Guerra dacica*. E infatti: c'è forse un soggetto così attuale, così vasto, e per dirla tutta così poetico e favoloso sebbene sia, insieme, verissimo? Celebrerai nuovi fiumi deviati e immessi nelle pianure, nuovi ponti gettati sui fiumi, gli accampamenti insediati su erti dirupi alpestri, un re espulso dal suo palazzo, espulso anche dalla vita, per quanto fino all'ultimo conservasse la speranza di vincere. E inoltre due trionfi, dei quali l'uno fu il primo mai celebrato su quel popolo invitato, e l'altro fu quello ultimo e finale.

Troverai una sola difficoltà, ma grandissima: ti sarà ben arduo adeguare all'eccellenza di tali imprese l'altezza del tuo stile, anche se il tuo ingegno è elevatissimo e può fregiarsi

di opere egregie. Faticherai, inoltre, a far entrare nei tuoi versi greci quei nomi barbari e selvaggi, a cominciare da quello dello stesso re. Ma non v'è nulla che non possa esser domato, se non vinto, dall'attento esercizio dell'arte: e se Omero ha potuto adattare le dolci parole del greco (ora contraendole, ora estendendole, ora piegandole) ai suoi versi soavi, perché non potresti riuscirvi anche tu, dato che il tuo compito non è solo elegante, ma necessario? Perciò usa il privilegio dei poeti: comincia con l'invocare gli dèi, e fra gli dèi anche Colui di cui t'appresti a celebrare imprese, opere, decisioni; e quindi sciogli gli ormeggi, dispiega le vele, e corri con tutta l'anima, ora piú che mai. Vedi? Parlando a un poeta, anch'io adopero frasi poetiche!

Ma accordiamoci cosí: appena avrai pronti dei pezzi del tuo poema, mandameli subito, anzi fammeli leggere prima ancora di dar loro l'ultima mano, quando ancora son freschi, informi e appena nati. Dirai: «ma i frammenti, le prime prove, non possono piacere come l'insieme, come l'opera conclusa!» Ma certo, lo so bene anch'io: e perciò giudicherò i testi che mi manderai via via come tentativi, come frammenti, e li conserverò accuratamente in attesa che tu possa lavorarci di lima. [...] Insomma: forse apprezzerò e loderò pienamente i tuoi scritti quando saranno finiti; ma se vorrai sottoporli al mio giudizio subito, ancora incompiuti, tanto piú apprezzerò e loderò la tua persona (*Ep.* VIII, 4).

Non uno dei versi di Caninio Rufo (se mai furono scritti) ci è rimasto; e incerta è l'ombra di un poema *De Dacia triumphus* evocato da Floro<sup>245</sup>. Di tutto il poetare sulle imprese daciche di Traiano non resta che l'eco breve di quattro versi di Claudiano scritti nel 404:

[...] quando Ulpio, valoroso in guerra, aveva infranto le armi daciche, e ridotto gli sdegnosi barbari del Nord sotto il giogo romano; quando il fiume Hypanis fu circon-

dato dai fasci romani, e la Meotide si fermò ad ammirare le nostre leggi, il nostro diritto<sup>246</sup>.

Anche sulla Colonna – come in quell'ingresso a Roma, rievocato da Plinio – Traiano si muove *eo vultu, ea moderatione*, e l'iterata sua presenza è la chiave di volta (e di lettura) dell'intero programma iconografico della Colonna e del Foro, a lui riconducendo ogni vittoria. Le norme non-scritte che organizzano la composizione del fregio definiscono dunque non tanto lo spazio di una narrazione storica, ma anzi in primissimo luogo il manifesto di un progetto politico, incentrato sull'immagine del principe quale egli la voleva definita e diffusa intorno all'anno 113, in bilico fra storia, biografia ed *exemplum*. Nell'immagine esterna del principe traspare, a tutti visibile, la sua scelta politica, la sua «linea»; quasi condensazione, il volto di Traiano, di una *moderatio* che non sarebbe così grande se non contenesse in sé la più grande *securitas*. Le due campagne daciche sono dunque innalzate – per l'impegno militare, il successo della conquista, la disciplina e il valore dei soldati, la ferma conduzione dell'imperatore – a un valore dichiaratamente esemplare: perseguendo tenacemente la propria linea politica, il Traiano che vediamo sulla Colonna imprime ai propri gesti, alle proprie scelte il sigillo di un'*auctoritas* che non è solo quella dell'imperatore in carica, ma vuol farsi modello perpetuo per i successori e stabilire, una volta per tutte, lo spazio del principe e il destino di Roma. Un tal discorso prende corpo nella Colonna non meno che nelle parole di Plinio o di Dione, sulle monete e nelle epigrafi. Per un consapevole progetto di autopresentazione pubblica che ingloba pensieri e valori correnti *Sulla regalità* incarnandoli ed esaltandoli in vivo *exemplum*, è con Traiano che nasce, duratura, la fama di Traiano<sup>247</sup>.

- <sup>1</sup> E. LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin-Leipzig 1926, pp. 1 sgg.; R. BIANCHI BANDINELLI, *La Colonna Traiana: documento d'arte e documento politico (o Della libertà dell'artista)*, in ID., *Dall'ellenismo al Medio Evo*, Roma 1978, pp. 123 sgg., spec. p. 139. Cfr. anche infra, p. 203.
- <sup>2</sup> Cfr. i dati in BECATTI, *La colonna coelide istoriata* cit., pp. 11 sgg.
- <sup>3</sup> S. FERRI, *Sull'origine della Colonna Traiana*, in «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», s.VI, XV (1939), pp. 343 sgg., spec. pp. 352 sgg.; ID., *Riesame dei problemi archeologici della Colonna Traiana relativamente alle sue varie funzioni*, in *L'esame storico-artistico della Colonna Traiana. Colloquio italo-romeno, Roma 25 ottobre 1978*, Roma 1982, pp. 61 sgg.
- <sup>4</sup> Per un riassunto dei dati e della bibliografia, BECATTI, *La colonna coelide istoriata* cit., pp. 21 sgg.; ID., *La Colonna Traiana, espressione somma del rilievo storico romano* cit., pp. 546 sg.
- <sup>5</sup> K. WEITZMANN, in vari studi fra cui *Book Illustration of the Fourth Century: Tradition and Innovation*, in ID., *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago-London 1971, pp. 96 sgg.; N. HORSFALL, *The Origin of the Illustrated Book*, in «Aegyptus», LXIII (1983), pp. 199-216.
- <sup>6</sup> Cfr. la nota precedente e K. WEITZMANN, *The Joshua Roll. A Work of the Macedonian Renaissance*, Princeton 1948.
- <sup>7</sup> O. BRENDEL, *The Scope and Temperament of Erotic Art in the Graeco-Roman World*, in T. BOWIE - C. V. CHRISTENSON (a cura di), *Studies in the Erotic Art*, New York - London 1970, pp. 3 sgg., spec. p. 68.
- <sup>8</sup> E. KITZINGER, *Observations on the Samson Floor at Mopsuestia*, in «Dumbarton Oaks Papers», XXVII (2973), pp. 133-44.
- <sup>9</sup> Da ultimo, J. SUBTR, *Narativní metoda Trajánova sloupu*, in «Listy filologické», LVIII (1985), pp. 199-203 (con riassunto in inglese).
- <sup>10</sup> B. FEHR, *Das Militär als Leitbild: politische Funktion und Gruppenspezifische Wahrnehmung des Trajansforums und der Trajanssäule*, in «Hephaistos», VII-VIII (1985-86), pp. 39-60.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 53.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 54.
- <sup>13</sup> POLEMIO SILVIO, *Laterculus*, IV, p. 545 ed. Mommsen (M.G.H.,



- Chronica Minora*, I, Berlin 1892); CASSIODORO, *Variae*, VII, 6, 1; AMMIANO MARCELLINO XVI, 10, 15 sg.
- <sup>14</sup> V. CHAPOT, *La Colonne torse et le décor en hélice dans l'art antique*, Paris 1907, pp. 74 sgg.; C. LEON, *Apollodorus von Damaskus und die trajanische Architektur*, Diss., Innsbruck 1961, pp. 70 sg. e nota 24.
- <sup>15</sup> La migliore analisi del programma iconografico del tempietto funerario in H. WREDE, *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1981, pp. 82 sg.
- <sup>16</sup> BECATTI, *La colonna coclide istoriata* cit., p. 23 e tav. 1a.
- <sup>17</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano 1970, p. 50 e figg. 44 sg. (con riflessioni sul nesso fra tradizione pittorica e scultorea dei medesimi motivi).
- <sup>18</sup> D. WILLERS, *Der Dionysos-Behang der Abegg-Stiftung*, Riggisberg 1987.
- <sup>19</sup> La descrizione era contenuta nell'opera su Alessandria di Callixeinos di Rodi (II secolo a. C.), di cui Ateneo ha conservato un ampio stralcio (F. JACOBY, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, III C, Leiden 1958, pp. 165 sgg., n. 627, F 2): cfr. F. STUDNICZKA, *Das Symposion Ptolemaios II nach der Beschreibung des Kallixeinos*, Leipzig 1914.
- <sup>20</sup> CALLIXEINOS, in ATENEIO V, 196b-c.
- <sup>21</sup> L'idea di ricondurre il «nastro» della Colonna Traiana a una stoffa, che risale in ultimo a GOTTFRIED SEMPER (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, I München 1860 p. 295) è stata quasi del tutto cancellata dalla bibliografia dopo che T. BIRT (*Die Buchrolle in der Kunst*, Leipzig 1907 pp 269 sgg ID., in «Rheinisches Museum», n.s., LXIII (1908) pp 39 sgg.) propose, sviluppando un'idea di J. STRZYGOWSKI (*Orient oder Rom*, Leipzig 1901, p. 4) la ben più fortunata tesi del rotulo figurato ma la tesi della stoffa è stata riproposta di recente da M. TORELLI, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor 1982, p. 124. Non può essere valutato adeguatamente, per la mancanza di una sicura cronologia, il frammento di colonna con decorazione figurata spiraliforme trovato a Catania ed ivi conservato: G. LIBERTINI, *Frammenti marmorei inediti del Museo Civico di Catania*, in «Siciliana» 1923 pp 8 sg., ID., in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», XIX (1923), p. 12, ID., in *Atti del 2° Congresso Nazionale di Studi Romani*, Roma 1931, pp.

