

Temi e motivi di Roma antica al servizio di Napoleone: appunti sulla Colonna Vendôme

Abstract

Colonne di dimensioni grandiose sono state utilizzate a più riprese in età moderna come monumenti celebrativi, traendo spunto dalle colonne coclidi di Roma, in particolare dalla Colonna Traiana. La più sensazionale di tutte è ancora oggi la Colonna Vendôme a Parigi, che fu eretta per volere di Napoleone Bonaparte al fine di commemorare la sua guerra vittoriosa contro la Terza Coalizione, conclusasi con la leggendaria battaglia di Austerlitz (1805).

Questa straordinaria iniziativa si proponeva come una diretta imitazione del modello traianeo, di cui riprendeva non soltanto le proporzioni, ma anche l'idea del fregio spiraliforme che ne avvolge il fusto, illustrando con ordine le imprese belliche che avevano motivato l'innalzamento di un'opera tanto imponente. L'epoca, i personaggi e le modalità della guerra erano ovviamente del tutto differenti, però non pochi spunti tematici e schemi iconografici furono mutuati dal prototipo, e anche da qualche altro monumento di Roma antica, con lo scopo di suggerire l'assimilazione di Napoleone a Traiano, un grande comandante militare e uno dei maggiori imperatori romani.

Columns of great dimensions were employed as commemorative monuments on several occasions in modern age, drawing inspiration from the spiral columns of Rome, especially from the Trajan's Column. The most sensational of them all is even today the Colonne Vendôme in Paris, which was erected by the will of Napoleon Bonaparte in order to celebrate his victorious war against the Third Coalition, concluded with the legendary battle of Austerlitz (1805).

This extraordinary initiative was inteded as a direct imitation of the Trajanic model, of which it recalled not only the proportions, but also the idea of a spiral frieze wrapping the shaft, illustrating with order the war feats which had motivated the raising of so imposing a work. Age, persons and war modes were of course completely different, but not a few thematic hints and iconographic schemes were borrowed from the prototype, and from some other monuments of ancient Rome, with the purpose of suggesting the assimilation of Napoleon to Trajan, a great military commander and one of the best Roman emperors.

1. Colonne e statue

L'uso di una colonna isolata come basamento per una statua onoraria rimonta a tempi molto antichi e la sua finalità di encomio solenne fu enunciata chiaramente da Plinio il Vecchio: *Columnarum ratio erat attolli super ceteros mortales*¹. Benché nel complesso sia attestato solo sporadicamente, a Roma un privilegio di questo genere è documentato già a partire dall'epoca altorepubblicana, quando statue su colonna cominciarono a essere decretate, poi anche nella variante *rostrata*, per celebrare personalità meritevoli di omaggi speciali, col fine

¹ *Nat. hist.* XXXIV 27 (cfr. inoltre XXXIV 20-21). Plinio, consapevole dell'origine greca delle colonne che sorreggono statue, nel prosieguo del passo citato ne accosta la funzione a quella degli archi onorari, invenzione più recente.

di perpetuarne la memoria per mezzo di un'effigie che svettava sul contesto circostante e quindi attirava in modo particolare l'attenzione di chi la vedesse².

A questa lunga tradizione, protrattasi nell'età imperiale, appartenevano pure le due grandiose colonne coclidi erette a Roma nel II secolo d.C., la prima per commemorare le guerre vittoriose di Traiano contro i Daci (inaugurata nel 113 d.C.), la seconda quelle di Marco Aurelio contro le popolazioni germaniche (terminata non oltre il 193 d.C.)³. Ciascuna di esse, benché su scala colossale, obbediva alla medesima logica della colonna destinata a elevare al di sopra degli altri uomini l'immagine del soggetto onorato, dato che in origine era sormontata dalla statua dell'imperatore titolare, però con un complemento nuovo e di significato assai notevole. Dopo le proporzioni smisurate, infatti, la peculiarità che più si è sempre imposta allo sguardo degli osservatori di ogni tempo è il fregio scolpito, che ne avvolge il fusto procedendo a spirale verso l'alto, per fornire un'ampia documentazione visiva delle imprese che avevano motivato l'erezione di un monumento tanto imponente. È per tale ragione che, dopo il tramonto dell'antichità, le due enormi colonne non avevano mai cessato di impressionare coloro che avevano l'occasione di vederle, ispirando già durante il Medioevo i primi embrionali provvedimenti di tutela, in particolare per la Traiana, che è sempre stata la più ammirata fra le due (e quella che ha goduto della maggiore fortuna critica)⁴. Decisivo, poi, era stato l'influsso sugli artisti, in particolare da quando, all'inizio del '500, cominciarono a circolare le prime riproduzioni grafiche del fregio traianeo di Jacopo Ripanda⁵. Più volte, nel corso dei secoli, una grande colonna era stata utilizzata (o solo progettata) come monumento, non necessariamente per celebrare vittorie militari, ma anche in occasioni festive o funebri (e quindi di natura effimera), oppure a ornamento di contesti architettonici e spazi urbani di nuova pianificazione; ad ogni modo, non sempre una colonna adibita a simili scopi era dotata di un fregio figurato, il quale, come è ovvio, avrebbe reso l'impresa ancora più gravosa⁶. Fra le più ambiziose imitazioni moderne della Colonna Traiana, vanno segnalati i due fusti istoriati all'ingresso della Karlskirche a Vienna, i cui fregi illustrano, per mezzo di un numero minore di spire, la vita e i miracoli di S. Carlo Borromeo⁷. La fama del grande monumento romano era stata tale da ispirare persino sofisticati oggetti d'arredo, come può attestare, ad

² BECATTI (1960, 33-45); HÖLSCHER (1994, 33-35); JORDAN-RUWE (1995, 53-122 specificamente sulla situazione di Roma).

³ La bibliografia sulle due colonne è sterminata, in particolare sulla prima. Per un inquadramento generale, oltre alla trattazione complessiva della tipologia tracciata a suo tempo da Giovanni Becatti (1960), sono da citare almeno: BIANCHI BANDINELLI (1980), SETTIS (1988b), COARELLI (1999) e MITTHOF – SCHÖRNER (2017) per la Traiana; CAPRINO ET AL. (1955), SCHEID – HUET (2000), COARELLI (2008) e GRIEBEL (2013) per l'Aureliana.

⁴ Nel 1162, il Senato di Roma aveva addirittura sancito la pena di morte per chiunque avesse attentato all'integrità della Colonna Traiana, sebbene questa fosse già stata adibita a fungere da campanile per l'adiacente chiesa di S. Nicolò *de Columna*: CAVALLARO (1984).

⁵ MISITI – PROSPERI VALENTI RODINÒ (2010, 32-37, nrr. 1-2 [A. NESSELRATH]); HEENES (2014 e 2017). Sulla fortuna della Colonna Traiana nell'arte rinascimentale, si vedano specialmente AGOSTI – FARINELLA 1985, nonché gli altri studi degli stessi autori e di A. Cavallaro utilmente elencati in CAVALLARO (2020, 117, n. 1). Sull'attività di Ripanda, si veda ora ARIOLI 2013, con bibliografia precedente.

⁶ GAUER (1981 e 1985); MOREL (1988); GALINIER (2017).

⁷ La chiesa fu eretta su progetto di Johann Bernhard Fischer von Erlach e completata nel 1737. Vedi GAUER (1981, 189-90); SEITSCHÉK (2017, 295-300); NIERHAUS (2024).

esempio, una sua piccola imitazione cinquecentesca in cristallo di rocca conservata a Firenze, con un fregio miniaturistico che glorifica Filippo II di Spagna⁸.

Ma nessuna colonna monumentale di epoca moderna può rivaleggiare con quella che Napoleone volle innalzare a Parigi al centro della piazza Vendôme, al fine di celebrare di fronte ai contemporanei e ai posteri la recentissima guerra contro la Terza Coalizione e in particolare la battaglia di Austerlitz, un evento subito circonfuso di un'aura leggendaria.

2. Il monumento

Il mito di Roma, della sua storia e dei suoi monumenti, esercitava un notevole influsso su Napoleone. Per mezzo del decreto del 17 maggio 1809 e del senatoconsulto del 17 febbraio 1810, Roma sarà proclamata dapprima “città imperiale” e poi “seconda città dell’Impero”, mentre a suo figlio, come è noto, sarà attribuito il titolo di “Re di Roma”⁹. Quindi non desta stupore il fatto che, allo scopo di celebrare le proprie vittorie, egli si fosse rifatto alla tradizione delle colonne onorarie di ispirazione romana per concepire un’iniziativa di proporzioni inusitate. Basti pensare che, durante il periodo di pace che era seguito al trattato di Lunéville del 9 febbraio 1801, Napoleone aveva addirittura immaginato di portare a Parigi l’autentica Colonna Traiana, facendola collocare nella piazza Vendôme, al posto della statua equestre di Luigi XIV abbattuta nel 1792, durante la Rivoluzione. Ben presto, tuttavia, quando apparve chiaro che un monumento siffatto non poteva essere trasportato come se fosse una delle tante opere d’arte che, a seguito del trattato di Tolentino, erano state trasferite in Francia per arricchire il *Musée Napoléon*¹⁰, il progetto entrò in una fase di stagnazione. Napoleone lo riprese nell’autunno del 1803, all’epoca in cui era Primo Console, quando propose di costruire una colonna interamente nuova, sempre nella piazza Vendôme, provvista di una decorazione spiraliforme però non ancora incentrata sulle sue imprese belliche, bensì su una serie di personificazioni dei centoquattordici dipartimenti francesi, e sormontata da un’effigie di Carlo Magno, che lui vedeva come un suo precursore¹¹. Dopo ulteriori lungaggini, in seguito alla grande vittoria riportata dalla *Grande Armée* ad Austerlitz il 2 dicembre 1805, si optò finalmente per una colonna che imitasse molto più da vicino il modello traianeo, il quale era servito in origine per celebrare successi militari proprio in area danubiana¹². Infatti il monumento parigino doveva essere avvolto da un fregio continuo che rievocasse le recentissime vicende militari che avevano permesso a Napoleone di battere le forze austriache e russe al termine della guerra contro la Terza Coalizione, dallo sbarco dell’esercito imperiale a Boulogne, il 25 agosto 1805, fino al ritorno nella capitale francese il 27 gennaio 1806, dopo la resa di Ulma, l’entrata a Vienna, la battaglia di Austerlitz e la conseguente pace di

⁸ Il prezioso manufatto appartiene alle Gallerie degli Uffizi ed è conservato nel Tesoro dei Granduchi a Palazzo Pitti: BRUNETTI (2021). Lo stesso Palazzo Pitti custodisce anche due fedeli riproduzioni in bronzo dorato a scala molto ridotta della Colonna Traiana (ne esistono altre, in Italia e in Europa, come d’altronde anche della Vendôme): MOREL (1988, 112-13, nr. 50 [G. AGOSTI, V. FARINELLA]); SPERTI (1996, 418-19).

⁹ HUET (1999); GIARDINA – VAUCHEZ (2000, 147-58); BEYELER – COCHET (2011); JACQUES (2018); PARISI PRESICCE ET AL. (2021); SANTANGELO (2022).

¹⁰ Si veda in proposito MALGOYRES (1999).

¹¹ A coronamento di questa colonna si voleva riutilizzare una statua barocca di Carlo Magno requisita ad Aquisgrana, nel cui Rathaus si trova oggi: WEITMANN (2020, 310-11, n. 17).

¹² Per il valore delle due colonne colclidi di Roma come emblemi di vittorie danubiane, si veda in particolare GAUER (1981).

Presburgo, stipulata il 26 dicembre 1805. Una statua colossale in bronzo del protagonista degli eventi rappresentati lungo il fusto, modellata dallo scultore neoclassico Antoine-Denis Chaudet, era destinata a coronare la Colonna, come già l'immagine di Traiano sulla sommità dell'archetipo romano (fig. 1).



Figura 1. Parigi, la Colonna Vendôme di sera (foto dell'Autore).

