



ANTONELLA MANDRUZZATO

“Dalla parte degli infedeli”.

## I Daci, Decebalo e la Colonna Traiana\*

Nel suo ben noto libro sull'arte romana nel “centro del potere” del 1969,<sup>1</sup> nel quale riprende e amplifica le idee formulate un trentennio avanti intorno all'anonimo Maestro creatore dei rilievi della Colonna Traiana,<sup>2</sup> R. Bianchi Bandinelli scrive: « Quel rispetto per il nemico vinto, che si trova espresso sulla Colonna Traiana, era ancora un riflesso di un'etica derivata dalla cultura greca e dalla filosofia stoica. [...] Ma nei rilievi della Colonna Traiana vi è anche qualche cosa di più. Si resta dubbiosi se nella evidente simpatia con la quale sono raffigurati i Daci [...] si debba riconoscere un tratto superiore della equanimità di giudizio voluta da Traiano o non piuttosto l'espressione di sentimenti personali dell'artista che come provinciale conosceva direttamente la miseria della soggezione a Roma». <sup>3</sup>

La sapiente, filologica disamina degli aspetti stilistico-formali del rilievo che si dipana sulle spire della Colonna, di cui il Bandinelli ha colto il valore fortemente innovativo, ha avuto un'eco vasta e duratura nella storia degli studi. Il ritratto d'artista che emerge dalle sue pagine è quello di un raffinatissimo innovatore, che rielabora con sicurezza i portati della tradizione ellenistica, dettando un linguaggio nuovo che ne fa il maggiore rappresentante dell'arte di Roma: idea questa che – com'è noto – ha segnato una tappa fondamentale negli studi sull'arte romana.<sup>4</sup>

\*Le figure sono tratte da F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.

<sup>1</sup> R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969.

<sup>2</sup> Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana*, cit., 230-250. Id., *Il «Maestro delle imprese di Traiano»*, in *Storicità dell'arte classica*, Firenze 1950<sup>2</sup>, 209-228: il saggio, apparso per la prima volta su «Le Arti» I (1938-1939), 325-334, con il titolo *Un problema di Arte Romana: Il «Maestro delle imprese di Traiano»* e ripubblicato in *Storicità dell'arte classica* (Firenze, 1943 e 1950<sup>2</sup>, Bari 1973<sup>3</sup>), è stato riproposto come pubblicazione a sé stante nel 2003, a cura della Soprintendenza archeologica di Roma, con una breve storia delle edizioni.

<sup>3</sup> Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana*, cit., 242.

<sup>4</sup> Bianchi Bandinelli, *Il Maestro*, cit., in particolare 217, 220, 278 n. 237; Id., *Roma. L'arte romana*, cit., 229, 242, 249-250; Id., *La Colonna Traiana: documento d'arte e documento politico (o Della libertà dell'artista)*, in *Dall'ellenismo al medioevo*, Roma 1978, in particolare 137. Sulla storia critica del 'Maestro': S. Settis, s.v. *Imprese di Traiano, Maestro delle*, in *EAA, II Suppl. 1971-1994*, III, 1995, 93-95, con bibl. prec.. Nella ricca produzione critica intorno all'artista ideatore, segnalo, in particolare, G. Becatti, *La Colonna Traiana, espressione somma del rilievo storico romano*, in *ANRW II*, 12.1, 1982, 551-552 e F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999, 28-31. Un'articolata analisi della personalità del Maestro, chiamato al «compito ben arduo [...] di misurarsi con i desideri del committente e con le attese del



L'incursione da parte dello studioso nel campo dei sentimenti personali del Maestro, con il riferimento alla "simpatia" per i vinti espressa nella narrazione delle campagne daciche, non ha avuto uguale fortuna: ne è stata sottolineata l'incompatibilità con la destinazione stessa del monumento, eretto per esaltare le doti di condottiero e le virtù di buon sovrano di Traiano e per eternare la sconfitta dei barbari suoi avversari.<sup>5</sup> Ciò ha portato non solo a porre in discussione la "partecipazione emotiva" del Maestro nella rappresentazione dei vinti, ma anche il rapporto tra il committente e l'artista creatore, e l'effettivo livello di autonomia di quest'ultimo.<sup>6</sup>