- 8 sg. estr.; B. PACE, *Arte e civiltà della Sicilia antica*, II, Roma 1938, p. 144; F. COARELLI, in *Storia della Sicilia*, II, Napoli 1979, p. 381.
- <sup>22</sup> P. L. STRACK, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts*, I, Stuttgart 1931, p. 138.
- <sup>23</sup> Si può ricordare il ritratto colossale di Nerone su tela di lino, alto 120 piedi (circa m. 35,50) citato da Plinio (*N. H.* XXXV, 51) e un'iscrizione di Sarmizegetusa dove si parla, insieme, di pitture e di *lin-tea* («Dacia», I (1924), p. 246, n. 6).
- <sup>24</sup> Cfr. p. 63 e nota 35. Ma i *libri lintei* etruschi non avevano la forma del rotulo, e assomigliavano piuttosto a un *codex*; ed etrusco è l'unico *liber linteus* di cui si siano conservati frammenti, nelle bende della mummia di Zagabria: cfr. F. RONCALLI, in *Scrivere etrusco*, Milano 1985, pp. 21 sgg. (con gli studi anteriori dello stesso autore, citati *ibid.*, p. 88).
- <sup>25</sup> *Naturalis Historia* XXXV, 23. Sulla pittura trionfale romana, cfr. spec. G. ZINSERLING, *Studien zu den Historiendarstellungen der römischen Republik*, in «Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Jena», IX (1959-60), pp. 403-48; T. HÖLSCHER, *Die Anfänge der römischen Representationskunst*, in «Römische Mitteilungen», LXXXV (1978), pp. 315 sgg.; ID., *Römische Siegesdenkmäler der späten Republik*, in *Tainia. Festschrift für Roland Hampe*, Mainz 1980, pp. 351 sgg.; TORELLI, *Typology and Structure* cit., pp. 119 sgg.; P. J. HOLLIDAY, «Ad triumphum excolendum». *The political Significance of Roman Historical Painting*, in «The Oxford Art Journal», III (1980), n.2, pp. 3-8.
- <sup>26</sup> SVETONIO, *Iul.*, 37. Cfr. S. MAZZARINO, *Introduzione alla Seconda Dacica di Traiano*, in *L'esame Storico-artistico della Colonna Traiana* cit., pp. 21 sgg., spec. pp. 23-25.
- <sup>27</sup> Testo e commento in ZINSERLING, *Studien* cit., pp. 411 sg.; per i «numeri» della vittoria dacica di Traiano e del suo bottino riferiti dal suo medico e storico Critone, cfr. *infra*, p. 169.
- <sup>28</sup> *Naturalis Historia* VII, 97-98.
- <sup>29</sup> *Bellum Iudaicum* VII, 5, 139-47.
- <sup>30</sup> XVII, 1-2.
- <sup>31</sup> ZANKER, *Das Trajansforum in Rom* cit., pp. 507 sgg.; J. PINKERNEIL, *Studien zu den Trajanischen Dakerdarstellungen*, Diss., Freiburg 1983,

- pp 131 sgg.; R. M. SCHNEIDER, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms 1986, spec. pp. 162 sgg. Cfr. inoltre sotto, p. 220, nota 189.
- <sup>32</sup> Il parallelo è stato persuasivamente proposto da G. KOEPEL, *A Military itinerarium on the Column of Trajan: Scene L*, in «Römische Mitteilungen», LXXXVII (1980), pp. 301 sgg. (cfr. anche ID., in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* cit., II, 12, 1, p. 516) e da TORELLI, *Typology and Structure* cit., pp. 119 sgg.
- <sup>33</sup> A. e M. LEVI, *Itineraria picta. Contributo allo studio della Tabula Peutingeriana*, Roma 1967, spec. pp. 30 sg. (ivi l'indicazione dei testi che ho richiamato e gli opportuni riferimenti).
- <sup>34</sup> ZINSERLING, *Studien* cit., pp. 408 sg.
- <sup>35</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *Un problema di arte romana: il «Maestro delle Imprese di Traiano»*, in «Le Arti», I (1938-39), pp. 325 sgg., poi più volte ripubblicato (da ultimo in *Storicità dell'arte classica*, Bari 1973<sup>3</sup>, pp. 349 sgg.). Cfr. G. AGOSTI, *Ranuccio Bianchi Bandinelli dall'invenzione del «Maestro delle imprese di Traiano» alla scoperta dell'«arte plebea»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, XVI (1986), pp. 307 sgg.
- <sup>36</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969, pp. 242, 249.
- <sup>37</sup> G. MARTINES, *La Struttura della Colonna Traiana: un'esercitazione di meccanica alessandrina*, in «Prospettiva», n. 32, 1983, pp. 60-71.
- <sup>38</sup> Dopo la sentenza di E. SACKUR (*Vitruv und die Poliorketiker*, Berlin 1925, pp. 12 sgg.), la discendenza dei disegni che illustrano i principali manoscritti dei *Poliorcetica* di Apollodoro (Paris Gr. 2442 Paris. Suppl. Gr. 607, e Vatic. Gr. 1164: cfr. E. SCHNEIDER, *Griechische Poliorketiker*, in «Abhandlungen der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, philol.-hist. Klasse», N. F., X, 1, 1908 pp 6 sg.) da quelli che pur dovevano illustrare il testo originale è generalmente negata: ma l'intera questione meriterebbe un attento riesame. Gli argomenti di T. REINACH (in «Revue des Études grecques» VIII (1895) pp 198 sgg.) per datare il trattato di Apollodoro al regno di Traiano (verso il 115) conservano tutto il loro valore.
- <sup>39</sup> Il passo è citato estesamente più oltre in questo volume p. 586.

- <sup>40</sup> G. BECATTI, *Un sarcofago di Perugia e l'officina del Maestro delle imprese di Marco Aurelio*, in *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York 1964, pp. 30-37; BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel centro del potere* cit., p. 323: «Nella Colonna Traiana abbiamo visto un grande maestro che concepisce e probabilmente disegna tutto il fregio. Qui, nella Colonna Antonina, sono all'opera, piuttosto, delle maestranze».
- <sup>41</sup> Un esempio è citato da O. MONTEVECCHI, *La papirologia*, Torino 1973, p. 223.
- <sup>42</sup> Come quello studiato da PH. BRUNEAU, *Un devis de pose de mosaïque*, in *Στήλη Τόμος εἰς μνήμην Νικολάου Κοντολέοντος*, Atene 1980, pp. 134 sgg.
- <sup>43</sup> R. DARESTE - E. HAUSSOULLER - T. REINACH, *Recueil des inscriptions juridiques grecques*, II, Paris 1978, pp. 77 sgg.
- <sup>44</sup> Tale è forse il testo su un ostrakon di Elefantina, del II secolo d. C.: C. PRÉAUX, *Greek Ostraka in the Bodleian Library at Oxford*, II, London 1955, pp. 386 sg., n. 2171 (2950).
- <sup>45</sup> II, 3 (p. 131 Naber). Cfr. E. NORDEN, *Die Antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Berlin 1955<sup>3</sup>, I, p. 85 e F. PORTALUPI, *Nota frontoniana. Lucio Vero memorialisia?*, in «Koinonia», IV (1980), pp. 115 sgg. Anche Cicerone (*Ep.* II, 1) preparava *commentarii* e seguiva la redazione di opere altrui sul proprio consolato.
- <sup>46</sup> Sui *commentarii* e il loro uso, LUC., *De conscr. hist.*, 48. Cfr. E. DE RUGGERO, s.v. *Commentarius*, in *Dizionario Epigrafico di Antichità Romane*, II, I, Roma 1900, pp. 537 sgg.; F. BÖMER, *Der Commentarius. Zur Vorgeschichte und literarischen Form der Schriften Caesars*, in «Hermes», LXXXI (1953), pp. 210 sgg.; L. CANFORA, *Teorie e tecniche della storiografia classica*, Bari 1974, p. 54. Per il lavoro della cancelleria di Traiano, e in particolare la collaborazione di Licinio Sura e Adriano, cfr. U. RANGONE, *Traianaea*, in «Studia Ghisleriana», s. II, I (1950), pp. 243 sgg.; F. MILLAR, *The Emperor in the Roman World (31 BC - AD 337)*, London 1977, spec. pp. 261 e *passim*; cfr. l'analisi proposta da F. MARTIN, *La documentación griega de la cancelleria del emperador Adriano*, Pamplona 1982.
- <sup>47</sup> C. CICHORIUS, s.v. *Adlocutio*, in PAULY-WISSOWA, *Realenzyklopädie*,

I, I (1894), c. 375 dice che la parola *adlocutio* non compare mai né in testi letterari né in iscrizioni (sí invece in monete) nel significato di «discorso del principe all'esercito»; la stessa affermazione è, su questa scia, ripetuta spessissimo (per esempio da W. SONTHEIMER, in Kl. Pauly, I, 1964, c. 67), ma evidentemente a torto, poiché oltre a questo passo di Lucio Vero si può citare Suet., *Tib.*, 23 e Liv., *Perioch.* 104, come del resto facilmente mostra B. A. MÜLLER, in *Thesaurus Linguae Latinae*, I (1900), c. 1691, 11, 7 sgg. Per la funzione dell'*adlocutio* nel rapporto fra l'imperatore e l'esercito, cfr. spec. J. B. CAMPBELL, *The Emperor and the Roman Army, 31 BC - AD 235*, Oxford 1984, pp. 69-88.