Il monumento così concepito fu iniziato durante l'estate del 1806 e inaugurato il 15 agosto 1810 (compleanno di Napoleone) come *Colonne de la Grande Armée*, peraltro senza particolare enfasi cerimoniale, a causa della mutata situazione politica internazionale: avendo sposato solo quattro mesi e mezzo prima Maria Luigia, figlia dell'imperatore Francesco I, Napoleone preferiva ora non sottolineare troppo la sconfitta che a suo tempo aveva inflitto all'Austria. Ad ogni modo, da questo momento in poi, Parigi si poteva vantare di una "nuova" Colonna Traiana, realizzata appositamente per celebrare le imprese francesi, in sostituzione del prototipo romano che mai sarebbe stato possibile rimuovere dal suo posto¹³. D'altronde, un'opera in origine concepita per celebrare gesta altrui e "riciclata" si sarebbe potuta adattare a Napoleone solamente su un piano ideale, mentre un monumento appositamente pensato per lui aveva il grande pregio di poter immortalare le imprese contemporanee dell'*empereur* e del

¹³ Tuttavia, nel quadro delle molteplici iniziative che furono varate a Roma durante gli anni dell'annessione dello Stato Pontificio alla Francia (1809-1814), in larga misura rimaste allo stato di progetto, si era deciso di valorizzare la Colonna Traiana, ampliando lo spazio libero a sud-est e riportando alla luce i resti della Basilica Ulpia, secondo un piano poi completato da papa Pio VII al suo ritorno a Roma: BERNACCHIO (2021, 84-90).

suo esercito. La principale divergenza dal modello antico, al di là dell'ovvia differenza di contenuto storico nel suo fregio spiraliforme, lungo 280 metri, consiste nella diversità del materiale, in quanto il marmo lunense dell'originale fu sostituito con quattrocentoventicinque placche di bronzo, applicate ai tamburi di pietra che ne costituiscono il nucleo interno¹⁴. Lo scopo era quello di salvaguardare meglio l'integrità del monumento, il quale doveva essere «construit de la matière qui convient le mieux au climat de la France»¹⁵. In effetti, già nel periodo napoleonico era possibile constatare come i secoli intercorsi e gli agenti atmosferici avessero consumato il marmo della Traiana a Roma, ma forse potrebbe avere influito anche il ricordo del celebre *incipit* oraziano *Exegi monumentum aere perennius* (III 30, 1). Nondimeno, la ragione principale che aveva determinato la scelta della lega metallica era di natura propagandistica, perché il bronzo utilizzato era stato ottenuto fondendo i cannoni sottratti agli eserciti austriaci e russi sconfitti da Napoleone (milleduecento si disse, una cifra probabilmente esagerata). La colonna si presentava dunque, nella sua entità materica, come un vero trofeo di guerra, realizzato con le spoglie dell'armamento dei nemici.

L'enorme monumento fu progettato da Dominique Vivant Denon, il principale consulente di Napoleone per le arti, con la collaborazione degli architetti Jean-Baptiste Lepère e Jacques Gondoin. Il fregio fu elaborato dal giovane pittore Pierre-Nolasque Bergeret, il quale disegnò l'intero ciclo figurato, poi modellato da una squadra composta da trentadue scultori, fra cui anche la scultrice Julie Charpentier, che seppero garantire al loro lavoro una notevole omogeneità stilistica¹⁶. La fusione delle placche bronzee, infine, fu effettuata dalle officine dei fonditori Jean-Baptiste Launay e Charles-Stanislas Canlers. Fino ad ora, il lungo fregio è rimasto meno studiato nei suoi specifici aspetti figurativi, nonostante sia l'elemento più caratterizzante e appariscente del monumento¹⁷. Ha suscitato molto più interesse la storia della Colonna, dalla sua genesi alle vicende successive da essa attraversate, le quali sono state ripercorse più volte¹⁸. L'opera a stampa più esaustiva sulle settantasei scene scolpite e la loro interpretazione rimane ancora l'edizione coeva del bonapartista Ambroise Tardieu, il quale riprodusse l'intero fregio in una serie di incisioni effettuate a mano a mano che la lavorazione delle placche di bronzo procedeva. Tutte le scene sono qui numerate e accompagnate da succinte didascalie esplicative, redatte da Denon insieme al ministro della guerra Louis-Alexandre Berthier e approvate da Napoleone in vista della pubblicazione. Questa però, a causa delle medesime ragioni diplomatiche che avevano sconsigliato di enfatizzare troppo l'inaugurazione del monumento, non vide subito la luce, ma solamente l'anno successivo alla morte dell'imperatore¹⁹. Una cinquantina d'anni dopo l'uscita del volume, la Colonna

¹⁴ Sulla tecnica di fabbricazione, NERRIÈRE ET AL. (2021, 92-93 [J.-P. NERRIÈRE]).

¹⁵ Lettera di Dominique Vivant Denon a Napoleone, con data 10 marzo 1806, cit. in NERRIÈRE ET AL. (2021, 22).

¹⁶ NERRIÈRE ET AL. (2021, 47-63 [C. MAINGON]).

¹⁷ Cfr. TRAEGER (1977, 410-11); NERRIÈRE ET AL. (2021, 57-61, 74-79 [C. MAINGON]; 193-267 [J.-P. NERRIÈRE]).

¹⁸ MURAT (1970); MALISSARD (1976a); TRAEGER (1977); MOREL (1988, 118-22, nrr. 54-55 [G. AGOSTI]); HUET (1999, 63-65); BARBILLON (2014, 111-13); NERRIÈRE ET AL. (2021).

¹⁹ TARDIEU (1822), le cui tavole sono state in seguito rieditate in MURAT (1970, 185-206) e NERRIÈRE ET AL. (2021, 151-83). Nel corso del presente lavoro, le scene del fregio saranno citate per mezzo dei numeri indicati nell'opera di Tardieu, di volta in volta preceduti da una "T". È bene avvertire il lettore che tali numeri, i quali nelle tavole di Tardieu separano le didascalie sotto ciascuna scena e corrispondono alle schede descrittive nel testo, si riferiscono sempre alla scena antecedente. Un'altra descrizione puntuale delle singole scene del fregio, ma più concisa, fu pubblicata dopo la ricostruzione della Colonna da JOUIN (1879, 353-62), tuttavia mancante di una riproduzione grafica.

Vendôme fu abbattuta il 16 maggio 1871, cinque giorni prima della caduta della Comune di Parigi, la quale ne aveva deliberato la distruzione perché la considerava un simbolo di dispotismo. La sua ricostruzione fu avviata prontamente dall'Assemblée Nationale dopo l'avventura comunarda, attraverso un'operazione meticolosa di recupero e riassemblaggio dei materiali originali, che terminò alla fine del 1875 col riposizionamento della statua restaurata di Napoleone sulla cima. Il monumento così ripristinato è quello che si ammira ancora oggi nella sua collocazione originale, al centro della piazza Vendôme.

3. Il basamento

La Colonna parigina riprende integralmente il modello romano, nella configurazione architettonica generale e negli elementi di contorno (fig. 2).



Figura 2. Roma, Colonna Traiana

(<https://www.flickr.com/photos/profzucker/49980966642/in/photostream>, foto di S. Zucker).

Il basamento ripropone la medesima forma di altare con ricca cornice superiore, sulla quale quattro aquile, poste agli angoli di un basso plinto liscio, reggono negli artigli ghirlande di foglie di quercia (fig. 3).



Figura 3. Parigi, Colonna Vendôme: basamento (foto dell'Autore).

Subito sopra, a partire da un toro conformato come una corona trionfale di foglie d'alloro, il fusto si erge fino al sommoscapo, al di sotto del capitello decorato con ovoli ionici, dove l'ultima spira del fregio lascia intravedere in alto la terminazione di immaginarie scanalature, perché il monumento è concepito come una classica colonna scanalata avvolta da un nastro decorato. Il fusto, in realtà, non si conclude col capitello, dato che prosegue ancora, oltre il terrazzino sommitale, per sorreggere la statua in bronzo di Napoleone, che poggia i piedi sopra una base al vertice della cuspide cilindrica, arrotondata in alto e ricoperta da file di foglie d'alloro stilizzate²⁰. L'effigie colossale oggi visibile, creazione dello scultore Auguste Dumont (1863), per quanto non riproduca esattamente l'iconografia della prima statua di Chaudet, ne ripropone gli attributi che qualificano l'immagine dell'imperatore, privo di corazza ma comunque vincitore, col *paludamentum* sulle spalle, la corona d'alloro sulla testa, il gladio e la statuetta di Vittoria su globo nella mano²¹ (fig. 4).

²⁰ La cima della Colonna Traiana fu parzialmente modificata durante il pontificato di Sisto V (1585-1590), quando fu collocata la statua di S. Pietro che vi si trova tuttora, al posto della perduta immagine di Traiano. Sul significato della statua dell'apostolo a coronamento del monumento (e del parallelismo con la statua di S. Paolo sulla Colonna Aureliana), vedi FAGIOLO (2008, 13-15).

²¹ Sulle differenti versioni e le traversie subite dalla statua sommitale, per via della caduta di Napoleone prima e dell'abbattimento della colonna dopo, vedi NERRIÈRE ET AL. (2021, 83-91 [J.-P. NERRIÈRE]). La statua bronzea



Figura 4. Parigi, Colonna Vendôme: la statua sommitale di Napoleone, opera di Auguste Dumont (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colonne_Vend%C3%A9me_Paris_21.jpg).

Prima di passare all’analisi del fregio, occorre notare che alcune delle maggiori analogie iconografiche che legano la Vendôme al suo prototipo antico si rilevano proprio nella decorazione della sua base. Le due figure femminili alate nella fronte meridionale, le quali dall’uno e dall’altro lato reggono la tabella con l’iscrizione dedicatoria sopra la porta d’accesso (fig. 5), sono la riproduzione pressoché identica delle Vittorie che compaiono con la medesima funzione nel podio della Colonna Traiana (fig. 6).

di Traiano che, in origine, coronava la sua Colonna a Roma proponeva un’iconografia apertamente militare, poiché l’imperatore era loricato e con la lancia, come si evince dalle monete coeve che raffigurano il monumento nella sua interezza: JORDAN-RUWE (1995, 76-77, tav. 3, 2-4); SPERTI (1996, 404-16).



Figura 5. Parigi, Colonna Vendôme: fronte del basamento con la porta d'accesso
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:P1040410_Paris_Ier_colonne_Vendôme_socle_rwk.jpg).



Figura 6. Roma, Colonna Traiana: fronte del basamento con la porta d'accesso
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Doorway_%26_Inscription.jpg).

In entrambi i casi, il testo epigrafico non fa alcun riferimento diretto al contenuto del fregio spiraliforme sovrastante. L'iscrizione antica inizia ricordando il Senato e il popolo di Roma, i quali, secondo la prassi abituale, apparivano formalmente come i dedicanti ufficiali del

monumento celebrativo²²; segue il nome del dedicatario Traiano, accompagnato dalla sua titolatura e dalle cariche rivestite all'epoca, che permettono, con la convalida dei *Fasti Ostiensi*, di fissare al 113 d.C. l'anno d'inaugurazione della Colonna; infine, nelle ultime due righe, si dichiara che la Colonna, con l'altezza da essa raggiunta, attestava quanto fosse ingente la mole di terreno che si era dovuto liberare, in modo da ricavare lo spazio necessario alla realizzazione di un impianto così smisurato come il Foro di Traiano²³. Il dettato epigrafico si ferma qui: nulla viene detto sulla funzione anche funeraria assolta dalla Colonna, che, come è noto, conteneva l'urna con le ceneri dell'imperatore all'interno del suo basamento²⁴; nulla nemmeno sulle guerre daciche combattute e vinte da Traiano, l'unica allusione alle quali, nel testo, è data dal *cognomen ex virtute* di *Dacicus*, dopo quello di *Germanicus*.

L'epigrafe parigina, anch'essa articolata su sei righe, è invece molto più esplicita nel suo contenuto, elaborato da Ennio Quirino Visconti, allora al servizio di Napoleone²⁵. Il protagonista onorato dal monumento è designato *imperator* e *Augustus* come il suo antesignano romano, però il suo nome è enfaticamente anticipato al primo posto, anche perché qui è lui il soggetto del testo. Napoleone, infatti, vi figura in prima persona come il promotore dell'iniziativa, che aveva voluto dedicare alla gloria della sua *Grande Armée (exercitus maximus)* per la fulminea vittoria in quello che viene chiamato *bellum Germanicum*, dopo una campagna di appena pochi mesi. Pure qui, come nel precedente documento traianeo che ricordava i lavori di sbancamento a suo tempo effettuati, è inserita un'informazione di tipo "tecnico", laddove si precisa che, per la realizzazione dell'enorme monumento, era stato utilizzato il bronzo dei cannoni catturati ai nemici. La colonna assumeva dunque il valore di un'offerta in onore delle truppe francesi, che avevano combattuto e vinto la più celebrata battaglia dell'epopea napoleonica, ma la presenza della statua sommitale dell'*empereur* attestava che il vero vincitore era lui, che aveva saputo guidare e condurre al successo i suoi soldati. D'altronde era il medesimo significato dell'originaria statua di Traiano in cima alla sua colonna, perché anche lui aveva comandato una grande armata vittoriosa sui nemici. A Roma, poi, le gesta dell'esercito erano celebrate per mezzo non solo del fregio a rilievo che avvolgeva il fusto della colonna con le scene delle guerre in Dacia, ma anche dei ripetuti omaggi che erano stati previsti nelle aree circostanti del foro traianeo. Fra questi vi erano i nomi delle legioni coinvolte, iscritti nelle epigrafi che guarnivano la facciata della Basilica Ulpia rivolta verso la piazza, dove comparivano, in aggiunta, statue di Daci sconfitti e rappresentazioni a rilievo di armi ammazzate, delle quali rimangono oggi solo frammenti²⁶.

