

GUERRA E PACE NELLA COMUNICAZIONE VISIVA DEL TROPAEUM E DELLA COLONNA DI TRAIANO

GUERRA Y PAZ EN LA COMUNICACIÓN VISUAL DEL TROPAEUM Y LA COLUMNA DE TRAJANO

Giuliana Calcani
Università di Roma Tre
<https://orcid.org/0000-0002-2465-9841>
giuliana.calcani@uniroma3.it

SINOSI

È probabile che Apollodoro di Damasco abbia progettato tutte le architetture celebrative delle vittorie di Traiano sui Daci. In particolare la Colonna commemorativa a Roma, nel cui fregio sono raffigurati il *princeps* e il suo architetto uno di fronte all'altro e il monumentale *Tropaeum* ad Adamclisi, rappresentano due aspetti della stessa volontà imperiale di propaganda per immagini. Nei due diversi contesti sociali e territoriali di riferimento a cambiare non furono solo gli schemi figurativi, ma anche lo stile. Una calcolata strategia, adottata per tradurre messaggi visivi di diverso impatto, è stata perpetuata dalle due opere in questione, mostrando come la scelta formale e stilistica fosse consapevolmente associata alla diversità di tono nella comunicazione imperiale.

Parole chiave: ritratto di Apollodoro di Damasco, Colonna Traiana, *Tropaeum Traiani*, propaganda imperiale romana, comunicazione visiva.

RESUMEN

Apollodoro de Damasco probablemente diseñó todas las arquitecturas que celebraban las victorias de Trajano sobre los dacios. En particular la Columna conmemorativa en Roma, en cuyo friso están representados el *princeps* y su arquitecto uno frente al otro y el monumental *Tropaeum* ad Adamclisi, representan dos aspectos de la misma voluntad imperial de propaganda por imágenes. En los dos contextos sociales y territoriales de referencia no solo cambiaron los esquemas figurativos, sino también el estilo. Una estrategia calculada, adoptada para traducir mensajes visuales de diferente impacto, ha sido perpetuada por las dos obras en cuestión, mostrando cómo la elección formal y estilística estaba conscientemente asociada con la diversidad de tono en la comunicación imperial.

Palabras clave: retrato de Apollodoro de Damasco, Columna Trajana, *Tropaeum Traiani*, propaganda imperial romana, comunicación visual.

1. INTRODUZIONE

Scrivere su immagini di guerra nel mondo antico in un momento storico, quale quello in cui ci troviamo immersi, in cui la violenza è protagonista in vari scenari di crisi internazionale, attualizza tristemente nella cronaca quotidiana l'ideazione per l'uso propagandistico di iconografie celebrative delle imprese militari di Traiano. Il progetto di comunicazione visiva che ha dato forma ai due monumenti più rappresentativi della conquista romana della Dacia: la Colonna coclide istoriata a Roma (FIG. 1) e il *Tropaeum Traiani* di Adamclisi (Romania-Dobrugia) (FIG. 2), è strutturato in maniera non dissimile da quanto ci viene proposto anche oggi dai media. Intimidire i nemici, ostentare superiorità tecnica e logistica, dimostrare da che parte sta la guerra giusta e la sola pace possibile: quella che sarà garantita dalla forza del vincitore. Questi messaggi possono essere trasmessi come narrazione continua o in sintesi, oggi come tanti secoli fa, ma sempre con la finalità di suscitare emozioni favorevoli o contrarie alle parti in conflitto e nel rilievo storico romano abbiamo diverse testimonianze dell'efficacia della propaganda per immagini. Proprio dal confronto tra il fregio della Colonna Traiana e le iconografie adottate per il *Tropaeum* di Adamclisi, emergono dettagli che sostengono sempre di più la mancanza di casualità negli esiti formali e stilistici dei programmi figurativi al servizio dell'ideologia imperiale. In una società dove le immagini erano tanto fondamentali da essere gestite, com'è noto, sulla base di regole compositive adattabili ai vari contenuti e contesti, già in epoca repubblicana abbiamo l'evidenza di opere come la cosiddetta Ara di Domizio Enobarbo, dove forma e stile sono modulati al fine di esprimere la diversità dei soggetti raffigurati (Newby, 2016: 11-13; più in generale Hölscher, 2018). Non possiamo certo escludere che, in una scala più ampia di comunicazione, il doppio registro formale e stilistico utilizzato per le rappresentazioni delle vittorie militari a Roma e nelle periferie dell'impero, fosse parte integrante dei progetti esecutivi. Una consapevole "mediazione linguistica" nella propaganda per immagini affidata ai monumenti ufficiali insomma, non la casualità di un risultato derivante dalla variazione delle maestranze, sembra plausibile per interpretare i diversi linguaggi formali e stilistici all'inizio del II secolo d.C. Prima che entrasse nei programmi celebrativi dei monumenti pubblici eretti a Roma¹, la strategia di comunicazione messa in atto nel *Tropaeum* di Adamclisi e nella Colonna Traiana sembra basata proprio sulla dicotomia classico-anticlassico, evidentemente secondo criteri approvati dal potere centrale e, va sottolineato, non come effetto collaterale delle diverse abilità dei lapidari assoldati. Entrambe sono opere famose e molto studiate, ma non possiamo certo dire che il loro potenziale conoscitivo sia esaurito, nonostante i limiti interpretativi derivati dalle loro condizioni di conservazione e da quelle dei loro contesti.



Figura 1.



Figura 2.

¹ Come il ben noto esempio dell'Arco di Costantino.

2. IL TROPAEUM DI ADAMCLISI: UN MONUMENTO PER LA GLORIA DEI VINCITORI

L'iscrizione associata al *Tropaeum* di Adamclisi (CIL III 12467) dichiara la dedica a Marte Ultore da parte di Traiano, a conclusione delle sue vittoriose campagne daciche (101-102 e 105-106 d.C.)². Il riferimento al dio della guerra, nella sua veste di vendicatore, ribadiva il principio del *bellum iustum* (Calore, 2003; Fulger, 2019) per le guerre intraprese contro Decebalo e i suoi alleati, in quanto finalizzate al recupero delle insegne militari sottratte alle legioni romane che erano state sconfitte durante le precedenti azioni condotte da Domiziano. La diffusione del culto di *Nemesis* in Dacia, e più in generale nelle province danubiano-balcaniche, proprio su impulso della propaganda costruita per Traiano, sarebbe una conseguenza della pacificazione raggiunta solo perchè l'onore di Roma era stato vendicato (Pastor, 2010; Pastor 2019).

Il monumento trionfale di Adamclisi (Barnea - Lohmann, 2021) fu inaugurato nel 109 d.C. nella provincia romana della *Moesia Inferior*, in un'area di celebrazione eroica dei soldati romani caduti nel corso delle guerre combattute contro le popolazioni locali, dove sono presenti anche un altare corredato da un'iscrizione con una lunghissima lista di soldati caduti (il numero oscilla fra 3.000 e 4.000 nomi) e una tomba a tumulo (o basamento di un trofeo), forse collegati con le precedenti operazioni militari condotte da Domiziano (Ştefan, 2009; Ştefan 2017), comunque risemantizzati nell'ottica della propaganda traiana al momento della costruzione del *Tropaeum*. Il significato di limite invalicabile, insito nel monumento tropaico, qui diventava monito per le popolazioni che avrebbero potuto minacciare di nuovo la sicurezza del basso Danubio e contemporaneamente ricordava, a perpetua memoria, la schiacciante vittoria delle truppe di Traiano³. Per i veterani delle due campagne daciche, contemporaneamente alla costruzione del *Tropaeum*, Traiano fondò *Civitas Tropaensium*, elevata poi al rango di *municipium* (Panaite, 2016), non lontano dalla riva destra del Danubio, in prossimità di un importante crocevia di collegamento fra il fiume stesso, le città dell'interno e le coste del Mar Nero.

La vicenda esegentica del *Tropaeum Traiani* ad Adamclisi, giunto a noi solo come nucleo in *opus caementicium* di forma cilindrica, spogliato del materiale di rivestimento, ha richiesto com'è noto una complessa opera di recupero dei materiali originali e ipotesi di ricomposizione dell'insieme a partire dalla fine del XIX secolo⁴. La ricostruzione del *Tropaeum Traiani*, che oggi vediamo sovrapposta al nucleo cementizio romano, come sappiamo è stata effettuata nel 1977 su impulso di Nicolae Ceauşescu, l'ultimo presidente della Repubblica Socialista di Romania, sulla base delle ricerche archeologiche e iconografiche condotte fino ad allora sul monumento, attualizzandone il senso della propaganda politica (Panaite - Barnea, 2010: 223-234; Emmerson, 2017; Bologna - Grămescu, 2020: 6-14). Nello stesso 1977 fu aperto il museo archeologico di Adamclisi, dove sono conservati tutti i materiali originali della decorazione scultorea, sia quelli scavati *in situ*, sia quelli recuperati in giaciture secondarie (<https://www.minac.ro/complexul-muzeal-adamclisi.html>).

