

1222 · 2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea in Archeologia

Donne, guerra, violenza nel mondo romano
Il racconto delle colonne di Traiano e Marco Aurelio

Relatrice: Prof.ssa Monica Baggio

Laureanda: Claudia Iodice

Matricola: 2003213

Anno Accademico
2022/2023

INDICE

Introduzione.....	3
CAPITOLO I.....	8
I.1 Donne e violenza nella tradizione letteraria. Breve <i>excursus</i>	8
I.1a Le fonti greche.....	8
I.1a.1 L'oltraggio a Cassandra.....	8
I.1a.2 Rapimenti di guerra.....	12
I.1a.3 Sacrifici di guerra.....	16
I.1b Le fonti latine.....	22
I.1b.1 Il "sacrificio" di Creusa.....	22
I.1b.2 Uno stupro per la nascita di Roma.....	25
I.1b.3 Il ratto delle Sabine.....	27
I.1b.4 Lo stupro di Lucrezia.....	32
CAPITOLO II.....	37
II.1 Un racconto per immagini.....	37
II.1a La colonna di Traiano.....	37
II.1a.1 Il contesto storico.....	37
II.1a.2 Il foro.....	40
II.1a.3 La struttura della colonna.....	42
II.1b La colonna di Marco Aurelio.....	43
II.1b.1 Il contesto storico.....	43
II.1b.2 Il contesto topografico.....	46
II.1b.3 La struttura della colonna.....	47
II.2 Due colonne, due stili.....	48
CAPITOLO III.....	50
III.1 Donne e violenza nella tradizione iconografica.....	50
CAPITOLO IV.....	69
IV.1 Conclusioni.....	69
Bibliografia.....	72
Immagini	

Introduzione

Le dinamiche violente legate all'attuale conflitto in Ucraina hanno portato al comunicato stampa del Parlamento Europeo del 5 maggio del 2022. Questo documento «condanna fermamente l'uso della violenza sessuale e di genere come arma di guerra ed esprime profonda preoccupazione per il crescente numero di denunce di tratta di esseri umani, violenza sessuale, sfruttamento, stupro, abusi subiti da donne e bambini in fuga dall'Ucraina.». Risulta dunque evidente come, tra le altre cose, i diritti delle donne ancora oggi non siano garantiti e come le stesse abbiano un ruolo all'interno delle dinamiche della guerra legato alla dimostrazione del potere e alla sottomissione del nemico.

Nel 1970 venne pubblicato un testo di straordinaria importanza *Sulla violenza* di Hannah Arendt. La filosofa ci offre una riflessione sui concetti di violenza e potere e sulla loro correlazione. Secondo H. Arendt non possiamo legare il potere politico all'organizzazione della violenza; chi invece pensa siano sovrapponibili intende il governo come un uomo che prevarica su un altro uomo. Il governo, in realtà, è dato dal consenso del popolo, che quindi gli conferisce il potere. Infatti, riprendendo ciò che afferma Montesquieu, la tirannide è la forma di governo con meno potere perché satura di consenso. Date queste premesse, risulta logico comprendere il fatto che quando si mette in atto la violenza un governo sia molto debole e vicino al collasso, perdendo il potere. Molto chiaro appare quindi il concetto secondo cui la violenza si oppone al potere.¹

Alla luce degli eventi attuali e delle riflessioni di Hannah Arendt, che riflettono sulle brutalità che hanno caratterizzato la seconda guerra mondiale, pur consapevoli dell'enorme distanza tra noi e gli antichi, sembra interessante analizzare il tema della violenza sulla donna nel mondo romano, in ambito politico e bellico, e in particolare dell'iconografia attraverso la quale essa viene rappresentata.

Dal punto di vista etimologico, ricordiamo brevemente e senza nessuna pretesa esaustiva che, la parola latina *vis* dà origine ai termini *violentia* e *violare*, quindi “trattare con violenza” e “ferire violentemente”. In ambito giuridico un termine importante è *iniuria*: termine con cui si intende un oltraggio nei confronti del corpo, della *dignitas* (la rispettabilità) o della *pudicitia* (integrità fisica e sessuale) e può essere verbale o meno. Un'altra forma di oltraggio è lo *stuprum* che, a differenza dell'*iniuria*, implica una violazione sessuale. La *lex Iulia*, promulgata nel I secolo a.C. da Augusto, si occupa in particolare di questo ambito: apprendiamo che questo tipo di oltraggio si riferiva solo alle persone libere quindi se uno schiavo subiva uno di questi abusi la vittima risultava essere il suo padrone.²

Nelle fonti latine individuiamo tre modalità attraverso le quali la violenza in ambito femminile viene espressa: la prima è quella del coinvolgimento in un massacro bellico; la seconda invece è legata alle grida femminili durante la presa di una città; infine la terza coincide con il suicidio come conseguenza della perdita della *pudicitia*. Molto più complicato è individuare il motivo della violenza sessuale nelle fonti letterarie in quanto, a causa dell'imbarazzo della società romana nei confronti dell'argomento, spesso si utilizzano parole

1 REATO 2016, p. 3-5.

2 BAROIN 2016, p.179-180.

che non si riferiscono direttamente allo stupro. Quindi, è fondamentale in questo caso l'interpretazione del testo e dell'uso di parole correlate ad azioni come, *diripio* e *ruptio*, che fanno riferimento al saccheggio e alla rottura. Anche dal punto di vista iconografico, l'individuazione di una scena di abuso sessuale avviene attraverso l'interpretazione di alcuni segni ricorrenti che caratterizzano la donna come il petto nudo, i vestiti strappati oppure i capelli tirati.³

La riflessione di Hannah Arendt sul legame tra violenza e tirannia, ci riporta tuttavia al mondo romano, in particolare ad alcuni passi di autori, quali Tacito e Svetonio che ci parlano di violenze sessuali commesse da parte di imperatori tra cui Tiberio, Caligola e Nerone. Un esempio ce lo offre Svetonio che nel *De vita Caesarum* dedica uno spazio alle azioni illecite dell'imperatore Caligola (*Caligola*, 36). Quest'ultimo stuprava, prendeva in ostaggio, portava avanti rapporti incestuosi e umiliava coloro che lo circondavano.

«Non risparmiò né la propria né l'altrui pudicizia. Si racconta che abbia amato con pratica di mutuo stupro Marco Lepido, il pantomimo Mnester e alcuni ostaggi. Valerio Catullo, giovine di famiglia consolare, andò strombazzando di averlo coperto e di essersi in quei rapporti con lui fiaccate le reni. Oltre gli incesti con le sorelle e il notissimo suo amore per la prostituta Pirallide, non si astenne da alcuna delle più nobili donne; le invitava per lo più coi mariti a cena, se le faceva sfilare innanzi ai piedi, le esaminava con attenzione e a lungo al modo dei mercanti di schiavi, e anche sollevava loro la faccia con la mano se alcune per pudore la tenevano bassa. Quando poi ne aveva il capriccio, usciva dal triclinio, chiamava a sé quella che più gli era piaciuta, e poco dopo, ritornato coi segni ancor recenti della lascivia, ne faceva apertamente le lodi o le critiche, enumerando tutti i pregi o i difetti del suo corpo e anche del suo modo di giacere. Ad alcune, in nome dei mariti assenti, comunicò egli stesso il ripudio, e ordinò che così fosse registrato negli atti pubblici.»⁴

Di grande importanza è il fatto che tutti questi atteggiamenti tirannici, sfociati in violenza, non siano rivolti ad un genere piuttosto che un altro. Le fonti in cui leggiamo di stupri e violenze perpetuati da uomini di potere non si focalizzano esclusivamente sul mondo femminile. Si ricalca solo il concetto secondo cui, quando chi è a capo del governo attua delle brutalità nei confronti del popolo, non avrà più garantito il sostegno di questo, quindi sarà destinato a cadere, come ci dimostra il caso di Caligola.

Per quanto riguarda invece la violenza in ambito bellico, nella letteratura latina sono due i filoni che la raccontano, quello mitologico e quello storico in senso stretto. Nel primo caso vedremo che in storie di violenza carnale come quella di Rhea Silvia o del ratto delle Sabine, la violazione in qualche modo viene giustificata nelle fonti in quanto basilare per i risvolti storico politici che resero grande Roma. Invece nel caso dei racconti di guerra, le fonti in genere ci parlano di violenza sessuale in relazione alla presa e il saccheggio di una città. In queste occasioni avvengono stragi, stupri e sono presi in ostaggio individui che saranno ridotti in schiavitù. Un esempio su tutti è quello

3 HULOT 2022, p. 108-109

4 SVET. Cal. 63, (traduzione di Guido Vitali).

dell'assedio di Cremona del 69 d.C. descritto da Tacito nelle *Historiae* che portò al termine dell'Anno dei Quattro imperatori con la salita al potere di Vespasiano.⁵

«Si buttarono sulla città quarantamila uomini armati e un numero ancora più grande di inservienti e vivandieri, rotti a ogni libidine e crudeltà. Non la dignità sociale, non l'età potevano impedire che si consumasse la violenta catena di stupri e assassini, di assassinii e di stupri. Vecchi carichi d'anni e donne ormai anziane, preda inservibile, vengono trascinati attorno quali oggetto di scherno; se s'imbattono in una fiorente ragazza o in un giovane grazioso, li straziano, contendendosi con mani rapaci, per finire in risse mortali fra loro.»⁶

Ciò che possiamo estrapolare dal passo di Tacito è che, anche in questo caso, la fonte ci riporta una violenza che non attua differenze di genere, si parla di uomini e donne di una certa età, di giovani ragazze e graziosi fanciulli vittime di stupri e omicidi. Le dinamiche violente dell'assedio di Cremona ci mostrano anche come, una volta entrati nella città, i soldati fossero implicitamente autorizzati non solo a saccheggiare, ma anche a terrorizzare e umiliare la popolazione. Lo stupro in queste situazioni è causato, da un lato, dall'individualità del soldato, che punta alla gratificazione sessuale e allo sfogo della rabbia. D'altro canto, però, c'è uno scopo comune, la violenza carnale viene utilizzata come strumento di sottomissione della popolazione nemica⁷.

Come detto in precedenza, le fonti scritte non parlano di una distinzione di genere nella sfera della violenza sessuale in tempo di guerra. Ma, un fatto certo è che l'ambito bellico sia da sempre una questione maschile e in quanto tale ha uno sviluppo che tiene conto del genere. C'è una distinzione per quanto riguarda il trattamento degli uomini e delle donne, i primi in genere vengono uccisi e le seconde ridotte in schiavitù e stuprate.

Per l'individuazione di questo differente trattamento tra uomo e donna nell'ambito della guerra sono molto importanti le fonti iconografiche. Fondamentali sono le testimonianze della colonna Traiana, che ci mostra le dinamiche della guerra contro i Daci, e della colonna di Marco Aurelio, dove invece possiamo individuare gli atteggiamenti feroci dell'esercito romano contro i Germani e i Sarmati.

Relativamente alla colonna di Traiano, è fondamentale soffermarsi sul tema dell'iconografia legata alla testa mozzata che concerne il mondo maschile, infatti questo è molto ricorrente lungo i duecento metri di fregio a spirale. Era prassi romana esibire la testa del nemico che diventava trofeo da esporre. In alcuni casi veniva fatta sfilare nelle processioni trionfali allo scopo di scoraggiare i potenziali futuri nemici mostrando ciò che rimaneva del popolo vinto⁸.

5 DI COLLOREDO 2017, p. 6.

6 TAC. *Hist.* 3, 33, (traduzione di Pierluigi Romeo di Colloredo).

7 VIKMAN 2005, p. 28-29.

8 PUCCI 2017, 57.

Dal punto di vista del trattamento riservato alle donne, la violenza, lo stupro e la deportazione costituivano il destino a cui molte sarebbero andate incontro. Se scene legate a questa sfera sono meno rappresentate nella colonna Traiana invece in quella di Marco Aurelio sono molto frequenti e individuabili attraverso schemi ricorrenti. Ci si chiede a questo punto quale sia il significato della scelta di una maggiore rappresentazione di scene di violenza femminile nel monumento aureliano rispetto a quello di Traiano. Una domanda che sorge spontanea per esempio è: che senso avrebbe avuto raffigurare una donna stuprata durante la guerra se la violenza carnale fosse stata solo la soddisfazione della libido dei militari? Sembra molto più logico pensare fosse funzionale all'interno della propaganda politica legata alla sottomissione di un intero popolo. Questa sopraffazione doveva essere dimostrata raffigurando le azioni attraverso le quali si era raggiunta sul monumento celebrativo della vittoria, anche in questo caso scoraggiando i popoli nemici che avrebbero potuto progettare una nuova incursione.

L'elaborato quindi si pone lo scopo di proporre un'interpretazione della propaganda politica portata avanti attraverso la presenza o meno di rappresentazioni di scene in cui le donne sono sottoposte a violenza di vario genere sulle due colonne. Per arrivare a ciò è necessaria una prima raccolta di fonti letterarie in cui si individua il tema in questione, per poi notare se questo godette di uguale, maggiore o minore fortuna in ambito iconografico. Individuate quindi le fonti iconografiche in cui si traspongono le vicende di violenza sulla donna in guerra, già affrontate dal punto di vista letterario, importante è notare se ci siano degli schemi ricorrenti e se questi si possano ritrovare nei rilievi delle colonne monumentali.

Vorrei utilizzare un piccolo spazio per ringraziare tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questa tesi.