Sono ancora ben visibili, invece, le armi nemiche scolpite a rilievo poco approfondito tutt'intorno al basamento della Colonna Traiana, quasi fossero applicate alle pareti: armi

²² CIL VI, 960: SENATVS POPVLVSQUE ROMANVS / IMP(eratori) CAESARI DIVI NERVAE F(ilio) NERVAE / TRAIANO AVG(usto) GERM(anico) DACICO PONTIF(ici) / MAXIMO TRIB(unicia) POT(estate) XVII IMP(eratori) VI CO(n)S(uli) VI P(atri) P(atiae) / AD DECLARANDVM QVANTAE ALTITVDINIS / MONS ET LOCVS TANT[IS OPE]RIBVS SIT EGESTVS. Vedi MANSUELLI (1969); SETTIS (1988a, 49-56); WEBER (2017).

²³ MENEGHINI – SANTANGELI VALENZANI (2023, 39).

²⁴ Sebbene sia stata ripetuta molte volte, l'idea che, nella piccola stanza interna, fossero state tumulate anche le ceneri della moglie Plotina non è suffragata da prove documentali. Cfr. LA ROCCA (2004, 226).

²⁵ NEAPOLIO IMP(erator) AVG(ustus) / MONVMENTVM BELLI GERMANICI / ANNO MDCCCV / TRIMESTRI SPATIO DVCTV SVO PROFILIGATI / EX AERE CAPTO / GLORIAE EXERCITVS MAXIMI DICAVIT. Nel 1814 il testo fu sostituito con un altro, ma successivamente la lezione originale venne ripristinata. Su Ennio Quirino Visconti, vedi BARBANERA (2015, 12-21), con bibliografia.

²⁶ PASTOR (2017); POLITO (2017); UNGARO (2017, 294-95).

offensive, ma anche molti elementi dell'equipaggiamento dei nemici sconfitti, fra i quali i grandi scudi ovali che campeggiano su tutte le facce e i *carnyces*, le trombe dal padiglione conformato a testa di animale che erano strumenti originariamente celtici, ma potevano servire per contrassegnare la natura “barbarica” di altri popoli²⁷. La Vendôme trae diretta ispirazione dal suo modello, proponendo dal canto suo armamenti e attrezzi ovviamente aggiornati, ma sempre riconducibili agli eserciti avversari che erano stati battuti. La fitta distesa di armi e dotazioni che ricopre ciascuna faccia della base, divisa orizzontalmente da un doppio listello, fra i tanti fucili, spade, cannoni, bandiere, uniformi e strumenti musicali usati nelle battaglie, mostra infatti gli stemmi di Austria e Russia, insieme alle iniziali dell'imperatore Francesco II e dello zar Alessandro I²⁸. A ciò si aggiungono, simboli di vittoria, le due aste con ghirlande sormontate da aquile (come le antiche insegne legionarie), che sono cesellate nel bronzo sui battenti della porta.

4. Il fregio

Il sovrastante fregio elicoidale, sul quale ora ci soffermeremo, si sviluppa verso l'alto per mezzo di ventidue spire (una in meno del prototipo), bordate da un listello piatto continuo, al posto del margine frastagliato che esercita la stessa funzione nella Colonna Traiana (fig. 7).

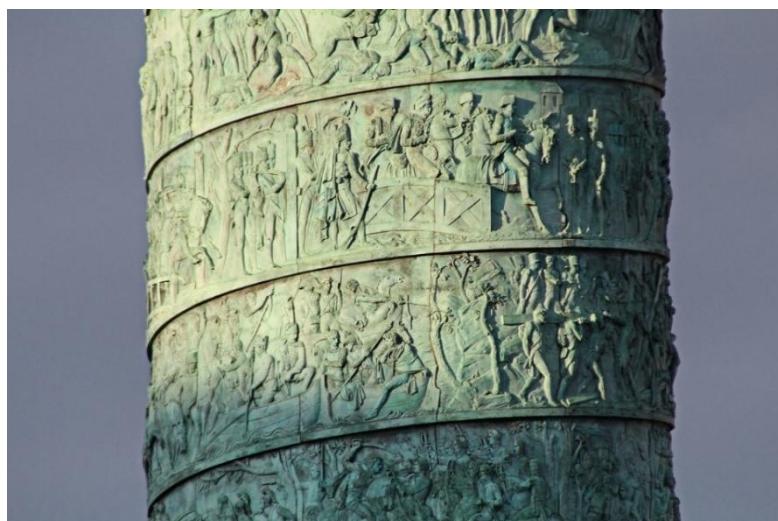


Figura 7. Parigi, Colonna Vendôme, particolare del fusto: nelle due spire centrali, a destra, si scorgono in parte le scene T20 e T22, riprodotte graficamente alle figg. 18 e 33 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colonne_Vend%C3%A9me_Paris_20.jpg).

Come fra le rispettive basi dei due monumenti, anche fra i loro lunghi cicli figurati si riscontrano analogie che sono, prima di tutto, di ordine contenutistico. Agli artefici della Vendôme non era difficile basarsi direttamente sul fregio antico senza muoversi da Parigi, poiché essi potevano avvalersi a questo scopo delle sue moderne riproduzioni integrali, prima

²⁷ GAMBER (1964); POLITO (1998, 192-96; in particolare sul *carnyx*: 59, nr. D.1); COULSTON (2017); UNGARO (2017, 291-94).

²⁸ Cfr. TARDIEU (1822, 21-23). Francesco è indicato col numerale II che lo aveva contrassegnato quale Imperatore del Sacro Romano Impero, abolito il 6 agosto 1806, e non col numerale I che aveva assunto quale Imperatore d'Austria.

fra tutte quella di Pietro Santi Bartoli, commentata da Giovanni Pietro Bellori, che aveva beneficiato di larghissima fortuna fin dal suo apparire²⁹. Il prototipo traiano sembra avere fornito soprattutto spunti tematici, più che specifici schemi iconografici (benché questi ultimi non manchino, come si vedrà); infatti i pur numerosi soggetti che, *mutatis mutandis*, mostrano qualche affinità di contenuto risultano trattati in modo essenzialmente diverso sul piano figurativo. La Colonna Vendôme parla il linguaggio artistico del suo tempo, non cerca semplicemente di creare una seconda Colonna Traiana, anche se ne eredita la struttura architettonica, la logica formale e la finalità celebrativa.

Un importante punto in comune tra i due fregi è costituito dalla preminenza assoluta conferita alle figure umane. Come nel prototipo antico, i combattenti e tutti gli altri personaggi che si muovono in primo piano tendono sempre a spostarsi verso destra e a guardare in quella direzione, dunque assecondando l'andamento del nastro istoriato, che sale verso l'alto svolgendosi appunto da sinistra a destra. In questo modo si suggerisce l'idea di un moto incessante, che procede di spira in spira e, allo stesso tempo, dovrebbe invogliare l'osservatore a girare intorno al fusto per continuare a guardare le scene scolpite. Tutte le figure, impegnate nelle moltissime scene che si succedono l'una all'altra, mantengono immancabilmente un'importanza soverchiante rispetto alle cornici ambientali in cui si collocano, nei tanti segmenti in cui i fondali siano caratterizzati e non lasciati semplicemente neutri, e ciò anche allo scopo di garantire una migliore comprensione degli episodi rappresentati. Gli edifici spesso introdotti per connotare gli spazi degli eventi sono quasi sempre relegati nel fondo e in un rapporto proporzionale non corretto con le figure che vi agiscono davanti, di norma sovradimensionate appunto perché è su di esse che si è voluta concentrare l'attenzione maggiore. Solitamente le architetture nel fondale appaiono di conformazione generica, come già nel modello romano, a meno che non siano la cornice di episodi di particolare significato, come l'arrivo di Napoleone a Vienna il 14 novembre 1805, una ventina di giorni prima della battaglia di Austerlitz. L'avvenimento si svolge di fronte alla Porta Carinzia, la quale somiglia solo parzialmente all'aspetto noto dalle riproduzioni coeve, ma è comunque resa riconoscibile per mezzo dell'iscrizione *VIENNE* aggiunta nella sua trabeazione, in modo da non lasciare dubbi sull'identificazione della città (T53: fig. 8).

²⁹ *Colonna Traiana eretta dal Senato, e Popolo Romano all'Imperatore Traiano Augusto nel suo Foro in Roma [...]*, Roma s.d. (probabilmente 1672): vedi AGOSTI – FARINELLA (1985, 1117-18); AGOSTI – FARINELLA (1988, 592-93); POMPONI (1991-1992); SPERTI (1996, 404, con bibliografia a n. 25). Gli episodi scolpiti nel fregio traiano, ai quali sarà via via necessario fare riferimento, saranno indicati secondo la tradizionale numerazione adottata a partire dall'opera di Conrad Cichorius (1896-1900). In relazione a ciascuno di essi, inoltre, mi limiterò a citare soltanto i volumi di Salvatore Settim (1988b) e Filippo Coarelli (1999), dove sono pubblicate le migliori riproduzioni fotografiche dell'intero fregio.



Figura 8. Parigi, Colonna Vendôme: gli abitanti di Vienna offrono le chiavi della città a Napoleone, disegno (ricomposizione da Tardieu 1822/Murat 1970).

Oppure il ritorno trionfale dell'*empereur* a Parigi dopo la firma della pace di Presburgo, dove la capitale dell'Impero è simboleggiata dalla facciata della cattedrale di Notre-Dame, che si erge nel fondo con le sue due inconfondibili torri campanarie, in un'immagine che progressivamente si restringe perché si trova ormai alla fine del fusto (T74: fig. 9).



Figura 9. Parigi, Colonna Vendôme: il ritorno di Napoleone a Parigi, disegno (da Tardieu 1822/Murat 1970).

In una scena di poco precedente, per sottolineare il fatto che il trattato di pace appena citato aveva riunito al Regno d'Italia napoleonico il territorio dell'ex Repubblica di Venezia, si volle alludere alla città lagunare aggiungendo nel fondale un suo tipico simbolo, il leone di S. Marco (T71). Tuttavia anche nella Colonna Traiana qualche centro urbano di particolare rilevanza poteva essere contrassegnato mediante un suo elemento caratteristico, che ne permetesse l'identificazione, come sembra essere il caso di Ancona, la città portuale da dove la flotta con l'esercito romano salpa all'inizio della seconda guerra dacica³⁰.

³⁰ Scena LXXIX, 207: SETTIS (1988b, 397, tav. 139); COARELLI (1999, 136, tav. 92). Qui non vi sono legende che possano confermarlo, comunque il tempio di Venere rappresentato sulla cima di un colle, accanto al molo del porto, collima con la situazione topografica dell'antica Ancona assai più di altre città che pure sono state proposte. Vedi RAMBALDI C.D.S., con bibliografia precedente.

Un altro tratto peculiare del fregio traianeo, che di certo è stato tenuto presente e consapevolmente imitato, è l'uso frequente degli alberi non solo come componenti del paesaggio, visto che la maggior parte delle vicende si svolge in spazi aperti, ma anche come elementi divisorii fra un episodio e l'altro³¹ (cfr. figg. 30 e 39), inseriti in primo piano in molti casi in cui fu ritenuta preferibile una netta demarcazione fra una scena e quella immediatamente successiva³². Più di rado questo compito poteva essere assolto da diaframmi di altro tipo, quali rocce (T44-45), colonne (T54-55) oppure strutture architettoniche differenti, come l'arco della Porte Saint-Martin, attraverso il quale Napoleone fa il suo citato rientro a Parigi il 27 gennaio 1806 al suono della musica militare, al termine del lungo ciclo figurato (T73-74: fig. 9).

Poiché le due colonne raccontano grandi campagne belliche, le loro narrazioni per immagini cominciano entrambe con la partenza dei rispettivi eserciti protagonisti, i quali, nella loro marcia di avvicinamento al nemico, sono mostrati mentre si trovano nella situazione di dover superare un corso d'acqua. I soldati traiani, al principio della prima guerra dacica nel 101 d.C., attraversano il Danubio (visualizzato anche per mezzo della sua personificazione) usando due ponti di barche, dato che allora le sponde del fiume non erano ancora state unite dalla grande infrastruttura poi realizzata dall'architetto Apollodoro di Damasco³³ (fig. 10).

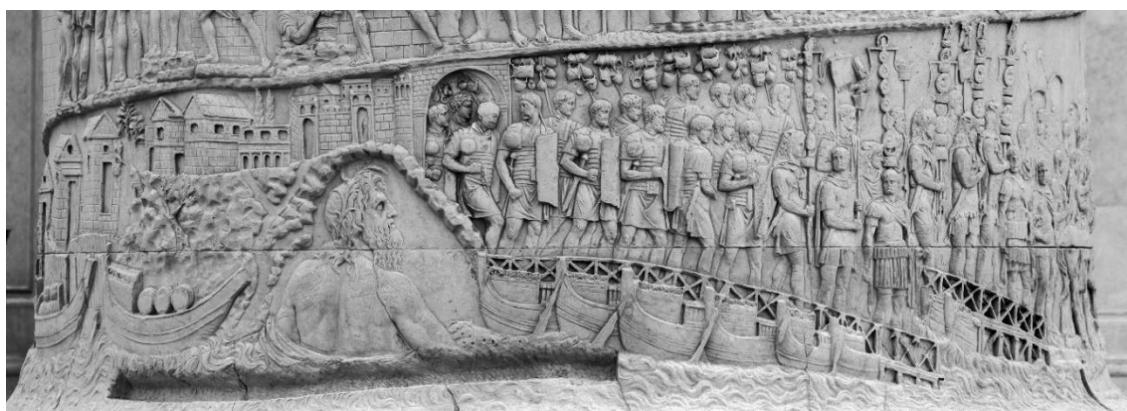


Figura 10. Roma, Colonna Traiana: l'esercito romano attraversa il Danubio
(<https://www.flickr.com/photos/profzucker/49980968257/in/photostream>, foto di S. Zucker).