- <sup>48</sup> SCRIPTORES HISTORIAE AUGUSTAE, *Maximini duo*, XII, 10-11.
- <sup>49</sup> Sull'imitazione di Tucidide da parte degli storici di Lucio Vero, che s'intravede specialmente da Luciano (*Quomodo historia conscribenda sit*, 2.15.18.19.26), cfr. MAZZARINO, *Introduzione alla Seconda Dacica* cit., p. 32.
- <sup>50</sup> IV, 80 = MIGNE, *Patrologia Graeca*, XXXV, c. 605.
- <sup>51</sup> In questo senso già, con chiarissima indicazione, MAZZARINO, *Introduzione alla Seconda Dacica* cit., p. 24.
- <sup>52</sup> *Noctes Atticae* XIII, 25, 1 sg. Cfr. I. SHATZMAN, *The Roman General's Authority over Booty*, in «Historia», XXI (1972), pp. 176-205.
- <sup>53</sup> *Index* è nel testo sulla *tabula Sardiniae* sopra citato: cfr. ZINSERLINO, *Sudien* cit., p. 408.
- <sup>54</sup> Sulla narrazione per immagini, vedi da ultimo R. BRILLIANT, *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca-London 1984, che citerò d'ora in avanti dalla traduzione italiana di B., Draghi, *Narrare per immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana*, Firenze 1987. Inoltre ID., *Marmi classici; storie tragiche*, in «Prospettiva», n. 46, 1986, pp. 2-12.
- <sup>55</sup> MARROU, *Μουσικὸς ἀνὴρ. Etude sur les scènes...* cit., p. 26. Nella statua-ritratto di Epafrodito di Chetonea, lo vediamo nella posizione «della lettura interrotta» (il termine è di BIRT, *Die Buchrolle* cit., pp. 181 sg.), con i due cilindri del rotulo trattiene nella stessa mano.
- <sup>56</sup> P. E. MASON, *Emakimono*, in *Kodansha Encyclopedia of Japan*, II, Tokyo 1983, pp. 198-200, con bibliografia; *Emaki* (catalogo della mostra), Kyoto 1987.

- <sup>57</sup> Qui e in seguito, rinuncerò a un puntuale apparato di rinvii agli studi precedenti, ai quali tuttavia devo, com'è ovvio, moltissimo: e ricordo in primo luogo C. CICHORIUS, *Die Reliefs der Trajanssäule*, Berlin 1896-1900; E. PETERSEN, *Trajans Dakische Kriege nach dem Säulenrelief erzählt*, Leipzig 1899-1903; H. STUART-JONES, *The Historical Interpretation of the Reliefs of the Trajan's Column*, in «Papers of the British School at Rome», V (1910), pp. 435 sgg.; K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin-Leipzig 1926; I. A. RICHMOND, *Trajan's Army on Trajan's Column*, in «Papers of the British School at Rome», XVIII (1935), pp. 1-40 (ripubblicato come volume a parte, Hertford 1982); L. ROSSI, *Trajan's Column and the Dacian Wars*, London 1971; W. GAUER, *Untersuchungen zur Trajanssäule. I Teil: Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf*, Berlin 1977 (la seconda parte non è ancora uscita). Farò esplicito rimando a questi studi e ad altri, piú particolari, ogni volta che la discussione di un punto singolo lo renda necessario. L'altra opera generale sulla Colonna (F. BOBU-FLORESCU, *Die Trajanssäule. I. Grundfragen und Tafeln*, Bukarest-Bonn 1969) non dà, nella parte pubblicata, commenti alle singole scene, ma offre – come quelle di Cichorius e di Lehmann-Hartleben – una serie completa di fotografie dai calchi. Dall'originale, ma con teleobiettivo, sono tratte le foto del libro citato sopra di L. Rossi: mal leggibili, eppure assai utili per la suddivisione del rilievo secondo le spire. Per un'informazione generale e una larga bibliografia sulla Colonna, rimando inoltre ai lavori di G. KOEPEL - G. BECATTI pubblicati in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 12, 5 (1982), rispettivamente pp. 491 sgg. e pp. 536 sgg. Per l'uso della Colonna come fonte storica – un tema che questo libro non affronta –, rimando al recente lavoro di K. STROBEL, *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajans*, Bonn 1984, con la vasta bibliografia precedente. (Del libro, ancora utile, di E. PARIBENI, *Optimus Princeps. Saggio sulla storia e sui tempi dell'imperatore Traiano*, Messina 1926-27, c'è ora una ristampa anastatica, New York 1975).
- <sup>58</sup> J.M. MORET, *L'Ilioupersis dans la céramique italote*, Genève 1975, pp. 103 sgg.
- <sup>59</sup> F. SAXL, *La storia delle immagini*, trad. it. di G. Veneziani, Bari 1982<sup>2</sup>, p. 7.

- <sup>60</sup> N. LEIPEN, *Athena Parthenos. A Reconstruction*, Ontario 1971, pp. 41 sgg.; V.M. STROCKA, *Das Schildrelief. Zum Stand der Forschung*, in *Parthenon-Kongress*, Basel 1984, pp. 187 sgg.
- <sup>61</sup> L. GUERRINI, s.v. *Cheirisophos*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica III* (1960) pp. 539 sg. e fig. 742.
- <sup>62</sup> B. ANDREAE, *Das Alexandermosaik aus Pompeij*, Recklinghausen 1977.
- <sup>63</sup> T. HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder des 5. Und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg 1973, pp. 122 sgg.; cfr. L. GIULIANI, *Alexander in Ruvo, Eretria und Sidon*, in «Antike Kunst», XX (1977), pp. 26 sgg.; ID., *L'iconografia delle vittorie di Alessandro: versione triviale e versione colta*, in «Dialoghi di Archeologia», s. III, III (1984), pp. 61 sgg.
- <sup>64</sup> HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder cit.*, p. 122.
- <sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 136 sg.; e, per la tradizione dello schema (che include le due scene della Colonna), p. 278, nota 808.
- <sup>66</sup> Roma. *L'arte romana nel centro del potere cit.*, p. 242.
- <sup>67</sup> I.I. RUSSU, *Getica lui Statilius Crito*, in «Studii Clasice», XIV (1972), pp. 111-28.
- <sup>68</sup> *Die Trajanssäule cit.*, pp. 42 sgg. Nella fig. 50, i numeri romani si riferiscono alle scene della Colonna.
- <sup>69</sup> *Ibid.*, p. 44. Il rilievo di Terracina è considerato falso DOPO W. H. GROSS, in «Archaeologischer Anzeiger», 1938, pp. 148-55.
- <sup>70</sup> Ancora *ibid.*, p. 42.
- <sup>71</sup> Per la distinzione dei vari «corpi» dell'esercito traiano a seconda del tipo di «uniforme» che indossano, ho assunto qui le posizioni espresse e riassunte da ROSSI, *Trajan's Column cit.*, pp. 83 sgg., senza che ciò implichi il rigetto di altre tesi (cfr. la discussione in GAUER, *Untersuchungen zur Trajanssäule cit.*, pp. 55 sgg. e in STROBEL, *Untersuchungen cit.*, pp. 240 sgg.): questo tema, come tanti altri che la Colonna pur propone, non sarà trattato in questo libro. Cfr. spec. H. R. ROBINSON, *The Armour of Imperial Rome*, London 1975, spec. pp. 174 sgg.; G. BRIZZI, *L'armamento legionario dell'età giulio-claudia e le guerre partiche*, in «Critica storica», XVIII (1981), pp. 177-201.
- <sup>72</sup> La tavola relativa di Lehmann-Hartleben («tipo A») lo registra solo quattro volte perché colloca il quinto caso, in controparte, nel «tipo B» (fig. 50 B, n. 4).

- <sup>73</sup> Per gli antecedenti di questa formula, LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule* cit., pp. 44 sg.
- <sup>74</sup> DIONE CASSIO 68, 10.1. Lo «schema dei prigionieri» (σκήμα αἰχμαλώτων) evocato qui è spiegato meglio da un passo di Pietro Patri-zio (*Exc. de leg.*, 4 = MÜLLER, *Fragmenta Historicorum Graecorum* IV, pp. 185 sg.): τὰς χεῖρας ὀπισθεν δῆσαντες αἰχμαλώτων τάξει («legandosi le mani dietro la schiena secondo l'attitudine dei prigionieri»). Si tratta, palesemente, di echi diretti della rappresentazione dei Daci prigionieri nelle statue che ornavano il Foro Traiano, come suggerisce anche il testo di Plinio visto sopra (*Panegirico* XVII, 2:... *vincitis manibus*). Il tentativo (Groag) di collegare i passi sopra citati con alcune figure della scena LXXV è giustamente respinto da LEHMANN-HARTLEBEN, *Trajanssäule* cit., p. 56, nota 2.
- <sup>75</sup> Non può trattarsi qui della capitale di Decebalò, Sarmizegetusa, poiché la sua consegna ai Romani non era inclusa nelle condizioni di pace; mentre all'interno delle mura vediamo qui dei soldati romani. Cfr. E. CIZEK, *L'Epoque de Trajan. Circonstances politiques et problèmes idéologiques*, Paris 1983, p. 311 e nota 95.
- <sup>76</sup> Cfr. sopra, p. 126, nota 74.
- <sup>77</sup> DIONE CASSIO 68, 9.5. Per una discussione di questo punto, cfr. sotto, p. 166, nota 123.
- <sup>78</sup> Così già CICHORIUS, *Die Reliefs* cit., II, p. 356. L'obiezione di LEHMANN-HARTLEBEN (*Trajanssäule* cit., p. 56, nota 2), che deduce dal testo dell'epitome dionea che questi *mechanopoioi* dovessero essere disertori dell'esercito romano (mentre i quattro «prigionieri consegnati» sono palesemente Daci) non ha fondamento: e infatti l'epitome nettamente distingue fra due categorie di persone che i Daci devono consegnare ai Romani nel quadro delle condizioni di pace: τοὺς τε μηχανοποιὺς παραδοῦναι καὶ τοὺς αὐτομόλους παραδοῦναι («consegnare i costruttori di macchine belliche e consegnare i disertori»); la ripetizione del verbo «consegnare» stacca nettamente l'uno dall'altro gruppo. I disertori consegnati ai Romani furono puniti con la morte (SUIDA, IV, p. 569 Adler: cfr. RUSSU, *Getica* cit., p. 125, n. 13).
- <sup>79</sup> Sulle discordanze fra questa versione dei fatti e quella presentata dai *Fasti* di Ostia, cfr. la bibliografia citata da CIZEK, *L'Epoque de Trajan* cit., p. 310, nota 93.