"Simpatia": così Bianchi Bandinelli definisce l'atteggiamento del Maestro nei confronti dei Daci. *Sympátbeia*, conformità di sentire, ma anche compassione, e si chiede se non sia «l'espressione di sentimenti personali dell'artista». A chiarire il senso di tale interrogativo provvede egli stesso, ribadendo con chiarezza che la Colonna «dal punto di vista della tematica, senza dubbio [è] un'opera d'arte al servizio della propaganda imperiale e di carattere celebrativo». «La superiore libertà dell'artista» si manifesta, a suo giudizio, «nel modo di rappresentare e comporre l'argomento nei suoi episodi, tanto che allo scopo egli ha creato un

---

pubblico» cui era destinato il lungo racconto a rilievo, è in S. Settis, *La Colonna*, in S. Settis - A. La Regina - G. Agosti - V. Farinella, *La Colonna Traiana*, Torino 1988, 100 sgg.

<sup>5</sup> «Oggi [...] si tende a non sopravvalutare gli indizi che [...] sembrano incoraggiare una lettura di questo tipo, forse un po' troppo modernizzante nel suo applicare a un monumento ufficiale di età romana una sensibilità e un'attenzione per i risvolti sociali delle vicende belliche che il mondo antico non ha certamente mai avuto»: così riassume le posizioni della critica recente S. Rambaldi in *Alterità etnica e conquista: lo straniero nell'arte romana*, «Griseldaonline» II (2002-2003), 3. Sulla questione è tornato a più riprese S. Settis: *La Colonna*, cit., 230; Id., *Fuga e morte di Decebalo*, in H.-U. Cain - H. Gabelmann - D. Salzmann (Hgg.), *Festschrift für Nikolaus Himmelmann*, Mainz a. Rhein 1989, 381-382; Id., *Imprese di Traiano*, cit., 94. Ricordo, inoltre, E. La Rocca, *Ferocia barbarica*, «MDAI(R)» CIX (1994), *passim*, in particolare 3-5, e più recentemente Martin Galinier, che fa sue e sviluppa le osservazioni avanzate da G.G. Belloni (*La Colonna Traiana: qualche questione*, «Aevum» LXIV, 1 (1990), 101-102) e da G.Ch. Picard (*L'idéologie de la guerre et ses monuments dans l'Empire romain*, «RA» 1992, 1, 136-138); M. Galinier, *La Colonne Trajane et les Forums Impériaux*, Roma 2007, 65, n. 171; 67. Sul tema, ampiamente dibattuto, della rappresentazione del Barbaro sui monumenti ufficiali di Roma ricordo: La Rocca, *Ferocia barbarica*, cit., 1-40; P. Zanker, *I barbari, l'imperatore e l'arena. Immagini di violenza nell'arte romana*, 38-62; Id., *Le donne e i bambini barbari sui rilievi della Colonna Aureliana*, 63-78, in *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano 2002; Rambaldi, *Alterità etnica e conquista*, cit., 1-9, e i più recenti saggi di J.J. Aillagon, *I Barbari e Roma*, 42-53, A. Chauvot, *La rappresentazione romana dei Barbari*, 156-159, ed E. Rosso, *I Barbari nell'arte romana (I-III sec. d.C.)*, 162-165, in J.J. Aillagon (a cura di), *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*, Catalogo della Mostra di Palazzo Grassi (Venezia), Milano 2008. Pone fortemente l'accento sulla persistenza della tradizione culturale dell'ellenismo nella resa delle figure e nella funzione dei barbari sulla Colonna il Settis, da ultimo nel saggio *La Colonna traiana: l'imperatore e il suo pubblico*, in F. Bertini (a cura di), *Giornate filologiche «Francesco Della Corte»*, IV, Genova 2005, 65-86, in particolare 81-85.