I corpi di spedizione napoleonici, dopo che era stata abbandonata l'idea di un'invasione via mare dell'Inghilterra (la flotta francese a Boulogne è il primo soggetto che compare all'avvio del fregio, con le navi inserite nel campo ristretto dello spicchio iniziale della prima spira), sono anch'essi rappresentati nell'atto di percorrere un ponte di barche, come rivela gli scafi che spuntano sotto il tavolato, per attraversare la Fulda sotto il comando del maresciallo

³¹ Sul vario utilizzo degli alberi nella Colonna Traiana, e quindi anche sulla loro funzione di diaframmi nel corso della narrazione figurata, rimando a RAMBALDI (2018, 678-80, e C.D.S.).

³² Si consideri, come esempio fra i tanti, la fig. 12, dove un albero a sinistra separa il discorso di Napoleone al Senato dal precedente episodio militare che ha per protagonista il maresciallo Bernadotte (cfr. *infra* e figg. 11a-b). Talora gli alberi incorniciano una scena ai lati per conferirle uno speciale risalto: figg. 8, 15, 17, 37.

³³ III-V, 11-16: SETTIS (1988b, 264-66, tavv. 6-8); COARELLI (1999, 48-50, tavv. 4-6).

Bernadotte, ritratto sul suo cavallo al centro del ponte mentre si volta per esortare i soldati a proseguire (T5: figg. 11a-b)³⁴.



Figura 11a. Parigi, Colonna Vendôme: il maresciallo Bernadotte su un ponte esorta i soldati (da Nerrière *et al.* 2021).



Figura 11b. Parigi, Colonna Vendôme: il maresciallo Bernadotte su un ponte esorta i soldati, disegno (da Tardieu 1822/Murat 1970).

³⁴ Troppo criptico, e a mio avviso non condivisibile, il significato che WEITMANN (2020, 322) attribuisce ai lampioni che si scorgono dietro i soldati in partenza da Boulogne, poche scene prima (T2). Secondo lui, si tratterebbe di un'allusione simbolica alla luce illuministica che guida la Francia nella sua marcia contro l'Oriente tenebroso.

La Fulda è un fiume molto meno imponente del Danubio, ma qui, nella fase iniziale della narrazione, e quindi in posizione di grande visibilità per l'osservatore, permetteva un significativo collegamento col principio delle operazioni militari raffigurate sulla Colonna Traiana, sottintendendo che le truppe francesi erano le eredi dirette delle legioni romane, delle quali ricalcavano pure le scelte strategiche³⁵.

Napoleone, sempre riconoscibile con facilità nel fregio (come del resto i suoi marescialli)³⁶, fa la sua prima apparizione nell'episodio immediatamente successivo, il quale peraltro costituisce una rottura della continuità narrativa, poiché si svolge non nell'alta Renania, bensì a Parigi. Pur rispettando la consequenzialità cronologica degli eventi, questo brusco cambiamento di luogo si spiega con la volontà di attirare l'attenzione dell'osservatore sulle principali azioni compiute da Napoleone³⁷. È rappresentato in questo punto il discorso del 23 settembre 1805, col quale l'imperatore annunciava al Senato la sua imminente partenza per porsi alla guida della Grande Armata (T6: fig. 12).



Figura 12. Parigi, Colonna Vendôme: Napoleone parla al Senato, disegno (da Tardieu 1822/Murat 1970).

La scena, con Napoleone in atto di parlare al centro, di fronte ai senatori che si dispongono ai lati per lasciarlo ben visibile, segue da vicino il modello delle tante *adlocutiones* di Traiano ai soldati nella sua colonna³⁸ (fig. 13).

³⁵ Ponti di barche compaiono anche in seguito, nel corso dell'avanzata della Grande Armata, per l'attraversamento del Reno a Durlach e a Kehl (T9-12).

³⁶ Sui ritratti di Napoleone e dei suoi ufficiali superiori nel fregio, vedi NERRIÈRE ET AL. (2021, 235-67 [J.-P. NERRIÈRE]).

³⁷ Si potrebbe pensare, qui, a quella sorta di logica “cinematografica”, peraltro assai discutibile, che in passato è stata chiamata in causa per la Colonna Traiana da A. Malissard in alcuni suoi studi, fra i quali si segnala in particolare MALISSARD (1976b). Ma cfr. BRILLIANT (1987, 108).

³⁸ L'esempio in figura è la scena LIV, 135-36: SETTIS (1988b, 340, tav. 82); COARELLI (1999, 100, tav. 56).

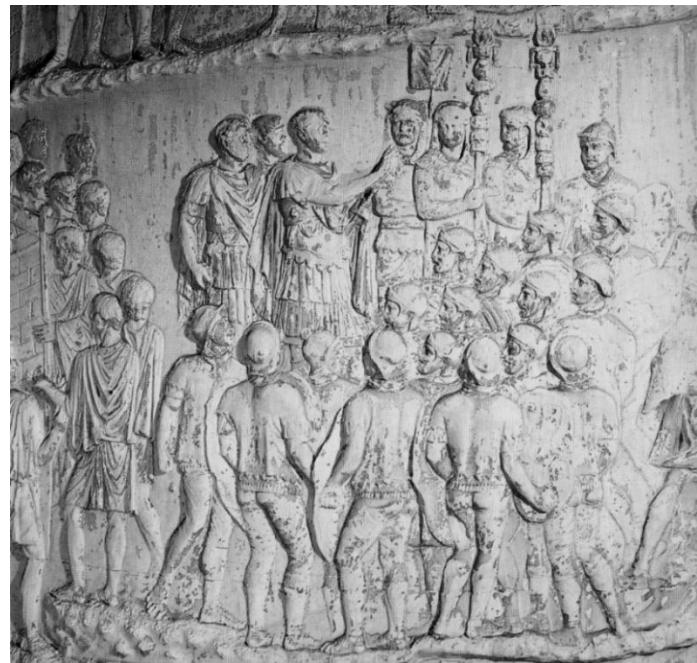


Figura 13. Roma, Colonna Traiana: *adlocutio* di Traiano (da Settim 1988a).

L’aula del Senato, rappresentata a volo d’uccello e come spaccata, con le pareti anteriori che paiono ritirarsi verso il basso per lasciarne vedere l’interno, ricorda le raffigurazioni di campi fortificati e villaggi nella Traiana, dove per mezzo di un analogo espediente si può scrutare dall’alto quanto accade fra le mura, sebbene là l’integrità architettonica venga in genere rispettata³⁹ (fig. 14).



Figura 14. Roma, Colonna Traiana: Traiano in un campo fortificato in costruzione (da Settim 1988a).

³⁹ La scena in figura è la XXXIX, 99-100: SETTIS (1988b, 314, tav. 56); COARELLI (1999, 85, tav. 41).

Ovviamente, anche Napoleone è mostrato mentre arringa le sue truppe, le quali ascoltano il loro comandante con la massima attenzione, proprio come i loro predecessori romani sul monumento antico (T52, discorso ai soldati di fronte alla reggia di Schönbrunn: fig. 15).



Figura 15. Parigi, Colonna Vendôme: Napoleone parla ai soldati a Schönbrunn, disegno (da Tardieu 1822/Murat 1970).

Una scena molto simile a questa, anche per via della frontalità con cui è presentato il personaggio principale, si può trovare nella seconda cocliffe di Roma, quella di Marco Aurelio⁴⁰ (fig. 16).



Figura 16. Roma, Colonna Aureliana: *adlocutio* di Marco Aurelio (da Caprino et al. 1955).

⁴⁰ Il fregio della seconda cocliffe di Roma era stato analogamente pubblicato da Pietro Santi Bartoli e Giovanni Pietro Bellori, in un'altra opera celebre che poteva essere consultata con facilità: *Columna Antoniniana Marci Aurelii Antonini Augusti rebus gestis insignis [...]*, Romae [forse 1675] (1704²).

Nelle occasioni in cui compare, l'imperatore dei Francesi sembra spesso imitare deliberatamente gli atteggiamenti del suo predecessore antico, di cui riecheggia non solo le azioni più significative che lo vedono protagonista, come appunto le orazioni al cospetto di un pubblico che lo ascolta, ma anche gli schemi iconografici. Nella Vendôme è stata talora ripetuta una cifra figurativa molto utilizzata nelle numerose apparizioni di Traiano che si registrano lungo il fregio romano (una sessantina, mentre quelle di Napoleone ammontano a ventuno): si tratta di quella formula che consiste nel mostrare l'imperatore attorniato a breve distanza da un paio di ufficiali, i quali sono collocati ai suoi lati oppure alle sue spalle⁴¹ (oltre al discorso di Schönbrunn, si consideri ad esempio T38: fig. 19; per Traiano, fig. 14). Il medesimo schema era già stato ripreso, a Roma, nella Colonna di Marco Aurelio⁴² (cfr. ancora la fig. 16). Come spesso accade per gli imperatori delle coclidi antiche, poi, Napoleone è talvolta rappresentato, in scene che rievocano discorsi e incontri ufficiali, mentre si rivolge ai suoi interlocutori tendendo il braccio verso di loro (T13, 33: fig. 17; per Traiano, cfr. figg. 13-14). Questo gesto simbolico, peraltro, era ormai entrato nelle consuetudini figurative degli artisti europei da molto tempo, come possono attestare casi numerosi e disparati, anche in associazione con lo stesso Napoleone⁴³.

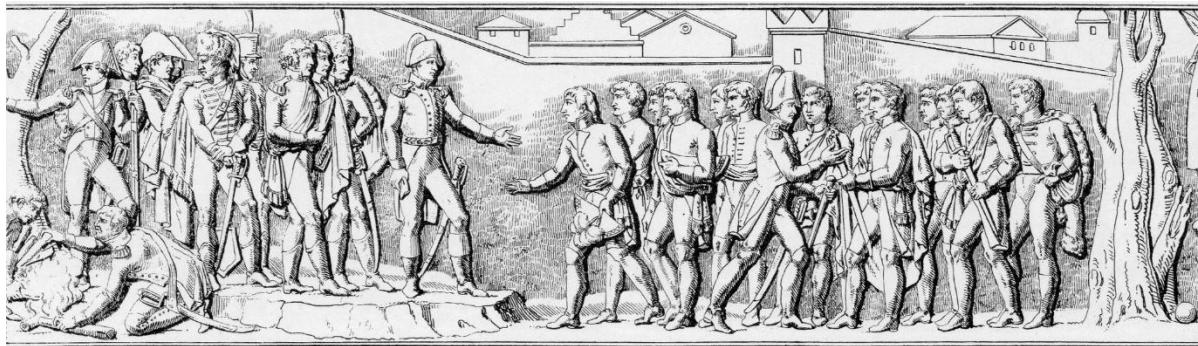


Figura 17. Parigi, Colonna Vendôme: Napoleone riceve la resa del feldmaresciallo Mack e dei generali austriaci, disegno (da Tardieu 1822/Murat 1970).

Nelle due coclidi, quasi tutta l'attenzione è riservata agli eserciti, ai loro scontri e ai loro movimenti, come d'altronde è naturale, dato che le truppe e i loro comandanti sono i protagonisti assoluti dei fatti rappresentati lungo i fregi che le ricoprono. Ma le virtù delle armate vincitrici non si esprimono soltanto nelle circostanze strettamente belliche, di maggiore o minore importanza, bensì anche in tutti i momenti in cui si rendono necessari lavori che facilitino la marcia e la vita delle truppe. Già nella Colonna Traiana, infatti, si potevano trovare molte scene che mostrano i soldati impegnati nella costruzione degli accampamenti, nel disboscamento delle foreste che ostacolavano l'avanzata nel territorio nemico, nell'approvvigionamento di vettovaglie, con lo scopo di dimostrare che l'esercito romano era giunto alla vittoria per mezzo sì del suo valore in battaglia, però anche della sua

⁴¹ Sull'uso di tale formula e delle sue variazioni nella Colonna Traiana, basilare l'analisi di SETTIS (1988a, 137-43).

⁴² Cfr. GRIEBEL (2013, 193).