- <sup>80</sup> DIONE CASSIO 67, 4.6: ἀνταγωνιστῆς ... τοῖς Ῥωμαῖοις (cfr. la traduzione del passo sotto, p. 143). L'analisi della scena come un insieme rende chiaro che il Dace con le braccia alzate vicino a Traiano non può essere Decebalò (contra, H. GABELMANN, *Antike Andienz- und Tribunalszenen*, Bonn 1984, pp. 169 sg.).
- <sup>81</sup> *Studies in Roman Imperial Art, with special Reference to the State Reliefs of the Second Century*, Copenhagen 1945, pp. 115 sg.
- <sup>82</sup> In «Römische Mitteilungen», LXXI (1956), p. 214; e nella stessa pagina il riferimento a «das hochklassische Vorbild der Trajanssäule».
- <sup>83</sup> Fondamentale il libro di HÖLSCHER citato sopra, p. 117, nota 63.
- <sup>84</sup> Da segnalarsi specialmente, ancora, le riflessioni sempre attentissime dello stesso HÖLSCHER, *Staatsdenkmal und Publikum vom Untergang der Republik bis zur Anfang des Kaisertums in Rom*, Konstanz 1984 e nel recentissimo *Römische Bildsprache als semantisches System*, in «Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften», Philos.-hist. Klasse, 1987, 2 (che ho visto quando il mio testo era già scritto, e che cito perciò solo qui).
- <sup>85</sup> *Clusium. Le pitture delle tombe arcaiche*, Roma 1939, spec. pp. 23 sgg.
- <sup>86</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, in R. BIANCHI BANDINELLI - A. GIULIANO, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano 1973, p. 316. Bianchi Bandinelli andava costruendo un dossier sugli schemi reversibili nella scultura antica (lettera del 10 maggio 1972), dal quale non pubblicò nulla.
- <sup>87</sup> Gli alberi della Colonna sono stati recentemente esaminati dal punto di vista botanico: C. D. STOICULESCU, *Trajan's Column Documentary Value from a Forestry Viewpoint*, in «Dacia», XXIX (1985), pp. 81-98.
- <sup>88</sup> M. ANDRONIKOS, *Vergina. The Royal Tombs*, Atene 1984, pp. 102 sg.
- <sup>89</sup> Per il *consilium principis* e l'uso di termini come *comites* o *amici* dell'Imperatore, cfr spec. MILLAR, *The Emperor in the Roman World* cit., spec. pp. 110 sgg., e la bibliografia citata alle note 131 e 233.
- <sup>90</sup> Do qui di seguito un elenco delle occorrenze, indicando sia la numerazione «canonica» delle scene secondo CICHORIUS, *Die Reliefs* cit., sia il numero delle rispettive tavole in questo libro: IX, 26 (tav. 13); XII, 33 (tav. 16); XVIII, 42 (tav. 21); XIX, 45 (tav. 22); XXXIX, 100 (tav. 56); XLII, 112 (tav. 64); L, 126 (tav. 75); LII, 130 (tav. 78); LXIII,

- 154 (tav. 96); LXV, 164 (tav. 103); LXXI, 183 (tav. 119); LXXVII, 202 (tav. 135); CXIV, 307 (tav. 212). È da aggiungere inoltre VI, 9 (tav. 9), dove lo stesso schema si ripete con figure sedute.
- <sup>91</sup> In particolare, per l'apparizione di Traiano nella scena riprodotta alla tav. 37, cfr. sotto, p. 221.
- <sup>92</sup> Sul ritratto di Apollodoro, R. BIANCHI BANDINELLI, in *Enciclopedia dell'arte antica* I (1958), pp. 477-480, e fig. 476.
- <sup>93</sup> Quest'espressione da un'iscrizione che si può leggere in SMALLWOOD, *Documents* cit., n. 109. Per la figura di Adriano in questa scena, GAUER, *Untersuchungen zur Trajanssäule* cit., p. 63, e cfr. CIZEK, *L'Époque de Trajan* cit., p. 295.
- <sup>94</sup> L'espressione *porrecti tres digiti* è di Sant'Agostino (*Epist.* XVII, 1) e dà il titolo a un articolo di H. KENNER, *Porrecti tres digiti*, in *Antidoron Abramic* (= «Vjesnik za Arheologij i Historij Dalmatinsku», LVI-LIX [1954-57]), pp. 177 sgg.; cfr. inoltre M. C. PARRA, in «Mélanges de l'École Française de Rome-Antiquité», XC (1978), pp. 822 sgg.
- <sup>95</sup> DIONE CASSIO 68, 9.1 e Pietro Patrizio (in MÜLLER, *Fragmenta Historicorum Graecorum*, IV, pagine 185 sg.).
- <sup>96</sup> R. BRILLIANT, *Gesture and Rank in Roman Art* (= «Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences», XIV [1963]), New Haven (Conn.) 1963, p. 125. Alle pp. 118-27, questo libro contiene un'analisi intelligente e preziosa dei gesti sulla Colonna Traiana, dove molte osservazioni del bel libro di HAMBERG, *Studies in Roman Imperial Art* cit., pp. 104 sgg. sono riprese e sviluppate.
- <sup>97</sup> PLINIO IL GIOVANE, *Panegirico* XVII, 3. *Spolia opima* erano le armi di un re nemico strappategli in combattimento.
- <sup>98</sup> Testi, immagini e bibliografia in G. HAFNER, *Sieg und Frieden. Zur Deutung des Reiterreliefs vom Forum Romanum*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», XCIII (1978), pp. 228 sgg., spec. pp. 235 sgg.
- <sup>99</sup> DIONE CASSIO 67, 6.1
- <sup>100</sup> 67, 6.5.
- <sup>101</sup> 68, 11.1-2.
- <sup>102</sup> Per i tentativi di identificare il «ritratto» di Decebalo sulla Colonna, R. VULPE, *Despre portratul lui Decebal*, in «Apulum», XIII (1975),

- pp. 71-82 (con riassunto in francese); GAUER, *Untersuchungen zur Trajanssäule* cit., pp. 65 sgg.
- <sup>103</sup> La proposta (M. SPEIDEL, *Die Schluss-adlocutio der Trajanssäule*, in «Römische Mitteilungen», LXXVIII [1971], pp. 119 sgg.) di identificare in uno di questi due ufficiali lo stesso Traiano non è accettabile: le formule di presentazione costantemente adottate per la figura del principe escludono infatti che qui (e solo qui) egli venga posto sullo stesso piano di uno dei suoi ufficiali.
- <sup>104</sup> R. VULPE, *Fulgerul lui Iupiter de la Tapae*, in «Apulum», IX (1971), pp. 571-84 (con riassunto in francese) ha osservato correttamente il rapporto visuale fra il gesto di Giove e il gruppo di Daci intorno a Decebalo, ma traendone indebite conclusioni «storiche» (la battaglia risolta in favore dei Romani perché un fulmine aveva colpito un principe dei Daci). Questo rapporto visuale conferma l'identificazione di Decebalo in questa scena.
- <sup>105</sup> Cfr. M. P. CHARLESWORTH, *Pietas and Victoria: the Emperor and the Citizen*, in «Journal of Roman Studies», XXXIII (1943), pp. 1-10.
- <sup>106</sup> Per le rappresentazioni del «sacrificio imminente», cfr. sotto, p. 164.
- <sup>107</sup> Cfr. LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule* cit., pp. 24 sgg.
- <sup>108</sup> CIZEK *L'Époque de Trajan* cit., pp. 264 sgg., con bibliografia precedente.
- <sup>109</sup> Cfr. i testi di Plinio (e di Dione di Prusa) con questa metafora sotto, p. 249.
- <sup>110</sup> Traiano in PLINIO IL GIOVANE, *Ep.* X, 101 (anno 113).
- <sup>111</sup> *Ibid.*, 100 (anno 113).
- <sup>112</sup> *Ibid.*, 53 (61).
- <sup>113</sup> *Ibid.*, 23 (34), 2.
- <sup>114</sup> BRILLIANT, *Gesture and Rank* cit., p. 119.
- <sup>115</sup> *Ibid.*, pp. 120 sg.
- <sup>116</sup> *Ibid.*, p. 122.
- <sup>117</sup> Pseudo-Igino, *De met. castr.*, 11. Talvolta il tribunal veniva costruito dai soldati «ammucchiando grosse zolle di terra» o persino, in un caso, «con le selle dei loro cavalli» (PLUTARCO, *Vita Pompeii*, XLI, 6). Cfr. CAMPBELL, *The Emperor and the Roman Army*, cit., pp. 72 sgg.
- <sup>118</sup> AMMIANO MARCELLINO XIV, 13,8 (ho adattato la traduzione al con-

testo togliendone i riferimenti alla situazione specifica – la guerra partica – a cui si riferisce il testo).

<sup>119</sup> RUSSU, *Getica* cit., p. 12, n. 4.

<sup>120</sup> GAUER, *Untersuchungen zur Trajanssäule* cit., pp. 32 sg. e 70 sg.

<sup>121</sup> CIZEK, *L'Epoque de Trajan* cit., pp. 429 sgg.; R. P. LONGDEN *Le guerre di Traiano*, in *Università di Cambridge, Storia Antica*, XI, 1: *La pace imperiale romana* (trad. it. di M. e R. Torelli, Milano 1967), p. 257; cfr. D. TUDOR, *Ouverture «officielle» de la dernière guerre entre Trajan et Décébal*, in «Dacia», XXIII (1979), pp. 93-114, spec. p. 107.

<sup>122</sup> Come si è detto sopra è questo uno dei due soli casi in cui in una scena di lavoro i soldati non indossano la corazza. L'altro caso è però d'interpretazione meno chiara, dato che i tre «operai» al lavoro non sono in alcun modo (nemmeno con l'attributo minimo dello scudo) caratterizzati come soldati. Essi potrebbero qui avere semplicemente la funzione di caratterizzare come «amico» il territorio dal quale Traiano, con improvvisa diversione, sta giungendo in soccorso dei suoi.

<sup>123</sup> È questa l'unica interpretazione possibile di DIONE *cassio* 68, 9.5, dove τῆς χώρας τῆς ἑαλωκυίας ἀποστήναι è una delle condizioni di pace. La condensata epitome potrebbe avere qui conservato una formula escogitata e imposta dai Romani, costringendo Decebalo a «restituire», come già appartenente a Roma, quella porzione di territorio oltre il Danubio che l'esercito di Domiziano aveva invaso e che era stato annesso *intra provinciam*, com'è confermato dal papiro n. 2851 del British Museum: R. O. FINK, *Hunt's Pridianum: British Museum Papyrus 2851*, in «Journal of Roman Studies», XLVIII (1958), pp. 102-16, spec. pp. 113 sgg. (col. II, linn. 24 sgg.). L'interpretazione di CIZEK (*L'Epoque de Trajan* cit., p. 311) e altri, che appoggiandosi alla versione banalizzante di Pietro Patrizio (in Müller, *Fragmenta* cit., p. 185, n. 5) traduce «céder les territoires conquis par les Romains» è invece, naturalmente, impraticabile.