Sulla base delle caratteristiche del nucleo cementizio romano e delle *disiecta membra* del suo apparato scultoreo in pietra calcarea, che in origine era completato da colori quali il rosso e il blu⁵, possiamo ricostruire l'aspetto originario del monumento in generale ((Bohiltea) Mihuş - Fulger 2021: 178-187), lasciando aperta la questione del posizionamento delle metope figurate, in particolare (Florescu, 1998: 148-155; Bianchi, 2006: 59 -61). Il *Tropaeum* era strutturato con un poderoso tamburo cilindrico, eretto su una bassa scalinata circolare,

2 Non a una dedica, ma a una invocazione a Marte Ultore per la vittoria riportata da Traiano su Daci, Sarmati e altre popolazioni pensa Petolescu, 2014:137, seguito da Panaite, 2016: 63 e nota 2.

3 Per una sintesi aggiornata sul dibattito circa le ragioni della scelta di questo luogo per erigere il monumento celebrativo delle vittorie di Traiano in Dacia si rinvia a: (Bohiltea) Mihuş - Fulger, 2021: 178-179.

4 Gli scavi furono condotti negli anni 1891-1893, 1895-1897 e 1904-1909 da Grigorie Tocilescu, anche in collaborazione con Bendorf e Niemann. Consentirono di recuperare alcune decorazioni scultoree figurate in pietra calcarea (Tocilescu - Bendorf - Niemann, 1895). I manoscritti con gli appunti di scavo di Tocilescu sono conservati nella Romanian Academy a Bucarest e sono stati la base per successive edizioni del monumento (Barnea - Barnea - Bogdan Cătănicu - Mărgineanu Cârstoiu - Papuc, 1979; cfr. Panaite, 2016: 165 e nota 24). Altri elementi figurati, sempre in pietra calcarea, sono stati recuperati nei villaggi e nei cimiteri circostanti, dove erano stati reimpiegati (Florescu, 1965).

5 Le indagini diagnostiche in corso sul monumento sono state presentate con un poster da A.C. Fulger all' 11th International Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture. THE MATERIALITY OF POLYCHROMY, 9-12 November 2022, Rome, Capitoline Museums and National Roman Museum: https://www.centralemontemartini.org/sites/default/files/file/Poster%20Fulger%20Final_1.pdf

con un paramento di blocchi squadri in calcare locale che lo rivestiva per circa due terzi. Il resto dell'alzato doveva essere contornato da un triplice fregio che comprendeva: una fascia con girali di acanto, una successione di 54 metope⁶ alternate a paraste, una serie di palmette e cornici a corda che delineavano frontoncini sopra le metope stesse. Queste ultime erano scolpite con una sintetica rievocazione per gruppi isolati delle due campagne vinte da Traiano⁷. A coronamento del tamburo si trovava un parapetto merlato, formato da 26 rilievi con immagini di prigionieri. Il tetto doveva avere una forma a tronco di cono, era coperto di tegole di pietra sagomate a scaglie e sulla sommità era posto un alto piedistallo esagonale con iscrizione dedicatoria ripetuta sulle facce nord e sud, che sorreggeva il gruppo scultoreo del trofeo d'armi (una corazza e due scudi appesi a un tronco d'albero), contornato da statue di prigionieri. L'altezza totale, così come il diametro del tamburo, doveva essere di circa 40 metri (Bologna - Grămescu 2020: 9, 12).

La dedica a Marte Ultore giustificava ad Adamclisi la cruda esaltazione della forza militare dei vincitori che era dichiarata, anche a lungo raggio visivo, con l'innalzamento di un trofeo dalle dimensioni monumentali. Ad uno sguardo ravvicinato il messaggio globale veniva dettagliato con le scene scolpite sulle metope e sui rilievi della merlatura (Bianchi, 1988, 1990, 2006; Fulger, 2014): gli antagonisti dei Romani non hanno scampo e anche le loro famiglie patiscono deportazione e morte. Nelle terre dalle quali furono cacciati i Daci arrivarono i coloni *ex toto orbe Romano* (Eutropio, *Breviarium ab Urbe condita*, VIII, 6, 2; cfr. Ardevan, 2007: 81-85).

Fin dalle sue prime edizioni è stato evidenziato il diverso carattere del *Tropaeum Traiani* rispetto a quanto verrà realizzato, a pochi anni di distanza, per la celebrazione a Roma delle vittorie militari di Traiano in Dacia, alla ricerca di somiglianze e divergenze riscontrabili, in particolare, con la narrazione concentrata nella Colonna Traiana (Rossi, 1997: 471-486; Barnea, 2013).

3. LA COLONNA ISTORIATA A ROMA: UN MONUMENTO PER LA GLORIA DEI VINTI

La Colonna coclide istoriata⁸ era il fulcro visivo di uno spazio perimetrato da un recinto marmoreo a cancello visto solo da Piranesi (Coarelli, 1999: 21 e nota 113) e circondato da edifici con funzioni pubbliche: la basilica Ulpia e le due biblioteche, una delle quali accoglieva anche i testi dedicati alle guerre daciche, primo fra tutti quello con i *Commentarii* scritti dallo stesso Traiano sull'esempio di Giulio Cesare e del suo *De bello gallico* (Migliorati, 2003: 95). L'idea di un *volumen* figurato⁹, srotolato intorno al fusto di una colonna scanalata sembra proprio essere la scelta narrativa adottata con il fregio istoriato, per offrire alla visione di tutti una sintesi figurata, rispetto al testo riservato alla minoranza dei cittadini alfabetizzati e consultabile in biblioteca. Un racconto di pietra, come è stato efficacemente definito (Rossi, 1981), organizzato secondo calcolati assi visivi che ne permettono di seguire la trama in verticale e per zone circoscritte oggi solo da terra, mentre lo spettatore antico poteva godere anche di affacci ai diversi piani degli edifici circostanti¹⁰.

Nata per celebrare la conquista della Dacia da parte dei Romani, la Colonna Traiana è diventata nel tempo il simbolo dei rapporti di collaborazione culturale ed economica tra due paesi amici, la Romania e l'Italia. La sua integrità è stata garantita anche durante il Medioevo da decreti del Senato romano e in virtù dell'inscindibile legame tra sapienza tecnica, arte e gloria militare, è stata studiata e riprodotta nel tempo, senza soluzione di continuità fino alle più attuali tecnologie (Martines 2001; Cavallaro, 2020; Ungaro, 2022).

6 Come è noto, solo 49 metope sono giunte fino a noi, in forma completa o frammentaria: 48 sono conservate nel Museo di Adamclisi, mentre 1 si trova nel Museo archeologico di Istanbul (Bennett, 2020: 235-247).

7 Anche se ad Adamclisi fu combattuta proprio una delle battaglie cruciali nel 102 d.C. (cfr. Oltean, 2013: 103-113), l'individuazione di corrispondenze con scene delle due campagne daciche rappresentate sul fregio della Colonna Traiana farebbe accantonare l'ipotesi di una dedica del Trofeo di Adamclisi dopo la conclusione della prima fase di operazioni militari (una efficace sintesi della discussione in (Bohiltea) Mihuş - Fulger, 2021).

8 A seguito dei restauri condotti dalla Soprintendenza Archeologica di Roma, con la direzione dell'architetto Giangiacomo Martines, che hanno visto la lunga permanenza di ponteggi intorno al monumento (1981-1988), è stato pubblicato un poderoso volume: Conti 2022.

9 Sulla natura del supporto materico - papiraceo o tessile - immaginabile per l'oggetto simulato: Settis, 1988: 86-100.

10 La questione della visibilità della Colonna Traiana è stata efficacemente ampliata da Settis 1988 e minimizzata da Coarelli 1999: 19-21.