⁴³ Si pensi, ad esempio, al celebre quadro dipinto da Charles Thévenin nel 1815, raffigurante la capitolazione del feldmaresciallo Mack a Ulma, il medesimo episodio visibile nella nostra fig. 17: vedi NERRIERE ET AL. (2021, 58-61 [C. MAINGON]).

perfetta organizzazione in ogni attività richiesta dalla campagna militare⁴⁴ (fig. 14). Nel fregio napoleonico compaiono poche operazioni di questo genere, comunque merita ricordare almeno due casi, i quali sembrano riecheggiare gli esempi traianei: la riparazione di un ponte presso Günzburg, che era stato demolito dagli Austriaci e che gli uomini del genio militare rimettono in efficienza pur nel pieno di uno scontro (T20: fig. 18), e il potenziamento delle fortificazioni di Braunau sull’Inn per opera dei soldati francesi, sotto la supervisione dell’imperatore in persona, che assiste ai lavori esattamente come il suo illustre antesignano in occasioni simili (T38: fig. 19).

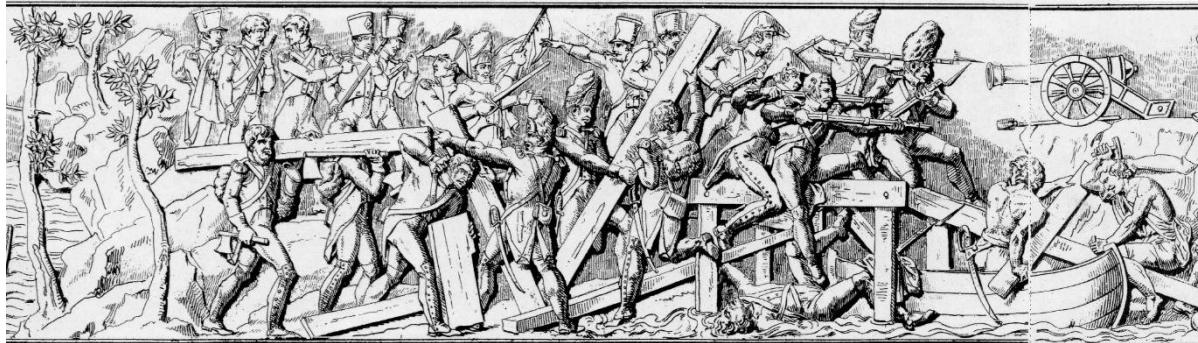


Figura 18. Parigi, Colonna Vendôme: la riparazione del ponte di Günzburg, disegno (ricomposizione da Tardieu 1822/Murat 1970).

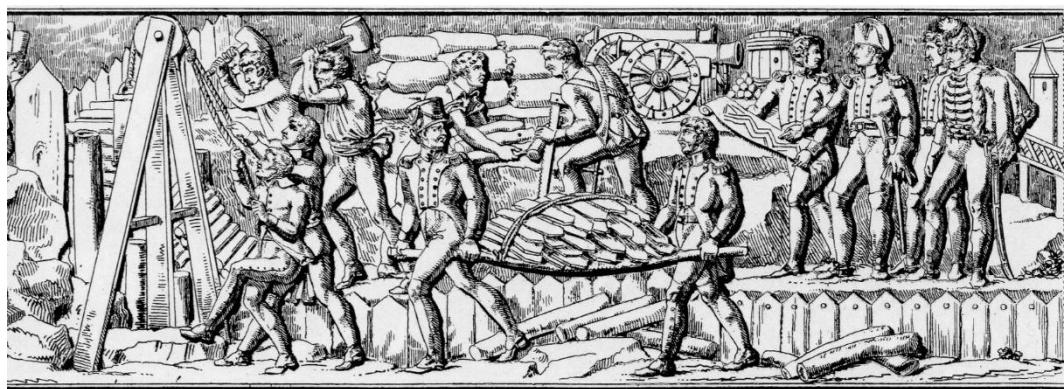


Figura 19. Parigi, Colonna Vendôme: i soldati francesi fortificano Braunau, alla presenza di Napoleone che discute il progetto dei lavori, disegno (da Murat 1970).

Gli episodi di battaglia sulla Vendôme si differenziano in buona misura dai combattimenti fra i Romani e i Daci, dal momento che i conflitti moderni prevedono l’ovvio utilizzo di fucili e artiglieria pesante. Tuttavia, nelle scene di scontro all’arma bianca, accanto a duelli fra due soldati che si fronteggiano alla pari (T44: fig. 20), compaiono anche combattenti che predominano sugli avversari, sopra i quali sollevano la mano armata per colpirli (T15-16: fig. 21), secondo uno schema che aveva goduto di lunga fortuna nell’arte classica e che nel fregio traianeo era stato ampiamente utilizzato per raffigurare le lotte corpo a corpo⁴⁵ (fig. 22).

⁴⁴ Cfr. XI-XII, 29-33: SETTIS (1988b, 273-74, tavv. 15-16); COARELLI (1999, 56, tav. 12).

⁴⁵ Fra le tante occorrenze, si possono citare almeno XCIV, 251, e CXII, 297-98: SETTIS (1988b, 429, tav. 171; 464, tav. 206); COARELLI (1999, 157, tav. 113; 180, tav. 136).



Figura 20. Parigi, Colonna Vendôme: combattimento in Tirolo, disegno (da Tardieu 1822/Murat 1970).



Figura 21. Parigi, Colonna Vendôme: la battaglia di Donauwörth, disegno (da Tardieu 1822/Murat 1970).



Figura 22. Roma, Colonna Traiana: battaglia (da Settimi 1988a).

Ma pure le scene di assedio della Colonna Traiana, dove non solo i nemici dacì ma anche i soldati romani si trovano talora asserragliati in piazzeforti poste sotto attacco, potevano fornire spunti, come nell'episodio dell'assalto francese a Ulma prima della sua conquista (T27: fig. 23).



Figura 23. Parigi, Colonna Vendôme: attacco a Ulma, disegno (ricomposizione da Tardieu 1822/Murat 1970).

Anche là si vedono i difensori che si sporgono dalla sommità delle mura, per resistere agli aggressori che li attaccano muovendosi in primo piano sotto di loro⁴⁶ (fig. 24).



Figura 24. Roma, Colonna Traiana: i Romani assediati (da Settis 1988a).

Gli abitanti dei luoghi che furono teatro degli avvenimenti bellici, quando presenti, rimangono ai margini, soprattutto nel caso della Vendôme; nella Traiana la popolazione civile ha invece uno spazio maggiore, poiché le vicende delle guerre danubiane ebbero conseguenze pesanti su di essa e sul suo territorio, che fu trasformato in una nuova provincia dell'impero romano, e quindi non mancano scene di fuga e deportazione della gente dacica⁴⁷. Nella Vendôme, i

⁴⁶ XXXII, 77-79; XCIV, 250-51: SETTIS (1988b, 298, tav. 40; 428-29, tavv. 170-171); COARELLI (1999, 75, tav. 31; 157, tav. 113).

⁴⁷ Ad esempio XXX, 72, oppure LXXVI, 200-201: SETTIS (1988b, 294-95, tavv. 36-37; 391, tav. 133); COARELLI (1999, 73, tav. 29; 133, tav. 89).

civili compaiono o come soccorritori dei feriti, oppure come spettatori di eventi importanti, soprattutto l'arrivo dell'imperatore nelle città, dove sintetizzano la popolazione urbana che non partecipa alla guerra (T14, 22, 35, 53), mentre fra i ranghi dell'esercito è raffigurata anche qualche vivandiera⁴⁸. Analogie di situazioni possono avere comportato il ricorso a soluzioni iconografiche affini, ma senza che per questo si debba necessariamente pensare, ogni volta, a un'ispirazione consapevole e diretta dall'archetipo traiano, o magari da altri modelli antichi. Un caso del genere è dato dalle donne e dai bambini che acclamano Napoleone al suo arrivo a Vienna in margine alla scena già citata (T53: fig. 8), i quali possono ricordare le masse festanti di alcune città balcaniche che Traiano incontrava lungo il suo cammino, marciando di nuovo verso la Dacia al principio della seconda guerra⁴⁹ (fig. 25).



Figura 25. Roma, Colonna Traiana: Traiano accolto festosamente dagli abitanti di una città (da Coarelli 1999).

Tuttavia, in talune occasioni, pare davvero legittimo postulare il recupero voluto di un motivo determinato. Fra gli episodi di soccorso ai soldati feriti in battaglia che si osservano lungo il fregio, merita speciale attenzione quello che si registra a margine della battaglia combattuta presso il ponte di Elchingen il 14 ottobre 1805 (T26: fig. 26).

⁴⁸ NERRIERE ET AL. (2021, 211-13 [J.-P. NERRIERE]).

⁴⁹ LXXXIII-LXXXIV, 218-20, e XC-XCI, 235-40; SETTIS (1988b, 405-406, tavv. 147-148; 418-20, tavv. 160-162); COARELLI (1999, 141-43, tavv. 97-99; 149-52, tavv. 105-108). Sulla rappresentazione dei bambini in queste scene: UZZI (2005, 64-66, 71-72).



Figura 26. Parigi, Colonna Vendôme: soccorso ai soldati feriti, disegno (da Tardieu 1822/Murat 1970).

La composizione sembra tradire la conoscenza dell'unico episodio di questo tipo che fu rappresentato nella Traiana, come rivela soprattutto il particolare del soldato a destra aiutato da un contadino del luogo, il quale, alle sue spalle, sta cercando di sollevarlo dal suolo: il dettaglio ricorda da vicino, tenuto conto dell'inversione dello schema, il soccorso prestato a un legionario romano da due compagni, sulla sinistra di una scena di assistenza ai feriti di una battaglia della prima guerra dacica⁵⁰ (fig. 27).



Figura 27. Roma, Colonna Traiana: soccorso ai soldati feriti (da Settis 1988a).

Nello stesso episodio di Elchingen il gruppo di sinistra, formato da due popolani che trasportano il comandante degli ussari Domont, gravemente ferito, rivela l'influsso di un altro schema iconografico, presente altrove nella Traiana ma di largo impiego anche in monumenti romani differenti. Il noto motivo del guerriero morto o agonizzante, che lascia cadere il braccio inanimato verso il basso mentre altri lo stanno trasportando, era divenuto, infatti, una cifra caratteristica nella rappresentazione del cacciatore Meleagro, attestata in primo luogo da

⁵⁰ XL, 102-103, scena che si riferisce a un momento di tregua durante i combattimenti della seconda campagna della prima guerra dacica. Vedi SETTIS (1988b, 316, tav. 58); COARELLI (1999, 86, tav. 42). Un'analisi di questa scena, e degli echi iconografici di origine classica che essa rivela, in RAMBALDI (2016).

numerosi sarcofagi. In età moderna, questo schema fu ripreso dai pittori più sensibili al richiamo delle testimonianze figurative dell'antichità, come Raffaello, e probabilmente fu grazie a questo tramite che finì per approdare nella Vendôme⁵¹.

Qua e là, nel fregio napoleonico, si possono riconoscere altri casi ove sembra trapelare l'influsso di monumenti diversi, che si aggiunsero al modello paradigmatico della Traiana per fornire spunti iconografici che, rielaborati in maniera opportuna, tornavano utili nella trasposizione visiva delle vicende della *Grande Armée*. Sono sicuramente da annoverare, in proposito, i numerosi corpi esanimi o feriti che si vedono giacere al suolo nelle scene di combattimento, sotto gli zoccoli dei cavalli o sotto i piedi dei soldati che continuano a lottare (ad esempio, T25 e 49: figg. 28-29).



Figura 28. Parigi, Colonna Vendôme: combattimento ad Albeck, disegno (da Tardieu 1822/Murat 1970).



Figura 29. Parigi, Colonna Vendôme: combattimento a Krems, disegno (da Tardieu 1822/Murat 1970).

Guerrieri caduti, infatti, non compaiono solo negli episodi bellici della Traiana⁵² (fig. 30), ma ovviamente anche in tante altre scene romane di guerra che erano già note all'inizio del XIX secolo e quindi in grado di esercitare potenziali suggestioni: fra questi eventuali precedenti, si possono richiamare testimonianze di natura sia pubblica, come altri monumenti importanti

⁵¹ Sul motivo del “braccio della morte”, si veda l’importante studio di S. Settis, più volte pubblicato: da ultimo, SETTIS (2013).

⁵² Il caso in figura si riferisce alle scene LXX-LXXI, 178-81: SETTIS (1988b, 373-76, tavv. 115-18); COARELLI (1999, 122-24, tavv. 78-80).

dello Stato romano⁵³ (fig. 31), sia privata, come i sarcofagi decorati con scene di battaglia, mitologica o no⁵⁴ (fig. 32).

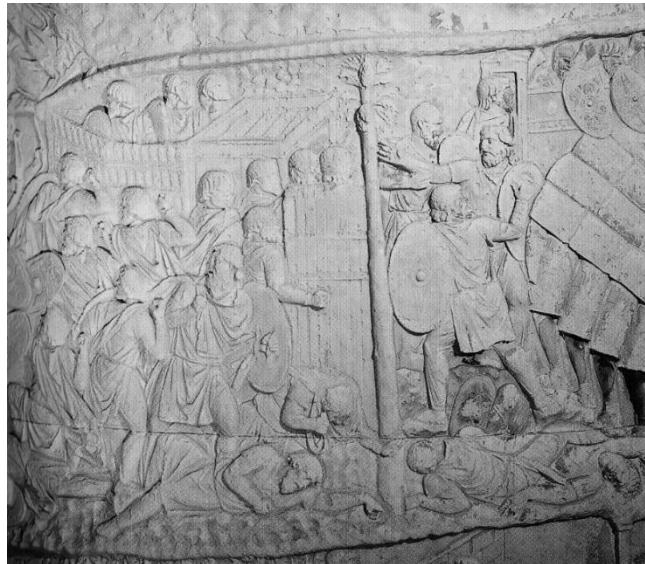


Figura 30. Roma, Colonna Traiana: cadaveri ai piedi di una fortezza assediata (da Settimi 1988a).