Innanzitutto vorrei ringraziare la mia relatrice Prof.ssa Monica Baggio, che mi ha permesso di acquisire un metodo di lavoro ma, soprattutto, di approfondire un argomento che mi sta a cuore e a cui mi sono appassionata.

Ringrazio inoltre tutti i docenti che nel mio percorso di studi, non solo universitario, mi hanno trasmesso l'immensa passione che ho per il mondo dell'arte, della storia e della letteratura.

Infine non posso non ringraziare la mia famiglia per avermi sostenuta da tutti i punti di vista. Una particolare dedica a mia nonna per avermi dimostrato sempre affetto nei momenti di difficoltà.

CAPITOLO I

I.1 Donne e violenza nella tradizione letteraria. Breve *excursus*

I.1a Le fonti greche

La violenza perpetrata nei confronti della donna all'interno del contesto bellico ha già nella letteratura greca un ruolo importante, con un'evidente implicazione politica. Le forme di offesa fisica sono molteplici e una di queste è quella dello stupro. Questo atto era tra l'altro considerato inappropriato e pericoloso se attuato in luoghi sacri. Come nel caso dell'episodio che coinvolge Aiace e Cassandra. Infatti, il sacrilegio compiuto dal guerriero greco ebbe delle conseguenze disastrose per i *nostoi* degli altri guerrieri greci.⁹

Un altro filone relativo alla violenza femminile di guerra è quello del rapimento, comportamento visto come un attacco alla rispettabilità dell'uomo e del suo onore, provocando la vendetta di questo. In effetti, in un caso come quello relativo al ratto di Elena, il rapimento è individuato come causa immediata della guerra di Troia. In un altro caso, come quello di Briseide, sembra che la sottrazione della schiava da parte di Agamennone ad Achille sia la ragione del conflitto tra i due.¹⁰

Infine, un altro tema che sembra interessante in quest'ottica è quello del sacrificio: un esempio su tutti quello di Ifigenia, sacrificata affinché la flotta greca potesse salpare e quindi dare inizio alla guerra.

Credo sia poi importante sottolineare, che in alcuni casi non si stia parlando solamente di brutalità che colpiscono il mondo femminile, si deve tenere conto del ruolo delle vittime. In effetti, in alcuni episodi la protagonista è una principessa e quindi rappresentante di un'intera popolazione, pertanto ciò che subisce la donna lo subisce anche il suo popolo che quindi reagisce all'offesa. Esempio cardine è quello dello scoppio della guerra di Troia come conseguenza del rapimento di Elena, regina di Sparta.

I.1a.1 L'oltraggio a Cassandra

Alla fine della guerra di Troia, la città sta bruciando e Cassandra, figlia del re troiano Priamo, si rifugia nel tempio di Atena. La giovane viene seguita da Aiace Oileo che agisce con l'intento di violentarla, intento in cui riesce, nonostante la principessa si fosse aggrappata supplice alla statua di Atena. È quest'ultimo dettaglio che fa la differenza, in effetti è considerato peggiore dell'atto stesso il contesto in cui avviene. Il fatto che si sia compiuto un sacrilegio disprezzando il potere tutelare di Atena, stratonando

9 VIKMAN 2005, p. 24.

10 LOSCALZO 2009, p. 107

Cassandra la quale cerca di sottrarsi alla violenza aggrappandosi alla statua della divinità, anch'essa quindi fatta cadere e trascinata.¹¹

Vediamo uno squilibrio quantitativo tra le fonti letterarie e quelle iconografiche che ci parlano di questa violenza. Pochi infatti sono i passi che fanno riferimento all'episodio, ma nessuno di questi lo descrive, ci sono solo delle allusioni alla brutalità subita dalla profetessa.

Di maggior fortuna dovette godere nella tradizione iconografica l'oltraggio a Cassandra, che viene rappresentato con uno schema ricorrente, il quale permette di riconoscere il soggetto. La violenza carnale che Aiace cerca e riesce ad infliggere a Cassandra è uno dei soggetti rappresentati nell'*hydria* Vivenzio. Si tratta di un vaso a figure rosse, attribuito al Pittore di *Kleophrades*, proveniente da Nola e oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, databile all'inizio del V secolo a.C. (fig. 1). L'episodio figurativo ci mostra la giovane nuda, seduta in un gesto di dolore, mentre nasconde parte del viso e il suo sguardo non incontra quello di nessun altro. Aiace viene rappresentato nel gesto di afferrare la sua vittima per i capelli, non tenendo conto dei diritti di Cassandra e della protezione di cui la fanciulla doveva godere essendosi ritirata nel tempio di *Athena Promachos* dove si era aggrappata alla statua della dea. Il guerriero greco sta in piedi sul corpo morto di un troiano, simbolo di guerra eroica, questo per indicare come la sua condizione di eroe si fosse rovesciata a causa della brutalità commessa nei confronti della figlia di Priamo. Lo spazio in cui avviene lo stupro viene delimitato da una palma: l'elemento vegetale oltre a dare delle informazioni di tipo spaziale, assume un valore dato dal significato della parola in greco, *phoinix*, termine che indica il rosso e quindi anche la morte, l'omicidio e il sangue.¹²

Lo stesso soggetto viene rappresentato su un cratere apulo, proveniente da Ruvo di Puglia e oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, attribuito al Pittore di Licurgo e databile alla metà del IV secolo a.C. (fig. 2). In questo caso la violenza avviene all'interno di un *naiskos*, tempio al centro del quale si trova lo *xoanon* della dea. La giovane, questa volta non nuda ma con il seno scoperto, si aggrappa al simulacro della dea ma viene tirata e trascinata per i capelli. L'immagine quindi segue lo schema identificativo dell'oltraggio. La drammaticità della scena, ribadita dai gesti e dall'atteggiamento dei personaggi che costruiscono lo schema, è data anche dalla raffigurazione che circonda la struttura sacra. È presente una figura femminile in fuga e due troiani che si allontanano atterriti. Nella zona superiore invece ci sono due donne sedute. Sulla sinistra si vede Atena, riconoscibile attraverso i suoi attributi: l'egida serpentiforme; l'elmo a tre creste; e la lancia. Sulla destra viene rappresentata una donna con testa e corpo velati da un mantello, mentre il braccio destro è piegato a reggere il capo, secondo l'iconografia del dolore.¹³

Sullo scorcio del IV secolo a.C. anche l'ambito della ceramica sovraddipinta presenta l'episodio che coinvolge Cassandra e Aiace. In un frammento di cratere a campana proveniente da Taranto e oggi al Museo Nazionale Archeologico di Taranto riusciamo a riconoscere l'episodio dell'oltraggio. Si scorge una parte del sacello all'interno del quale si riconosce una parte della statua di Atena. La dea può essere identificata

11 MAZZOLDI 1997, p. 7.

12 ESPOSITO 2001, pp. 214-217.

13 CASTOLDI 2020, pp. 7-8.

dall'elmo, l'egida e la lancia: il suo volto è rappresentato di tre quarti ed è minaccioso nei confronti del sacrilego. Mentre, di Cassandra è rimasta solo una parte del braccio che si aggrappa allo *xoanon*.¹⁴

Dalla *Crestomazia* di Proclo si evince la presenza di questo episodio all'interno dell'*Ilioupersis* attribuita ad Arcino di Mileto.¹⁵

La violazione del tempio di Atena non rimane impunita, infatti scatena la vendetta della dea. Il prologo delle *Troiane* di Euripide presenta una conversazione tra Atena e Poseidone, la prima propone un'alleanza al secondo. Suggerisce di rendere un disastro il ritorno in patria dei guerrieri greci affinché venissero puniti per l'oltraggio perpetrato dal loro compagno verso la sacerdotessa di Apollo. Un particolare interessante è il fatto che ancora una volta si sottolinea il gesto del trascinamento: fonti letterarie e iconografiche quindi risultano intrinsecamente influenzate l'una dall'altra.

«Atena

Posso parlarti? Ho messo da parte le vecchie ostilità. Tu sei un dio tanto potente, un dio importante, il parente più stretto di mio padre.

Poseidone

Ma sì, grande Atena! Una chiacchierata in famiglia fa sempre piacere.

Atena

Sei disponibile. Bene, perché ho una proposta di comune interesse.

Poseidone

Un nuovo ordine di Zeus o di un altro dio?

Atena

No, la faccenda riguarda Troia. Ti vorrei mio alleato: sono venuta per questo.

Poseidone

Ma senti senti. Hai smesso di odiare Troia? Adesso che è ridotta in cenere, vieni a piangerla?

Atena

Non divagare. Vuoi condividere il mio piano? Mi aiuti a realizzarlo?

Poseidone

Va bene, ma prima voglio sapere che hai in mente: vieni per i Greci o per i Troiani?

Atena

I Troiani prima erano miei nemici, ma adesso voglio farli contenti: voglio rovinare il ritorno all'esercito greco.

Poseidone

Cosa sono questi scatti inconsulti? Prima sei in un modo, poi in un altro: ami e odi a caso e non hai mai una misura!

Atena

Non lo sai? Sono stata offesa! Hanno oltraggiato il mio tempio!

Poseidone

Sì che lo so: Aiace ha trascinato via Cassandra con la forza.

Atena

E i Greci non l'hanno né punito né rimproverato!

Poseidone

14 D'AMICIS 2005 pp.163-171.

15 DE PACO SERRANO 2011, p. 127.

Eppure hanno sempre saccheggiato Troia con il tuo aiuto.

Atena

Proprio per questo adesso li voglio punire insieme a te.

Poseidone

Contaci! Io sono pronto! Cosa intendi fare?

Atena

Voglio che il loro ritorno sia un disastro.»¹⁶

Dopo la violenza subita, Cassandra diventa vittima di altre brutalità come il rapimento ed infine la morte come ci racconta Eschilo, nell'*Agamennone*, databile al 458 a.C. Agamennone la fece schiava portandola con sé a Micene. È proprio qui che la sacerdotessa di Apollo, attraverso il potere concessole dal dio, profetizza il futuro dei regnanti di Micene: la morte inflitta dalla regina Clitennestra; la vendetta di Oreste nei confronti della madre. La principessa troiana però non è ascoltata, in effetti il Coro non capisce o non vuole capire ciò che sta affermando, le chiede addirittura di tenere la bocca chiusa.¹⁷

«Cassandra

Agamennone – tu vedrai la sua morte: questo ti dico.

Coro

Zitta, disgraziata, ferma quella tua bocca!

Cassandra

È così: non c'è dio che possa rimediare questo che dico.

Coro

No, se accadrà quel che dici: ma preghiamo che non accada...

Cassandra

Stai qui tu, a dir preghiere; e intanto quegli altri preparano la strage.

Coro

Ma chi? Chi è l'uomo che sta preparando il delitto?

Cassandra

Non sei capace, tu, di tener dietro alla pista delle mie profezie.

Coro

Non ho capito qual è la trama e chi la porterà a compimento.

Cassandra

Eppure parlo bene la lingua greca.

Coro

Anche gli oracoli pitici parlano greco: eppure sono difficili da capire...»¹⁸

Oltre alla morte di Agamennone, la figlia di Priamo profetizza anche la sua stessa morte sempre per mano di Clitennestra. Cassandra è l'unico personaggio innocente che si trova vittima degli eventi bellici che hanno

16 EUR. *Tr.* vv. 48-75 (traduzione di Davide Sunasetti).

17 CENTANNI 2019, p. 42.

18 AESCHYL. *Ag.* vv. 1246-1255 (traduzione di Monica Centanni).

portato allo stupro, alla deportazione e infine alla morte. L'innocenza che si evince dalle ultime parole che Eschilo le fa proferire prima di essere uccisa.¹⁹

«Ancora una parola, una sola... o meglio un canto...
voglio cantarmi da sola il compianto funebre.
Il sole, invoco, quest'ultimo raggio di luce che vedo:
chi vendicherà il re,
chi ammazzerà i suoi nemici,
faccia pagare loro anche la mia morte.
La morte di una schiava che fu docile, facile preda.»²⁰

La scena dell'omicidio di Cassandra è un episodio che viene affrontato anche dalla cultura iconografica. Un esempio di ciò è la coppa attribuita al Pittore di Marlay proveniente da Spina. Lo schema che ritroviamo in quest'opera ceramografica riprende quello dell'oltraggio. Cassandra si ripara presso l'altare di Apollo mentre la regina di Micene si avvicina con un'ascia bipenne, in una posa simile a quella in cui viene raffigurato Aiace nell'iconografia dell'*Ilioupersis*. Intanto dietro di lei si trova un tripode rovesciato, oggetto legato ad Apollo e che nella posizione in cui si trova è emblema della violenza. Quest'iconografia non tiene conto del testo Eschileo infatti nell'immagine raffigurata sulla coppa Clitennestra non fa uso di una spada ma bensì di un'ascia. Ciò che sta a cuore all'artista è la ripresa dello schema dell'oltraggio più che la trasposizione in immagine della tragedia di Eschilo.²¹

I.1a.2 Rapimenti di guerra

Nella cultura letteraria greca il tema della donna rapita in ambito bellico ha una lunga tradizione, fungendo molte volte da fattore scatenante di un conflitto.

Alla base dello scontro tra orientali e occidentali ci sono una serie di rapimenti, l'ultimo fu quello di Elena, la regina di Sparta, moglie di Menelao. Come riporta Erodoto nel primo libro delle *Storie*, i Greci come prima cosa, una volta avvenuto il rapimento, mandarono gli ambasciatori per chiedere di riconsegnare Elena. La richiesta venne rifiutata ricordando il passato rapimento da parte loro di Medea e la non restituzione della figlia del re della Colchide.