<sup>6</sup> Mi chiedo se questa lettura colga pienamente il pensiero del Bandinelli, sempre attento al ruolo centrale del "committente", che sottolinea come «la tematica di fondo della narrazione è senza dubbio l'esaltazione dell'imperatore», perfettamente interpretata dal Maestro nella concezione complessiva del fregio. Bianchi Bandinelli, *La Colonna Traiana*, cit., 128.



linguaggio formale nuovo».<sup>7</sup> La libertà dell'artista appare dunque consegnata alla sfera della "creazione artistica", attraverso una costante e consapevole rielaborazione di modi e di modelli traditi dalla cultura ellenistica, genialmente espressa in tutto lo svolgersi della vicenda, e in particolare negli episodi che vedono protagonisti i Daci: «... artisticamente – scrive – proprio le raffigurazioni della resistenza dacica sono fra gli episodi più validamente espressi».<sup>8</sup>

Quale che sia il ruolo attribuito ai Daci nel rilievo della Colonna, il lungo racconto della conquista della loro terra mette in scena, innanzi tutto, l'operato di Traiano e del suo esercito, poiché «la Colonna è in primo luogo la celebrazione delle vittorie daciche e delle *virtutes* di Traiano, non certo un monumento eretto a gloria imperitura dell'avversario»,<sup>9</sup> avversario destinato alla sconfitta fin dalle battute iniziali della prima guerra.<sup>10</sup>

Nel coerente sviluppo della narrazione vi sono, tuttavia, alcune scene che, per il loro contenuto, o per le formule e gli schemi adottati nella rappresentazione di Decebalo e dei suoi uomini, si sottraggono alla logica degli stereotipi ricorrenti; su di esse intendo soffermarmi, seguendo le vicende che si svolgono sul fusto marmoreo.

Il resoconto delle imprese daciche si apre con l'attraversamento del Danubio e prosegue con le fasi iniziali dell'avanzata nel territorio nemico; il primo contatto con i Daci è raffigurato nella scena XVIII,<sup>11</sup> nella quale un Dace "comato" viene condotto davanti a Traiano per essere interrogato: «presentazione, sì, di un episodio della guerra (nota Settis) – ma anche – perché prima comparsa dei Daci sulla Colonna – condensatissima prolessi che nella sorte di uno solo prefigura la sconfitta di un popolo».<sup>12</sup> Ma è nella raffigurazione della battaglia di Tapae, primo scontro tra i due eserciti, quando le truppe romane stanno per travolgere le ultime resistenze degli avversari, che appare per la prima volta Decebalo (scena XXIV): al margine della mischia, poco distanti dai combattenti incalzati dalle truppe imperiali, due Daci avanzano a fatica tra i caduti trasportando il corpo di un compagno, laica pietà contrapposta alla figura del re che assiste impotente, tra gli alberi, alla disfatta dei suoi.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana*, cit., 242. E ancora Id., *La Colonna Traiana*, cit., in particolare 136-137.

<sup>8</sup> Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana*, cit., 242. A questo riguardo, si veda anche *Il Maestro delle imprese*, cit., 215-216.

<sup>9</sup> La Rocca, *Ferocia barbarica*, cit., 5.

<sup>10</sup> Ne è un esempio l'episodio, raffigurato nella scena IX, dell'uomo caduto dal mulo alla presenza di Traiano, se se ne accetta l'interpretazione come *omen*: Settis, *La Colonna*, cit., 192 sgg.; C. Ampolo, *L'omen victoriae della Colonna Traiana: Il principe e l'uomo caduto dal mulo*, «ArchClass» XLVII (1995), 317-327.

<sup>11</sup> La numerazione delle scene segue quella di C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule, Textband II-III*, Berlin 1896-1900. Settis, *La Colonna*, cit., tav. 21; Coarelli, *La Colonna*, cit., tav. 16. Su questa scena cfr. le considerazioni di Martin Galinier, *La Colonne Trajane*, cit., 47.

<sup>12</sup> Settis, *La Colonna*, cit., 153.