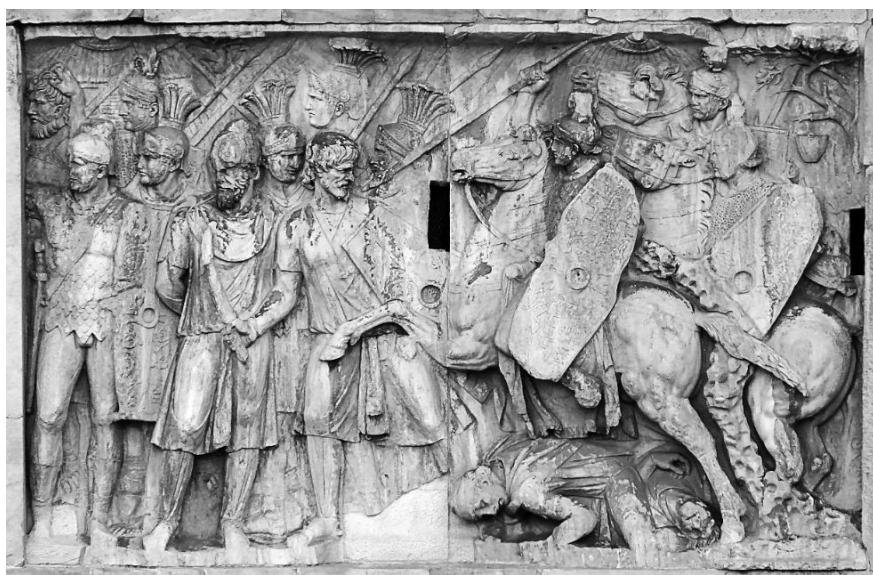


Figura 31. Roma, particolare del “Grande Fregio Traianeo” reimpiegato nell’Arco di Costantino (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Larc_de_Constantin_%28Rome%29_%285983225971%29.jpg).

⁵³ LEANDER TOUATI (1987, 25-26, lastra VIII).

⁵⁴ GRASSINGER (1999, 237, nr. 94, tav. 90.5).

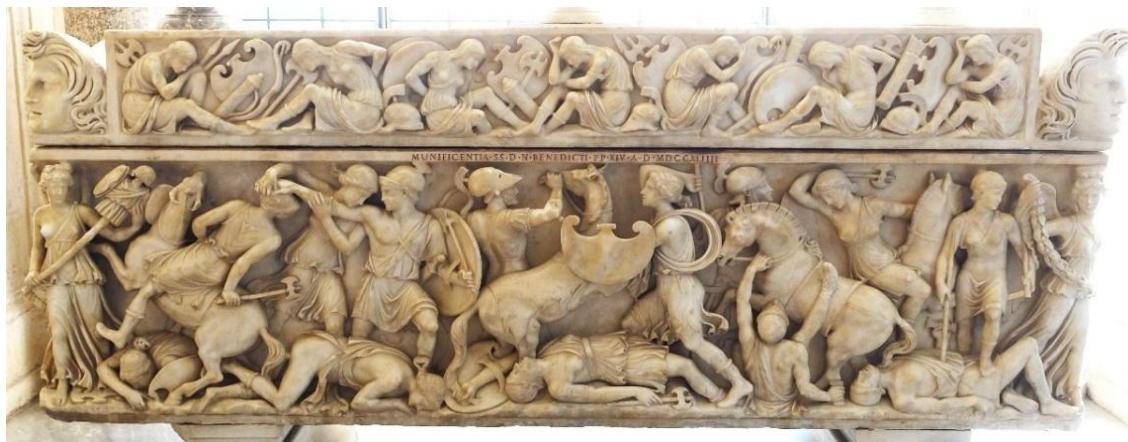


Figura 32. Roma, Musei Capitolini (Palazzo Nuovo, Galleria): sarcofago con Amazzonomachia, 140-150 d.C.

([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sarcophagus_with_battle_between_Greeks_and_Amazons_\(Musei_Capitolini\)#/media/File:Sarcophagus_with_battle_between_Greeks_and_Amazons,_S_726,_Roman,_Via_Collatina,_mid_2nd_century_AD,_marble_-_Musei_Capitolini_-_Rome,_Italy_-_DSC06023.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sarcophagus_with_battle_between_Greeks_and_Amazons_(Musei_Capitolini)#/media/File:Sarcophagus_with_battle_between_Greeks_and_Amazons,_S_726,_Roman,_Via_Collatina,_mid_2nd_century_AD,_marble_-_Musei_Capitolini_-_Rome,_Italy_-_DSC06023.jpg)).

Ma nel fregio bronzeo della Vendôme si possono individuare anche richiami più diretti ad altre opere di epoca romana. Napoleone che arringa i soldati dal ponte sul Lech, dopo essere arrivato ad Augsburg (T22: fig. 33), riprende, ribaltandola, la posa di Marco Aurelio nella celebre statua equestre capitolina, come denotano in particolare il suo gesto di tendere il braccio in avanti e lo zoccolo sollevato del cavallo⁵⁵ (fig. 34).



Figura 33. Parigi, Colonna Vendôme: Napoleone parla ai soldati, disegno (da Tardieu 1822/Murat 1970).

⁵⁵ Sulla statua bronzea del Campidoglio, basterà qui citare MELUCCO VACCARO – MURA SOMMELLA (1989) e PARISI PRESICCE (1990).



Figura 34. Roma, la statua originale di Marco Aurelio nella sua collocazione storica nella piazza del Campidoglio (da Parisi Presicce 1990).

Immediatamente dopo la scena del discorso di Napoleone in Senato, citata in precedenza, il secondo corpo di spedizione è raffigurato mentre supera il Reno e giunge a Magonza (T7: figg. 35a-b).



Figura 35a. Parigi, Colonna Vendôme: i soldati francesi entrano a Magonza (rielaborazione da https://commons.wikimedia.org/wiki/File:P1040411_Paris_Ier_Colonne_Vendôme_d%C3%A9tail_frise_rwk.JPG?uselang=fr).



Figura 35b. Parigi, Colonna Vendôme: i soldati francesi entrano a Magonza, disegno (da Tardieu 1822/Murat 1970).

I soldati che sono appena entrati in città attraverso una porta urbica fanno pensare a un episodio della Colonna di Marco Aurelio, il quale mostra un messaggero di spalle nell'atto di entrare in una fortezza, dove l'attende l'imperatore, rappresentato al centro fra due ufficiali secondo lo schema che è già stato osservato⁵⁶ (fig. 36).

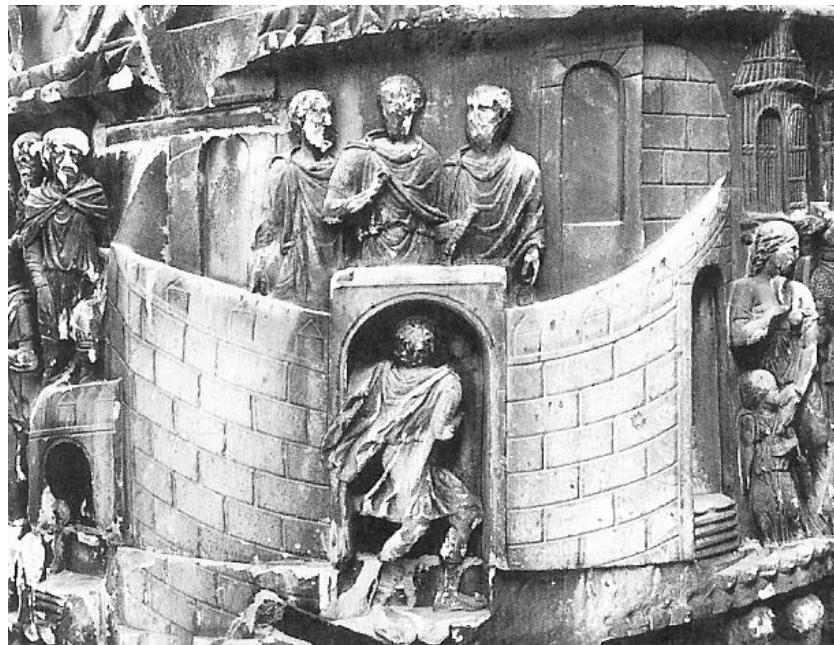


Figura 36. Roma, Colonna Aureliana: Marco Aurelio riceve un messaggero (da Kleiner 1992).

Tornando alle analogie più dirette col monumento traiano, subito dopo la rappresentazione della battaglia di Austerlitz (che occupa peraltro uno spazio molto limitato nell'economia complessiva del fregio: fig. 37), dietro una scena che mostra un gruppo di militari russi condotti prigionieri al cospetto dell'imperatore a cavallo, è raffigurato un fatto tragico, che rammenta uno dei momenti più impressionanti di tutto il fregio antico.



Figura 37. Parigi, Colonna Vendôme: battaglia di Austerlitz, disegno (ricomposizione da Tardieu 1822/Murat 1970).

⁵⁶ Vedi la descrizione di questa scena in GRIEBEL (2013, 398-99, nr. 101) e, per lo schema dell'imperatore accompagnato dai suoi attendenti, *supra*.

Una colonna dell'esercito russo, per trovare una via di scampo, si era arrischiata a valicare un tratto d'acqua ghiacciato, che però non resse il peso e la inghiottì (T65: fig. 38).



Figura 38. Parigi, Colonna Vendôme: soldati nemici sprofondano nel ghiaccio, disegno (da Tardieu 1822/Murat 1970).

I soldati sono raffigurati mentre sprofondano in mezzo al ghiaccio che si è spezzato, protendendo le braccia in alto e verso le mani dei compagni che, sulle sponde, tentano di salvarli, in una maniera molto simile a un episodio della Colonna di Roma, dove un reparto di cavalieri dacî annega fra le acque del Danubio, di fronte alla disperazione dei compagni che dalla riva assistono al disastro e cercano di prestare soccorso⁵⁷ (fig. 39).



Figura 39. Roma, Colonna Traiana: i Daci annegano nel Danubio (<https://www.flickr.com/photos/profzucker/49980729886/in/photostream>, foto di S. Zucker).

⁵⁷ XXXI, 74-76: SETTIS (1988b, 296-97, tavv. 38-39); COARELLI (1999, 74, tav. 30).

Un altro tratto che accomuna i due fregi, nella scelta tematica degli episodi da immortalare, è lo spazio del tutto marginale concesso alla dimensione religiosa. Il peso assolutamente preponderante assunto dalle vicende militari, e dunque umane, nel monumento antico ha fatto sì che i soldati di Traiano siano mostrati mentre conseguono i loro successi facendo affidamento unicamente sulle proprie forze: soltanto nella prima battaglia campale combattuta dalle legioni, quella di *Tapae*, si vede comparire in cielo Giove Tonante, il quale offre assistenza e scaglia il suo fulmine contro i nemici⁵⁸ (fig. 40).



Figura 40. Roma, Colonna Traiana: Giove Tonante (in alto a sinistra) interviene nella battaglia di *Tapae* (da Coarelli 1999).

Forse la sua presenza, qui, si spiega appunto col fatto che i Romani stanno affrontando il primo scontro importante, dopo l'attraversamento del Danubio, e quindi hanno ancora bisogno di un “incoraggiamento” da parte della divinità. Ma successivamente, nei tanti combattimenti che li conducono passo passo verso la vittoria finale, l’elemento celeste non si manifesta più, perché le loro capacità e la loro perfetta organizzazione sono evidentemente sufficienti per avere ragione dei nemici⁵⁹. Anche la controparte moderna della Colonna Traiana si rivela molto “laica”, e d’altronde non poteva non essere così, dato che il monumento seguiva la scia postrivoluzionaria e rifletteva l’anticlericalismo di Napoleone. Due statue di santi si ergono ai lati dell’ingresso della celebre abbazia di Melk, dove il quartier generale francese fa una sosta durante le operazioni in Austria, prima dell’arrivo dell’imperatore a Vienna: qui, ovviamente, le immagini sacre servono soltanto per contrassegnare il luogo nel quale l’episodio si svolge,

⁵⁸ XXIV, 56-63: SETTIS (1988b, 286-89, tavv. 28-31); COARELLI (1999, 66-68, tavv. 22-24).