«Narrano poi che nella generazione successiva Alessandro figlio di Priamo, avendo udito parlare di questi fatti, volle procurarsi con un rapimento una donna greca, ben sapendo che non avrebbe dovuto

19 CENTANNI 2019, p. 40.

20 AESCHYL. *Ag.* vv. 1322-1328 (traduzione di Monica Centanni).

21 GRILLI 2015, pp. 126-127.

renderne conto, dato che neppure quelli l'avevano fatto. Così dunque egli rapì Elena e i Greci decisero anzitutto di mandare messaggeri per reclamare la donna e chiedere soddisfazione del rapimento. Ma a queste proposte i Troiani rinfacciarono loro il ratto di Medea e il fatto che pretendessero soddisfazione dagli altri senza averla data e senza aver restituito ciò che veniva loro richiesto.»²²

La causa più profonda che porta allo scoppio della guerra viene però raccontata nei *Cantii Ciprii*: la volontà di Zeus di alleggerire la Terra dal peso degli uomini. Per arrivare al suo scopo il re degli dei utilizza una strategia non lineare che consiste nel matrimonio di Peleo e Teti, nozze durante le quali avverrà il giudizio di Paride che porterà al rapimento e quindi alla guerra. Ma qual è il significato più profondo del rapimento di Elena come fattore scatenante del conflitto? Bisogna tener conto del ruolo sociale della donna nella cultura greca e in questo caso anche quello della regina. La donna è l'elemento di stabilità di una casa e di un'intera stirpe, garantisce che questa possa continuare e quindi il suo rapimento mette a repentaglio l'intero sistema familiare. Se poi si considera il ruolo sociale di Elena a Sparta si comprende come le vicende scatenate dal figlio di Priamo avessero messo a repentaglio la successione del regno. In effetti, Menelao e la moglie avevano avuto un'unica figlia.²³ Omero nel IV libro dell'*Odissea* parla del doppio matrimonio dei figli del re di Sparta e sottolinea come Megapente fosse figlio di una schiava, perché gli dei non avevano concesso ad Elena altri figli dopo la nascita di Ermione.

La ragione intrinseca del conflitto che vede come protagonisti Paride e Menelao sta però nella violazione dei vincoli di ospitalità. Paride Alessandro era stato accolto nella dimora del re di Sparta mancando di rispetto a questo seducendo la moglie, con la complicità di Afrodite, portandola via. Quest'ingratitudine si amplifica nella versione dei fatti narrata nei *Canti Ciprii* in cui Menelao deve lasciare Sparta e chiede a Paride di prendersi cura della moglie. Con il suo comportamento il troiano stava mettendo in ridicolo il sovrano di Sparta e quindi tutto il regno, bisognava punire l'usurpatore.²⁴ Il conflitto di potere tra i due guerrieri quindi emerge dal pretesto della donna rapita, questo è evidente nel III libro dell'*Iliade* in cui si parla dello scontro tra Menelao e Paride. Quest'ultimo fugge e Ettore lo rimprovera per la vigliaccheria che stava dimostrando dopo aver usurpato un prode guerriero andando in terra straniera, rapendone la moglie e mettendo così in difficoltà l'intero popolo di Troia.

«Ettore lo aggredì, vedendolo, con parole umilianti:
“Paride maledetto primo in bellezza, libertino e seduttore,
Oh tu non fossi mai nato! O fossi morto senza sposarti!
Così vorrei e sarebbe stato assai meglio che vederti

22 HER. *Storie*, I, 3 (traduzione di Augusta Izzo d'Accinni e Daniela Fausti).

23 LOSCALZO 2009, pp. 105-113.

24 BRESCIA 2014, p. 3.

ridotto a universale bersaglio di insulti e disprezzo.
 Oh, che risate si faranno i chiomati Achei
 pensando che il nostro campione è un principe aitante d'aspetto
 dentro il cui animo non c'è né coraggio né forza!
 E pusillanime quale tu sei su navi solcatrici del mare
 radunasti fidati compagni e varcasti gli abissi
 e frequentando gente straniera rapisti una donna
 bellissima, nuora di guerrieri, da remota contrada,
 rovina a tuo padre, alla tua città, a tutto il tuo popolo,
 ma gioia ai nemici e motivo di umiliazione per te?
 Dunque non aspetterai a piè fermo Menelao bellicoso?
 Sapresti di quale uomo ti godi la sposa fiorenti.
 Non ti saranno di alcun vantaggio né la cetra né i doni di Afrodite,
 chioma e bellezza, quando cadrai nella polvere.
 Troppo timorosi i Troiani! Altrimenti già vestiresti
 una tunica di pietre per tutto il male che hai fatto!»²⁵

Altri due rapimenti sono alla base di un ulteriore conflitto di potere, cioè quelli di Criseide e di Briseide. Il primo canto dell'*Iliade* inizia con l'invocazione alla Musa a cui segue la descrizione dell'epidemia che era stata scatenata da Apollo come conseguenza del rapimento di Criseide. La figlia del sacerdote Crise era stata catturata in occasione del saccheggio di Tebe e consegnata ad Agamennone da cui subì ripetuti oltraggi. Per porre fine alla pestilenza Agamennone avrebbe dovuto restituire il suo bottino di guerra al sacerdote di Apollo. Il comandante greco però non voleva rinunciare alla fanciulla, pretendeva che un dono gli fosse reso in cambio. Achille a questo punto invita Agamennone ad attendere la fine della guerra per ottenere una ricchezza che sarebbe stata maggiore rispetto a quella che poteva pretendere in quel determinato momento. Il discorso del Pelide non convinse il comandante dell'esercito acheo, anzi provocò un conflitto di potere, se non poteva avere un nuovo dono si sarebbe preso quello di Achille, la schiava Briseide. Dopo questo affronto il figlio di Teti minaccia di abbandonare la guerra e ritirarsi a Ftia, proprio questo abbandono poi provocherà molti lutti per gli Achei fino alla morte di Patroclo. Achille non può rivendicare il suo diritto di proprietà su Briseide e quindi è costretto ad accettare la perdita dell'amata schiava. Criseide viene così riaccompagnata dal padre in una spedizione di un gruppo di Achei con a capo Odisseo. Contemporaneamente gli ambasciatori Taltibio e Euribate si dirigono verso la tenda del Pelide per accompagnare la sua schiava da Agamennone. Proprio questa scena in cui Briseide è vittima del suo ruolo di prigioniera di guerra, quindi può essere donata o rubata, viene raffigurato in una *kylix* attica a figure rosse databile all'inizio del V secolo a.C. e attualmente collocata al British Museum (fig. 3). La giovane schiava, avvolta completamente all'interno del mantello, viene scortata presso la tenda di Agamennone da due araldi. Uno dei quali le afferra presumibilmente il polso al di sotto della veste per condurla verso l'accampamento del nuovo padrone.²⁶

25 HOM. *Il.* 3, 38-57 (traduzione di Franco Ferrari).

26 KOSSATZ-DEISSMANN 1986, p. 160.

Per tutto il corso della narrazione epica Briseide ha un ruolo passivo, paragonabile ad un oggetto, solo in un momento prende la parola, nel XIX canto. Quando la fanciulla viene restituita ad Achille, arrivata alla tenda del Pelide si trova di fronte al cadavere di Patroclo, la visione le ricorda la morte del marito ucciso da Achille a Lirnesso. Ciò le ispira un lamento funebre in cui racconta delle atrocità che l'hanno portata a diventare schiava.²⁷

«Allora Briseide, simile all'aurea Afrodite,
vedendo Patroclo squarciato dal bronzo acuminato,
si gettò sopra di lui e levava acuti singhiozzi
graffiandosi il petto e il collo delicato e il bel volto.
Poi la giovane simile a una dea disse piangendo:
“Patroclo carissimo al cuore di me così sventurata,
vivo io ti lascio quando uscii da questa baracca
e morto ti ritrovo adesso, condottiero di genti,
tornando qua: sempre per me una sventura succede a una sventura!
L'uomo a cui mi diedero mio padre e la veneranda madre
lo vidi squarciato dal bronzo acuminato davanti
alla mia città e tre cari fratelli che una stessa madre
mi aveva generato incontrarono tutti il giorno fatale.
Tu neppure lasciavi che io piangessi quando Achille
scattante mi uccise lo sposo e devastò la città
di Minete divino, ma promettevi che mi avresti fatta sposa
di Achille pari agli dei e mi avresti condotta su navi
a Ftia allestendo fra i Mirmidoni il convito nuziale.
Così piango a diretto te morto, te sempre dolce”»²⁸

Questa scena verrà poi ripresa da Ovidio nelle *Heroides*²⁹, opera in cui dà voce alle eroine della letteratura greca e latina. Con la lettera che Ovidio fa scrivere a Briseide, si manifestano finalmente i pensieri e le emozioni che la schiava prova per l'abbandono da parte di Achille che lascia che la giovane venga consegnata ad Agamennone. Questa è la seconda volta, dopo il lamento funebre del XIX canto dell'*Iliade*, in cui la schiava del Pelide non ha un ruolo di oggetto passivo ma di personaggio attivo. Un passaggio importante del testo, che riprende le parole di Briseide di fronte al cadavere di Patroclo, è quello in cui l'amante elegiaca si lamenta delle sue sciagure. Dopo la distruzione di Lirnesso, la visione della morte dei suoi fratelli e di suo marito e la riduzione in schiavitù le era rimasto solo Achille e aveva dovuto rinunciare anche al suo amato padrone.³⁰

«Quale colpa ho commesso per diventare così insignificante per te, Achille? Dove è fuggito così velocemente lontano da noi il volubile amore? Forse una sorte avversa tormenta senza tregua gli infelici e non giunge un momento più favorevole, una volta che le sciagure hanno avuto inizio? Ho visto le

27 MOLLI 2015, pp. 10-14, 43-44.

28 HOM. *Il.* 19, 281-300 (traduzione di Franco Ferrari).

29 HOM. *Il.*

30 BARCHIESI 1992, pp. 183-200.

mura di Lirnesso distrutte dalla tua furia guerriera, e io ero parte importante della mia patria; ho visto cadere tre uomini, accomunati dallo stesso destino di nascita e di morte: tre guerrieri che avevano la stessa madre, la mia. Ho visto mio marito, steso sul terreno cruento, con tutto il suo corpo, agitare il petto insanguinato. Tu, da solo, sei bastato a ripagarmi di tante perdite; tu eri per me signore, marito, fratello. Tu stesso, giurando sulla divinità di tua madre, che vive nel mare, dicevi che era meglio per me essere stata fatta prigioniera.»³¹

Le parole di Briseide nel XIX canto del poema omerico e nella terza lettera della raccolta elegiaca ci stanno quindi fornendo la descrizione delle dinamiche tipiche di un assedio: gli uomini vengono uccisi mentre le donne, come la protagonista, vengono deportate e ridotte in schiavitù diventando dono al centro delle dinamiche di contesa di potere tra uomini della stessa fazione.

I.1a.3 Sacrifici di guerra

Nell'ambito dei sacrifici di guerra, basilare è quello a cui è sottoposta Ifigenia che viene valutato in questa sede come violenza bellica nei confronti di una donna. In effetti, ciò che subisce la giovane è conseguenza delle dinamiche di guerra che stavano coinvolgendo i greci, con a capo Agamennone. L'esercito greco era fermo presso il porto di Aulide dove i venti contrari non permettevano alla flotta di partire. A questo punto l'indovino e sacerdote Calcante si fa voce della volontà di Artemide: la dea richiede il sacrificio di Ifigenia, in cambio del quale avrebbe concesso la partenza. Ifigenia deve essere messa a morte per rispettare il voto di Agamennone di sacrificare alla dea la cosa più bella dell'anno. Invece secondo la versione di Sofocle, il sacrificio viene richiesto da Artemide affinché il re greco potesse riparare all'offesa attuata nei confronti della dea affermando, dopo aver ucciso una cerva, di essere il miglior arciere della divinità.³²

Questa vicenda e in particolar modo la conclusione vede diverse versioni all'interno della letteratura greca. Nell'*Agamennone* di Eschilo il sacrificio di Ifigenia viene raccontato dal coro nella *parodos* e termina con l'uccisione della giovane vergine. Dopo le parole di Calcante riguardanti la richiesta della dea della caccia si lascia spazio nel testo alla disperazione e ai pensieri del re dell'Argolide. Al netto delle possibilità che si trova davanti, sacrificare la figlia o tradire la sua flotta, decide di placare la dea dandole ciò che era stato richiesto.

«Pesante destino è il non ubbidire, ma pesante pure, se ammazzerò mia figlia, gioia delle case, e con fiotti di sangue virgineo infetterò le mani paterne davanti all'altare. Quale tra queste decisioni è priva di male? Come potrei tradire le navi venendo meno ai patti? Un sacrificio che faccia cessare i venti e sangue virgineo con ira rabbiosa è giusto bramare. E sia bene così.»³³

31 OV. *heroides*, 3 (traduzione di Emanuela Salvadori).

32 AMBROSETTI 1959, p. 93.

33 AESCHYL. *Ag.* vv. 206-217 (traduzione di g. e M. Morani).

Segue poi il racconto del sacrificio. Agamennone dà l'ordine ai servi di portare Ifigenia sull'altare (cosa che si faceva con le capre affinché il sangue potesse cadere sull'altare stesso) e di imbavagliarla per non sentirla gridare e maledirlo.³⁴ Inoltre il gesto della giovane di lasciar cadere a terra le vesti tinte di croco viene interpretato come la caduta dell'indumento sporco di sangue. Anche attraverso quest'azione e il colore che la caratterizza, si fa riferimento alla violenza ingiustamente subita dalla donna per permettere la partecipazione dell'esercito greco alla guerra.³⁵

«E poiché subi il giogo della necessità, spirando un empio mutato respiro, sacrilego, nefando nell'animo, da allora si convertì al pensiero che tutto osa. Infatti la follia, cattiva consigliera, misera, causa prima di sventure, rende arditi i mortali. Tollerò dunque di divenire sacrificatore della figlia, come sostegno di una guerra vendicatrice di una donna e rito augurale delle navi.