<sup>13</sup> Settis, *La Colonna*, cit., 206; 145, fig. 52 e tav. 31. Coarelli, *La Colonna*, cit., tav. 24. Com'è noto, non vi è accordo sul numero di ricorrenze del re dace nella rappresentazione delle vicende belliche,



È noto che le scene di battaglia non costituiscono il soggetto principale del fregio, benché questo tramandi le vicende di due spedizioni militari; al contrario, assai più ampio è lo spazio riservato alla descrizione delle attività di pacificazione e di riorganizzazione del territorio, intese ad esaltare le capacità di governo di Traiano e la funzione civilizzatrice di Roma.<sup>14</sup> Proprio tali scene – che sottolineano il ruolo protagonista dell'esercito romano, del quale il principe è sì il comandante supremo, ma costantemente partecipe delle vicende belliche, circondato com'è dai suoi ufficiali, e impegnato nelle fatiche della guerra insieme ai suoi soldati – mostrano anche gli effetti dell'avanzata romana nel paese dei Daci. Così assistiamo alle vicissitudini della popolazione civile, costretta ad abbandonare i propri villaggi incendiati e a fuggire portando con sé armenti e masserizie, ritirandosi davanti al nemico: particolarmente pesante il bilancio alla fine della seconda guerra quando, morto suicida il re e con lui una parte dei nobili, la resa a Traiano appare definitiva, e le terre assegnate ai veterani vengono sgomberate dai loro precedenti occupanti. E con grande crudezza sono descritte le scene di battaglia, scandite dalla disposizione delle figure dei caduti,<sup>15</sup> tutti Daci, come richiede la destinazione celebrativa del monumento,<sup>16</sup> e dai gesti di disperazione e di sofferenza dei guerrieri sopravvissuti, come quelli che, all'inizio dell'offensiva in Mesia, guardano i compagni travolti dalla corrente del Danubio (scena XXXI).<sup>17</sup>

In tale contesto narrativo mi sembra meriti particolare attenzione la scena successiva: nonostante le perdite subite nell'attraversamento del fiume, l'esercito dacico sferra un attacco contro una fortezza romana presidiata da truppe ausiliarie (Fig. 1). Di questo episodio il Bandinelli ha posto in evidenza la capacità degli assediati di apprestare «una difesa militare assai più efficiente delle consuete masse di armati barbarici». <sup>18</sup> Sostenuti dalla cavalleria sarmatica, in questa circostanza i Daci vengono rappresentati come capaci di coordinamento e di organizzazione, in modo ben diverso, dunque, dallo stereotipo del barbaro feroce e caotico, e per questo inferiore all'avversario romano, di fronte al quale è destinato alla sconfitta.<sup>19</sup>

---

e non tutti gli esegeti riconoscono Decebalo nel Dace “pileato” raffigurato nella scena XXIV. In proposito si veda ora Galinier, *La Colonne Trajane*, cit., 64, n. 160.

<sup>14</sup> Settis, *La Colonna*, cit., 120-121.

<sup>15</sup> Su cui il Bandinelli si è particolarmente soffermato. Ricordo le sue considerazioni in *Il Maestro delle imprese*, cit., 215-216, *Roma. L'arte romana*, cit., 249-250 e *La Colonna Traiana*, cit., 137 (con precisi richiami all'ellenismo pergameno). I modelli greci ed ellenistici degli schemi utilizzati per le rappresentazioni dei vinti sono stati indagati a più riprese dagli esegeti della Colonna. Per la bibliografia fondamentale si veda Settis, *La Colonna*, cit., 114 sgg., n. 57. Sull'utilizzo e la “reinvenzione” di tipi pergameni da parte del Maestro interessanti le osservazioni di A. Stewart, *Attalos, Athens and the Akropolis. The Pergamene “Little Barbarians” and their Roman and Renaissance Legacy*, Cambridge 2004, 170 sgg. Sulla ricezione dei modelli ellenistici delle scene di battaglia nel rilievo storico romano si veda T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, Torino 1993, 35-42.

<sup>16</sup> Settis, *La Colonna*, cit., 121.

<sup>17</sup> Settis, *La Colonna*, cit., tav. 38; Coarelli, *La Colonna*, cit., tav. 30.

<sup>18</sup> Grazie anche alla presenza di tecnici militari che Roma aveva dovuto consegnare dopo le sconfitte subite da Domiziano: Bianchi Bandinelli, *La Colonna Traiana*, cit., 132-133. Settis, *La Colonna*, cit., tav. 40; Coarelli, *La Colonna*, cit., tav. 31.