L'iscrizione scolpita sulla faccia principale del basamento dichiara la committenza e la cronologia della Colonna Traiana da quel 12 maggio del 113 d.C. quando fu inaugurata nello spazio del Foro. Nell'insieme e nei particolari, ancora oggi la Colonna è sostanzialmente testimone di se stessa, nonostante i limiti oggettivi nella sua corretta percezione indotti, ad esempio, dalla perdita del colore e delle parti integrate in metallo, oltre che dell'alzato degli edifici antichi che la circondavano e ne determinavano una visione diversa da quella attuale (Conti, 2022). Restano difficoltà e alternative d'interpretazione sulle modalità della sua erezione e sul significato di singole scene scolpite nel fregio; tuttavia funzioni, misure, dettagli tecnici, iconografia, sono direttamente riscontrabili sulla Colonna¹¹ e l'analisi ravvicinata del fregio è resa possibile da disegni e calchi prodotti fin dal Rinascimento¹², oltre che dalle più recenti campagne fotografiche¹³.

Il filo conduttore dell'imperatore che trionfa insieme alle sue truppe, come *primus inter pares*, lega il tema figurativo della Colonna Traiana alla celebrazione in Dacia e l'ipotesi di identificare *Nemesis* nell'iconografia della Vittoria alata che è posta a metà del fregio, stabilisce un ulteriore nesso con la propaganda per immagini iniziata ad Adamclisi con la dedica del trofeo monumentale a *Mars Ultor* (Pastor, 2019¹⁴). Ma a Roma il contesto del Foro di Traiano dilatava gli spazi per distribuire gli apparati decorativi effimeri e le opere d'arte che, in maniera stabile nel tempo, dovevano ricordare alla comunità più ampia le gesta gloriose dell'imperatore e dell'esercito. Il fasto dei nuovi edifici strutturati per Traiano comunicava anche la ricchezza derivante dalla conquista di un nuovo territorio, ricco di risorse minerarie tra le quali oro e argento, che sostenne l'economia di Roma anche in vista delle campagne partiche (Ardevan, 2007: 85-87). Oltre all'erario militare anche il *Fiscus Caesaris* (Vogl, 2017: 45-48), ovvero il patrimonio personale dell'imperatore da cui Traiano aveva preso le risorse necessarie per gli *alimenta* dei figli di cittadini disagiati, fin dall'inizio della prima campagna dacica (Gori, 1994: 366-368; Laurendi, 2028), si giovava ora delle ricchezze provenienti dalla nuova provincia.

Lontani dai confini dell'Impero, in un clima di pacificazione e prosperità indotto dalla conquista della Dacia, anche il racconto delle campagne militari poteva distendere i toni, combinando rappresentazioni di superiorità militare, tecnica e logistica da parte dei Romani, della protezione divina accordata loro e prevedendo anche una diversa narrazione sui vinti, rispetto al *Tropaeum Traiani*. Ranuccio Bianchi Bandinelli, nel momento in cui formulava la denominazione convenzionale di "Maestro delle Imprese di Traiano" per dare un nome all'artista della Colonna Traiana, fatto su cui torneremo, scriveva che gli sarebbe piaciuto chiamarlo "Maestro dei Daci morenti" per la sua evidente simpatia e commossa partecipazione al dramma umano dei vinti (Bianchi Bandinelli 1938-1939: 325-334; Bianchi Bandinelli (1969)1981: part. 242, 249). *Virtus e pietas* a suo vedere si manifestano nel fregio della Colonna per definire l'immagine dei vincitori così come quella dei vinti, che facevano ormai parte del sistema giuridico e amministrativo dell'impero romano. Questa sua lettura ha avuto una fortuna discontinua negli studi sulla Colonna, portando in alcuni momenti a negare l'evidenza stessa del fregio (cfr. Mandruzzato, 2010: 164-171, 165 e nota 5).

Tuttavia proprio nell'attenta analisi di temi e schemi utilizzati nel fregio, presi singolarmente e nelle loro combinazioni visive, emerge una innegabile simmetria nelle strategie dell'attenzione adottate per la rappresentazione dei due antagonisti: Traiano e Decebal (Settis, 1988: 115,120-123, 126-129,143-146). Così come palese è la traduzione figurativa di quanto veniva diffuso dal testo di Dione Cassio (67, 6.1), in merito alla nobile fierezza dei Daci, in scene del fregio della Colonna come quella del suicidio collettivo all'interno di una città assediata (CXIX-CXXII), scolpita quasi al termine della seconda campagna militare con un'ampiezza

11 È una colonna centenaria, com'è noto, con il fusto alto 100 piedi romani (29,5 m) e che arriva a una quarantina di metri aggiungendo l'altezza del basamento e della statua colossale in bronzo di Traiano posta sulla sommità, oggi sostituita da quella di San Pietro.

12 In particolare, la serie completa di calchi tratti dai formatori vaticani, messi a disposizione da Papa Pio IX, tra il 1861 e il 1862 su richiesta di Napoleone III, dai quali sono state tratte ulteriori serie di calchi per la Romania (D'Amato, 2001) e, più di recente, per il Museo Archeologico di Damasco: Festa Farina - Calcani - Meucci - Conforto - Al Azm 2001; Calcani 2003.

13 Come il recente: Colonna Traiana. Atlante fotografico (Trajan's Column. A Photographic Atlas), Ministero della Cultura, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Gangemi Roma 2022.

14 Non convincono le argomentazioni opposte a tale ipotesi da McClintock, 2021.

di rappresentazione e un'attenzione alla drammatica solennità del momento, non spiegabili altrimenti (Settis, 1988: 135-136, 168, 174 ss., 211, 217, figg. 226-231). La comparazione tra la scena del recupero dei feriti e dei caduti in battaglia, anche tra le schiere dei Daci nella Colonna Traiana e l'esibizione dei corpi senza vita dei nemici dei Romani nelle metope del monumento ad Adamclisi, dimostra ulteriormente la diversa scelta di prospettiva nel comunicare lo stesso fronte militare (Rossi, 1981: 154-155; Salvadori, Scalco 2021: 526-532). Nel primo caso vediamo l'azione di dignità e di pietà che anche il nemico aveva potuto effettuare in momenti di tregua, perchè il fregio della Colonna Traiana è strutturato con un'alternanza di tempi di guerra e momenti di pace. Nel secondo è prevista invece solo la sequenza martellante di scontri in cui i Romani vincono e degli effetti collaterali su donne e bambini di una guerra senza speranza, dove esiste solo la morte di chi si opporrà a Roma.

Se nel linguaggio visivo della Colonna Traiana, che oggi definiremmo “politicamente corretto”, la guerra è raccontata come premessa necessaria a far entrare i vinti nella civiltà romana, nel monumento di Adamclisi gli sconfitti dovevano continuare a sentirsi tali guardando il *Tropaeum*. Il ricordo degli orrori della guerra era tenuto vivo senza mezzi termini, utilizzando anche la raffigurazione dell'uccisione di bambini (Bianchi, 2006: fig. 7A). Mentre la fedeltà all'imperatore (raffigurato tra le truppe) accomuna i due programmi figurativi, in funzione del luogo e quindi del pubblico che guardava i due monumenti cambiava anche l'immagine del soldato romano: nel fregio della Colonna è industrioso e specializzato in professionalità varie, puntualmente descritte, oltre che impegnato militarmente; nei rilievi del *Tropaeum* è concentrato solo nelle azioni di guerra. “Nonostante il gran male che si è detto delle letture umanitarie della colonna traiana, è chiaro che la colonna e il trofeo non dipingono la stessa guerra”, scriveva giustamente Luca Bianchi, (2006: 50 ss.) e non possiamo che fare nostre le sue considerazioni. Anche se è evidente lo stesso messaggio di vittoria, trattandosi di due monumenti celebrativi ufficiali, la struttura di comunicazione nel fregio della Colonna Traiana non è asciutta e unidirezionale come nel *Tropaeum* di Adamclisi dove, semplicemente, i Romani vincono mentre i Daci e i loro alleati perdono. A Roma va in scena la presentazione dei luoghi, dei fatti, dei protagonisti, ma si offrono anche spunti di riflessione sulle premesse, sullo sviluppo e sulle conseguenze delle azioni umane.