Le suppliche e gli appelli al padre e la sua età giovanile in nessun conto tennero capi desiderosi di guerra. E il padre ordinò ai sacerdoti che dopo la preghiera a guisa di capra la sollevassero a viva forza sopra l'altare, mentre, prona a terra, era avvolta nei pepli, e comprimessero la voce della sua bella bocca, maledicente le case, con la violenza e il vigore muto dei bavagli. E, mentre lasciava cadere a terra le vesti tinte di croco, colpiva ciascuno dei sacrificatori con lo strale commovente dello sguardo, bella come in un quadro, e desiderava invocarli, lei che più volte nei paterni appartamenti regali dalle belle tavole aveva cantato e illibata ancora con la sua pura voce caramente onorava alla terza libagione il fausto peana del padre.»³⁶

Passando al racconto del sacrificio raccontato da Lucrezio nel *De rerum natura*, questo, come l'opera di Eschilo, termina con la morte della vergine. Il tema principale del poema didascalico di Lucrezio è la difesa dell'epicureismo, in questo filone principale l'autore utilizza l'esempio del sacrificio di Ifigenia per sottolineare a cosa avesse portato nell'antichità la crudele *religio*. Agamennone finge di accompagnare la figlia verso il matrimonio con Achille, verrà però portata all'altare affinché la partenza fosse concessa alla flotta greca dalla dea Artemide.

Interessante è il confronto con il testo eschileo, il finale è il medesimo ma in Lucrezio viene sottolineato con ironia mettendo in rilievo l'esito fortunato per la flotta greca. Oltre a ciò la correlazione tra i due testi è legata soprattutto alla gestualità e al tipo di sofferenza inflitta nei confronti di Ifigenia. La giovane venne in entrambi i casi portata all'altare dagli uomini di Agamennone, in Eschilo il mutismo della vittima sacrificale è indotto con la forza, infatti venne imbavagliata. In Lucrezio invece è la violenza psicologica che la spinge a stare in silenzio, lo stato di paura che la porta a rimanere in silenzio viene espresso dall'autore con l'espressione *muta metu*. Sia nel caso dell'opera greca che quella latina, gli autori non danno spazio alla descrizione dell'uccisione, infatti è soprattutto la violenza psicologica che si mette in risalto.³⁷

«Questo, a tale proposito, io temo: che per caso tu creda

34 MEDDA 2012, pp. 88-89.

35 SFORZA 2004, p. 283.

36 AESCHYL. *Ag.* vv. 218-247 (traduzione di g. e M. Morani).

37 PERUZZELLI 1998, pp.196-200.

meravigliose cose, e terribili, segnalarti io voglio.
CL. Non esitare, allora, ma parla, al più presto.
ME. Ma, o cara signora, tutto tu saprai chiaramente.
Dirò dal principio, se, in qualche cosa sconvolta,
la mia mente non turbi la mia lingua, nei miei detti.
Dopo che siamo giunti, infatti, della vergine di Zeus,
Artemide, nella selva e sopra i prati fioriti,
dove era degli Achei l'adunanza dell'esercito,
la tua figlia conducendo, subito degli Argivi la massa
si raccolse: e quando vide, Agamennone sovrano,
che agli sgozzamenti veniva, nella selva, la vergine,
alzò i suoi gemiti, e indietro avendo rivolto la testa,
lacrime versava dagli occhi, che con la sua veste copriva.
Ma quella, stando, a colui che l'aveva partorita, vicina,
disse tali cose: «padre, ti sono qui accanto,
e il mio corpo, per la mia patria,
e per tutta la terra dell'Ellade,
sacrificandolo io lo consegno volentieri, che all'altare della dea
lo conducete, se pure è l'oracolo, questo:
e, quanto a me, siate voi fortunati, e di una vittoriosa
lancia abbiate la fortuna, e ritornate alla paterna terra:
perciò, non mi tocchi, me, tra gli Argivi, nessuno:
in silenzio offrirò, infatti, il mio collo, coraggiosamente».
Queste cose disse: e ognuno si stupì, ascoltando,
per l'animosità e la virtù della vergine:
ma, levandosi lì in mezzo, Taltibio, al quale questa cosa spettava,
religiosità ordinò, e silenzio, all'esercito:
ma Calcante, l'indovino, in un canestro d'oro
pose, con la sua mano, un acuto pugnale, avendolo estratto
fuori dal fodero, e la testa inghirlandò della ragazza.
Ma il figlio di Peleo, in giro intorno all'altare della dea
avendo preso il canestro, lo bagnò, e i catini, insieme,
e disse: “o figlia di Zeus, o tu che uccidi le belve,
la tua splendente rivolgendo, nella notte, luce,
accetta il sacrificio, questo che a te doniamo,
e l'esercito degli Achei, e Agamennone sovrano, insieme,
puro sangue di bella vergine, del suo collo,
e concedi che avvenga la partenza delle navi, tranquilla,
e che, di Troia le torri, le abbattiamo noi, con la lancia”
In terra, gli Atridi e tutto l'esercito, stavano lì, guardando.
Ma il sacerdote, il pugnale avendo preso, pregava,
e la gola esaminava, dove colpire:
ma, a me, un dolore non piccolo mi penetrò nella mente,
e stavo lì, a capo chino: e un miracolo ci fu, all'improvviso, da vedere:
del colpo, chiaramente, infatti, ognuno sentì il rumore,
ma la vergine non la vedeva, dove, in terra, era precipitata.

Grida, dunque, il sacerdote, e tutto gli fa eco l'esercito,
 l'insperato avendo visto, di uno degli dèi,
 prodigio: e crederci, nemmeno a vederlo, era possibile:
 una cerva, infatti, palpitante, giaceva lì al suolo,
 a guardarla grandissima, e magnifica allo sguardo,
 e dal suo sangue l'altare era spruzzato, largamente, della dea.
 E, allora, Calcante, come immagini, rallegrandosi disse:
 «o di questo, degli Achei, comune esercito, principi,
 la vedete, questa vittima, che la dea
 ci ha offerto, una cerva per altari, che saltava sui monti?
 Questa, molto più che la ragazza, gradisce,
 per non macchiare l'altare con una nobile uccisione.
 Dolcemente questa ha accolto, e una propizia navigazione
 concede a noi, e di Ilio gli assalti:
 perciò, coraggio prenda ogni navigante,
 e vada alla sua nave: in questo giorno, infatti, occorre
 che noi, lasciando di Aulide le concave insenature,
 dell'Egeo l'onda attraversiamo». E quando tutta quanta
 fu incenerita la vittima, di Efesto nel fuoco,
 per i successi pregò, che la ottenesse, la sua spedizione, l'esercito.
 Mi manda Agamennone, affinché io ti comunichi queste cose,
 e ti dica quali, dagli dei, destini ottiene,
 e fama ha avuto incorruttibile, nell'Ellade:
 io, essendo stato presente, e il fatto avendo visto, dico:
 tua figlia, chiaramente, verso gli dei è volata:
 i tuoi dolori cancella, e, per il tuo marito, abbandona il tuo furore:
 imprevedibili, certamente, ai mortali, sono le cose degli dèi:
 e salvano quelli che amano: questo giorno, infatti,
 morente ha visto, e vivente, la figlia tua.
 Co. Come mi rallegro per queste cose, avendo udito questo messaggero:
 dice che, vivo, tra gli dei rimane il tuo parto.
 CL. O figlia, tra gli dei, di chi tu il furto sei stata?
 Come a te rivolgermi? Come non dire
 che sono favoleggiate, invano, queste favole,
 affinché, al mio amaro lutto, per te, io rinunci?
 Co. Ebbene, Agamennone sovrano qui viene,
 queste stesse avendo, per te, da raccontarti, favole.»⁴¹

La scena del sacrificio di Ifigenia ha fortuna anche nella tradizione iconografica greca e romana.

Un esempio della produzione artistica greca è la *lekkythos* attica a fondo bianco attribuita al Pittore di Douris, proveniente dal santuario di Malophoros a Selinunte, databile al V secolo a.C. e oggi al Museo archeologico di Palermo (fig. 4). A destra della scena ricostruita è rappresentata una

41 EURIP. *IA*, vv. 1532-1620, (traduzione di Edoardo Sanguineti).

palma e un altare. A sinistra, invece, un gruppo formato da una donna e due uomini. Il primo da destra è armato e prende per il polso la donna, mentre con la mano sinistra tiene la spada sguainata: l'uomo alle spalle della fanciulla è anch'esso rappresentato come guerriero. La giovane è vestita con abiti e accessori raffinati, indossa un chitone trasparente e un *himation* al di sopra. Le iscrizioni ci fanno riconoscere la donna come Ifigenia mentre l'uomo vicino all'altare come *Teukros*, l'altare invece è consacrato ad Artemide. La scena viene interpretata come rappresentazione di un corteo, ma di che tipo? Gli abiti di Ifigenia e il gesto della presa per il polso ci suggerirebbero si tratti di un corteo nuziale, con il passaggio della sposa dalla casa del padre a quella dello sposo. Ma, la destinazione non è questa, bensì l'altare e quindi il luogo in cui la morte sarà inflitta dalla spada ben in vista del guerriero a lei antistante.⁴²

Nella cultura figurativa romana ritroviamo la scena del sacrificio di Ifigenia, nella versione raccontata da Euripide con il lieto fine, nell'affresco di I secolo d.C. proveniente dal peristilio della Casa del Poeta Tragico a Pompei, oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (fig. 5). L'affresco è una rielaborazione dell'opera di Timante, artista del V secolo a.C. Ifigenia si trova al centro della composizione spogliata delle vesti, trasportata da due uomini, presumibilmente Ulisse e Achille. A destra di questo gruppo viene rappresentato Calcante affianco all'altare consacrato ad Artemide. A sinistra invece Agamennone dà le spalle alla figlia e ha il capo velato mentre si porta la mano destra davanti al volto, nella classica iconografia della disperazione. Nella parte superiore dell'affresco nel cielo una ninfa consegna una cerva ad Artemide armata di arco, suo attributo legato alla caccia.⁴³

42 MARCONI 1994, pp. 50-51.

43 AMBROSETTI 1961, pp. 93-96.

I.1b Le fonti latine

Nel mondo romano la brutalità che colpisce il mondo femminile è alla base della storia politica. Se ne parla, però, solo in una prospettiva mitologica perché in questa maniera la violazione trova giustificazione.⁴⁴ La storia di Roma, infatti, si fonda su molteplici forme di violenza nei confronti di donne: la nascita della città è legata allo stupro della vestale Rhea Silvia, la continuità della stirpe romana al rapimento e l'abuso delle donne sabine, il passaggio alla repubblica si lega alla violenza carnale ai danni di Lucrezia.

I.1b.1 Il "sacrificio" di Creusa

La morte di Creusa, figlia del re Priamo e di Ecuba e moglie del principe troiano Enea, può essere considerato un episodio di raccordo tra cultura greca e cultura romana. Virgilio nel I secolo d.C. scrive l'*Eneide*, poema che racconta del viaggio che portò Enea nella penisola italiana, il suo arrivo in questa terra permette la rinascita del popolo troiano dopo la sconfitta subita dai greci in guerra. I Troiani erano quindi pronti a dare vita ad una nuova storia, quella di Roma.⁴⁵

Nel II libro del poema si dà spazio ai ricordi di Enea legati alla distruzione e alla fuga da Troia: il protagonista, accolto alla corte di Cartagine, viene invitato a un banchetto durante il quale la regina Didone gli chiederà di raccontare la storia che lo aveva portato a vagare per terre e mari fino all'arrivo nella sua patria. È proprio in quest'ambito che viene raccontata la fuga da Troia in fiamme e l'abbandono di Creusa.

Enea narra di aver assistito all'uccisione di Priamo per mano di Pirro, che gli mozzò la testa, azione dal punto di vista simbolico fondamentale, in quanto, tagliare la testa al re della città nemica, indicava avere un trofeo che dimostrava la vittoria. Il protagonista, alla visione della morte di un coetaneo del padre, decise di raggiungere la sua famiglia per metterla in salvo. Una volta raggiunti i familiari nella loro dimora, Anchise rifiutò di seguire il figlio, almeno fino al prodigio della fiammella, che comparse sulla testa del piccolo Julio. Il volere divino era stato espresso e Anchise decise di seguire la famiglia nella fuga, a questo punto Enea ordinò al padre di prendere i Penati, gli dei protettori della famiglia, e di salire sulla sua spalla. Ascanio sarebbe stato al suo fianco mentre Creusa avrebbe dovuto seguire il marito, il figlio e il suocero dietro. Enea è caratterizzato da *pietas*, un valore fondamentale all'interno della propaganda augustea, quindi aveva dei doveri a cui non poteva venir meno, non avrebbe potuto rinunciare ad Anchise, simbolo del passato, o a suo figlio,

44 VIKMAN 2005, p. 27.

45 SPERANZA 1964, p. 12.

simbolo del futuro e tassello fondamentale per la storia che avrebbe portato alla fondazione dell'*Urbe*. Proprio in virtù dei doveri che sapeva di avere, Enea, non si girò a controllare dove fosse la moglie fino all'arrivo alla collina di Cerere, dove affidò Ascanio, Anchise e i Penati ai suoi compagni per poi tornare indietro a cercare la moglie. Mentre disperato vagava per la città alla ricerca della sua sposa, il fantasma di questa gli apparve, profetizzando il suo destino. La donna disse al marito che non si sarebbe dovuto far prendere dal dolore, non era volere degli dei che lei lo seguisse nella fuga da Troia. Il suo destino era quello di arrivare sulla terra del Tevere dove lo attendeva una *coniux regale*.⁴⁶

«Tu, o genitore, prendi in mano i sacri arredi e i Penati della patria;
a me, reduce da così gran battaglia e da fresca strage,
non è lecito maneggiarli, finché in viva acqua corrente
non mi sarò deterso.»