⁵⁹ La personificazione della Notte che campeggia nel cielo, al di sopra di una battaglia nel corso della campagna in Mesia che i Romani avevano dovuto condurre durante la prima guerra, serve soltanto per far comprendere che il combattimento si svolge in un’ora notturna: XXXVIII, 95. Vedi SETTIS (1988b, 310, tav. 52); COARELLI (1999, 83, tav. 39). Un’ultima personificazione che compare nell’ultima spira del fregio (CL, 399) è forse da intendere come la Dacia ormai pacificata, che assiste dall’alto allo spegnimento degli ultimi focolai di resistenza (più difficile che si tratti di Diana, secondo una differente ipotesi interpretativa, poiché è priva di attributi che la qualifichino come quella dea): SETTIS (1988b, 535, tav. 277); COARELLI (1999, 219, tav. 175).

come anche il monaco benedettino che sta di fronte a esse e assiste all’entrata degli ufficiali⁶⁰ (T48: fig. 41).



Figura 41. Parigi, Colonna Vendôme: l’arrivo all’abbazia di Melk, disegno (ricomposizione da Tardieu 1822/Murat 1970).

Religiosi, del resto, compaiono anche in altre occasioni, quando sono coinvolti nelle vicende rappresentate: ad esempio, a poca distanza dall’avvenimento precedente, al suo giungere alle porte della capitale austriaca Napoleone è accolto da una delegazione di magistrati e alti prelati, che gli consegnano le chiavi della città, in una scena già ricordata più volte (T53: fig. 8). Ma ciò che manca totalmente è l’idea che le azioni del capo dei Francesi possano essere in qualche modo assistite o ispirate da Dio, poiché l’imperatore è sempre trattato come l’esclusivo promotore e stratega degli eventi che si succedono davanti agli occhi degli osservatori della Colonna, analogamente a Traiano prima di lui.

La dimensione allegorica, evocata da simboli e figure che personificano concetti e valori ideali, riveste di solito un ruolo assai considerevole nelle opere celebrative, come si è già visto a proposito della decorazione della base del monumento parigino. Nello sviluppo del fregio, tuttavia, non sono molte le creature allegoriche che sono state inserite con lo scopo di completarne il messaggio. La più importante, nonché quella che ripropone con maggiore aderenza un’immagine già presente nella Colonna Traiana, è la Vittoria alata con lo scudo posizionata quasi al centro del fusto, fra due trofei d’armi. La Vittoria antica si colloca esattamente al centro della narrazione figurata, fra le scene della prima e della seconda guerra dacica, ed è impegnata a iscrivere sullo scudo le gesta di Traiano⁶¹ (anche se il testo non è più leggibile: fig. 42); la sua omologa moderna si inserisce dopo le vicende che avevano portato all’importante resa di Ulma, avvenuta il 20 ottobre 1805, con la capitolazione delle forze austriache comandate dal feldmaresciallo Mack⁶², e infatti sul suo scudo ha vergato l’iscrizione *CAPITULATION D’VLM* (T34: figg. 43a-b).

⁶⁰ È probabilmente da interpretare come un’immagine sacra anche la statua al centro di un ponte presso la città di Augsburg (rappresentata sinteticamente nel fondale), che il 4° corpo d’armata si accinge a varcare in una scena precedente (T18), come lascia intendere la croce che le sta accanto.

⁶¹ LXXVIII, 204-206: SETTIS (1988b, 394-96, tavv. 136-38); COARELLI (1999, 135-36, tavv. 91-92). Su senso, origine e iconografia dell’immagine di Vittoria, da vedere soprattutto HÖLSCHER (1967, 122-26, e 1993, 50-52).

⁶² Per la celebrazione figurativa di questo episodio, cfr. *supra*, nota 43.



Figura 42. Roma, Colonna Traiana: Vittoria (da Settim 1988a).



Figura 43a: Parigi, Colonna Vendôme: Vittoria (rielaborazione da https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Colonne_Vend%C3%A9me?uselang=fr#/media/File:Colonnes_Vend%C3%A9me_Paris_17.jpg).



Figura 43b. Parigi, Colonna Vendôme: Vittoria, disegno (da Tardieu 1822/Murat 1970).

Tuttavia, dal punto di vista iconografico, non è stata ripetuta esattamente l'immagine visibile nel fregio traiano, dove la figura appare interamente vestita, ma quella che, in analoga posizione, si vede nella seconda colonna coclide di Roma, quella di Marco Aurelio⁶³ (fig. 44):

⁶³ Vedi GRIEBEL (2013, 321-22, nr. 55a).

è qui, infatti, che la Vittoria si mostra nuda fino alla vita, esattamente come la sua consorella parigina, secondo uno schema più vicino al prototipo tardoclassico sul quale la figura allegorica era basata e che, già prima dell'epoca di Traiano, era stato proposto su conii monetali, che commemoravano altri successi militari⁶⁴.



Figura 44. Roma, Colonna Aureliana: Vittoria (rielaborazione da: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/Column_of_Marcus_Aurelius_%2848424177022%29.jpg).

Una diversa composizione allegorica è stata introdotta in un'altra posizione di spicco (per quanto malamente distinguibile da lontano), cioè alla fine del fregio, dove si è dovuta adattare al progressivo restringersi del campo a disposizione. La narrazione traianea si conclude con una scena che mostra parte della popolazione dacica, costretta ad abbandonare il suo paese per lasciare spazio ai coloni romani, nell'atto di avviarsi mestamente verso altre terre in compagnia dei suoi animali⁶⁵; il fregio parigino, invece, termina con l'immagine della Fama che vola con la palma della vittoria in mano. La *Renommée* annuncia la pace di Presburgo, menzionata nel drappo appeso alla tromba che sta suonando, alla personificazione della Senna accanto a lei, il cui nome è iscritto sul vaso dal quale fuoriesce l'acqua (T76: fig. 45).



Figura 45. Parigi, Colonna Vendôme: la Fama e la Senna, disegno (da Tardieu 1822/Murat 1970).

A differenza della Colonna Traiana, dove la personificazione del Danubio compare all'inizio del ciclo figurato, qui l'allegoria di un grande corso d'acqua è stata inserita alla fine, come ultimo personaggio del fregio, per incarnare il fiume della capitale dell'Impero, dove Napoleone fa ritorno dopo la sua campagna vittoriosa. La figura della Senna imita

⁶⁴ Un elenco di attestazioni su monete in RAMBALDI (2016, 90, n. 7). Durante lo stesso principato traianeo, la medesima immagine era servita per celebrare la conclusione della prima delle due guerre daciche in una serie di sesterzi coniata dal 103 in poi, dunque già dieci anni prima dell'inaugurazione della Colonna.

⁶⁵ CLV, 409-14; SETTIS (1988b, 543-46, tavv. 285-88); COARELLI (1999, 223-26, tavv. 179-81). Nella Vendôme, hanno preso il posto dei Daci sconfitti i soldati francesi che precedono l'imperatore nel suo ingresso a Parigi, coi carri che trasportano il bottino (T75).

l'iconografia antica delle personificazioni dei fiumi, che nell'arte romana sono di norma rappresentati con sembianze maschili, ma appaiono comunque sdraiati in mezzo alle canne, con un gomito appoggiato sul vaso dell'acqua ed eventualmente tenendo un timone con l'altra mano, come qui, per indicare che il loro corso è navigabile⁶⁶. Ma *la Seine* era giustamente considerata femmina e perciò è stata raffigurata come donna. La Fama, dal canto suo, si adegua alle rappresentazioni di Vittorie alate che spesso venivano scolpite a rilievo nei pennacchi ai lati dei fornici negli archi celebrativi, come il monumento eretto a Roma in memoria dell'imperatore Tito: nei quattro pennacchi delle sue facciate volano Vittorie con attributi diversi, fra le quali una reca una corona di quercia e appunto un ramo di palma, mentre un'altra teneva una tromba, oggi scomparsa⁶⁷ (fig. 46).



Figura 46. Roma, Arco di Tito, fronte ovest: Vittoria con corona e ramo di palma (da Pfanner 1983).

5. Il nuovo Traiano

La Colonna Vendôme era un'opera troppo grandiosa per poter essere imitata nella sua unità, quindi non era in grado di fare scuola come monumento in sé, anche se le scene scolpite nel fregio sembrano comunque avere esercitato qualche ruolo nell'elaborazione successiva dell'iconografia napoleonica⁶⁸. D'altro canto, l'insigne monumento riproponeva i problemi di visibilità sollevati già dal suo modello romano, le cui raffigurazioni appaiono sempre più ardue da discernere, a mano a mano che l'occhio dell'osservatore scorre verso l'alto⁶⁹. A una migliore comprensione di un fregio così conformato non giova poi la monocromia, che nel caso della Traiana è una conseguenza determinata dalla progressiva scomparsa della

⁶⁶ OSTROWSKI (1991, specialmente 26-59).

⁶⁷ Entrambe sono posizionate nei pennacchi di destra: la prima sulla fronte ovest, la seconda sulla fronte est. Vedi PFANNER 1983, 79, tavv. 71.1 e 74.1.

⁶⁸ NERRIÈRE ET AL. (2021, 61 [C. MAINGON]).

⁶⁹ La questione della scarsa visibilità del fregio traiano è molto discussa. Per gli aspetti basilari, si vedano: VEYNE (1988), prima redazione di un testo poi ripubblicato in più occasioni, dove è presa in considerazione anche la Vendôme; SETTIS (1991); COARELLI (1999, 19-21); DE ANGELIS (2014).

colorazione originale sulla superficie marmorea, mentre nel caso della Vendôme è una proprietà connaturata fin dal principio alla lega metallica che si scelse di impiegare. Alle difficoltà di lettura potevano rimediare le pubblicazioni che riproducevano e commentavano il fregio⁷⁰, ma queste, ovviamente, non erano alla portata di tutti e ad ogni modo si prestavano a un esame da tavolino, non in rapporto con la visione diretta del monumento reale.

Il fine perseguito dalla colonna napoleonica era soprattutto quello di impressionare chi la vedesse, suscitando il ricordo automatico della Colonna Traiana nell'osservatore, il quale era inevitabilmente indotto ad assimilare Napoleone al grande imperatore romano. Quest'ultimo, del resto, sembrava un precursore col quale Bonaparte poteva identificarsi più che degnamente, e con un paio di ragioni in più rispetto ad altri sovrani europei che si erano ispirati a Traiano già in precedenza⁷¹. In primo luogo, sia l'*optimus princeps* sia il suo emulo moderno erano nati in territori lontani dalle rispettive capitali (Traiano a Italica nella provincia della *Baetica*, Napoleone ad Ajaccio, pochi mesi prima che la Corsica venisse conquistata dalla Francia). In secondo luogo, entrambi avevano avuto un padre illustre (l'omonimo Marco Ulpio Traiano e Carlo Maria Buonaparte), ma erano riusciti ad attrarre l'attenzione su di loro grazie al valore che avevano dimostrato e, giunti al potere supremo, erano stati protagonisti di successi militari meritevoli di essere tramandati ai posteri⁷².

Riferimenti bibliografici:

AGOSTI – FARINELLA 1985

G. Agosti – V. Farinella, *Il fregio della Colonna Traiana. Avvio ad un registro della fortuna visiva*, «ASNP», s. III, XV, 1103-1150.

AGOSTI – FARINELLA 1988

G. Agosti – V. Farinella, *Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento*, in SETTIS 1988b, 549-97.

DE ANGELIS 2014

F. de Angelis, *Sublime histories, exceptional viewers. Trajan's column and its visibility*, in J. Elsner – M. Meyer (eds.), *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge, 89-114.

ARIOLI 2013

⁷⁰ Vedi *supra*, n. 19.

⁷¹ Cfr. GRELL (1988).

⁷² PASTOR (2021, 67-68); SANTANGELO (2022, 110-12). Nel periodo in cui la Colonna Vendôme era in costruzione, l'accostamento di Napoleone a Traiano fu reso esplicito nell'opera in tre atti *Le Triomphe de Trajan*, su libretto di Joseph-Alphonse Esménard e musica di Jean-François Lesueur e Louis-Luc Loiseau de Persuis, rappresentata per la prima volta all'Opéra di Parigi il 23 ottobre 1807, che nel finale metteva in scena il Foro di Traiano con la Colonna: GALINIER (2017, 243); WEITMANN (2020, 321-22); MATTIOLI (2024, penultima p.). Nel 1812, lo scultore Carlo Finelli fu incaricato di decorare una delle sale del Palazzo del Quirinale con un fregio a rilievo raffigurante *Il trionfo di Traiano*, in previsione dell'arrivo di Napoleone, il quale, però, non si sarebbe recato mai a Roma. Vedi HUBERT (1964, 121).

K.A. Arioli, *Jacopo Ripanda, Trajan's Column and Artistic Fame in Renaissance Rome*, in L. Kouneni (ed.), *The Legacy of Antiquity: New Perspectives in the Reception of the Classical World*, Cambridge, 125-146.