La vendetta compiuta con le campagne daciche sembra effettivamente trovare un epiloogo figurativo nella Vittoria/Nemesi scolpita sulla Colonna Traiana, come rappresentazione della punizione che la sorte assegna al nemico in seguito a guerre combattute per una giusta causa (Pastor, 2019: 123-128). Ma Nemesi è una divinità complessa (cfr. LIMC VI, 1992: 733-773), rappresenta il ristabilimento della giustizia non solo la punizione, perciò dispensa anche premi e doni, è espressione dell'equilibrio mantenuto, consolidato o riconquistato, restaurando quindi l'ordine voluto dal fato (Pastor, 2010: 224-225; McClintock, 2021: 85). Nel fregio della Colonna Traiana è stato evidenziato proprio un racconto che inizia e termina senza il coinvolgimento di personaggi, ma con paesaggi disabitati e animali che escono al pascolo, per dimostrare che tutto è accaduto secondo la volontà superiore agli esseri umani, lasciando così spazio al processo di pacificazione (Settis, 1988: 87, 158, 182 ss., figg. 287-288). Nemesi viene associata proprio alla *Pax augusta* su tipi monetali di Claudio, Vespasiano e Traiano (Pastor, 2010: 224, fig. 13.9) e come divinità in grado di riportare lo stato delle cose nel giusto ordine, sembra improntare l'intero programma figurativo del fregio della Colonna, in coerenza proprio con il carattere di Traiano, celebrato anche in epoca post antica per la sua attenzione nel rendere giustizia (Migliorati, 2003: 87-90). La giustizia come espressione della generosità del *princeps* si era già concretizzata nelle elargizioni e nelle assegnazioni di benefici, ora poteva essere immortalata nel fregio della Colonna anche per dispensare clemenza e riconoscere l'onore dei vinti.

4. TRADIZIONE VISIVA E INNOVAZIONE PROGETTUALE

La proposta di ritenere Apollodoro di Damasco il progettista della Colonna Traiana è basata, come sappiamo, sull'interconnessione tra i diversi corpi architettonici nello spazio del Foro di Traiano. Il legame tra la visibilità calcolata per specifiche porzioni del fregio della Colonna e l'alzato degli edifici ad essa circostanti è tale che Apollodoro di Damasco deve essere stato

coinvolto direttamente anche nel progetto decorativo della Colonna stessa. Ranuccio Bianchi Bandinelli a cui si deve la cauta formula “Maestro delle imprese di Traiano” per definire l'autore della narrazione per immagini della conquista della Dacia, come abbiamo già ricordato, suggeriva anche altre motivazioni per pensare ad Apollodoro anche in merito al progetto figurativo: amico del principe, ma pur sempre appartenente ad un popolo sottomesso da Roma, come lo erano i Daci (La Regina, 2001: 6-9). Da questa affinità di condizione umana avrebbe avuto origine, secondo Bianchi Bandinelli, l'immagine artistica della dignità del vinto, restituita dal fregio della Colonna Traiana (Bianchi Bandinelli, 1938-1939: 325-334; Bianchi Bandinelli, (1969) 1981: 236-237).

Non ha avuto successo la definizione di “Maestro del Trofeo”, proposta per definire la personalità ideatrice del monumento di Adamclisi, in parallelo con quanto messo in atto da Bianchi Bandinelli per le produzioni artistiche celebrative di Traiano a Roma (Gabriella Bordenache cit. in Bianchi, 2006: 42). A suggerire l'ipotesi di un coinvolgimento diretto dello stesso architetto damasceno nel progetto del *Tropaeum Traiani*, in una periferica provincia dell'impero romano, è l'eccezionalità del monumento nel panorama locale¹⁵, ma anche il fatto che Apollodoro stesso era presente sugli scenari di guerra (Sâmpetru, 1984: 16; De Maria, 2002: 139-141; Ștefan, 2017: 140). Nel corso della seconda campagna dacica progettò e seguì la costruzione del ponte sul Danubio, su cui scrisse anche un trattato (Fulger, 2017: 170-175. Per le fonti letterarie: Migliorati, 2003: 102-103). Ma come per la Colonna Traiana non possiamo escludere l'ipotesi di una progettazione unitaria del volume architettonico e dell'apparato di comunicazione per immagini che ne è parte integrante. Ad Adamclisi così come a Roma, ci doveva essere una conformità tra i progetti approvati dalla corte e la loro realizzazione e Apollodoro di Damasco rappresentava il trait d'union ideale tra i cantieri di Stato in corso e Traiano.

Anche se le due opere furono concepite in maniera profondamente diversa per quel che riguarda temi, schemi e stile delle figurazioni scolpite, come più volte ricordato, in entrambi i casi siamo di fronte a un deciso salto di qualità rispetto a soluzioni precedenti. Nel 113 d.C. la Colonna coclide nel Foro di Traiano a Roma rappresentava un'innovazione basata su una cultura visiva che, a partire dal I secolo a.C. aveva dato forma a rappresentazioni legate alla sfera religiosa, come le colonne avvolte da tralci vegetali spiraliformi di prevalente carattere dionisiaco, attestate in epoca domiziana (Settis, 1988: 90-93). Come precedente della Colonna istoriata è stata chiamata in causa anche la colonna di Giove a Magonza, con rappresentazioni di divinità distribuite su registri orizzontali sovrapposti e dedicata *pro salute imperatoris* dai *canabari*, a cura e spese di Quinto Giulio Prisco e di Quinto Giulio Aucto, subito dopo la fallita congiura contro Nerone del 65 (Von Hesberg, 2008: 115-116). Aumentando le proporzioni, rendendola praticabile e più stabile con una scala a chiocciola interna (Di Pasquale, 2019), aggiungendo la decorazione a fregio continuo delle due campagne daciche, Apollodoro di Damasco progettò per Roma una spettacolare forma di celebrazione, nuova, anche se collegabile alla tradizione, che costituirà il modello per successive commemorazioni di vittorie militari, a partire dalla Colonna di Marco Aurelio, e per sperimentazioni artistiche della contemporaneità¹⁶.

Il monumento di Adamclisi, come sappiamo, costituiva invece il punto d'arrivo di precedenti segni architettonici eretti a monito dei vinti, come il Trofeo delle Alpi che celebrava le vittorie militari di Augusto nel 6 a.C. (De Maria, 2001: 136-141; Bologna – Grămescu, 2020. Origine e sviluppo del trofeo: Kinnee, 2018). Questo legame con la tradizione non giustifica l'eccessiva attenuazione nella portata innovativa del *Tropaeum Traiani* (Alexandrescu Vianu, 2006: 207-234). Rispetto al precedente di epoca augustea sicuramente il monumento di Adamclisi aggiorna e aumenta l'efficacia comunicativa di questa tipologia di arte di stato, e non solo nelle proporzioni (Bianchi, 2006: 10-14). La struttura architettonica conferisce unità a un ap-

15 È stata ipotizzata l'erezione di un monumento analogo a quello di Adamclisi nel regno di Characene, a conclusione delle guerre partiche (Carbó García - Rodríguez San Juan, 2012: 17-35). Dopo la conquista della Dacia, Traiano avrebbe virato dall'imitazione di Giulio Cesare verso una *aemulatio Alexandri* (Cizek, 1983: 385-401), che non sembra incidere sulle iconografie del repertorio trionfale, come si vede sulla monetazione con legenda *Parthia capta* (Carbó García - Rodríguez San Juan, 2012: 32-34).

16 L'installazione monumentale “Columna mutatio – LA SPIRALE” dell'artista romena Luminița Țăranu ne è un esempio: <https://museonazionaleromano.beniculturali.it/evento/luminita-taranu-columna-mutatio-la-spirale/>.

parato figurativo frammentato, che è stato evidentemente progettato in modo da creare l'interconnessione tra le iconografie, ma comunicato per "parole chiave", piuttosto che tramite una narrazione continua come avviene nel fregio della Colonna di Traiano. Perciò, anche se le scene delle metope vanno lette in successione (cfr. Florescu, 1998: 152; cfr. Bianchi, 2006: 59-61), resta la loro calcolata frammentazione visiva data dall'inserimento in cornici.

Vista l'innovazione e la complessità dei progetti architettonici, è probabile che entrambi i monumenti siano riconducibili ad Apollodoro di Damasco, l'unico architetto per il quale le fonti letterarie riferiscono di un rapporto di fiducia con Traiano prima ancora dell'ascesa di quest'ultimo al vertice del potere e perciò, verosimilmente, responsabile di tutte le opere pubbliche realizzate durante il suo principato come *procurator de aedificiis* (La Regina, 2001: 6-9). Questa familiarità tra il principe e l'architetto, che si era tradotta in alleanza strategica tra i programmi del potere politico e la loro attuazione grazie a progettazioni tecnologiche, viene restituita dalle fonti visive dell'epoca: nel fregio della Colonna Traiana ne abbiamo infatti la diretta testimonianza.