Così parlato, gli omeri distesi e il collo reclina
mi drappeggio d'un panno e la pelle d'un fulvo leone,
e mi sobbarco al carico; alla mia destra il piccolo lulo
si aggrappo e tiene dietro al padre con passi diseguali;
appresso s'avvia la consorte. Ci muoviamo per anditi bui,
e me, che poc'anzi neppure scomponavano la grandine
dei dardi né i nugoli affrontati della schiera dei Grai,
ora spaurisce ogni alito d'aria, ogni fruscio allarma,
sospeso e in egual misura ansioso per il carico e per chi m' accompagna.
Già mi appressavo alla porta e 'illudevo d'aver esaurito
tutto il cammino, allorché d'un tratto fitto mi parve alle orecchie
accostarsi un rumore di passi; e il genitore scrutando attraverso
l'oscurità "Figliolo" prorompe "fuggi, figliolo; s'avvicinano:
intravedo un balenare di scudi e uno scintillio di bronzo"
E così a me, già teso, non so che ispirazione malamente sollecita
confuse e distrasse la mente. Ché mentre di corsa vado in cerca
di non battuti passaggi e mi sposto dalla nota direzione di marcia,
ahi, da un destino infelice sottratta la sposa Creusa
s'arrestò forse, o smarri la strada, o s'abbandonò cadendo?
Non fu chiarito; ma comunque mai più venne resa ai nostri occhi.
Né mi resi conto d'averla perduta, né mi volsi a riflettere
prima che giungessimo al poggio e all'antico santuario
di Cerere; qui finalmente radunati tutti, una sola
manco, ed eluse i compagni e il figliolo e il marito.
Qual essere umano e divino non accusai in preda al delirio,
o a quale più crudo evento dovetti assistere nella città disfatta?
Ascanio e il padre Anchise e i Penati teucri
affido al compagni, e li faccio nascondere in un vallone.

46 PEREIRA 2012, pp. 55-61.

Io mi volgo ancora alla città e mi rivesto delle fulgide armi.
 Ho ferma idea di riaffrontare ogni avventura e di tornare per tutta
 Troia ed esporre di nuovo la mia esistenza ai pericoli.
 Da principio ricerco i muri e la soglia della porta tenebrosa
 per dove avevo trovato l'uscita, e a ritroso seguo
 nella notte il percorso di prima e lo perlustro con lo sguardo.
 Dovunque una stretta al cuore, mi angoscia insieme persino il silenzio.
 Quindi rivado verso casa, se mai vi avesse, oh se mai,
 rivolto i passi. V'erano entrati i Danai e tutto occupavano l'edificio.
 In breve il fuoco vorace fin sopra i fastigi col vento
 si avviluppa, le fiamme sovrastano, infuria la vampa all'aperto.
 Vado oltre, e rivedo la reggia di Priamo e la cittadella.
 E già nei porticati sgombri, nell'inviolabile tempio di Giunone,
 designati garanti Fenice e il feroce Ulisse
 custodivano la preda. Qua d'ogni parte i tesori troiani
 sottratti ai sacelli segreti dati alle fiamme e le mense degli dei
 e i crateri d'oro massicci e i vestiti divenuti bottino
 'ammucchiano. Bambini e spaurite madri in lungo assembramento
 stanno ritti intorno.
 Osai anzi tra le ombre lanciare più volte dei richiami,
 riempi delle mie grida le vie, e tristemente Creusa
 replicando invano ancora e ancora la chiamai.
 Mentre la cercavo e senza fine deliravo per le vie della città,
 m'apparve lo spettro sventurato e l'ombra di lei, Creusa,
 innanzi agli occhi, e la sua figura più grande di quella nota
 Fui esterrefatto e si rizzarono i capelli e la voce morì nella gola.
 Allora così mi parlava e con queste parole m'alleviava l'angoscia:
 "Che giova indulgere tanto a un dissennato dolore,
 o dolce sposo? Queste cose accadono non senza l'assenso
 degli dèi, né a te portar via di qui quale compagna Creusa
 è concesso o lo permette chi regna lassù sull'Olimpo.
 Lunghi esilii e una vasta distesa di mare avrai da solcare.
 E giungerai alla Terra del Tramonto, dove il lidio Tebro
 lo con queto cammino fluisce tra feraci popolose campagne.
 Ivi feconde sostanze e un regno e una sposa regale
 sono creati per te: scaccia le lagrime per la diletta Creusa.
 Io non il superbo paese dei Mirmidoni o dei Dolopi
 vedrò mai o andrò a fare la schiava a padrone graie,
 io Dardanide e nuora della divina Venere;
 ma me trattiene in queste contrade la gran genitrice degli dei.
 E ora addio, e mantieni l'affetto della nostra comune creatura".»⁴⁷

La storia di Roma quindi non si sarebbe compiuta senza il sacrificio di Creusa consapevole che
 sarebbe dovuta rimanere a Troia per rispettare la volontà degli dei. Enea se ne sarebbe dovuto

47 VERG. *Aen.* 2, 717-789, (traduzione di Riccardo Scarcia).

andare da solo per arrivare in terra italica e, attraverso il matrimonio con Lavinia, fondare una nuova città da cui sarebbe derivato tutto ciò che portò alla nascita dell'*Urbe*.

I.1b.2 Uno stupro per la nascita di Roma

La violenza carnale che coinvolge Rhea Silvia è l'episodio cardine che permise la fondazione di Roma.

Come ci viene raccontato da Virgilio nell'*Eneide*, Enea, una volta abbandonata Didone a Cartagine, proseguì il suo cammino andando a compiere il destino che gli dei avevano stabilito, quello di fondare una nuova città nella penisola italica. Il poema epico termina con lo scontro tra Enea e il re dei Rutuli, Turno, per la mano di Lavinia, figlia del re Latino. Invece, Tito Livio nel I libro dell'*Ab urbe condita* parla di un semplice accordo privato e pubblico tra l'eroe troiano e il re italico che quindi concesse la mano della figlia.⁴⁸ Il mito di Roma continua poi con la fondazione da parte del figlio di Enea, Ascanio, di un'ulteriore città, lasciando così Lavinio nelle mani della madre. Venne quindi fondata Alba Longa ai piedi del monte Albano. L'ultimo re della città fondata da Ascanio, anche chiamato Julio da Tito Livio per correlarlo a Giulio Cesare e creare un'origine divina della *gens*, fu Numitore. Il fratello del re, Amulio, usurpò il trono e uccise tutti i figli maschi del fratello, mentre consacrò la nipote Rhea Silvia come Vestale, per evitare che avesse figli che avrebbero messo a repentaglio il suo trono. La Vestale fu però vittima di uno stupro da parte del dio Marte, anche se Livio sottolinea che questa paternità fu ipotizzata dalla giovane donna forse in buona fede o forse per attenuare la propria colpa.⁴⁹ Dalla violenza subita nacquero due gemelli che il re diede subito ordine di gettare nel Tevere. L'acqua bassa fece sì che la cesta dove si trovavano i due neonati si fermasse. Una lupa offrì il proprio latte ai gemelli, dopodiché arrivò il pastore Faustolo che portò Romolo e Remo dalla moglie che li accudì. Una volta cresciuti si vendicarono dello zio riportando il nonno sul trono e decisero di fondare una nuova città, Roma.

«Gli succede Proca, che genera Numitore ed Amulio, e lascia in eredità l'antico regno della gente Silvia a Numitore, che era il primogenito. Ma la violenza prevalse sulla volontà del padre e sul rispetto dovuto alla età maggiore: Amulio caccia il fratello e s'impossessa del regno. Aggiunge poi delitto a delitto: spegne la discendenza maschile del fratello, e alla figlia di lui Rea Silvia, coll'apparenza di renderle onore, toglie ogni speranza di prole, obbligandola a perpetua verginità col farla Vestale. Ma dal fato, credo, era voluta la fondazione di una sì grande città, e l'inizio dell'impero più grande che sia esistito dopo la potenza degli dei. La Vestale essendo stata violata ebbe un parto gemello, e sia che così credesse veramente, sia che l'essere un dio causa del fallo diminuisse il disonore, attribuì a Marte la paternità

48 LIV. 1, 1, (traduzione di Luciano Perelli).

49 IANNE 2015, p. 9.

dell'incerta prole. Ma né gli dèi né gli uomini bastano a proteggere la Vestale e la sua prole dalla crudeltà del re, il quale fa incatenare e imprigionare la sacerdotessa, e dà ordine che i fanciulli siano gettati nella corrente del fiume. Per un certo caso provvidenziale il Tevere, straripato in placidi stagni, mentre non poteva in alcun luogo permettere l'accesso fino alla normale corrente del fiume, d'altra parte lasciava credere a chi portava i fanciulli che potessero annegare anche nell'acqua tranquilla. Così, ritenendo di aver adempiuto agli ordini del re, essi depongono i fanciulli nello stagno più vicino, dove ora vi è il fico Ruminale (dicono che si chiamasse anticamente Romulare). Qui allora si stendeva per largo tratto all'intorno una campagna disabitata. Corre fama che avendo l'acqua poco profonda lasciata all'asciutto la cuna galleggiante in cui erano stati esposti i fanciulli, una lupa assetata dai monti circostanti rivolse il passo verso il vagito infantile, e offerse le mammelle abbassate ai piccoli, così benigna che un pastore del gregge regio (dicono avesse nome Faustolo) la trovò in atto di lambire colla lingua i fanciulli; costui li portò nella sua capanna e li diede da allevare alla moglie Larenzia. Alcuni ritengono che Larenzia per il far commercio del corpo fosse chiamata fra i pastori lupa, e che di qui abbia avuto origine la leggenda miracolosa. Così generati ed allevati, appena si fecero adulti non rimanevano oziosi alla stalla né al pascolo, ma cacciando battevano i boschi. Fortificato così il corpo e l'animo non solo respingevano le fiere, ma assalivano anche i predoni carichi di bottino e spartivano la preda fra i pastori, e seguiti da una schiera ognora crescente di giovani con essi dividevano fatiche e giochi. Si narra che già fin d'allora sul monte Palatino si celebrassero le feste Lupercali, e che il monte fosse stato chiamato Pallanzio, e poi Palatino, da Pallanteo, città dell'Arcadia. Evandro, il quale provenendo da quella gente di Arcadi molto tempo addietro si era stabilito in quei luoghi, aveva istituito quivi una solennità festiva recata dall'Arcadia, durante la quale i giovani correvano nudi fra scherzi licenziosi invocando Pan Liceo, che i Romani poi chiamarono Inuo. Mentre i pastori erano intenti a questa festa, i predoni, conoscendo il giorno della solennità, fecero un assalto di sorpresa per vendicarsi della perdita del bottino; Romolo si difese con la forza dall'attacco, ma Remo lo presero e lo consegnarono prigioniero al re Amulio, muovendogli per di più delle accuse; fra queste la più grave era di aver operato scorrerie nei campi di Numitore, donde con una banda di giovani compiendo atti di guerra i due fratelli avrebbero tratto bottino. Così Remo fu consegnato a Numitore per essere condannato. Fin da principio Faustolo aveva sospettato di allevare stirpe di re; sapeva che due fanciulli erano stati esposti per ordine di Amulio e il tempo in cui li aveva raccolti concordava proprio con quell'avvenimento; ma non aveva voluto rivelare la cosa prematuramente, fino a quando non se ne fosse presentata l'occasione o la necessità. La necessità venne per prima, e così mosso dal timore svelò il segreto a Romolo. Per caso anche a Numitore, quando tenendo Remo in prigione aveva appreso che erano due gemelli, dopo aver riflettuto sull'età e sull'indole stessa dei giovani, poco conveniente a gente di condizione servile, si era affacciato nell'animo il pensiero dei nipoti, e indagando a fondo era giunto allo stesso risultato di Faustolo, alla certezza quasi assoluta che quello fosse Remo. Così da ogni parte si stringe l'insidia intorno al re. Romolo, non avendo forze sufficienti per un attacco scoperto, non muove con i suoi uomini tutti insieme, ma fatti venire i pastori per vie diverse presso la reggia ad ora convenuta, assale il re, mentre dalla casa di Numitore Remo viene a dar man forte con un'altra squadra già preparata. Così uccidono il re. Numitore, all'inizio del tumulto, spargendo la voce che i nemici avevano invasa la città e assalita la reggia, distolse la gioventù di Alba chiamandola a difendere la rocca con le armi; allorché poi vide i giovani che gli venivano incontro festanti dopo aver compiuto la strage, subito convocata l'assemblea rivelò le scelleratezze commesse dal fratello contro di lui, l'origine dei nipoti, come fossero stati generati, allevati e riconosciuti, e infine l'uccisione del tiranno, di cui egli era stato l'ordinatore. I giovani entrarono incolonnati in mezzo all'assemblea, salutando l'avo col nome di re, e clamore di approvazione che si levò da tutta la folla convalidò al re il nome e il potere. Affidato così a