<sup>124</sup> DIONE CASSIO 68, 10.3.

<sup>125</sup> SUIDA II, p. 322 Adler (cfr. RUSSU, *Getica* cit., p. 14, n. 11), dove si specifica che l'arroganza di Decebalo era «ingiusta violazione dei patti». Cfr. anche S. BREZEANU, *Les «Daces» de Suidas. Une réinterprétation*, in «Revue des Études Sud-Est Européennes», XXII (1984), pp. 113-22.

- <sup>126</sup> DIONE CASSIO 68, 11.1.
- <sup>127</sup> LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule* cit., pp. 13 e 23.
- <sup>128</sup> DIONE CASSIO 68, 14.4-5 (nella traduzione, ho adattato la successione delle frasi all'ordine degli eventi).
- <sup>129</sup> GIOVANNI LIDO *Noctes Atticae* XIII, 25, 1 sg.
- <sup>130</sup> *De magistratibus*, II 28: cfr. RUSSU, *Getica* cit., alla nota 152, spec. pp. 117 sg. La testimonianza è del tutto screditata da, M. CRAWFORD *Traiano e il bottino della Dacia*, in *La moneta in Grecia e a Roma*, Bari 1986, pp. 147-51.
- <sup>131</sup> Una più parca allusione è probabilmente l'*hasta pura* che Traiano impugna nella sinistra in una scena di *adlocutio*: cfr. L. ROSSI, *Hasta pura: l'objet et la cérémonie du donum militiae daní l'iconographie célebrative de la Colonne Trajane*, in «Revue archéologique», n.s., 1985, pp. 231-36.
- <sup>132</sup> R. VULPE, *Prigionieri romani suppliziati da donne dacie sul rilievo della Colonna Traiana*, in «Rivista storica dell'antichità», III (1973), pp. 109-25. GAUER, *Untersuchungen zur Trajanssäule* cit., p. 98, note 143 e 144 dà la restante bibliografia e la discute. Questa scena resta la meno comprensibile della Colonna: è possibile suggerire anche l'ipotesi che i prigionieri vengano qui marchiati a fuoco, secondo un uso ben attestato: cfr. C. P. JONES, *Stigma: Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity*, in «Journal of Roman Studies», LXXVII (1987), pp. 139-55 (pp. 149 sg. per i prigionieri di guerra), che però non cita la scena della Colonna.
- <sup>133</sup> *Die Trajanssäule* cit., p. 117.
- <sup>134</sup> GAUER, *Untersuchungen zur Trajanssäule* cit., p. 28.
- <sup>135</sup> Per tutti, LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule* cit., pp. 88 sgg.
- <sup>136</sup> DIONE CASSIO 68, 14.1-2.
- <sup>137</sup> DIONE CASSIO 68, 12.1.
- <sup>138</sup> DIONE CASSIO 68, 12.4.
- <sup>139</sup> Cfr. LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule* cit. pp. 48 sg.
- <sup>140</sup> Per la divisione in spire, il riferimento più utile è al libro di ROSSI citato sopra p. 114 nota 57.
- <sup>141</sup> La figura femminile che sovrasta questa serie di scene è certamente una personificazione; se è da identificarsi, com'è probabile, con la Dacia, essa potrebbe alludere alla sua costituzione in provincia romana, pre-

supposto necessario alla sua rappresentazione in questo contesto. La data della costituzione della provincia Dacia non è nota esattamente, ma dev'essere anteriore a un diploma militare emanato da Traiano l'11 agosto 106 (cfr. cc. PETOLESCU, in «Dacia», n.s., XXIX (1985), pp. 48 sgg.). Un'allusione alla provincia Dacia sulla Colonna ben si collegerebbe al «giuramento» - proposito espresso da Traiano all'inizio della guerra, e ricordato da Ammiano Marcellino («ch'io possa vedere la Dacia ridotta a provincia romana!»): cfr. sotto, pp. 200 sg.

<sup>142</sup> Un frammento di Critone (RUSSU, *Getica* cit., p. 121, n. 2) afferma che solo quaranta uomini sopravvissero allo sterminio dei Daci nelle guerre di Traiano: ma è valutazione esclamativa, contrapposta al coraggio di quei barbari, e ai loro successi contro Domiziano.

<sup>143</sup> L. ROSSI, *Rotocalchi di pietra*, Milano 1981; A. MALISSARD, *Etude filmique de la Colonne Trajane*, Diss., Touts 1974, e poi vari articoli, tutti citati dal MALISSARD nel suo contributo in *Aufstieg und Niedergang* cit., pp. 579 sgg.

<sup>144</sup> *Narrare per immagini* cit. p. 105.

<sup>145</sup> T. HÖLSCHER, *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst*, in «Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts», XCV (1980), pp. 265 sgg., e spec. pp. 29° sgg., cfr. p. 312.

<sup>146</sup> P. DESIDERI, *Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell'impero romano*, Messina-Firenze 1978, spec. pp. 283 sgg. A ragione può dirsi che la formazione dell'ideologia traiana ha le sue radici nel tormentato anno 69 d. C., l'anno dei quattro imperatori (cfr. O. VALERA, *La crisi del 68 d. C. e iaformazione dell'ideologia traiana*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», n.s., LII (1977), pp. 289 sgg.); ma anche dopo di allora il significato e il profilo della figura del principe era stato messo in discussione, e specialmente da Domiziano, dai contrasti sorti intorno a lui, dalla fine del suo regno. L'accentuazione, nelle fonti contemporanee, della diversità di Traiano da Domiziano è, anzi, tanto più notevole quanto più gli atti politici concreti mostrino invece continuità di sviluppo (in questo senso K. A. WATERS, *Traianus Domitiani continuator*, in «American journal of Philology» XC (1969) pp. 385 sgg.). Per i problemi della successione a Domiziano, cfr. R. SYME, *Domitian: the Last Years*, in «Chiron» XIII (1983) pp. 121-46.

- <sup>147</sup> R. GUERRINI, *Studi su Valerio Massimo* Pisa 1981 spec. pp. 11 sgg.: *Tipologia di «fatti e detti memorabili». dalla storia all'exemplum*. CFR. H. STIERLE, *Histoire comme exemplum / Exemplum comme histoire* in «Poétique», X (1972), pp. 185 sgg.
- <sup>148</sup> Cfr. K.-H. SCHWARTE, *Trajans Regierungsbeginn und der «Agricola» des Tacitus* in «Bonner Jahrbücher», CLXXXIX (1979) pp. 139 sgg., nello stesso senso M. LAUSBERG *Caesar und Cato im Agricola des Tacitus*, in «Gymnasium», LXXXVII (1980) pp. 411 sgg. spec. pp. 429 sg.
- <sup>149</sup> Sull'autenticità, G. BENDZ, *Die Echtheitsfrage des 4. Buches des Frontinus Strategemata*, Diss., Lund 1938.
- <sup>150</sup> Spec. E. VULPE, *Les Bures alliés de Décébale dans la première guerre d'icique de Trajan*, in «Studii Clasice», V (1963), pp. 223 sgg.; GAUER, *Untersuchungen zur Trajanssäule* cit., pp. 24 sg.
- <sup>151</sup> D. TALBOT RICE (a cura di), *The Great Palace of the Byzantine Emperor*, II, Edinburgh 1968, pp. 122, 124 sg., n. 12 e tav. 45 (c. 450-500 d. C.). Lo schema della figura caduta con le gambe divaricate «a forbice» si ritrova su un sarcofago Vaticano (Sala delle Muse, inv. n. 513; Foto Alinari 20166) con centauromachia: cfr. O. GRIMSTAD, in «Römische Mitteilungen», LXXIX (1972), tav. 125, 2 e pp. 287, 295; cfr. anche «Archaiologike Ephemeris», 1984, tav. 24β. Secondo E. PETERSEN (in E. PETERSEN - A. VON NOMASZEWSKI - O. CALDERINI, *Die Markussäule auf Piazza Colonna in Rom*, München 1896, p. 54) una simile scena comparirebbe all'inizio della Colonna di Marco Aurelio, poco riconoscibile per lo stato degradato dei rilievi; ma questa interpretazione è assai dubbia (così già W. ZWIKKER, *Studien zur Markussäule*, I, Amsterdam 1941, pp. 261 sg.). Strettamente affine alla scena della Colonna Traiana è invece un'altra caduta da cavallo dell'Aureliana, ma in una scena di battaglia (scena LXXIX: cfr. WEGNER, *Die kunstgeschichtliche Stellung* cit. a p. 219, n. 188, pp. 138 sg. e figg. 32-33). Da queste cadute, con le gambe disposte «a forbice», si differenziano gli schemi della caduta da cavallo correnti nelle scene di amazzonomachia e di battaglia: A. ANDREAE, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen*, Berlin 1956, pp. 31-33.
- <sup>152</sup> E. SAGLIO, in DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités*, I, 2, p. 1568, s.v. *cribrum*.