<sup>19</sup> «Soccombenti o già vinti, soltanto in attesa di essere trucidati dai soldati romani, se non già stesi a terra morti», per usare l'efficace descrizione di Zanker, *Le donne e i bambini barbari*, cit., 63. Non



Nella scena XXXII, inoltre, ricorrono precisi dettagli compositivi, utilizzati anche in una sequenza di assedio romano, quello alla cerchia di fortezze daciche poste a difesa di Sarmigezetusa, durante la seconda guerra (scena CXIII).<sup>20</sup>

Tornando al racconto della prima guerra – scandita dal succedersi di *adlocutiones* e sacrifici officiati dall'imperatore, battaglie e assedi, ambascerie, dedizione di barbari – lo stesso messaggio è ribadito dalla rappresentazione di un gruppo di Daci al lavoro, impegnati nel disboscamento per completare alcune opere difensive (scena LXVII), che nella studiata alternanza delle pose richiama analoghi schemi utilizzati per raffigurare i soldati romani (Fig. 3).<sup>21</sup> Quasi a sottolineare questa affinità, la scena successiva mostra dei legionari impegnati a trasportare tronchi e ad edificare un campo (Fig. 4).<sup>22</sup> Attraverso la combinazione di schemi analoghi, che appartengono a un codice visivo di immediata comprensione, i Daci, benché già consegnati alla sconfitta, sembrano tuttavia affrancati dall'abituale condizione di subalternità nei confronti dei loro avversari. Tale messaggio viene nuovamente suggerito sul finire della seconda spedizione, quando Decebalò, l'esercito dacico ormai in rotta, si rivolge ai suoi uomini secondo gli stereotipi dell'*adlocutio* imperatoria: ma su questo torneremo più avanti.

La prima guerra si chiude con il saluto di Traiano alle guarnigioni lasciate di stanza in Dacia; la scena dell'imperatore che arringa le truppe dall'alto di un podio è seguita dalla raffigurazione della Vittoria alata che scrive su uno scudo le *res gestae* dei Romani, immagine enfatizzata dai trofei con le armi daciche e con le armi sarmatiche che la affiancano.<sup>23</sup>

Di grande impatto è la lunga sequenza che precede le scene ora descritte, e che mostra la sottomissione dell'esercito dacico e del suo comandante a Traiano, attorniato dagli ufficiali e dalla guardia pretoriana. Il Maestro crea una perfetta coincidenza tra schemi figurativi (nobili "pileati" inginocchiati ed enfaticamente protesi verso la figura seduta dell'imperatore / prigionieri a capo scoperto, in piedi, le mani legate dietro la schiena / schiera di Daci inginocchiati seguita da un gruppo di uomini in piedi, con le braccia protese in un gesto di supplica) e valenze ideologiche: a chiudere la sequenza, in netta contrapposizione con l'imperatore seduto, è Decebalò, in piedi su una roccia. Il gesto di supplica rivolto a Traiano è

---

si pongono in atto, in sintesi, quei modelli comportamentali costantemente associati alla "barbarie" ampiamente descritti da La Rocca, *Ferocia barbarica*, cit., *passim*. Della superiorità ideologica dell'esercito romano rispetto ai Daci «crude and uncivilized» si è occupato N. Hannestad, *Rome – Ideology and Art. Some distinctive Features*, in M. Trolle Larsen (Ed.), *Power and Propaganda. A Symposium on ancient Empires*, Copenhagen 1979, 370. L'inserimento della scena in un sistema di "lettura verticale", nel quale diventerebbe l'enunciazione dell'inevitabile sconfitta dei barbari (Settis, *La Colonna*, cit., 208 e 222), non ne inficia, a mio avviso, la rilevanza e la singolarità.

<sup>20</sup> Mi riferisco in particolare al gruppo di tre Daci che si spingono sotto le mura con un movimento avvolgente nella scena XXXII (Fig. 1), cui fanno riscontro le figure di tre combattenti romani, compresi nel gruppo di armati che si accalcano sotto gli spalti nemici nella scena CXIII (Fig. 2). Settis, *La Colonna*, cit., tavv. 39, 209; Coarelli, *La Colonna*, cit., tavv. 31, 137.

<sup>21</sup> Settis, *La Colonna*, cit., tav. 109; Coarelli, *La Colonna*, cit., tavv. 74-75.