Numitore il governo di Alba, Romolo e Remo furono presi dal desiderio di fondare una città in quei luoghi dove erano stati esposti ed allevati.»⁵⁰

Grazie al *De divinatione* di Cicerone, in cui affronta il tema del valore profetico dei sogni dando degli esempi della letteratura latina, si è conservato ed è giunto fino a noi oggi un frammento degli *Annales* di Ennio (XXIX). In questo si racconta il sogno di Ilia che viene trattato da Ennio in chiave psicologica e simbolica, una modalità totalmente innovativa. La protagonista si risveglia dal sogno e lo racconta alla sorella. Si trova in un *locus amoenus* e un uomo bellissimo la rapisce e la trascina lungo le rive del Tevere. Intanto interviene la voce del padre che le preannuncia le future sofferenze prima di ricevere fortuna dal fiume. La soggettività dell'esperienza onirica viene sottolineata dall'intervento del padre che le parla ma non si mostra, la lascia da sola ad affrontare l'esperienza che le si prefigura.⁵¹

«E quando con mani tremanti la vecchia portò veloce un lume,
allora (Ilia), riscossasi dal sonno, lacrimando, ricorda tali cose:
«O figlia di Euridice, che nostro padre amò,
ora le forze e la vita abbandonano completamente il mio corpo.
Infatti mi sembrò che un uomo bello mi trascinasse per deliziosi
salici e rive e luoghi sconosciuti, così poi, o sorella,
mi sembrava di andare vagando sola,
e di seguire a fatica le tue tracce e di cercarti, e di non poterti
prendere col cuore; nessun sentiero rendeva il piede sicuro.
Poi mi sembra che il padre mi chiami
con queste parole: "O figlia, tu devi dapprima sopportare
sofferenze, poi la fortuna verrà a te dal fiume"
Detto ciò, o sorella, il padre rapidamente sparì,
e non si offrì alla mia vista, pur desiderato dal cuore,
benché piangendo più volte tendessi le mani
alle azzurre regioni del cielo e lo chiamassi con dolce voce.
A mala pena mi lasciò il sonno col mio cuore angosciato.»⁵²

I.1b.3 Il ratto delle Sabine

Come ci racconta Tito Livio nel I libro *dell'Ab urbe condita*⁵³, dopo la fondazione di Roma da parte di Romolo e Remo e l'uccisione di quest'ultimo da parte del fratello per aver saltato il *sulcus primigenius*, la città divenne sempre più potente. Questa gloria era destinata a terminare alla

50 LIV. 1, 3-6, (traduzione di Luciano Perelli).

51 ONIGA 1998, p. 99-107.

52 ENN. *Ann.* 29, (traduzione di S. Dossi).

53 LIV. *Ab urbe condita*.

fine della generazione del re, in quanto mancavano donne con cui fare figli e quindi continuare la stirpe. Così Romolo mandò i suoi ambasciatori presso le terre delle popolazioni adiacenti alla sua città per redigere degli accordi che favorissero matrimoni, nessuna di queste popolazioni però accettò il patto proposto. Quindi, Romolo e il suo popolo decisero di agire con la violenza. Il re romano organizzò i *Consualia*, giochi in onore di Nettuno, a cui invitò le popolazioni italiche tra cui i Sabini che si presentarono con tutta la famiglia, mogli e figli. A questo punto gli organizzatori dei giochi rapirono le donne sabine e le loro famiglie furono costrette a scappare.⁵⁴

«Già la potenza di Roma era così solida da poter fare fronte in guerra a qualsiasi delle città confinanti, ma mancando le donne la sua grandezza sarebbe durata lo spazio di una generazione, non avendo né speranza di prole in patria né facoltà di connubio con i vicini. Allora per consiglio del senato Romolo mandò ambasciatori alle genti vicine, a chiedere alleanza e diritto di matrimonio per il nuovo popolo: dicevano che anche le città, come ogni altra cosa, nascono dal basso; poi quelle che sono aiutate dalla virtù e dagli dei raggiungono grande potenza e fama; sapevano che gli dei avevano assistito il sorgere di Roma e che la virtù non sarebbe mancata, quindi non disdegnassero di mescolare, uomini con altri uomini, il sangue e la stirpe. In nessun luogo l'ambasceria fu accolta benevolmente; a tal punto disprezzavano e insieme temevano per sé e per i discendenti quella così grande potenza che cresceva in mezzo a loro. I più congedavano i Romani domandando se mai avessero aperto un asilo anche per le femmine: quello davvero sarebbe stato un degno accoppiamento. La gioventù di Roma mal sopportò l'affronto, e decise senza indugio di ricorrere alla violenza; per offrire a questa tempo e circostanze opportune, Romolo dissimulando l'interna amarezza preparò a bello studio dei giochi solenni in onore di Nettuno equestre, cui diede il nome di *Consualia*. Quindi fa bandire lo spettacolo presso i vicini, e lo allestiscono con la maggior grandiosità di cui allora fossero capaci, per accrescerne la fama e l'attesa. Molta folla accorse, attirata anche dal desiderio di vedere la nuova città, soprattutto dalle città più vicine, da Cenina, da Crustumero e da Antenna; venne poi tutta la popolazione dei Sabini con i figli e le mogli. Invitati ospitalmente nelle abitazioni, dopo aver osservato la posizione, le mura e il gran numero degli edifici, si stupirono che in così breve tempo già tanto Roma si fosse sviluppata. Quando giunse il momento dello spettacolo, mentre l'attenzione e gli occhi di tutti su quello erano concentrati, allora secondo il piano prestabilito cominciò il tumulto, e al segnale convenuto i giovani romani si gettarono a rapire le vergini. Per gran parte furono rapite a caso, secondo che a ciascuno capitavano sotto mano, ma alcune che si distinguevano per bellezza, destinate ai più eminenti senatori, furono portate alle case di questi da uomini della plebe cui era stato affidato quest'incarico.»⁵⁵

Dopo il rapimento, Romolo fece un discorso alle Sabine in cui accusava i loro padri di ciò che era appena accaduto e di superbia nel non aver accettato i patti proposti. Inoltre il re promise loro la condivisione di tutti i beni dei loro mariti, della loro patria e, cosa più importante, dei figli. In questa maniera le donne sabine sarebbero passate dal ruolo passivo di oggetto rubato e conteso al ruolo attivo di matrone.

54 IANNE 2015, pp. 10-14.

55 LIV. 1, 9, (traduzione di Luciano Perelli).

«Dopo che sui giochi fu gettato lo scompiglio e lo spavento, i genitori delle vergini afflitti fuggono, lamentando la violazione del patto di ospitalità e invocando il dio del quale erano venuti a celebrare la festa e i giochi, rimanendo poi ingannati in dispregio della legge divina e della parola data. Non migliore speranza nella loro sorte né minore sdegno avevano le rapite. Ma lo stesso Romolo andava in giro a convincerle che ciò era avvenuto per la superbia dei genitori, i quali avevano negato il diritto di matrimonio ai loro vicini; esse tuttavia sarebbero state considerate come mogli legittime, e avrebbero condiviso con gli uomini il possesso di tutti i beni, della cittadinanza, e dei figli, cosa di cui nessun'altra è più cara all'umano genere; placassero dunque lo sdegno, e offrirono il loro animo a coloro cui la sorte aveva concesso il corpo. Spesso da un'offesa nasce poi un maggiore affetto, ed esse avrebbero trovato i mariti tanto più premurosi, in quanto ciascuno, oltre all'adempiere i suoi doveri di sposo, si sarebbe sforzato di non far sentire la lontananza dei genitori e della patria.

Alle parole di Romolo si aggiungevano le blandizie dei mariti, i quali adducevano a giustificazione dell'accaduto la passione amorosa, argomento quanto mai efficace a piegare gli animi femminili.»⁵⁶

Arrivato poi il momento dello scontro tra Romani e Sabini, intervennero le donne sabine che pregarono i mariti di non uccidere i loro padri e i padri di non uccidere quelli che erano diventati i loro mariti. Si incolparono della guerra in corso per evitare di perdere un marito o un padre e così i due popoli vennero a patti riportando la pace sulla terra italica. Il futuro che vedeva la grandezza di Roma doveva essere garantito e in virtù di ciò le Sabine si presero la responsabilità del rapimento per assicurare la pace, giustificando in questo modo uno *strupum* di massa.

«Allora le donne sabine, dalla cui offesa aveva tratto origine la guerra, sciolti i capelli e lacerate le vesti, vinta dai mali la paura femminile, osarono gettarsi in mezzo alla pioggia dei dardi, ed irrompendo dai fianchi dividere le schiere nemiche, dividere le ire, pregando di qua i padri, di là i mariti, che non si bagnassero del sangue nefando del suocero e del genero, che non macchiassero con l'assassinio di congiunti la loro progenie, gli uni i nipoti e gli altri i figli. “Se vi incresece la parentela reciproca o il matrimonio, volgete su di noi le ire: noi siamo causa della guerra, noi causa delle ferite e della morte dei mariti e dei padri; meglio per noi sarà morire che vivere vedove od orfane senza gli uni o gli altri di voi”. Il fatto commuove sia la moltitudine che i capi: d'un tratto si producono silenzio e calma; quindi i capi avanzano a stringere il patto, e non solo fanno la pace, ma di due stati ne fanno uno solo. Associano il regno, portando a Roma tutto il governo. Raddoppiata così la città, perché anche ai Sabini fosse concesso qualcosa, gli abitanti dalla città di Curi presero il nome di Quiriti. A ricordo di quella battaglia chiamarono Curzio il lago dove il cavallo aveva riportato Curzio all'asciutto emergendo dalla profonda palude. La lieta pace nata improvvisamente da una guerra così dolorosa rese più care le donne sabine ai mariti ed ai genitori, e soprattutto a Romolo stesso. Pertanto, dividendo il popolo in trenta curie, pose alle curie i nomi di quelle».⁵⁷

Il rapimento delle donne sabine viene affrontato anche da Plutarco nelle *Vite parallele*, opera del I secolo d.C. composta da biografie di personaggi greci e romani divisi a coppie. Il caso del ratto

56 LIV. 1, 9, (traduzione di Luciano Perelli).

57 LIV. 1, 13-14, (traduzione di Luciano Perelli).

delle Sabine si trova all'interno della biografia dedicata a Romolo e messa in parallelo con quella di Teseo. La narrazione segue i vari snodi presenti anche nell'opera di Tito Livio, dalla decisione del rapimento al fine di introdurre nuove donne all'interno della popolazione romana che avrebbero garantito la continuazione della stirpe, al conflitto tra Romani con a capo Romolo e i Sabini interrotto dalle donne di quest'ultimo popolo. Fu Ersilia, figlia del re sabino Tito Tazio e moglie di Romolo, a fare il discorso che riappacificò i due popoli, accusò i padri di non aver vendicato il rapimento prima, quando ancora erano vergini, ora avevano mariti, figli e quindi non volevano perderli. Ciò portò gli uomini sabini a placare la loro ira per conoscere nipoti e generi e così Romani e Sabini finalmente giunsero ad un accordo nel comizio. Si decise che la città si sarebbe chiamata Roma da Romolo ma i suoi abitanti si sarebbero chiamati Quirini in onore della città di provenienza di Tito Tazio, *Cures*, sancendo quindi un'alleanza tra i due capi che da quel momento avrebbero governato insieme.⁵⁸

«Nel quarto mese dopo la fondazione, come racconta Fabio, fu osato il rapimento delle donne. Alcuni dicono che fu lo stesso Romolo a far guerra ai Sabini, perché per sua natura era bellicoso e fu convinto da alcuni oracoli come fosse destino che Roma divenisse potentissima alimentandosi e crescendo con le guerre. In effetti le ragazze rapite non furono molte, ma solo trenta, appunto perché aveva molto più bisogno di guerre che di matrimoni.