- <sup>153</sup> A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *Histoire de la divination dans l'antiquité*, IV, Paris 1882, pp. 136 sgg.; W. R. HALLIDAY, *Greek Divination. A Study of its Methods and Principles*, Chicago 1967 (1<sup>a</sup> ed. 1913), pp. 44 sgg. e 162 sgg.; E. REISS, s.v. *Omen*, in RE. XVIII, 1 (1939), cc. 350 sgg., spec. cc. 356 e 358 sgg.
- <sup>154</sup> Cfr. W. PETERS, *Untersuchungen zu Onasander*, Diss., Bonn 1972; B. CAMPBELL, *Teach yourself how to be a General*, in «Journal of Roman Studies», LXXVII (1987), pp. 13-29. Solo quando questo testo era in bozze ho visto l'utilissima dissertazione di H. PLÖGER, *Studien zum literarischen Feldherrnporträt römischer Autoren des 1. Jhdts. v. Chr.*, Kiel 1976.
- <sup>155</sup> Una raccomandazione come questa vela, ma non nasconde, il timore di un'eccessiva influenza politica degli auguri, e ben corrisponde alle preoccupazioni sulla divinazione *de salute principis* che porteranno al controllo e poi alla repressione dell'attività augurale: cfr D. GRODZYNSKI, *Per bocca dell'imperatore*, in *Divinazione e razionalità*, ed. J.-P. VERNANT, Torino 1982, pp. 291 sgg. Per l'*auguratorium* (spazio dove il generale traeva gli auspici) che era abitudine negli accampamenti, cfr. il testo citato sopra, p. 152; e cfr. la fig. 15.
- <sup>156</sup> LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule* cit., p. 35, che la definisce «eine höchst unwahre Gestalt», in quanto un solo bestiario non potrebbe mal costringere un toro in quella posizione: e avrebbe ragione se il toro fosse vivo; al contrario, l'attitudine del vittimario e il fatto che il toro sia già morto si spiegano mutuamente.
- <sup>157</sup> M. OPPERMAN, *Römische Kaiserreliefs*, Leipzig 1985, pp. 72 sgg., con bibliografia.
- <sup>158</sup> Incontri occasionali (*apanteseis*): spec. HALLIDAY, *Greek Divination* cit., p. 173, e E. S. MC CARTNEY, *Wayfaring Signs*, in «Classical Philology», XXX (1935), pp. 97 sgg.; per gli *omina* tratti dalla caduta accidentale di un oggetto (*omina caduca*), la più ampia casistica è ancora quella raccolta in GRAEVIUS, *Thesaurus Romanarum Antiquitatum*, Venetiis 1732, cc. 437 sgg. Per gli *omina* che si traevano se qualcuno inciampava o cadeva, oltre a REISS, s.v. *Omen* cit., cc. 350 sgg., cfr. specialmente il commento di Pease a Cicerone, *De div.*, II, 84 (cfr. anche *ad I*, 77), e ancora E. S. MC CARTNEY, *Marginalia from Vergil*, in «Classical Weekly», XIII (1920), pp. 217 sgg.



Poiché *nullum animal est quod non motu et occursum praedicat aliquid* (Sen., *Nat. quaest.* II 32, 5), c'è una varia aneddotta di *omina* tratti dal semplice incontro con un asino o un cavallo (*omina pedestria*: cfr. RIESS, s.v. *Omen* cit., c. 369).

<sup>159</sup> SVETONIO *Vita Augusti*, 96, 5; PLUTARCO, *Vita Antonii*, 65, 5. Cfr. W. DÉONNA, *La rencontre de l'âne*, in «Revue de l'histoire des religions», LXXXIII-LXXXIV (1921), pp. 101-3; ROSSI, *Rotocalchi di pietra* cit., pp. 131 sgg.

<sup>160</sup> Per il passo dello Ps. Iginio, cfr. l'edizione di M. Lenoir, Paris 1979, e il commento *ad loc* pp. 124 sg. (per una diversa cronologia, A. GRILLONE, in «Philologus», CXXV (1982) spec. pp. 263 sg.). Per l'iscrizione di Pergamo, SMALLWOOD, *Documents* cit., n. 214. Per l'iscrizione egiziana, *ibid.*, n. 237 (6), che però non è senza difficoltà d'interpretazione. Sul *consilium principis* sotto Traiano Oltre a J. CROOK *Consilium Principis*, Cambridge 1955, cfr. da ultimi J. DEVREKER, *La continuité dans le Consilium Principis sous les Flaviens*, in «Ancient Society», VIII (1977), pp. 223 sgg. (spec. pp. 229 sg. e 242 sg.) e B. W. JONES *Further Thoughts on Titus's Consilium*, ivi, XI-XII (1980-81), pp. 301 sgg. Un frammento del *De bello Germanico* di STAZIO (W. MOREL, *Fragmenta poetarum latinorum*, Lipsiae 1927, p. 134) inscena con tono epico un *consilium* intorno a Domiziano.

<sup>161</sup> HÖLSCHER, *Die Geschichtsauffassung* cit., p. 295. La dissertazione (da lui citata) di D. LAU, *Der Lateinische Begriff Labor*, München 1975, ha una sezione (pp. 87 sgg.) sul *labor militaris*, che peraltro non usa Onasandro, dove invece molto s'insiste sul *ponos* dei soldati.

A contrasto (e conferma) di tanta ufficiale insistenza sul tema del *ponos*, si possono ricordare le parole di un soldato di Traiano in due lettere (alla madre e al padre), dell'anno 107: «Ringrazio Serapide e la Buona Fortuna che mentre tutti faticano tutto il giorno a tagliar pietre, io, come *principalis*, gironzolo senza far nulla» (SMALLWOOD, *Documents* cit., nn. 307-8; per *principalis*, cfr. J. D. THOMAS - R. V. DAVIES, in «Journal of Roman Studies», LXVII [1977], p. 56).

<sup>162</sup> Per il significato della disciplina militare Sotto Traiano, cfr. anche avanti, pp. 250 sg.

<sup>163</sup> Le raccomandazioni di Onasandro (cap. 10) sulla necessità di fingere una battaglia reale nelle esercitazioni militari trovano uno stretto

confronto nell'*adlocutio* di Adriano citata sotto (n. 164) dov'egli elogia un legato «perché ha saputo dirigervi [voi, soldati] in quest'esercitazione in modo ch'essa prendesse l'aspetto di una vera battaglia».

<sup>164</sup> SMALLWOOD, *Documenti* cit., n. 328.

<sup>165</sup> *Dum exercitos suos circumit: ibid.*, n. 434 (dopo il 102 d. C.).

<sup>166</sup> Questa raccomandazione doveva esser topica, come mostra il confronto con un passo di PLUTARCO (*Vita Agesilai*, 600 e).

<sup>167</sup> *Die Geschichtsauffassung* cit., p. 295.

<sup>168</sup> Per questa caratterizzazione, ZANKER, *Das Trajanforum* cit. a p. 53, nota 12, pp. 527 sgg.

<sup>169</sup> Il peso degli standard di comportamento e di giudizio introdotti dalla pratica dell'«arte della memoria» (e delle riflessioni su di essa) sull'arte figurativa non è stato sinora valutato nelle sue giuste dimensioni: cfr. in generale F. YATES, *L'arte della memoria*, trad. it. di A. Biondi, Torino 1972, e piú specialmente alcune ricerche recenti: per l'arte antica, A. ROUVERET, *Peinture et «art de la mémoire»: le paysage et l'allégorie dans les tableaux grecs et romains*, in «Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres», 1982, pp. 571 sgg.; per l'arte medievale, J.-PH. ANTOINE, *Ancora sulle Virtú: la «nuova iconografia» e le immagini di memoria*, in «Prospettiva», n. 30, 1982, pp. 13 sgg. Cfr., inoltre, s. SETTIS, in «Rivista di Letteratura italiana», I (1983), pp. 405 sgg.

<sup>170</sup> Rispettivamente: LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule* cit., pp. 1 sgg.; BIANCHI BANDINELLI, *Dall'Ellenismo al Medio Evo* cit., pp. 123 sgg.: *La Colonna Traiana: documento d'arte e documento politico (o Della libertà dell'artista)*, spec. p. 139; H. HONOUR - J. FLEMING, *Storia universale dell'arte*, trad. it. di E. Capriolo, Bari 1982, p. 169.

<sup>171</sup> Oltre al piú volte richiamato studio, esemplare, di ZANKER sul Foro, cfr. C. M. AMICI, *Foro di Traiano. Basilica Ulpia e Biblioteche*, Roma 1982 (con la recensione di J. PACKER, in «American Journal of Archaeology», LXXXVII [1983], pp. 569 sgg.); M. T. BOATWRIGHT, *Hadrian and the City of Rome*, Princeton 1987, pp. 74 sgg.

<sup>172</sup> R. BIILLIANT, *Temporal Aspects in late Roman Art*, in «L'arte», n. 10, 1970, pp. 65 sgg., spec. p. 66.

<sup>173</sup> GAUER, *Untersuchungen zur Trajanssäule* cit., *passim*; V. FARINELLA, *La Colonna Traiana: un esempio di lettura verticale*, in «Prospettiva»,

n. 26, 1981, pp. 2 sgg.; e dello stesso autore l'inedita tesi di laurea *La Colonna Traiana: visibilità e corrispondenze verticali*, Pisa 1980, con altre osservazioni.

<sup>174</sup> Rispettivamente: LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule* cit., p. 114, con ulteriori puntualizzazioni di GAUER, *Untersuchungen zur Trajanssäule* cit., pp. 9 sg. e 46.

<sup>175</sup> In questo senso già FARINELLA, *La Colonna Traiana: un esempio di lettura* cit.; e cfr. anche la recensione di G. M. KOEPEL al libro di Gauer, in «American Journal of Archaeology», LXXXIII (1979), pp. 368 sg. (contro la tesi del «programma topografico»).

<sup>176</sup> Rispettivamente: FRONTONE, *Principia historiae*, p. 192, linn. 30 sg. van Der Hout e AMMIANO MARCELLINO, XXIV, 3, 9. *Ut Aufidum* è correzione di Clark ai manoscritti (*et Aufidum*), mentre l'antica congettura alternativa *et Euphratem* è dettata evidentemente dal desiderio di adeguare il giuramento al contesto di Ammiano, dove si narra della guerra partiva di Giuliano l'Apostata. Ora, è sí vero che Traiano condusse una campagna presso il Danubio e un'altra presso l'Eufrate: ma il suo giuramento, se vogliamo immaginarlo sulla sua bocca durante un'*adlocutio* alle truppe, non può che riferirsi a una sola delle due; e quello riferito subito prima (*sic in provinciarum speciem reductam videam Daciam*) rende sicuro il riferimento alla campagna dacica: «rendere il Danubio come l'Ofanto» vuol dire non solo domare il fiume gettandovi sopra un ponte, ma anche pacificarlo e renderlo tutto romano, come l'Ofanto, sul quale pure Traiano aveva gettato un ponte della via Traiana: cfr. W. HARTKE, *Eidesleistungen der römischen Kaiser Trajan und Julian auf die Erfüllung grosser Planziele*, in «Philologus», CXIX (1975), pp. 179-214. Poiché Ammiano Marcellino attribuisce a Traiano «molti giuramenti simili a questi», è assai tentante l'ipotesi che la fonte ultima ne siano le *adlocutiones* che dovevano costellare i suoi *Commentarii de bello dacico*.

<sup>177</sup> PLINIO, *Ep.* VIII, 4, 2. Cfr. un ampio stralcio di questa lettera sotto, p. 253.

<sup>178</sup> Tutti i richiami in HÖLSCHER, *Die Geschichtsauffassung* cit. alla nota 145, p. 293.

<sup>179</sup> LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule* cit., p. 145.