5. IDENTIFICAZIONE DI APOLLODORO DI DAMASCO NEI RILIEVI DELLA COLONNA TRAIANA

Per Apollodoro di Damasco abbiamo un ritratto letterario basato sull'aspetto romantico del genio perseguitato. Dopo la morte di Traiano le fonti letterarie sono chiare nel definire il declino della sua carriera, se non la sua pena di morte addirittura, voluta dall'imperatore Adriano (Migliorati, 2003: 102-103, 242 ss.). Cassio Dione è prodigo di aneddoti che riguardano il suo pessimo rapporto con il successore di Traiano, del quale non avrebbe apprezzato una creatività senza logica, che si rivelano in realtà uno strumento di giudizio sul potere (Migliorati, 2003: 203). Sulla base del rapporto instaurato con una personalità capace e forte come quella dell'architetto nabateo, Traiano ne usciva vincente mentre Adriano, vittima di un complesso d'inferiorità e d'invidia, sarebbe riuscito a prevalere solo con l'abuso di potere. Ma oltre a questi interessanti artifici letterari per orientare il giudizio sugli imperatori, e che non sono limitati solo alla figura di Apollodoro di Damasco, cosa sappiamo della sua identità?

Superata ormai l'ipotesi di riconoscere il suo ritratto in un busto maschile in marmo, datato tra il 130 e il 140 d.C., conservato nella Glyptothek di Monaco di Baviera (Calcani, 2017: 114-116, fig. 1), non resta che il fregio della Colonna Traiana come punto di riferimento. In questo monumento che, come già detto, è un'invenzione dello stesso Apollodoro, già tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento si è cercato di identificarne l'immagine. L'attenzione degli studiosi si è concentrata sulla scena XCIX con il sacrificio di inaugurazione del ponte sul Danubio (FIG. 3), altra sua opera descritta anche in un trattato per noi perduto, come già ricordato. Si è proposto quindi di riconoscere Apollodoro in una delle tre figure maschili scolpite alle spalle di Traiano, ma senza trovare argomenti decisivi a favore dell'una o per l'altra (Conti 2022: 640 ss.).

In alternativa a tali ipotesi, ho proposto di identificare Apollodoro nel personaggio scolpito di fronte a Traiano, nella stessa scena dell'inaugurazione del ponte sul Danubio (Calcani 2017: 113-117, 116 e fig. 2). Mi sembra del tutto plausibile che se Apollodoro di Damasco era stato raffigurato contestualmente alla sua straordinaria opera ingegneristica, che aveva permesso l'attraversamento del Danubio alle legioni di Traiano, dobbiamo cercarlo non in una posizione secondaria, ma laddove la sua presenza, insieme al suo progetto, poteva essere funzionale alla propaganda del principe. Se guardiamo con attenzione la composizione della scena emergono interessanti dettagli: Apollodoro di Damasco è di fronte a Traiano ed è legato a lui dallo sguardo diretto, l'altezza della sua testa è leggermente più bassa rispetto a quella dell'imperatore e un solco è inciso profondamente intorno alla sommità delle loro calotte craniche, segnalandoli come personaggi degni di attenzione. L'andamento sinuoso delle onde del Danubio unisce le teste di Traiano e del suo architetto, che sono rappresentati in maniera tale da risultare, idealmente, come coloro che "sostengono" i due piloni portanti dell'arcata centrale del ponte, cioè il punto più vulnerabile dell'intera struttura. Questa scena comunica qualcosa di più profondo rispetto ad uno specifico fatto di cronaca dal fronte, come quello dell'inaugurazione del ponte sul Danubio, per diventare manifesto di propaganda della

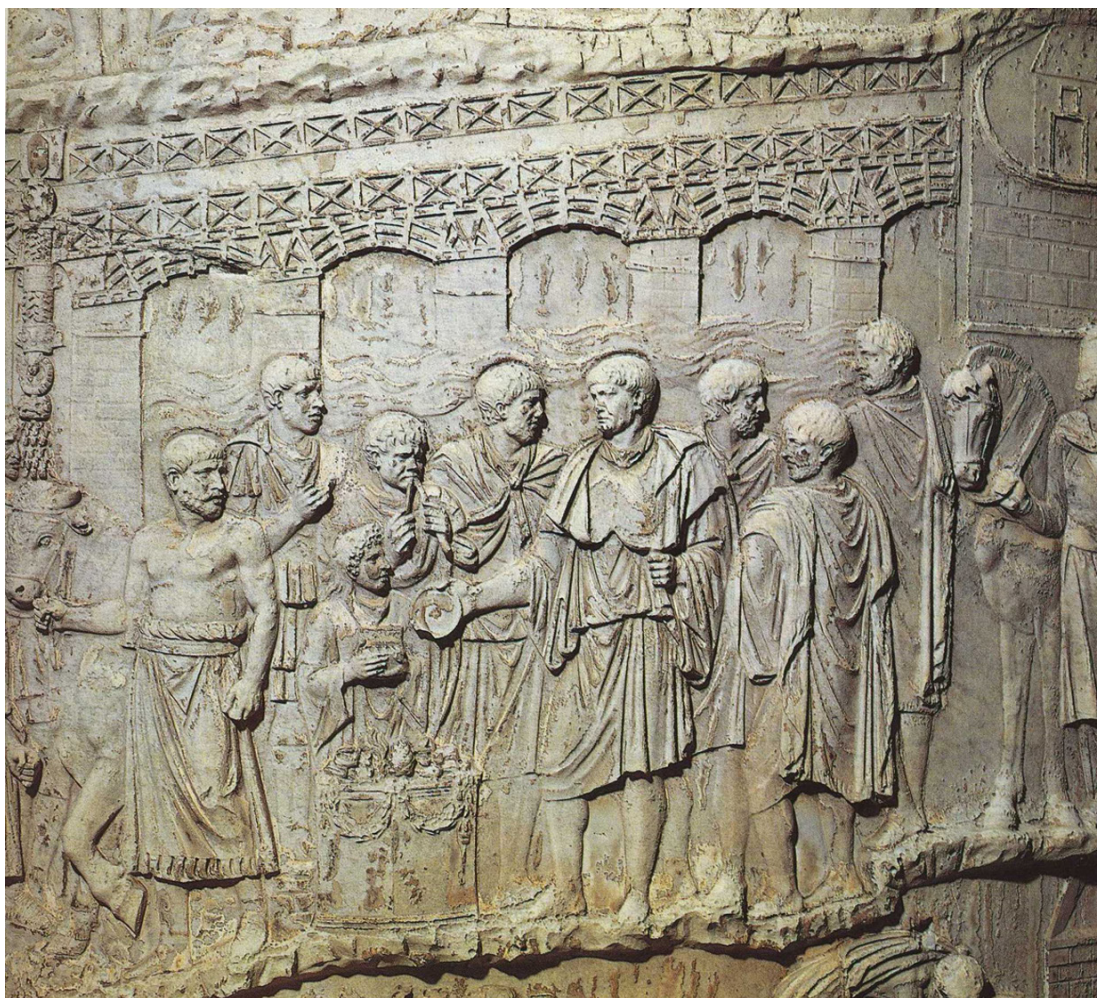


Figura 3.

politica imperiale che sa unire la forza civilizzatrice alla forza delle armi. Rispetto ai tratti individuali di Traiano, però, il volto del personaggio che gli è di fronte non è definibile come un vero e proprio ritratto e lo possiamo riconoscere come Apollodoro di Damasco solo per il posto che occupa e per la serie di strategie rappresentative che sono state messe in atto per differenziarlo dagli altri personaggi maschili - pettinati a frangia e barbati come lui - che assistono alla scena. Ma anche se non erano esattamente quelle le sue fattezze, inquadrata dall'arcata centrale del ponte sul Danubio, troviamo l'unica immagine ad oggi nota di Apollodoro di Damasco, solidale e partecipe nel costruire la grandezza di Roma con l'*optimus princeps*.

6. DUE LINGUAGGI VISIVI AL SERVIZIO DI UNA PROPAGANDA

Nella fase di normalizzazione politica successiva alle due campagne militari di Traiano in Dacia è evidente che anche l'arte fu particolarmente sollecitata a esprimere immagini di propaganda calibrate sulle specifiche collettività cui erano destinate. Già da tempo questo è stato sottolineato in virtù degli schemi figurativi adottati (cfr. (Bohiltea) Mihuş – Fulger, 2021: 188), ma finora è stato sottovalutato un altro elemento di differenziazione: il linguaggio formale e stilistico, che nella decorazione figurativa del *Tropaeum Traiani* ad Adamclisi, a differenza di quanto si vede nella Colonna coclide a Roma, prescinde dall'eleganza e dalle regole compositive dell'arte di corte, ispirate all'organicità greca. Per questo evidente contrasto di stile, il monumento di Adamclisi è stato finora spiegato secondo logiche di opposizione tra centro e periferia dell'impero (il bipolarismo aulico – plebeo/provinciale)¹⁷, oppure come frutto di un incontro tra progetto centrale e manifattura locale (maestranze periferiche o di soldati ro-

¹⁷ Per una discussione sulla genesi e l'uso di questi termini si rinvia De Angelis – Dickmann – Pirson - von den Hoff, 2012.

mani trasformati in scalpellini per l'occasione). Un dibattito che si è protratto nel tempo e ha visto tappe significative in studi di sintesi sul *Tropaeum Traiani* in relazione al contesto locale, che lo definiscono un prodotto dell'ambiente provinciale, culturalmente arretrato, d'influenza orientale piuttosto che italica (Alexandrescu Vianu, 2006: 207-234), ovvero un monumento da inserire a pieno titolo nel quadro dell'arte ufficiale romana, nel quale la commistione di temi e schemi propagandistici con modalità esecutive anticlassiche, troverebbe la sua dimensione nella *Soldatenkunst* (Bianchi, 2006: 9-61).