<sup>22</sup> Settis, *La Colonna*, cit., tav. 111; Coarelli, *La Colonna*, cit., tav. 76. Sul significato e sul valore delle scene di lavoro: Settis, *La Colonna*, cit., 198, con bibl. prec.

<sup>23</sup> Settis, *La Colonna*, cit., tavv. 136-138; Coarelli, *La Colonna*, cit., tavv. 91-92.



compensato e quasi contraddetto dalla postura e dallo sguardo fermo che rivolge al vincitore; il profilo, cesellato sullo sfondo, appare improntato ad un forte patetismo (Fig. 5).<sup>24</sup> Già in questa scena, come in altre successive di cui diremo, nella raffigurazione di Decebal sono utilizzati, dunque, alcuni «meccanismi formulari»<sup>25</sup> ideati per rappresentare l'imperatore: la posizione elevata, rispetto alla massa di figure circostanti, l'atteggiamento nei confronti di Traiano, e la presenza alle sue spalle di due *comites* che si guardano reciprocamente. Di indubbia efficacia è, poi, l'atteggiamento del Dace nei confronti di Traiano.

Nella scena successiva il suo popolo, smantellate le opere difensive come imponevano le condizioni dettate da Roma, abbandonati i villaggi, prende la via dell'esilio.<sup>26</sup>

Il re compare di nuovo durante i preparativi di una grande offensiva contro le guarnigioni romane rimaste in Dacia, all'inizio delle operazioni della seconda guerra. Benché sia raffigurato senza alcuna enfattizzazione in mezzo ai suoi, egli è chiaramente individuabile tra gli altri guerrieri: per sottolinearne la presenza, vengono messi in opera infatti, anche in questo caso, gli stessi accorgimenti riservati alla rappresentazione di Traiano, ponendolo tra due figure di nobili "pileati" i cui sguardi convergono verso di lui (Fig. 6).<sup>27</sup> Viene così ribadito il rapporto di collaborazione e di prossimità che unisce il capo dei Daci al suo esercito, nello stesso modo in cui viene costantemente sottolineato il rapporto strettissimo di Traiano con i suoi ufficiali e il sentimento di assoluta lealtà delle sue truppe.

Episodio centrale della seconda spedizione è la presa di Sarmigezetusa, preceduta da lunghe manovre di avvicinamento: sul fregio si alternano l'assedio e lo smantellamento di un sistema di fortificazioni posto a difesa della capitale con sortite e scontri in campo aperto.<sup>28</sup> Il frenetico susseguirsi di tali avvenimenti è interrotto dalla rappresentazione della sottomissione di un nobile "pileato" a Traiano alla presenza della guardia pretoriana, momento protocollare che smorza la *climax* innescata dagli eventi precedenti.<sup>29</sup> Di seguito, improvvisa, la sequenza dell'incendio della città per mano dei Daci, che si aggirano con le torce tra le loro stesse case prima di darsi la morte per sottrarsi alla cattura. «Ai fatti qui rappresentati non c'erano testimoni romani – scrive S. Settis – e mai come qui, in quella che è certamente la scena più originale e il più alto raggiungimento della

<sup>24</sup> Becatti, *La Colonna Traiana*, cit., 560; Settis, *La Colonna*, cit., tavv. 128-131; Coarelli, *La Colonna*, cit., tavv. 86-88.

<sup>25</sup> È proprio l'uso delle "formule di attenzione" normalmente riservate a Traiano che «assicurano l'identità del sovrano nemico» (Settis, *La Colonna*, cit., 144). In generale, sull'uso delle "formule di attenzione" nel racconto della Colonna, *ibid.*, 137-148.

<sup>26</sup> Settis, *La Colonna*, cit., 126-128.

<sup>27</sup> È questo lo schema più usato per Traiano: Settis, *La Colonna*, cit., 144. Si veda ad esempio l'episodio della sottomissione di alcuni nobili daci alla presenza di Traiano e dei suoi ufficiali (scene XXXIX-XL): Settis, *La Colonna*, cit., tav. 56; Coarelli, *La Colonna*, cit., tav. 41 (Fig. 7).