- <sup>180</sup> FARINELLA, *La Colonna Traiana: un esempio di lettura* cit., pp. 7 sg.
- <sup>181</sup> BRILLIANT, *Narrare per immagini* cit., p. 100 e fig. 48 segnala l'allineamento della scena X (tav. 14) sulla XIX (tav. 22): ma va osservato che le due immagini di Traiano in queste scene non sono allineate – come invece in Brilliant – sulla verticale della *Victoria* (tav. 137), sulla quale cade invece il Traiano della scena IX (tav. 13)
- <sup>182</sup> GAUER, *Untersuchungen zur Trajanssäule* cit., p. 70, cfr. p. 72, ha notato la perfetta sovrapposizione in verticale di queste teste moz-zate a quelle poste sette spire piú in alto (tav. 119): in questo caso, si resta incerti sulla valutazione data la piccolezza del dettaglio.
- <sup>183</sup> BRILLIANT, *Narrare per immagini* cit., pp. 108-10.
- <sup>184</sup> *Ibid.*, pp. 114 sgg. e 121; dello stesso autore, *The Arch of Septimius Severus*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», XXXIX (1967).
- <sup>185</sup> *Die Trajanssäule* cit., pp. 145 sg. È chiaro che Lehmann-Hartleben ha proceduto per accorpamenti tematici anche nel secondo gruppo di corrispondenze verticali da lui notate (cfr. sotto, nel testo), dove tuttavia il tema è espressamente indicato da lui solo in due casi, *adlocutio* e *resa*; negli altri, l'ho aggiunto fra parentesi quadre. Con altro scopo, Lehmann-Hartleben notava (p. 114) il sovrapporsi di numerose scene di marcia.
- <sup>186</sup> Per le corrispondenze «a trama» indicate dal Brilliant, cfr. il suo *Narrare per immagini* cit., pp. 100 sgg. L'idea che «l'uso del colore serviva a far risaltare al massimo la figura di Traiano» (*ibid.*, pp. 108 sg.) non trova appoggio nei dati di fatto a me noti
- <sup>187</sup> DIONE CASSIO 68, 14.3-4. Qui e nelle pagine che seguono (spec. pp. 231 sgg.) sarà evidente l'influenza del bel libro di L. CANFORA, *Totalità e selezione nella storiografia classica*, Bari 1972.
- <sup>188</sup> Noterò qui di passaggio, senza neppur provare a sviluppare l'argomento quanto sarebbe possibile, che l'importanza delle corrispondenze verticali nella Colonna Traiana trova una riprova evidentissima nella ripresa dell'identico artificio nella Colonna di Marco Aurelio, dove le corrispondenze verticali si fanno anzi assai piú evidenti, e infatti sono state notate piú estesamente dagli studiosi: cfr. specialmente M. WEGNER, *Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts»,

- XLVI (1931), pp. 61 sgg., spec. p. 103, e gli studi che su questo tema sta conducendo Sonia Maffei. Un ulteriore sviluppo in tal senso si può osservare nella Colonna di Arcadio a Costantinopoli: cfr. FARINELLA, *La Colonna Traiana: visibilità* cit., pp. 154 sgg.
- <sup>189</sup> M. WAELKENS, *From a Phrygian Quarry: the Provenance of the Dacian Prisoners in Trajan's Forum at Rome*, in «American Journal of Archaeology», LXXXIX (1985), pp. 641-53.
- <sup>190</sup> Ho provato ad applicare il modello retorico qui suggerito in un altro ambito cronologico, egualmente per descrivere il gioco delle parti fra artista e committente: *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, in *Storia d'Italia Einaudi. Annali IV. Intellettuali e potere*, Torino 1981, pp. 701 sgg. e spec. pp. 726 sgg.
- <sup>191</sup> Notato da FARINELLA, *La Colonna Traiana: un esempio di lettura* cit., p. 6.
- <sup>192</sup> DIONE CASSIO 68, 9.4. Cfr. GAUER, *Untersuchungen zur Trajanssäule* cit., p. 96, nota 126 e CIZEK:, *L'Époque de Trajan* cit., p. 300 e nota 60.
- <sup>193</sup> *Die Trajanssäule* cit., pp. 94 sg.
- <sup>194</sup> APPIANO, *De bello mithr.* 17, 117. Sugli schemi iconografici adoperati (specialmente nei sarcofagi) per la scena del capo barbaro che s'uccide per sfuggire alla cattura, cfr. ANDREAE, *Motivgeschichtliche Untersuchungen* cit., pp. 40-46.
- <sup>195</sup> Lo avevo invece creduto, seguendo M. SPEIDEL, *The Suicide of Decebalus on the Tropaeum Traiani of Adamklissi* (in «Revue archéologique», n. 5, 1971, pp. 74-78), in un mio lavoro precedente (in «Annales ESC», XL (1985), pp. 1151 sgg., spec. p. 1171). Maria Alexandrescu-Vianu (che mi ha inviato anche una buona fotografia della metopa) e Lino Rossi mi hanno persuaso, invece, che quello che Speidel ha preso per la *sica* con cui Decebalo si taglia la gola non è che il collo della sua veste. Né credo che sia da riconoscersi la morte di Decebalo in un'altra metopa di Adamklissi, come pure ha proposto lo stesso L. ROSSI (*A historiographic Reassessment of the Metopes of the Tropaeum Traiani at Adamklissi*, in «Archaeological Journal», CXXIX (1972), p. 56; cfr. ID., *Rotocalchi di pietra* cit., pp. 185 sg.).
- <sup>196</sup> M. SPEIDEL, *The Captor of Decebalus. A New Inscription from Philippi*, in «Journal of Roman Studies», LX (1970), pp. 142 sgg.; cfr. L.

ROSSI, *Nuova evidenza storico iconografica della decapitazione di Decebalu*, in «Rivista Italiana di Numismatsca» s. v. LXXIII (1971) pp. 77 sgg. e fra i molti interventi le giuste considerazioni di M. ALEXANDRESCU-VIANU, *Le Relief de la stèle du «Captor Decebali»* in «Revue des Etudes Sud-est eurupéennes», XIII (1975), pp. 595 sgg. Cfr. inoltre CIZEK *L'Époque de Trajan* cit. pp. 328 sg. e W. SCHINDLER, *Et caput eius pertulisset ei Ranisstoru. Zur Königsstadt der Daker. Eine Vermutung* in «Klio», LXIII (1981), pp. 551 sgg.

<sup>197</sup> Rispettivamente: SMALLWOOD, *Documenti* cit., n. 219a *Imp(erator) Caesar Nerva Traian[us Aug(ustus) Germanicus] Dacicus gentem Dacor(um) et regem Decebalum bello superavit*; e n. 39 ὁ κύριος Νέοβας Τ[παϊανὸς Σεβαστὸς...]χον Δεκίβαλλον ἔλασε. Per la prima iscrizione, cfr. J. P. JONES, *Sura and Senecio*, in «Journal of Roman Studies», LX (1970), pp. 98 sgg. (ivi, contro le proposte di identificare L. Licinio Sura sulla Colonna). A un altro livello si situano le parole di Plinio il Giovane, in una lettera che sarà citata estesamente più avanti (p. 253): *pulum regia, pulsum etiam vita regem nihil desperantem* (Ep. VIII, 4, 1).

<sup>198</sup> DIONE CASSIO 68, 14.3; *Fasti Ostienses*: SMALLWOOD, *Documents* cit., n. 20 *D]ecibali [caput in sca]llis Gemoni [is iacuit*. Cfr. A. DEGRASSI, *Inscriptiones Italiae* XIII, 1, 198 sg.

<sup>199</sup> J. REVÉLIERE, *Notes archéologiques sur Blain*, in «Bulletin de la Société archéologique de Nantes», XLIV (1903), pp. 188 sgg.; M. LABROUSSE, *Les potiers de le Graufesenque et la gloire de Trajan*, in «Apulum», XIX (1981), pp. 57 sgg.; J.J. HATT, *Armée romaine et dieux celtiques. Vase Drag. 37 récemment découvert à La Graufesenque*, in «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1983, pp. 24 sgg. Devo a Henri Lavagne preziose indicazioni su questi vasi.

<sup>200</sup> F. OSWALD, *Index of Figure-Types on Terra Sigiliata («Samian Ware»)*, Liverpool 1936-37, tavv. XXIII, XLVIII sgg.

<sup>201</sup> Così LABROUSSE, *Les potiers* cit., p. 62.

<sup>202</sup> DIONE CASSIO 68, 15.1.

<sup>203</sup> *Or. XII (Olymp.)*, 26-20. Cfr. DESIDERI, *Dione di Prusa* cit., p. 279, nota 49 per la cronologia.

<sup>204</sup> J. VON ARNIM, *De Geticis Dionis, in Dionis Prusaensis qae extant omnia...*, II, Berlin 1896, pagine IV sgg.

- <sup>205</sup> Roma. *L'arte romana nel centro del potere* cit., pp. 242 e 249.
- <sup>206</sup> Cfr. specialmente le belle pagine di K. CHRIST, *Römer und Barbaren in der hohen Kaiserzeit*, in «Saeculum», X (1959), pp. 273-88 (anche in *Römische Geschichte und Wissenschaftsgeschichte*, Darmstadt 1983, II, 28-43) e i materiali offerti da Y. A. DAUGE, *Le Barbare: recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*, Bruxelles 1981. J. PINKERNEIL ha osservato giustamente che le statue di Daci prigionieri dell'età traiana rappresentano «un tipo del tutto nuovo, dove il popolo dei Daci – rappresentato solo da statue di sesso maschile – è caratterizzato in modo singolare: le statue pretraiane di barbari li mostrano umiliati e sottomessi, mentre questi Daci promanano dignità e coraggio [...]. Il barbaro appare immerso nei suoi pensieri e rassegnato al destino [...]: possiamo indicare precedenti di questo atteggiarsi nelle statue di filosofi, in figure tragiche della mitologia, o di dolenti in raffigurazioni funerarie» (*Dakerdarstellungen* cit. a p. 96 nota 220, pp. 233 sg.).
- <sup>207</sup> Così in uno scolio a Luciano, che cita i *Getica* di Critone (RUSSU, *Getica* cit., p. 121, n. 2: cft. sopra, p. 182 nota 142).
- <sup>208</sup> *Die Trajanssäule* cit., p. 146.
- <sup>209</sup> *Narrare per immagini* cit., pp. 106 sg.
- <sup>210</sup> *Ibid.*, p. 120.
- <sup>211</sup> S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di E. Graziosi, Parma 1983<sup>2</sup>, pp. 99 sgg.
- <sup>212</sup> BRILLIANT, *Narrare per immagini* cit., p. 108.
- <sup>213</sup> *Ibid.*, p. 107.
- <sup>214</sup> LONGO, *Daphn. et Chl., Prooem.* 1-3. Cfr. M. C. MITTELSTADT, *Longus: Daphnis and Chloe and Roman Narrative Painting*, in «Latomus», XXVI (1967), pp. 752 sgg., ripreso anche da BRILLIANT, *Narrare per immagini* cit., p. 84.
- <sup>215</sup> 35 sgg. (in EPICURO, *Opere*, a cura di G. Arriglietti, Torino 1973<sup>2</sup>, pp. 35-37).
- <sup>216</sup> 84-85 (*ibid.*, p. 77). Cfr. in generale I. OPELT, *Epitome*, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, v, Stuttgart 1962, cc. 944-73 (per gli «auto-epitomatori», cc 957 sgg.).
- <sup>217</sup> *Optimus Princeps* divenne ufficialmente *cognomen* di Traiano nell'agosto del 114, ma già da anni aveva cominciato a circolare, persino