La discrepanza esistente tra la qualità del progetto architettonico e la forma grossolana delle decorazioni figurate nel *Tropaeum Traiani* è tale da aver fatto addirittura ipotizzare ai primi editori due distinte fasi di intervento, la prima delle quali nell'epoca traiana e la seconda di età costantiniana con un rifacimento della decorazione scultorea. Dopo gli studi di Florescu, che per la prima volta combinavano l'analisi autoptica dei resti con accertamenti scientifici sulle componenti materiali del monumento, non è più stata messa in discussione l'unità del progetto architettonico e decorativo della costruzione in epoca traiana¹⁸.

Le sculture del *Tropaeum Traiani* sono realizzate con una discontinuità di risultato formale che ha dato luogo a vari tentativi di quantificazione e di differenziazione di mani, nonché di cronologie di produzione (Bianchi, 2006: 56-59). La raffinata qualità di lavorazione delle cornici e dei pilastrini intercalati alle metope è stata infatti giustificata con il recupero di materiale di spoglio proveniente dai monumenti celebrativi di epoca flavia già presenti nell'area, vista la profonda differenza con le figurazioni antropomorfe del ciclo traiano; oppure ritenendo il soggetto vegetale più affine ai lapicidi locali, i quali avrebbero precocemente assimilato questo motivo dell'arte romana, più di altri (cfr. (Bohiltea) Mihuş – Fulger, 2021: 184-185).

Il tema vegetale è particolarmente interessante nella figurazione del monumento di Adamclisi anche nelle scene a rilievo della merlatura, dove gli alberi a cui sono legati i prigionieri sono realisticamente rappresentati. L'identificazione di specie arboree nel fregio della Colonna Traiana è stata da tempo proposta in relazione all'ambientazione realistica delle scene (Stoiculescu, 1985: 81-98). Il suicidio di Decebalo (Settis, 1988: 223-231), con l'albero piegato a fargli da riparo e da cornice nello stesso tempo, o la rappresentazione di una palma con datteri, sono esempi che dimostrano invece la continuità dell'uso metaforico della natura nella propaganda per immagini dell'imperatore (Fox, 2019: 47-69).

Realtà e citazione propagandistica caratterizzano anche gli alberi raffigurati sui rilievi del parapetto merlato del *Tropaeum Traiani*, poichè oltre a una palma (FIG. 4) sono riconoscibili le foglie di piante coerenti con il paesaggio della *Moesia Inferior* e dei Balcani, in generale: l'acero (FIG. 5), il sorbo (FIG. 6), il cerro (FIG. 7) e la quercia, che è l'albero più ricorrente (FIG. 8-10). Se le foglie sono così ben scolpite da poter identificare le specie arboree raffigurate, proprio come nel fregio della Colonna Traiana, le figure dei vinti legati agli stessi alberi hanno una forma rigida e schematica. Un contrasto dovuto alla differenza di mani non si può ipotizzare in questo caso, perchè significherebbe che lo scalpellino più abile ha lavorato il fondo e non il soggetto in primo piano. Forse è la prova della maggiore domestichezza nella rappresentazione dei soggetti vegetali? Non sembrerebbe sostenibile neppure questa ipotesi, poichè la cruda definizione dei volumi contrasta talvolta con la rappresentazione dei dettagli interni della stessa figura, anche in altre parti della figurazione, come nel trofeo che era sulla sommità del monumento (FIG. 11), dove le decorazioni scolpite sulla corazza (non solo quelle a soggetto vegetale) sono di una qualità tecnica nel modellato comparabile proprio con quella delle cornici e dei pilastrini intercalati alle metope (FIG. 12), riconosciuti affini agli esiti dell'arte urbana in epoca flavia, come abbiamo ricordato.

I lapicidi che hanno lavorato in maniera così naturalistica le decorazioni a tema vegetale nei merli e altri dettagli nella corazza del trofeo, avrebbero potuto essere impiegati per scolpire forme più armoniche e in uno stile meno asciutto anche altre figurazioni: l'immagine di Traiano e quelle dei soldati romani nelle metope, ad esempio. Invece la mano più affine allo stile di corte sembra essere stata relegata negli sfondi e nei dettagli delle figurazioni poste più in alto.

¹⁸ Per una efficace sintesi sulla storia degli studi su questi aspetti si rinvia a (Bohiltea) Mihuş – Fulger, 2021.

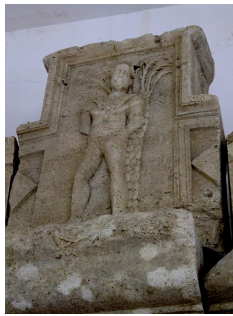


Figura 4.



Figura 5.



Figura 6.



Figura 7.



Figura 8.

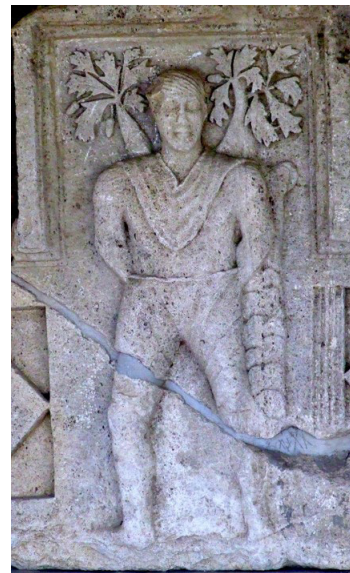


Figura 9.



Figura 10.



Figura 11.



Figura 12.

La perdita degli strati di finitura dei blocchi di pietra calcarea, sui quali dovevano essere stesi i colori, sicuramente incide nell'attuale percezione visiva dell'apparato scultoreo del *Tropaeum Traiani*, ma non certo al punto di stravolgerne lo schematico di rappresentazione dei vincitori e dei vinti. Gli studi sempre più estesi sulla policromia dei monumenti antichi rivela infatti che nel caso di manufatti scolpiti nel calcare il colore, quando non era applicato

direttamente sulla pietra, veniva dato su un leggero strato di latte di calce e solo in presenza di zone di grande porosità (come è più frequente nel travertino) venivano effettuate stuccature a calce per ottenere una superficie piana (cfr. Scaleggi, 2014: 99). Pur considerando scialbature e policromia, i personaggi e le scene di battaglia che dovevano commemorare le vittorie dei Romani nel monumento di Adamclisi non potevano assumere un carattere iconografico e iconologico meno violento, comunicato anche attraverso una resa formale e stilistica rude, di carattere speditivo ed essenziale.

Come interpretare un esito così distante dai modi dell'arte celebrativa urbana della corte imperiale, nel *Tropaeum Traiani*, se non come uno strumento di comunicazione consapevolmente utilizzato a livello centrale? La possibilità di confrontare scene del monumento di Adamclisi con quelle del fregio della Colonna Traiana rinforza l'ipotesi di un progetto unitario di celebrazione, attuato con tempistiche diverse e mirato a due specifiche modalità di propaganda: una diretta al pubblico di Roma, l'altra alle popolazioni locali. La differenza tra lo stile aulico della Colonna e lo stile plebeo/provinciale del monumento di Adamclisi non sembra essere un imprevisto, frutto di una casualità di formazione professionale delle maestranze a disposizione. Penso invece che fosse prevista a monte, nella pianificazione dei comunicati di vittoria, ben sapendo quale sarebbe stato l'effetto di un linguaggio visivo "aulico" o di traduzione nell'idioma locale dei programmi figurativi decisi a Roma.