<sup>28</sup> Sull'uso dei rilievi della Colonna per integrare gli eventi descritti dall'epitome di Xifilino e dagli *excerpta* bizantini del testo dioneo si veda G. Migliorati, *Cassio Dione e l'impero romano da Nerva ad Antonino Pio alla luce dei nuovi documenti*, Milano 2003, 67 sgg.

<sup>29</sup> Scena CXVIII: Settis, *La Colonna*, cit., tav. 222; Coarelli, *La Colonna*, cit., tav. 145.



Colonna, la scarna notizia di un evento ha saputo trasformarsi in drammatica rappresentazione di passioni, che non potevano essere raccontate se non assumendo, per osservarle, il punto di vista del nemico». <sup>30</sup> Il potente racconto del suicidio collettivo coinvolge sia nobili “pileati” sia semplici “comati” e si chiude con il gruppo costituito da un nobile che piange un compagno reggendone il corpo senza vita: nuova, profonda suggestione consegnata agli artisti delle epoche successive. <sup>31</sup>

Decebalo non compare in queste fasi concitate della guerra, né quando vengono avviate le operazioni destinate a fiaccare le ultime resistenze dei Daci. È durante l'assedio di un forte romano, estremo tentativo messo in atto per opporsi al nemico vittorioso, che, di nuovo secondo una “formula di attenzione” ampiamente utilizzata nelle rappresentazioni di Traiano, lo vediamo in piedi tra due nobili “pileati”. Il re e i suoi compagni volgono lo sguardo a seguire l'azione dall'esito annunciato: sulle mura del forte è già esposto il cadavere di uno dei Daci. <sup>32</sup>

E veniamo alle ultime battute della vicenda bellica, quando è Decebalo a tenere un discorso alle truppe, l'ultimo della guerra e l'unico del re immortalato sulla Colonna. In un bosco, in piedi tra i suoi, si rivolge loro secondo modi e gesti che attingono allo stesso repertorio al quale si ispirano le *adlocutiones* imperatorie: è la fine, per l'esercito dacico, il re stesso si prepara a tentare la fuga, come mostra la presenza nella scena del suo cavallo, in primo piano, tenuto per le briglie da un soldato (Fig. 8). <sup>33</sup> Le immagini successive ci mostrano alcuni Daci in corsa tra gli alberi, mentre altri scelgono di darsi la morte per sottrarsi alla cattura. Il discorso di Decebalo è immediatamente successivo alla rappresentazione dell'*adlocutio* di Traiano (Fig. 9), di cui costituisce l'efficace contrappunto: il re barbaro è presentato nello stesso schema dell'imperatore. <sup>34</sup>

Tali scene precedono di poco l'ultima apparizione di Traiano sulla Colonna. Questi, infatti, non partecipa alle operazioni conclusive della spedizione. Comparirà invece ancora il suo avversario, quando, dopo una lunga fuga insieme a pochi compagni, incalzato dalla cavalleria nemica, si sottrarrà al disonore della cattura togliendosi la vita (Fig. 10). <sup>35</sup> La sua morte segna la fine dell'ultima

<sup>30</sup> Settis, *La Colonna*, cit., 136. Scene CXIX-CXX: Settis, *La Colonna*, cit., tav. 225; Coarelli, *La Colonna*, cit., tav. 146.

<sup>31</sup> Scena CXXI: Settis, *La Colonna*, cit., tav. 230; Coarelli, *La Colonna*, cit., tav. 149.

<sup>32</sup> Scene CXXXIV-CXXXV. Settis, *La Colonna*, cit., 144, 180 sgg.

<sup>33</sup> Settis, *La Colonna*, cit., 170, 143-144, tav. 256; Coarelli, *La Colonna*, cit., tav. 165.

<sup>34</sup> Nelle nove scene di *adlocutio* di Traiano, sei nella prima e tre nella seconda guerra, lo schema dell'imperatore presenta alcune varianti; d'immediata evidenza, e di forte significato, la posizione del braccio destro, talvolta proteso in avanti e verso l'alto, o piegato, la mano stretta intorno a un rotulo, o ad una lancia a due punte, o ancora piegato e accostato al corpo, come appare nella scena esaminata e nell'*adlocutio* di Decebalo.