BARBANERA 2015

M. Barbanera, *Storia dell'archeologia classica in Italia. Dal 1764 ai giorni nostri*, Roma-Bari.

BARBILLON 2014

C. Barbillon, *Le relief au croisement des arts du XIX^e siècle*, Paris.

BECATTI 1960

G. Becatti, *La colonna coclide istoriata. Problemi storici, iconografici, stilistici*, Roma.

BERNACCHIO 2021

N. Bernacchio, *Napoleone. L'Italia, il Papato e Roma*, in PARISI PRESICCE ET AL. 2021, 75-90.

BEYELER – COCHET 2011

Ch. Beyeler – V. Cochet (a cura di), *Enfance impériale. Le roi de Rome, fils de Napoléon* (Catalogo della Mostra, Fontainebleau 2011), Dijon.

BIANCHI BANDINELLI 1980

R. Bianchi Bandinelli, *La Colonna Traiana: documento d'arte e documento politico (o Della libertà dell'artista)*, in Id., *Dall'ellenismo al medioevo*, a cura di L. Franchi dell'Orto, Roma (seconda ediz.), 123-140.

BRILLIANT 1987

R. Brilliant, *Narrare per immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana*, Firenze (ediz. orig. *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca-London 1984).

BRUNETTI 2021

M. Brunetti, *Philip II of Spain and Trajan: History of a Special Undelivered Gift and of the Reception of Trajan's Column*, «PBSR» LXXXIX, 159-209.

CAPRINO ET AL. 1955

C. Caprino et al., *La Colonna di Marco Aurelio*, Roma.

CAVALLARO 1984

A. Cavallaro, “Una colonna a modo di campanile facta per Adriano imperatore”. *Vicende e interpretazioni della colonna Traiana tra Medioevo e Quattrocento*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, I, Roma, 71-90.

CAVALLARO 2020

Temi e motivi di Roma antica al servizio di Napoleone: appunti sulla Colonna Vendôme

A. Cavallaro, *La colonna di Traiano e il suo mito nei viaggiatori tra Medioevo e primo Rinascimento*, in F. Niutta (a cura di), *I Romani e l'altrove. Viaggi e paesi reali e immaginati nel Rinascimento*, Roma, 117-30.

CICHLERUS 1896-1900

C. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäule*, II-III, Berlin.

COARELLI 1999

F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma.

COARELLI 2008

F. Coarelli, *La Colonna di Marco Aurelio. The Column of Marcus Aurelius*, Roma.

COULSTON 2017

J. Coulston, *Roman Victory and Barbarian Defeat on the Pedestal Reliefs of Trajan's Column*, in MITTHOF – SCHÖRNER 2017, 95-112.

FAGIOLO 2008

M. Fagiolo, *Da Domenico a Carlo Fontana: i progetti per le Colonne coclidi, le Mete e il Colosseo*, in M. Fagiolo – G. Bonaccorso (a cura di), *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Roma, 13-38.

GALINIER 2017

M. Galinier, *La colonne Trajane, «Miroir» des Princes, ou la fortune idéologique du monument de Trajan*, in MITTHOF – SCHÖRNER 2017, 229-49.

GAMBER 1964

O. Gamber, *Dakische und sarmatische Waffen auf den Reliefs der Traianssäule*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien» LX, 7-34.

GAUER 1981

W. Gauer, *Die Triumphsäulen als Wahrzeichen Roms und der Roma secunda und als Denkmäler der Herrschaft im Donauraum*, «A&A» XXVII, 179-92.

GAUER 1985

W. Gauer, *Säulenmonumente in Rom und in Europa*, in H. Bungert (ed.), *Das antike Rom in Europa. Die Kaiserzeit und ihre Nachwirkungen*, Regensburg, 53-86.

GIARDINA – VAUCHEZ 2000

A. Giardina, A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari.

GRASSINGER 1999

D. Grassinger, *Die mythologischen Sarkophage. Achill bis Amazonen* («Die Antiken Sarkophagreliefs», XII.1), Berlin.

GRELL 1988

Ch. Grell, *La renommée de Trajan au XVII^e et au XVIII^e s.*, in MOREL 1988, 244-52.

GRIEBEL 2013

J. Griebel, *Der Kaiser im Krieg. Die Bilder der Säule des Marc Aurel*, Berlin-Boston.

HEENES 2014

V. Heenes, *On sixteenth-century copies of the reliefs from the Column of Trajan – Two new drawings from an unknown rotulus*, «RIHA Journal» XCIV (<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69948>).

HEENES 2017

V. Heenes, *Zu den Kopien der Reliefs der Trajanssäule im 16. Jahrhundert: Zwei neue Zeichnungen eines unbekannten Rotulus*, in MITTHOF – SCHÖRNER 2017, 271-78.

HÖLSCHER 1967

T. Hölscher, *Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr.*, Mainz am Rhein.

HÖLSCHER 1993

T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Torino (ediz. orig. *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg 1987).

HÖLSCHER 1994

T. Hölscher, *Monumenti statali e pubblico*, Roma.

HUBERT 1964

G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris.

HUET 1999

V. Huet, *Napoleon I: a new Augustus?*, in C. Edwards (ed.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge, 53-69.

JACQUES 2018

S. Jacques, *The Caesar of Paris. Napoleon Bonaparte, Rome, and the Artistic Obsession that Shaped an Empire*, New York-London.

JORDAN-RUWE 1995

M. Jordan-Ruhe, *Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen* («Asia Minor Studien», 19), Bonn.

JOUIN 1879

Temi e motivi di Roma antica al servizio di Napoleone: appunti sulla Colonna Vendôme

H. Jouin, *Colonne de la Grande Armée (Place Vendôme)*, in *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris, monuments civils*, I, Paris, 343-68.

KLEINER 1992

D.E.E. Kleiner, *Roman Sculpture*, New Haven-London.

LA ROCCA 2004

E. La Rocca, *Templum Traiani et columnā cochlīs*, «MDAI(R)» CXI, 193-238.

LEANDER TOUATI 1987

A.-M. Leander Touati, *The Great Trajanic Frieze. The Study of a Monument and of the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art*, Stockholm.

MALGOUYRES 1999

Ph. Malgouyres, *Le Musée Napoléon*, Paris.

MALISSARD 1976a

A. Malissard, *La colonne Vendôme. Une colonne Trajane à Paris*, «Les Dossiers de l'archéologie» XVII, 116-21.

MALISSARD 1976b

A. Malissard, *L'expression du temps sur la Colonne Trajane*, in R. Chevallier (ed.), *AION. Le temps chez les Romains* («Caesarodunum», Xbis), Paris, 157-82.

MANSUELLI 1969

G.A. Mansuelli, *Osservazioni sull'iscrizione della Colonna Ulpia*, «Epigraphica» XXXI, 124-38.

MATTIOLI 2024

A. Mattioli, *La Vestale, un'opera politica*, in G. Spontini, *La Vestale* (Programma di Sala, Teatro Municipale di Piacenza, 22 e 24 novembre 2024), pagine non numerate.

MELUCCO VACCARO – MURA SOMMELLA 1989

A. Melucco Vaccaro – A. Mura Sommella (a cura di), *Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, Milano.

MENEGHINI – SANTANGELI VALENZANI 2023

R. Meneghini – R. Santangeli Valenzani, *I Fori Imperiali*, Roma.

MISITI – PROSPERI VALENTI RODINÒ 2010

M.C. Misiti – S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Le meraviglie di Roma antica e moderna. Vedute, ricostruzioni, progetti nelle raccolte della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte* (Catalogo della Mostra, Roma 2010), Torino.

MITTHOF – SCHÖRNER 2017

F. Mitthof – G. Schörner (eds.), *Columna Traiani – Traianssäule. Siegesmonument und Kriegsbericht in Bildern* (Atti del Convegno, Wien 2013), Wien.

MOREL 1988

Ph. Morel (a cura di), *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I* (Catalogo della Mostra, Roma 1988), Roma.

MURAT 1970

A. Murat, *La Colonne Vendôme*, Paris.

NERRIERE ET AL. 2021

J.-P. Nerrière et al., *La Colonne Vendôme. La Grande Armée de bronze*, Paris.

NIERHAUS 2024

A. Nierhaus, „*Colossalische Geschicht-Säulen*“. Zu einem „*Haupt- und Lieblingsmotiv*“ Johann Bernhard Fischers von Erlach, «Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege» LXXVIII.1, 9-17.

OSTROWSKI 1991

J.A. Ostrowski, *Personifications of Rivers in Greek and Roman Art*, Warszawa.

PARISI PRESICCE 1990

C. Parisi Presicce, *Il Marco Aurelio in Campidoglio*, a cura di A. Mura Sommella, Milano.

PARISI PRESICCE ET AL. 2017

C. Parisi Presicce et al. (a cura di), *Traiano. Costruire l'impero, creare l'Europa* (Catalogo della Mostra, Roma 2017-2018), Roma.

PARISI PRESICCE ET AL. 2021

C. Parisi Presicce et al. (a cura di), *Napoleone e il mito di Roma* (Catalogo della Mostra, Roma 2021), Roma.

PASTOR 2017

S. Pastor, *Indagini epigrafiche preliminari: la basilica Ulpia e le legioni di Traiano*, in PARISI PRESICCE ET AL. 2017, 286-90.

PASTOR 2021

S. Pastor, *Un eroe antico, un padre fondatore, un santo, un dio da pregare*, in PARISI PRESICCE ET AL. 2021, 59-74.

PFANNER 1983

M. Pfanner, *Der Titusbogen*, Mainz.

POLITO 1998

E. Polito, Fulgentibus armis. *Introduzione allo studio dei fregi d'arme antichi*, Roma.

POLITO 2017

E. Polito, *I segni della vittoria nel Foro di Traiano: continuità e novità*, in PARISI PRESICCE ET AL. 2017, 263-67.

POMPONI 1991-1992

M. Pomponi, *La Colonna Traiana nelle incisioni di P.S. Bartoli: contributi allo studio del monumento nel XVII secolo*, «RIA» XIV-XV, 347-77.

RAMBALDI 2016

S. Rambaldi, *La fasciatura dei feriti: uno schema di origine classica nel fregio della Colonna Traiana*, «Eidola. International Journal of Classical Art History» XIII, 89-103.

RAMBALDI 2018

S. Rambaldi, *Alberi e culti. Un contributo all'analisi degli elementi paesistici nella scultura a rilievo di età romana*, in M. Cavalieri – C. Boschetti (a cura di), *MVLTA PER AEQVORA. Il polisemico significato della moderna ricerca archeologica. Omaggio a Sara Santoro* («Fervet opus», IV), II, Louvain-la-Neuve, 661-87.

RAMBALDI C.D.S.

S. Rambaldi, *Some remarks about the landscape on Trajan's Column*, in G. Baldo et al. (eds.), *Representing Roman Landscape: From the Age of Augustus to Late Antiquity* («Trends in Classics – Supplementary Volumes»), Berlin, c.d.s.

SANTANGELO 2022

F. Santangelo, *Napoleon and Ancient Rome: The Models of the Republic and the Empire, 1779-1815*, in Id. – M. Zanin (a cura di), *Napoleone e l'Antico* («FuturoClassico», VIII), 86-115.

SCHEID – HUET 2000

J. Scheid – V. Huet (eds.), *Autour de la colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome*, Turnhout.

SEITSCHER 2017

S. Seitschek, *Trajan und die Daker. Schlaglichter zur Antike(n)rezeption in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in MITTHOF – SCHÖRNER 2017, 279-305.

SETTIS 1988a

S. Settis, *La Colonna*, in SETTIS 1988b, 45-255.

SETTIS 1988b

S. Settis (a cura di), *La Colonna Traiana*, Torino.

SETTIS 1991

S. Settis, *La colonne Trajane: l'empereur et son public*, «RA» 1991, 186-98.

SETTIS 2013

S. Settis, Ars moriendi: *Cristo e Meleagro*, in M.L. Catoni (a cura di), *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Milano, 83-108.

SPERTI 1996

L. Sperti, *Tre bronzetti di imperator e la statua di Traiano sulla colonna coclide disegnata da Pietro Santi Bartoli*, «RAL», s. IX, VII, 393-424.

TARDIEU 1822

A. Tardieu, *La Colonne de la Grande Armée d'Austerlitz, ou de la Victoire*, Paris.

TRAEGER 1977

J. Traeger, *Über die Säule der Großen Armee auf der Place Vendôme in Paris*, in F. Piel – J. Traeger (eds.), *Festschrift Wolfgang Braufels*, Tübingen.

UNGARO 2017

L. Ungaro, *Simboli e immagini del trionfo in marmo: "barbari", romani e congeries armorum nel Foro di Traiano*, in PARISI PRESICCE ET AL. 2017, 291-96.

UZZI 2005

J.D. Uzzi, *Children in the Visual Arts of Imperial Rome*, Cambridge.

VEYNE 1988

P. Veyne, *Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs*, «Diogène» CXLIII, 3-22.

WEBER 2017

E. Weber, *Die Inschrift der Trajanssäule*, in MITTHOF – SCHÖRNER 2017, 193-97.

WEITMANN 2020

P. Weitmann, *Säulen auf dem Weg nach oben. Die Place Vendôme zu Paris und deren Folgen*, in M.-G. Dehrmann – M. Vöhler (eds.), *Humanismus und Antikerezeption im 18. Jahrhundert, 2. Der Humanismus und seine Künste*, Heidelberg, 307-39.