7. CONCLUSIONI

Definito addirittura come "ribellione alla tirannia dell'arte classica" (Antonio Frova cit. in Bianchi, 2006: 58), l'apparato figurativo del monumento trionfale di Adamclisi dimostra la gestione consapevole di contenuto, forma e stile, in linea con quanto è stato da tempo riconosciuto per il linguaggio dell'arte romana come sistema semantico (Hölscher, (1987) 1993). Ben prima dell'innovazione introdotta nei monumenti pubblici di Roma dell'avanzata età imperiale, lo stile plebeo/provinciale, sembra avere nel *Tropaeum Traiani* una fase di consapevole utilizzo come strumento linguistico di comunicazione ufficiale. La diffusione dei contenuti utili alla propaganda di Stato furono affidati a progetti architettonici, portatori di messaggi figurati in grado di dialogare con le diverse realtà, affidati verosimilmente allo stesso Apollodoro di Damasco, personalità innovativa e di sintesi tra culture diverse nello stesso tempo. Il monumento di Adamclisi, dedicato a *Mars Ultor*, aveva la funzione di ricordare chi aveva vinto e il destino subito da chi aveva perso. I Daci e le popolazioni loro alleate, ma anche i veterani che popolarono *Civitas Tropaensium* erano i destinatari di quelle immagini, dalle quali ricevevano un impatto positivo o negativo, tranquillizzante o terrificante a seconda della posizione di lealtà nei confronti di Roma: "le immagini fanno anch'esse parte della conquista. Esse sono contemporanee ai processi militari e dimostrano forse in modo più forte rispetto alla presenza dei militari, la presenza ma soprattutto la superiorità del nuovo potere" (Von Hesberg, 2008: 116). Il fregio della Colonna Traiana raccontava come si era conquistata la vittoria, la pace, e quindi il ripristino dell'ordine naturale delle cose che fa seguito al *bellum iustum*, sotto l'egida di *Nemesis* garante di equità e giustizia. Nella necessaria differenziazione dei modi tra centro e periferia, i monumenti celebrativi delle vittorie di Traiano a Roma e ad Adamclisi dimostrano la funzionalità del classico e dell'anticlassico per orientare la percezione delle figurazioni. Se è vero che le immagini (forme e schemi) sono le "parole" dell'arte visiva, lo stile con il quale vengono realizzate conferisce alle immagini stesse un "tono" diverso. La combinazione di scelte formali e di scelte stilistiche dà esito a linguaggi visivi differenti: pacato e suadente nel fregio della Colonna Traiana; urlato e perentorio nel *Tropaeum* di Adamclisi, così come la corte imperiale aveva deciso.

BIBLIOGRAFIA

- Alexandrescu Vianu, M. (2006). La propagande impériale aux frontières de l'Empire romain. *Tropaeum Traiani. Dacia N.S.*, 50, 207-234.
- Barnea, A., Barnea, I., Bogdan Cătănicu, I., Mărgineanu-Cârstoiu, M., Papuc, G. (a cura di). (1979). *Tropaeum Traiani, I. Cetatea*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- Barnea, A., Lohmann, P. (2021). Ein Monument am Rande des Imperiums Architektur und Bildprogramm des Tropaeum Traiani/ Un monument la marginea Imperiului Roman Arhitectura și imaginile sculptate de pe monumentul Tropaeum Traiani. In P. Lohmann (a cura di), *Archäologie und Politik. Die zwei Geschichten des Tropaeum Traiani zwischen Heidelberg und Adamklissi*. Heidelberg: Propylaeum, 53-80.
- Barnea, A. (2013). Le Trophée de Trajan et la colonne de Rome. *Dossiers d'archéologie*, 359, 42-49.
- Bennett, J. (2020). Two Roman Soldiers in Istanbul. Praetorian Guardsmen or Centurions?. *Anatolica*, 46, 235-247.
- Bianchi Bandinelli, R. (1938-1939). Un problema di arte romana: il «Maestro delle Imprese di Traiano». *Le Arti*, 325-334.
- Bianchi, L. (1988). Adamclisi. Il programma storico e iconografico del trofeo di Traiano. *ScAnt*, 2, 427-73.
- Bianchi, L. (1990). Il programma figurativo del trofeo di Adamclisi. Appunti per una nuova interpretazione. *StRom*, 38, 1-18.
- Bianchi, L. (2006). Il trofeo di Adamclisi nel quadro dell'arte di stato romana. *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 61, 9-61.
- (Bohîlțea) Mișuț, F., Fulger, A.C. (2021). Reading the Art of Tropaeum Traiani (Romania) – Some Considerations. In A. Mrabet, F. (Bohîlțea) Mișuț (a cura di), *In Africa et in Moesia. Frontières du monde romain Partager le patrimoine de l'Afrique du Nord et du Bas Danube/Borders of the Roman World Sharing Heritage of North Africa and the Lower Danube*. Bucharest: La commission nationale de la Roumanie pour l'UNESCO, Université de Sousse (Tunisie), Université de Bucarest (Roumanie), 171-193.
- Bologa, A. Ș., Grămescu, A.M. (2020). Tropaeum Augusti (France) and Tropaeum Traiani (Romania): A Comparative Study. *Heritage*, IntechOpen <http://dx.doi.org/10.5772/intechopen.90670>
- Calcani, G. (a cura di) (2003). *Apollodoro e la Colonna Traiana a Damasco. Dalla tradizione al progetto*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Calcani, G. (2017). Il 'ritratto' di Apollodoro di Damasco. In Parisi Presicce, C., Milella, M., Pastor, S., Ungaro, L. (a cura di). *Traiano. Costruire l'impero, creare l'Europa*, catalogo della mostra. Roma: De Luca Editore, 113-117.
- Calore, A. (2003). *Forme giuridiche del bellum iustum*. Brescia: Giuffrè.
- Carbó García J.R. - Rodríguez San Juan F.J. 2012 "STVDIA DACICA ET PARTHICA (II). El Tropaeum Traiani de Caracene. Expresiones del poder romano en los límites del Imperio" *Dialogues d'histoire ancienne* 38/2, 17-35.
- Cavallaro, A. (2020). La colonna di Traiano e il suo mito nei viaggiatori tra Medioevo e Rinascimento. In F. Niutta (a cura di). *I Romani e l'altrove. Viaggi e paesi reali e immaginati nel Rinascimento*. Roma: Roma nel Rinascimento, 117-130.
- Cizek, E. (1983). *L'Époque de Trajan. Circonstances politiques et problèmes idéologiques*. Bucarest-Paris: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Coarelli, F. (1999). *La Colonna Traiana*. Roma: Editore Colombo.
- Conti, C. (a cura di) (2022). *Lectures on Trajan's Column and its Architect Apollodorus of Damascus*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider.
- D'Amato, C. (2001). La Colonna Traiana: da simbolo ideologico a modello materiale. Manifattura e diffusione dei calchi. In Festa, F., Calcani, G. Meucci, C., Conforto, M.L., Al Azm, A., 227-245.
- De Angelis, F., Dickmann, J.A., Pirson, F., Von den Hoff, R. (a cura di) (2012). *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der» arte plebea« bis heute. Arte dal basso? Stile e società nel mondo antico, dall'» arte plebea« ad oggi*. Beiträge zu einem Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstags von Paul Zanker, Rom, Villa Massimo, 8. bis 9. Juni 2007.

- Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- De Maria, S. (2001). Apollodoro di Damasco e i monumenti onorari di Traiano. In Festa, F., Calcani, G. Meucci. C., Conforto. M.L., Al Azm, A., 136-145.
 - Di Pasquale, G. (a cura di) (2019). *L'arte di costruire un capolavoro: La Colonna Traiana*. Firenze: Giunti Editore.
 - Emmerson, A.L.C. (2017). Reception of the Tropaeum Traiani. Former Paths and Future Directions. In Z.M. Torlone, D.L. Munteanu, D. Dutsch (a cura di). *A Handbook to Classical Reception in Eastern and Central Europe*. Chichester: Wiley, 312-325.
 - Festa, F., Calcani, G. Meucci. C., Conforto. M.L., Al Azm, A., (a cura di) (2001). *Tra Damasco e Roma. L'architettura di Apollodoro nella cultura classica*. Catalogo della mostra Khan Assad Bacha – Damasco, 20 dicembre 2001-20 gennaio 2002. Roma: L'Erma di Bretschneider.
 - Florescu, F.B. (1965). *Das Siegesdenkmal von Adamclisi: Tropaeum Traiani*. Bukarest – Bonn: Verlag der Akademie der Rumänischen Volksrepublik.
 - Florescu, R. (1998). Il Tropaeum Traiani di Adamklissi. In G.A. Popescu (a cura di), *Traiano. Ai confini dell'impero*. Catalogo della mostra Ancona, Mole Vanvitelliana 19 ottobre 1998-17 gennaio 1999. Milano: Electa, 148-159.
 - Fox, A. (2019). Trajanic Trees: The Dacian Forest on Trajan's Column. *PBSR*, 87, 47-69.
 - Fulger, A.C. (2014). Il monumento trionfale Tropaeum Traiani: simbolismo iconografico al servizio dell'ideologia imperiale. *Ephemeris Dacoromana*, XVI, 201- 234.
 - Fulger, A.C. (2016). Apollodoro di Damasco ideatore del piano architettonico del monumento di Tropaeum Traiani? Ipotesi interpretative”. In A. Panaite, R. Cîrjan, C. Căpiță (a cura di), *Moesica et Christiana. Studies in honour of Professor Alexandru Barnea*. Brăila: Editura Istros, 247-252.
 - Fulger, A.C. (2017). L'opera architettonica dell'imperatore Traiano nella provincia Dacia: il ponte sul Danubio e il monumento trionfale di Tropaeum Traiani. In Parisi Presicce, C., Milella, M., Pastor, S., Ungaro, L. (a cura di), 170-175.
 - Fulger, A.C. (2019). Mars Ultor ai confini dell'Impero: il Tropaeum Traiani di Adamclisi e il 'bellum iustum' in Dacia”. In *La giustizia di Traiano dalla storia al mito*. Atti del convegno internazionale Reggio Calabria 3-5 novembre (2017) (Minima Epigraphica et Papyrologica, XXII, 24). Roma: “L'Erma” di Bretschneider, 19-38.
 - Gori, S. (1994). Le nozioni di honos e munus in Plinio il Giovane. In M. Pani (a cura di), *Epigrafia e territorio, politica e società. Temi di antichità romane III*. Bari: Edipuglia, 353-374.
 - Hölscher, T. (1987, 1993). *Römische Bildsprache als semantisches System*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse Jahrg. 1987, 2. Abhandlung, Heidelberg: C. Winter, (1987) – trad. it. *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*. Torino: Einaudi.
 - Hölscher, T. (2018). *Visual Power in Ancient Greece and Rome Between Art and Social Reality*. Oakland, California: University of California Press.
 - Kinnee, L. (2018). *The Greek and Roman Trophy: From Battlefield Marker to Icon of Power*. Routledge Monographs in Classical Studies. London - New York: Routledge.
 - La Regina, A. (2001). Apollodoro di Damasco e le origini del barocco”. In Festa, F., Calcani, G. Meucci. C., Conforto. M.L., Al Azm, A., (a cura di), 6-9.
 - Laurendi, R. (2018). *Institutum Traiani. Alimenta Italiae. Obligatio Praediorum. Sors et usura*. Ricerche sull'evergetismo municipale e sull'iniziativa imperiale per il sostegno all'infanzia nell'Italia romana (MEP, Supplem. VII), Roma.
 - Mandruzzato, A. (2010). Dalla parte degli infedeli. I Daci, Decebal e la Colonna Traiana ὄρουμ, *Ricerche di Storia Antica*, 2, 164-171.
 - Martines, G. (2001). *Colonna Traiana: corpus dei disegni 1981-2001*. Roma: Quasar.
 - Matei-Popescu, F., (2014). Tropaeum Traiani. In I. Piso – R. Varga (a cura di), *Trajan und seine Stadte*. Colloquium Cluj-Napoca, 29. September - 2. Oktober (2013). Cluj-Napoca: Mega, 205-223.
 - McClintock, A. (2021). Nemesi la dea dell'arco di Traiano. *I Quaderni del Ramo D'oro on-line*, 13, 77-100.
 - Migliorati, G. (2003). *Cassio Dione e l'impero romano da Nerva ad Antonino Pio alla luce dei nuovi documenti*. Milano: Vita e pensiero.
 - Newby, Z. (2016). *Greek Myths in Roman Art and Culture Imagery, Values and Identity in Italy*,

- 50 BC–AD 250. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oltean, R. (2013). *Dacia: The Roman Wars, I, Sarmizegetusa*. București.
 - Panaite, A., Barnea, A. (2010). Tropaeum Traiani. Monument și propagandă. *Caiete ARA Reports, 1*, 223-234.
 - Panaite, A. (2016). Tropaeum Traiani, from Civitas to Municipium, a hypothesis. In A. Panaite, R. Cîrjan, C. Căpiță (a cura di), *Moesica et Christiana. Studies in honour of Professor Alexandru Barnea*. Brăila: Editura Istros, 163-172.
 - Parisi Presicce, C., Milella, M., Pastor, S., Ungaro, L. (a cura di). (2017). *Traiano. Costruire l'impero, creare l'Europa*. Catalogo della mostra. Roma: De Luca Editore.
 - Pastor, S. (2010). Il culto della dea Nemesis nelle province balcanico-danubiane: tra devozione privata e propaganda imperiale. In I. Baglioni (a cura di), *Storia delle religioni e archeologia: discipline a confronto*. Roma: Alpes Italia, 211-236.
 - Pastor, S. (2019). Traiano, il 'bellum iustum' e il lato 'giusto' della colonna Traiana. In *La giustizia di Traiano dalla storia al mito*. Atti del convegno internazionale Reggio Calabria 3-5 novembre (2017) (Minima Epigraphica et Papyrologica, XXII, 24). Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 113-135.
 - Petolescu, C.C. (2014). *Dacia, un mileniu de istorie*. București: Editura Academiei Române (seconda edizione).
 - Rossi, L. (1981). *Rotocalchi di pietra. Segni e disegni dei tempi sui monumenti trionfali dell'Impero romano*. Milano: Jaca Book.
 - Rossi, L. (1997). A Synoptic Outlook of Adamklissi Metopes and Trajan's Column Frieze. Factual and Fanciful Topics Revisited. *Athenaeum, 85*, 471-86.
 - Salvadori, M., Scalco L. (2021). Elementi iconografici della disfatta: il modello della Canne liviana. In G. Baldo, L. Beltramini (a cura di), *Livius noster. Tito Livio e la sua eredità*. Turnhout: Brepols, 521-546.
 - Sâmpetru, M. (1984). *Tropaeum Traiani. II. Monumentele romane*. București: Ed. Academiei RSR.
 - Scaleggi, A. (2014). In P. Liverani, U. Santamaria (a cura di), *Diversamente bianco: la policromia della scultura romana*. Roma: Quasar, 71-108.
 - Settis, S. (1988). La Colonna". In S. Settis, A. La Regina, G. Agosti, V. Farinella (a cura di), *La Colonna Traiana*. Torino: Einaudi, 45-255.
 - Ștefan, A.S. (2009). Tropaeum Domitiani à Adamklissi (Mésie Inférieure). In C. Marangio, G. Laudizi (a cura di), Παλαια Φιλία: *Studi di topografia antica in onore di Giovanni Uggeri*. Rivista di Topografia Antica Supplemento IV. Milano: Mario Congedo, 613-634.
 - Ștefan, A.S. (2017). Dal Tropaeum Domitiani al Tropaeum Traiani. Apollodoro di Damasco, architetto di guerra in Moesia e in Dacia. In Parisi Presicce, C., Milella, M., Pastor, S., Ungaro, L. (a cura di), 137-140
 - Stoiculescu, C.D. (1985). Trajan's Column documentary value from a forestry viewpoint. *Dacia, 5*, XXIX, 1-2, 81-98.
 - Tocilescu, G., Bendorf, O., Niemann, G. (1895). *Monumentul de la Adamklissi*. Viena-București.
 - Ungaro, L. (2022). La conoscenza e la rappresentazione dei Fori Imperiali e dei Mercati di Traiano dall'era analogica a quella digitale: strutture e materiali dell'area traiana. In Ph. Fleury, S. Madeleine (a cura di), *Topographie et urbanisme de la Rome antique*. Caen: Presses universitaires, 227-253 <https://doi.org/10.4000/books.puc.29014>
 - Vogl, J. (2017). *The Ascendancy of Finance*, trad. ingl. Polity Press Cambridge (UK) – Malden (USA) (ed. or. Zürich-Berlin 2015).
 - Von Hesberg, H. (2008). Agli inizi della scultura romana sul Reno. In F. Slavazzi, S. Maggi (a cura di), *La scultura romana dell'Italia settentrionale quarant'anni dopo la mostra di Bologna*. Atti del convegno internazionale di studi, Pavia, 22-23 settembre (2005). Firenze: All'Insegna del Giglio, 111-118.