<sup>35</sup> Settis, *La Colonna*, cit., *passim*, in particolare 115, 206, 226 sgg., con bibl. prec. Della rappresentazione del suicida, creata apportando significative varianti al tipo del barbaro/supplice, e dell'originale messaggio visivo così veicolato, si è recentemente occupato anche Stewart, *Attalos, Athens and the Akropolis*, cit., 173: «[...] the designer radically shifts the meaning of the whole motif, converting it from an icon of barbarian abjection into one of bitter recalcitrance».



resistenza dei Daci. Le truppe romane alle quali verranno presentate la testa e la mano destra di Decebalo, sono impegnate ormai solo in operazioni di pacificazione del territorio. La popolazione civile – morto il re, sbandati e in fuga gli ultimi difensori – lascia la propria terra e si avvia, con poche masserizie e con le greggi, verso le nuove sedi assegnate.

Poche, e isolate nel lungo racconto della Colonna, sono le scene prese in esame. Tuttavia ho creduto utile evidenziare come che riscattano l'immagine che esse danno degli antagonisti barbari sembri affrancata dal consueto e consolidato ruolo subalterno, generato dalla loro stessa alterità, che li destina alla sconfitta.<sup>36</sup> Sia quegli episodi che hanno come protagonisti i Daci, raffigurati nell'assedio di un forte romano, o nel taglio degli alberi per il potenziamento delle opere di difesa, sia quelli dove appare Decebalo, ora impegnato in un consiglio di guerra tra i nobili “pileati”, ora ritratto mentre segue le fasi di una battaglia, o, infine, mentre parla agli ultimi guerrieri fedeli prima di tentare la fuga, tutti ci trasmettono un'idea del nemico barbaro che non trova confronti nel repertorio ufficiale corrente.<sup>37</sup> Essi devono avere la giusta collocazione nel percorso conoscitivo e nell'analisi dei portati della nuova cultura figurativa espressa attraverso schemi e strutture compositive del fregio, che inducono vari livelli di interpretazione, e che ancora una volta evidenziano la singolarità della personalità artistica che ha concretato le intenzioni del committente imperiale.

Antonella Mandruzzato  
Dipartimento di Beni culturali  
Università di Palermo  
Viale delle Scienze (Ed. 12)  
90128 Palermo  
[mandruzzato@unipa.it](mailto:mandruzzato@unipa.it)  
*on line dal 15 giugno 2011*

---

<sup>36</sup> Non ritengo che questa interpretazione delle singole scene si giustifichi soltanto con il carattere “narrativo” della Colonna (su cui si vedano Bianchi Bandinelli, *La Colonna Traiana*, cit., 129, e La Rocca, *Ferocia barbarica*, cit., 5), né mi sembra che sia in conflitto con una lettura complessiva, in cui tali scene sono integrate nel sistema di rimandi del racconto: cfr. Settis, *La Colonna*, cit., 159, 208, 222.

<sup>37</sup> Valga l'esempio, proprio per l'età traianea, del Grande Fregio: A. M. Leander-Touati, *The Great Trajanic Frieze: the Study of a monument and of the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art*, Stockholm 1987.



Fig. 1 - Colonna Traiana, scena XXXII.  
Assedio di una fortezza romana.



Fig. 2 - Colonna Traiana, scena CXIII.  
Assedio delle fortezze intorno a Sarmizegetusa.



Fig. 3 - Colonna Traiana, scena  
LXVII.



Fig. 4 - Colonna Traiana, scena  
LXVIII. Legionari al lavoro.



Fig. 5 - Colonna Traiana, scena LXXV. Resa di Decebalo.



Fig. 6 - Colonna Traiana, scena XCIII. Decebalo partecipa a un consiglio di guerra.



Fig. 7 - Colonna Traiana, scene XXXIX-XL. Traiano accoglie la sottomissione di alcuni nobili daci.



Fig. 8 - Colonna Traiana, scene CXXXIX-CXL. Discorso di Decebalo alle truppe.



Fig. 9 - Colonna Traiana, scena CXXXVII. Discorso di Traiano alle truppe.



Fig. 10 - Colonna Traiana, scena CXLV. Suicidio di Decebalo.