Tuttavia questo non è verosimile: piuttosto Romolo vide che la città si era subito riempita di stranieri, e che solo pochi di loro avevano moglie, mentre la maggior parte - un miscuglio di gente priva di mezzi e di origine oscura - era disprezzata e non era in grado di restare unita in modo saldo; pensò allora che l'offesa recata ai Sabini, una volta che avessero avuto le donne come ostaggi, in un certo senso avrebbe dato origine a una fusione e a un'unione con essi. Si mise all'opera in < questo modo. In primo luogo fece diffondere la notizia che aveva ritrovato un altare, nascosto sotto terra, dedicato a una divinità. Chiamavano il dio Conso, che secondo alcuni significa consigliere (infatti ancor oggi i Romani chiamano *consilium* il consiglio e i loro magistrati supremi *consules*, cioè consiglieri); secondo altri il dio era Poseidone *Hippios*. Infatti l'altare è al centro dell'ippodromo e rimane sempre coperto: lo scoprono durante le gare equestri. Altri ancora affermano che insomma, poiché la decisione era stata presa di nascosto e in gran segreto, non era assurdo che l'altare dedicato al dio fosse nascosto. Quando l'altare fu messo in luce, Romolo fece annunciare che avrebbe celebrato uno splendido sacrificio su di esso, una gara e uno spettacolo festivo. Si radunò molta gente; Romolo in persona si mise in prima fila con i cittadini più importanti, adorno di un mantello di porpora. Il segnale convenuto per dare il via all'assalto era questo: Romolo, alzandosi, avrebbe ripiegato il mantello, poi l'avrebbe indossato di nuovo. Molti, armati di spada, tenevano gli occhi fissi su di lui; al segnale convenuto sguainarono le spade e, slanciandosi sulle figlie dei Sabini urlando, le rapirono; lasciarono però fuggire i Sabini e non se ne occuparono. (...) Là, mentre si preparavano di nuovo a combattere, li trattenne uno spettacolo straordinario a vedersi e una visione che supera ogni possibilità di racconto. Si videro infatti le figlie dei Sabini rapite slanciarsi da ogni parte tra le armi e i cadaveri, urlando e piangendo, come se fossero possedute da un dio; andare verso i loro mariti e i padri, alcune portando fra le braccia i figlioletti, altre con le chiome sciolte davanti al viso; ma tutte invocare con le parole più tenere ora i Sabini ora i

58 DI MEO 2012, p. 58.

Romani. Entrambi, dunque, si commossero e si scostarono per consentire ad esse di passare in mezzo allo schieramento; e nello stesso istante un lamento cominciò a diffondersi fra tutti, e ci fu molta commozione alla loro vista, ma ancora di più alle loro parole, giuste e franche, che terminavano in suppliche e preghiere. “Che cosa vi abbiamo fatto di male” dicevano, “quale dolore vi abbiamo arrecato, noi che abbiamo già sofferto e soffriamo terribili sventure? Fummo rapite con la violenza e illegalmente da quelli che ora ci possiedono; una volta rapite, fummo dimenticate da fratelli, padri, parenti, per tanto tempo che questo stesso tempo ci ha legate ai nostri peggiori nemici con vincoli strettissimi; e ora ci fa provare paura, quando combattono, per quelli che hanno commesso violenza e ingiustizia contro di noi, e ci fa piangere quando muoiono. Voi infatti non siete venuti a vendicarci contro i colpevoli quando eravamo ancora vergini, ma ora volete separare spose dai mariti e madri dai figli, portando a noi infelici un aiuto più doloroso di quell'abbandono e di quella trascuratezza. Così fummo amate da costoro; così voi ora avete pietà di noi. Anche se combattete per un altro motivo, bisogna che smettiate, poiché, per mezzo nostro, siete diventati cognati, nonni, parenti. Se la guerra è per noi, portateci via con i vostri generi e i vostri nipoti, restituitemi i nostri padri e i nostri parenti, non toglieteci mariti e figli. Vi supplichiamo di non renderci di nuovo prigioniere.” Ersilia disse molte cose di questo genere e le altre pregavano; si fece una tregua e i capi si incontrarono per parlare. Nel frattempo le donne facevano conoscere i mariti e i figli ai padri e ai fratelli, portavano da bere e da mangiare a coloro che ne avevano bisogno, curavano i feriti portandoli nelle loro case; facevano vedere come in casa fossero loro le padrone e come i mariti le rispettassero e le trattassero con ogni onore e con affetto. Per questo, si misero d'accordo che le donne che lo volevano vivessero con i loro mariti e, come si è detto, fossero esentate da ogni lavoro e da ogni fatica, tranne la filatura della lana; che i Romani e i Sabini abitassero in comune la città, e che, mentre la città si sarebbe chiamata Roma da Romolo, tutti i Romani si sarebbero chiamati Quiriti dalla patria di Tazio; e che i due avrebbero regnato in comune e che entrambi avrebbero comandato l'esercito. Il luogo dove si stabilirono questi accordi si chiama ancora oggi comizio. I Romani infatti dicono il riunirsi *comire*.»⁵⁹

L'intervento delle Sabine a placare l'ira dei padri nei confronti dei mariti romani viene affrontato in maniera differente, rispetto a Livio e Plutarco, nel III libro dei *Fasti* di Ovidio, poema eziologico del I secolo d.C. L'azione delle donne parte da un'ubicazione differente rispetto alle altre versioni: le protagoniste si trovano all'interno di uno spazio sacro, il tempio di Giunone ed è qui che Ersilia fa il suo discorso, questa volta però non rivolto agli uomini. Ciò che da subito la moglie di Romolo sottolinea è il destino che accomuna le partecipanti alla riunione, la condizione di oggetto rubato, di bottino di guerra. Tuttavia, nonostante il loro destino, la situazione creatasi poneva una scelta: vedere morire i loro padri oppure i mariti. Alla luce delle parole di Ersilia, le Sabine subito agirono, si sciolsero i capelli e con un abbigliamento studiato si presentarono nel campo di battaglia, dove lo scontro stava per avvenire. A differenza di ciò che raccontano Livio e Plutarco, qui non c'è una richiesta diretta di pace, bensì l'aspetto luttuoso delle giovani avrebbe aiutato a sciogliere le tensioni tra i due popoli e a riportare la pace. Ovidio parla di questo episodio nell'ottica della spiegazione delle feste delle prime Calende che, afferma, siano state da quel momento

59 PLUT. *Vite parallele*, I, 14-19 (traduzione di Carmine Ampolo e Mario Manfredini).

celebrate dalle madri sabine proprio perché si interposero tra due fazioni schierate l'una contro l'altra ponendo fine alla guerra di Marte. Oppure perché Marte rese Rhea Silvia madre e quindi le madri celebrano il giorno di questa divinità.⁶⁰

«Le spose si radunarono nel tempio consacrato a Giunone;
in mezzo a loro così cominciò a parlare la mia nuora:
"O rapite al pari di me - poiché questo abbiamo in comune -,
non possiamo non essere empie se continuiamo a indugiare.
Le schiere si fronteggiano: scegliete in favore di quale parte
dobbiamo pregare: qui è in armi lo sposo, là il padre.
Si deve chiedere se preferite essere vedove o orfane.
Io vi darò un consiglio forte e pietoso"
E diede il consiglio: lo seguono, sciogliono le chiome,
e coprono i mesti corpi con luttuose vesti.
Le schiere continuavano a fronteggiarsi pronte allo scontro e alla morte
già la tromba stava per dare il segnale della battaglia,
quando le donne rapite s'interpongono fra padri e mariti,
e tengono stretti al seno, dilette pegni, i figlioli.
Come raggiunsero il mezzo del campo con le chiome disciolte,
si lasciarono cadere in terra mettendosi in ginocchio;
e, quasi comprendessero, i nipoti con dolce balbettio
tendevano verso i nonni le piccole braccia.
Chi poteva, chiamava l'avo allora infine veduto,
chi ancora non poteva, veniva costretto a chiamarlo.
Ai guerrieri cadono insieme il furore e le armi, e riposte
le spade, i suoceri scambiano con i generi strette di mano,
lodano e abbracciano le figlie, e l'avo porta il nipote
sullo scudo: dello scudo questo era un uso più dolce.
Perciò le madri Ebalie annettono grande importanza
alla celebrazione delle Calende, il primo giorno che m'appartiene.
La ragione è perché osando frapporsi alle spade sguainate
con le loro lacrime avevano posto fine alla marziale guerra,
oppure, giacché Iliade ebbe la felicità di divenire madre
ad opera mia, le madri onorano ritualmente il mio giorno?»⁶¹

I.1b.4 Lo stupro di Lucrezia

L'episodio della violenza carnale subita da Lucrezia è un punto fondamentale all'interno della storia romana infatti conseguenza di questo avvenimento fu il passaggio dal regime monarchico alla repubblica nel 509 a.C.. Tito Livio nel I libro dell'*Ab Urbe condita* ci racconta, nel

60 LANDOLFI 2008, pp.159-162.

61 *OV. fast.* 3, 205-235, (traduzione di Luca Canali).

contesto della guerra di posizione contro Ardea, che i figli del re passavano il tempo tra bevute e festeggiamenti. Ad una di queste feste l'argomento discusso tra i giovani fu quello delle loro mogli, ci si chiedeva quale fosse la migliore. Anche Tarquinio Collatino partecipava alla conversazione e sottolineava come nessuna moglie avrebbe potuto vincere sulla sua Lucrezia. In effetti i soldati decisero di andare a controllare che cosa stessero facendo in quel momento le loro mogli, in modo da sapere chi avesse ragione. Mentre tutte le altre spose si stavano intrattenendo con coetanei e furono colte sul fatto, Lucrezia invece si trovava sull'atrio di casa a filare della lana. Tarquinio Collatino dimostrò che ciò che aveva detto fosse vero ma non sapeva quanto la bellezza ma soprattutto la pudicizia della moglie avrebbero attirato le attenzioni di Sesto Tarquinio, figlio del re Tarquinio il Superbo. Il figlio del sovrano infatti, dopo alcuni giorni, si ripresentò a Collazio nella dimora di Lucrezia, dove venne trattato come ospite gradito. Durante la notte aspettò che tutti andassero a dormire per entrare nella stanza della moglie di Collatino. Entrato minacciò Lucrezia con un coltello ma, vedendo che la minaccia di morte non bastava per convincere la giovane a donarsi, la ricattò anche di toglierle l'onore, disse che dopo averla uccisa avrebbe ucciso anche un servo facendo sembrare il tutto una scena di adulterio. Così Lucrezia, attaccata nell'ambito del *pudor*, lasciò che la sua castità venisse violata e quello che fece successivamente fu mandare a chiamare il marito e il padre chiedendo loro di portare un compagno fidato ciascuno. Spiegò ai familiari l'accaduto facendo promettere loro che il crimine non sarebbe rimasto impunito; terminato quindi il suo discorso, si piantò un coltello nel cuore cadendo morta a terra.

La violenza compiuta ai danni di una donna casta dell'aristocrazia romana portò ad una ribellione dell'intero ceto, che decise che l'epoca della monarchia fosse giunta al termine. Tarquinio il Superbo, che era impegnato nelle operazioni militari ad Ardea, non riuscì a reagire con prontezza quindi non poté tornare nella città che aveva controllato fino a quel momento. Inizia così il periodo repubblicano e i primi due consoli a governare furono Lucio Tarquinio Collatino e il compagno fidato, con cui si era presentato a Lucrezia nella notte fatale, Lucio Giunio Bruto.⁶²

«I Romani tentarono di prendere Ardea subito d'assalto, ma essendo fallito il tentativo cominciarono a stringere i nemici d'assedio costruendo opere di fortificazione.

In questa vita di accampamento, come suole avvenire nelle guerre più lunghe che aspre, venivano facilmente concesse licenze, agli ufficiali più che ai soldati, e i giovani figli del re spesso passavano il tempo in banchetti e gozzoviglie. Una volta, mentre stavano bevendo nella tenda di Sesto Tarquinio, e partecipava al banchetto anche Collatino, figlio di Egerio, il discorso cadde sulle mogli, e ciascuno celebrava la sua con le maggiori lodi. Essendosi accesa la discussione, Collatino disse che le parole erano vane: in poche ore potevano rendersi conto di quanto la sua Lucrezia fosse superiore alle altre. «Siamo giovani e vigorosi: perché non montiamo a cavallo e non andiamo a constatare coi nostri occhi

62 PASQUALINI 2015, p. 29.

la virtù delle nostre donne? La miglior prova per tutti sarà lo spettacolo che ci offriranno mentre non si aspettano l'arrivo del marito". Riscaldati dal vino tutti gridano: "Benissimo, andiamo", e spronati i cavalli volano a Roma. Giunti qua al calar delle tenebre, si dirigono successivamente a Collazia, dove trovano Lucrezia non trascorrere il tempo in banchetti e divertimenti con le compagne, come avevano visto fare le nuore del re, ma a notte inoltrata intenta a filare la lana, seduta in mezzo alla casa tra le ancelle veglianti al lume di una lucerna. La palma di quella gara femminile toccò a Lucrezia. Essa accoglie benevolmente il marito che giunge in casa e i Tarquini, e Collatino vincitore invita cortesemente i figli del re a trattenersi. Qui Sesto Tarquinio vien preso dalla brama di far violenza a Lucrezia: sono stimolo alla libidine sia la bellezza, e sia la provata pudicizia. Ma per allora dopo quel notturno svago giovanile ritornano nel campo. Alcuni giorni dopo Sesto Tarquinio all'insaputa di Collatino si reca a Collazia con un solo uomo di scorta.