- sulle monete: cfr. CIZEK, *L'Époque de Trajan* cit., pp. 213 sg. (con bibliografia), e spec. T. FRANKFORT, in «Latomus», XVI (1957), pp. 333 sg.
- <sup>218</sup> Quest'affermazione deve risalire a GIORDANE, *Rom. et Get.*, 268: cfr. F. A. LEPPER, *Trajan's Parthian War*, Oxford-London 1948, pp. 13 sgg.
- <sup>219</sup> POGGIO BRACCIOLINI, *Lettere*, II, ed. H. Hart, Firenze 1984, pp. 234 sg. (VI, 9, 26-77).
- <sup>220</sup> Elenco delle fonti, catalogo delle immagini e bibliografia: A. M. CETTO, *Der Berner Trajan- und Herkinbald-Teppich*, Bern 1966 (l'esempio citato qui nel testo: *ibid.*, pp. 120 sg.); cfr. G. J. BARTELINK, *Een middeleeuwse Trajanuslegende*, in «Klio», X (1980), pp. 36-46.
- <sup>221</sup> Paola Gonzaga era andata in moglie a Leonardo conte di Gorizia; i cassoni sono ora a Klagenfurt: cfr. R. MILESI, *Mantegna und die Reliefs der Brauttruben Paola Gonzagas*, Klagenfurt 1975. Il tema della *Giustizia di Traiano* arriva fino a Delacroix (R. HUYGHE, *Delacroix*, Paris 1964, tav. 260), e oltre.
- <sup>222</sup> A. CIACCONIUS, *Historia ceu verissima a calumniis multorum vindicata, quae refert Traiani animam precibus divini Gregorii Pontificis a tartareis cruciatibus ereptam*, Roma 1576 e poi 1589; trad. it., Siena 1595; franc., Paris 1607. Per l'opera sulla Colonna, cfr. le indicazioni date oltre in questo volume, p. 565.
- <sup>223</sup> Bibliografia in CETTO, *Der Berner Trajan- und Herkinbald-Teppich* cit., pp. 117 sg. e 215.
- <sup>224</sup> EUTROPIO VIII, 5,3. Sulla stessa linea è la straordinaria frequenza con cui il ritratto di Traiano compare (più spesso di qualsiasi altro) sui contornati tardo-antichi: A. ed E. ALFÖLDI, *Die Kontorniat-Medaillons*, Berlin 1976.
- <sup>225</sup> AMMIANO MARCELLINO XIV, 1,4.
- <sup>226</sup> *Anthologia Palatina*, IX, 210, v. 12.
- <sup>227</sup> SCRIPTORES HISTORIAE AUGUSTAE, *Trig. Tyr.*, 6, 4.
- <sup>228</sup> *Epitome de Caesaribus*, 13.
- <sup>229</sup> MALALA XI, 1. WATERS (cit. Sotto, nota 233) ha valorizzato il passo, probabilmente a torto: l'epiteto è, infatti, formulare (e usato anche per Domiziano).
- <sup>230</sup> AMMIANO MARCELLINO XXX, 9,1.



- <sup>231</sup> AUSONIO, *Grat. actio* XVII, 76.
- <sup>232</sup> FRONTONE, *Princ. Hist.*, 15 sgg. Qui è il rimprovero che Traiano, «a quel che molti dicono, amava la propria gloria piú del sangue dei suoi soldati», che ben corrisponde alla «brama di gloria» che gli attribuisce DIONE CASSIO (68, 17). Cfr. ancora FRONTONE, *De Fer. Alsians.*, III, 5; sull'opposizione a Traiano, nulla si trova nel recente *Opposition et résistances à l'Empire d'Auguste à Trajan*, Genève 1987.
- <sup>233</sup> *Trajan's Character in the Literary Tradition*, in *Polis and Imperium. Studies in Honor of E. T. Salmon*, Toronto 1974, pp. 233 sgg.
- <sup>234</sup> Lo stesso Plinio sottolinea la propria insistenza su questa virtù del principe: 56,3 *quam multa dixi de moderatione, et quanto plura adhuc restant*. Per le virtù del principe romano, lo studio fondamentale è ancora M. P. CHARLESWORTH, *The Virtues of a Roman Emperor: Propaganda and the Creation of Belief* in «Proceedings of the British Academy», XXIII (1937), pp. 105 sgg.; cfr. ora A. WALLACE-HADRILL, *The Emperor and His Virtues*, in «Historia», XXX (1981), pp. 298-323; ID., *Civilis Princeps: between Citizen and King*, in «Journal of Roman Studies» LXXII (1982), pp. 32-48 (per *moderatio*, pp. 41 sg.) e fra gli studi particolari H. COTTON, *The Concept of indulgentia under Trajan*, in «Chiron», XIV (1984), pp. 245-66. Questo sistema di valori si era venuto formando già nella tarta Repubblica: cfr. PLÖGER cit. a p. 194, n. 154.
- <sup>235</sup> PLINIO, *Ep.* X, 1, 1 (lettera a Traiano per la sua ascesa al trono); DIONE DI PRUSA, *Or.* III, 6, 4 (*de regalitate*), scritta sotto Nerva o Traiano Cfr. F. TRISOGLIO, *Le idee politiche di Plinio il Giovane e di Dione Crisostomo*, in «Il pensiero politico», V (1972), pp. 3-43; su Plinio e Domiziano, ORA A. GIOVANNINI, *Plinio et les délateurs de Domitien*, in *Opposition et résistances* cit., pp. 219-48.
- <sup>236</sup> DIONE DI PRUSA, *Or.* I (*de regalitate*), 21 e 29 (cfr. ancora I, 31; III,5; III,82 sgg.). Si vedano le belle analisi dei quattro discorsi *Sulla regalità* proposte da DESIDERI, *Dione di Prusa* cit., specialmente nel capitolo V (*Dione consigliere del principe*), pp. 283 sgg. (ivi anche la documentazione sugli stretti rapporti personali di Dione con Traiano). L'uso dei principi di rivolgersi ai soldati chiamandoli *commilitones* è attestato un da Cesare (CAMPBELL, *The Emperor* cit., pp. 32 sgg.), ma Traiano lo riprende «dopo un lungo intervallo» (*ibid.*, p. 37; cfr.

pp. 45 sgg.). Cfr. anche pp. 198 sg.

<sup>237</sup> *Vita Hadriani* 10, 1 sgg.; cfr. FRONTONE, *Princ. Hist.*, 8: «sebbene Adriano fosse attivo nel riunire gli amici e indirizzarsi alle truppe e in ogni opera di guerra, dopo Traiano gli eserciti avevano perduto ogni disciplina» (cfr. anche sopra, pp 198 sg) WATERS *Traianus Domitiani continuator* cit., p. 240, valorizza il passo della Vita di Adriano, trattandolo come una «piece of fiction [...], one of the common places attaching to the momentary object of laudation» quasi mettendo sullo stesso piano (in ambo i casi tendenzialmente solo quello del topos encomiastico) la disciplina degli eserciti sotto Traiano e sotto Adriano; ma non cita né il giudizio di Frontone né il fatto che proprio nella Vita di Adriano espressamente vien detto (nello stesso passo) che egli intendeva seguire l'*exemplum... auctoris sui Traiani*.

<sup>238</sup> DESIDERI, *Dione di Prusa* cit. pp. 204 sg. e *passim*

<sup>239</sup> *Or.* III (*de reg.*), 86-87. Sul significato politico dell'*amicitia*, DESIDERI, *Dione di Prusa* cit., spec. pp. 301 sgg.

<sup>240</sup> *Or.* I (*de reg.*), 28.

<sup>241</sup> *Or.* III (*de reg.*), 51. Cfr. Y. SHOCHAT, *The Change in the Roman Religion at the Time of the Emperor Trajan*, in «Latomus», XLIV (1985), pp. 317-36.

<sup>242</sup> *Or.* III (*de reg.*), 107.

<sup>243</sup> *Or.* III (*de reg.*), 9-11.

<sup>244</sup> Cfr. specialmente R. SYME, *Pliny and the Dacian Wars*, in «Latomus», XXIII (1964), pp. 750-59; in., *Correspondents of Pliny*, in «Historia», XXXIV (1985), pp. 324-59, spec., per Caninio Rufo, p. 341; in., *The Dating of Pliny's Latest Letters*, in «Classical Quarterly», n.s., XXXV (1985), pp. 176-85.

<sup>245</sup> *Vergilius orator an poeta* I, 6. Per i problemi di cronologia, cfr. l'edizione di P. JAL: FLORUS, *Œuvres*, II, Paris 1967, pp. 101-5.

<sup>246</sup> *De VI Consulatu Honorii*, vv. 335-38. Cfr. anche l'epigramma citato sopra, p. 169.

<sup>247</sup> *The Fame of Trajan* è il titolo del capitolo VI di R. SYME, *Emperors and Biography. Studies in the Historia Augusta*, Oxford 1971, pp. 89 112. Sull'idea romana di «fama», U. KNOCH, *Der römische Ruhmesgedanke*, in ID., *Vom Selbstverständnis der Römer*, Heidelberg 1962, pp. 13-30.