Quivi accolto benevolmente da quelli di casa, ignari del suo proposito, dopo la cena fu condotto nella stanza degli ospiti; quando, acceso dal desiderio, gli parve che tutto fosse tranquillo all'intorno e la casa fosse immersa nel sonno, impugnata la spada entro dove Lucrezia dormiva, e con la sinistra ferma sul petto della donna disse: "Taci, Lucrezia: sono Sesto Tarquinio; ho in mano la spada: se mandi un grido sei morta". Mentre la donna sorpresa nel sonno e impaurita non scorge aiuto in alcuna parte, ma solo la morte starle sul capo, Tarquinio le dichiara il suo amore, la supplica, unisce alle preghiere le minacce, con ogni mezzo tenta l'animo della donna. Quando la vide ostinata non piegarsi neppure dinanzi alla minaccia di morte, aggiunge alla paura il disonore: dice che avrebbe posto vicino al suo cadavere uno schiavo nudo sgozzato, perché la credessero uccisa in vergognoso adulterio. Vinta con questa minaccia l'ostinata pudicizia, la libidine fu in apparenza vincitrice, e Tarquinio se ne parti fiero di aver espugnato l'onore di una donna; frattanto Lucrezia dolente per tanta sventura mandò un messaggero a Roma presso il padre e ad Ardea dal marito, pregandoli di venire coll'amico più fido: la cosa era necessaria e urgente perché era capitata un'orribile sciagura. Spurio Lucrezio andò accompagnato da Publio Valerio, figlio di Voleso, e Collatino da Lucio Giunio Bruto, col quale per caso si trovava mentre recandosi a Roma si era imbattuto nel messaggero della moglie. Trovano Lucrezia seduta mesta nella sua stanza. All'arrivo dei suoi cari le spuntano le lacrime, e alla domanda del marito "Va tutto bene?" "No", rispose; "qual bene infatti rimane ad una donna quando sia perduto l'onore? Nel tuo letto, o Collatino, vi sono le impronte di un altro uomo; però solo il corpo è stato violato, l'animo è innocente: la morte ne sarà la prova. Ma datemi la mano e la parola che l'adultero non sarà impunito. E Sesto Tarquinio, che da ospite divenuto nemico la notte scorsa con la violenza e con le armi ha colto qui un piacere esiziale per me, ma anche per lui, se voi siete uomini". Tutti uno dopo l'altro danno la loro parola, e cercano di consolare l'affitta riversando ogni colpa da lei costretta sull'autore del misfatto: solo l'anima può peccare, non il corpo, e la colpa manca dove sia mancata la volontà. "A voi", rispose, "spetterà il giudicare qual pena a colui sia dovuta; quanto a me, se anche mi assolvo dal peccato, non mi sottraggo alla pena: nessuna donna in futuro vivrà disonorata seguendo l'esempio di Lucrezia". Si infisse nel cuore un coltello che teneva celato sotto la veste, e abbattutasi morente sulla ferita cadde al suolo. Il marito e il padre levano alte grida.»⁶³

Nel II libro dei *Fasti* di Ovidio, dedicato al mese di febbraio, viene raccontata la storia della brutalità fisica e psicologica subita da Lucrezia e del successivo suicidio. In effetti il 24 febbraio si festeggiava la ricorrenza del passaggio alla repubblica, questo ci fa capire quanto la violenza nei confronti delle donne, con ruolo passivo nelle varie dinamiche, e la politica siano intrinsecamente

63 LIV. I, 57-59, (traduzione di Luciano Perelli).

connessi. Ci sono alcuni elementi che differenziano il testo di Ovidio da quello di Livio. In primo luogo nell'*Ab urbe condita* Lucrezia spiega esplicitamente e nei dettagli al marito e al padre cosa sia successo. Ovidio invece non fa dire apertamente alla protagonista cosa sia accaduto ma si allude al misfatto, prima di questa allusione Lucrezia prova più volte a parlare senza riuscirci, questo come conseguenza della violenza psicologica che aveva subito. Inoltre in Livio la moglie di Collatino è una figura sicura, sa di non essere colpevole ma si toglie la vita per essere da modello alle altre donne. Nei *Fasti* invece la protagonista è più dolente, afflitta da un senso di colpa, è certa del destino che sta per compiersi ma anche nel momento della morte cerca di avere decoro cadendo a terra con cura.

«Il giovane figlio del re frattanto si accende di folle ardore,
e diviene furioso preso da cieca passione.
Lo affascina la bellezza, e il niveo colore, e i capelli biondi,
e quella grazia che in lei era priva di qualsiasi artificio;
lo affascinano le parole, e la voce, e il saperla incorruttibile;
e quanto minore e la speranza, tanto più egli la desidera.
Già il pennuto annunziatore del giorno aveva cantato,
quando quei giovani tornano alle loro tende.
Ma il figlio del re - attoniti i sensi - è ancora rapito
dall'aspetto di lei, e più al ricordarli si accrescono i suoi vezzi.
Così sedeva, così era adorna, così filava gli stami,
così fluiva la chioma rilasciata sul collo,
erano così i lineamenti, questi erano stati i suoi accenti,
tale l'incarnato, tale l'aspetto, tale la grazia del volto.
Come sogliono placarsi i flutti dopo un forte vento,
ma tuttavia l'onda è ancora gonfia delle raffiche trascorse,
così, malgrado l'assenza della persona di così concupita bellezza,
in lui restava la passione che gli aveva ispirato la sua presenza.
E arde, ed è agitato dal rovello d'un illecito amore,
e medita violenza e terrore a quel talamo innocente.
"L'esito è incerto, oserò con mezzi estremi", si disse.
"Vedrà. La fortuna e il dio favoriscono gli audaci.
Anche Gabi conquistammo con l'audacia." Detto questo,
cinsè il fianco con la spada e balzò a cavallo.
La bronzea porta di Collazia accolse il giovane
mentre il sole già si apprestava a nascondere il suo volto.
Nemico, ma come ospite, entra nell'intimità della casa
di Collatino. E accolto con gentilezza: era loro parente.
Quanto errore è negli animi! La sventurata, ignara
degli eventi, prepara lei stessa la mensa al proprio nemico.
Consumato il pasto, viene l'ora opportuna che richiede il sonno;
era notte, i lumi spenti in tutta la casa.

Il giovane si alza, snuda la spada dorata dalla guaina,
e raggiunge, o sposa pudica, il talamo dove giacevi;
come fu anch'egli sul letto, il figlio del re disse:
“Ho con me la spada, sono io, Tarquinio, a parlarti”.
Ella tace, ché non ha voce né forza per parlare,
e da tutto il suo animo è svanita ogni capacità di pensare;
ma trema, come talvolta la piccola agnella
sorpresa fuori dalla stalla giace alla mercé del feroce lupo.
Che fare? Lottare? Ma nella lotta la donna soccombe.
Gridare? Ma v'è quella spada impugnata che lo vieta.
Fuggire? Ma il suo petto è premuto dalle mani che lo stringono,
quel petto allora per la prima volta toccato da mano estranea.
L'ostile amante incalza con preghiere, con doni, con minacce:
ma non riesce a smuoverla né con preghiere, né con doni, né con minacce.
E le disse: “Nulla guadagni, ti strapperò la vita insieme con l'onore:
io adultero sarò falso testimone dell'adulterio:
ucciderò un servo, si dirà che sei stata sorpresa con lui”.
Cedeva la giovane donna, vinta dalla paura del disonore.
Ma tu, vincitore, di che godi? Questa vittoria ti perderà.»⁶⁴

64 *Ov. fast.* 2, 761-811, (traduzione di Luca Canali).

CAPITOLO II

II.1 Un racconto per immagini

II.1a La colonna di Traiano

II.1a.1 Il contesto storico

Dopo la congiura attuata contro l'imperatore Domiziano, che lo portò alla morte nel settembre dell'anno 96 d.C., il senato nominò come successore Nerva. Con il nuovo imperatore ci fu un importante cambiamento nella gestione della successione, venne introdotto il principato per adozione. Nell'ottobre del 97 d.C. Nerva adottò il militare spagnolo Traiano facendolo diventare il futuro imperatore, carica che assunse l'anno successivo con la morte del padre adottivo. Le parole pronunciate da Nerva in occasione della cerimonia di adozione, che vide anche un sacrificio, ci vengono riportate da Dione Cassio nel libro 68 dell'*Historia Romana*.⁶⁵

«Grande fortuna per me, per il Senato e per il Popolo di Roma: io adotto Marco Ulpio Nerva Traiano»⁶⁶

Traiano, nato ad Italica nella Penisola Iberica, quindi il primo imperatore proveniente da una provincia dell'Impero, con il suo governo creò grande speranza e venne reputato illuminato da tutti i ceti. Venne appoggiato dall'esercito in quanto capo militare, inoltre era rappresentante dell'aristocrazia romana ma al tempo stesso riuscì a guadagnarsi anche il consenso dei ceti medi con opere come l'annullamento dei debiti e l'istituzione ed elargizione degli *alimenta*. Le fonti legate al governo di Traiano scarseggiano. Tacito, infatti, si era riproposto di scrivere del suo governo ma questo proposito non venne mai attuato, non andò oltre la scrittura degli *Annales* (in cui raccontava le vicende dell'Impero dagli ultimi anni di Augusto alla morte di Nerone nel 68 d.C.) e delle *Historiae* (in cui vengono narrati i fatti dal 69 d.C. al 96 d.C. con la morte di Domiziano). L'*Historia Augusta* di Svetonio invece arriva con le sue biografie a Domiziano per poi arrestarsi e ricominciare con Adriano. Infine della *Storia romana* di Dione Cassio è andata perduta la parte relativa all'epoca di Traiano, ma ci sono giunti dei frammenti attraverso i compendi dei monaci bizantini Xifilino e Zoanara. Una fonte straordinaria che, quindi, risulta essere la principale fonte scritta legata all'Impero di Traiano è il *Panegirico* di Plinio il Giovane. In età imperiale i consoli

65 LA REGINA 1988, p. 5.

66 DION. CASS. *Historia Romana*, 68, 3.4, (traduzione di Adriano La Regina).

dovevano, nel giorno di acquisizione della carica, pronunciare un elogio del principe ed è ciò che fece Plinio l'1 settembre dell'anno 100 d.C., quando divenne console. Un tema fondamentale che si evince dal discorso fatto in senato dal nuovo console era la contrapposizione tra il regime tirannico di Domiziano, in cui il diritto di parola non era più garantito, e la nuova monarchia illuminata⁶⁷.

«Tu ci liberasti tutti da un accusatore domestico e con un sol atto di salvezza pubblica soffocasti quella, per così dire, guerra servile. E in ciò tu bene meritasti dei servi non meno che dei padroni: noi rendesti sicuri, quelli buoni. Non vuoi tuttavia che queste cose in te si lodino, né forse si dovrebbero lodare: son tuttavia grate a chi ricordi quel principe, che subornava i servi contro la vita dei padroni e suggeriva loro le colpe da punire come se fossero state denunziate: grave e inevitabile sciagura, che ciascuno deve subire ogni qual volta abbia servi simili al principe»⁶⁸

«Né ai tuoi ricevimenti tien dietro fuga e desolazione: indugiamo, ci tratteniamo come in una casa comune, in questo palazzo che dianzi quella crudelissima belva aveva circondato di gran terrore, ora, rinchiuso come in una spelonca, lambendo il sangue dei congiunti, ora lanciandosi alla strage dei più illustri cittadini. Orrore e minacce ne custodivan le porte e ugualmente temevano gli ammessi e gli esclusi: oltre a ciò terribile egli era ad incontrarsi e a vedersi: superbia sulla fronte, ira negli occhi, pallore femminile nelle membra, nel volto impudenza soffusa d'ingannevole rossore. Nessuno osava affrontarlo, nessuno rivolger la parola a lui, che andava sempre in cerca di tenebre e di luoghi appartati né mai usciva dalla sua solitudine se non per far la solitudine intorno a sé.»⁶⁹

«E fu veramente degno d'un console antico l'aver tu con l'esempio della tua pazienza tenuto raccolto il senato per tre giorni, durante i quali tu non esercitasti se non l'ufficio di console. Ognuno interrogato espose liberamente il suo parere; fu lecito anche dissentire, seguire l'opinione d'un altro, offrir alla repubblica il tributo del proprio consiglio; tutti fummo consultati, si contarono i nostri voti, e non prevalse l'opinione che per prima era stata espressa, ma la migliore. Chi avrebbe osato un tempo parlare, chi avrebbe osato aprir bocca, tranne quei disgraziati ch'erano interrogati per primi? Gli altri, irrigiditi e sgomenti, con qual dolore nell'anima, con quale tremito in tutto il corpo subivano quella stessa necessità d'un muto e immobile assentimento!»⁷⁰

All'interno del programma politico di Traiano fu fondamentale la guerra contro i Daci che si sviluppò in due fasi: una prima guerra che durò dal 101 al 102 d.C., in cui la Dacia divenne uno stato cliente; e una seconda dal 105 al 106 d.C., dopo la quale la Dacia entrò all'interno del sistema di province romane. Già con Domiziano c'erano state delle campagne contro i Daci con a capo Decebalò. Lo scontro degli anni 85-86 d.C. aveva visto la sconfitta dell'esercito romano mentre le operazioni dell'88-89 d.C. avevano avuto un esito positivo per Roma e si era arrivati ad un *foedus* che però gravava economicamente sulle spalle dell'Impero. Con la salita al potere di Traiano le operazioni belliche contro i Daci vennero riprese sia per motivi politici, infatti, sconfiggere i Daci

67 MALCOVATI 1949, pp. XI-XII.

68 PLIN. *Paneg.* 42, (traduzione di Enrica Malcovati).

69 PLIN. *Paneg.* 48, (traduzione di Enrica Malcovati).

70 PLIN. *Paneg.* 76, (traduzione di Enrica Malcovati).

averebbe permesso di consolidare il confine settentrionale. Ma, si iniziò il conflitto anche per motivi economici. In effetti, dopo la riforma monetaria di Augusto del 23 a.C., che aveva portato il denario ad essere puro tra il 95 e il 98%, la moneta aveva iniziato un processo di svalutazione e durante il governo di Nerone si era arrivati a monete di lega pessima ma ancora più scadente era la moneta nell'epoca di Traiano. La conquista della Dacia avrebbe portato ad aumentare le riserve d'oro e d'argento dell'Impero, infatti quel territorio era caratterizzato dai giacimenti di quei metalli. Traiano sapeva che per uscire vittorioso dalla campagne daciche un mezzo fondamentale fosse un esercito efficiente. L'imperatore quindi riformò la disciplina militare, come ci riporta Plinio il Giovane nel X libro delle *Epistulae*.

Il primo scontro tra i Romani e i Daci, che vide la sconfitta di questi ultimi, fu a Tapae. A questo, segue un tentativo di riscossa da parte del re dei Daci Decebalo che però non ebbe un esito positivo. I Romani riuscirono ad arrivare alla capitale del regno sottomettendo la popolazione dacica. Così venne sancita una pace e l'Imperatore ricevette il titolo di Dacius. La tregua non durò molto e infatti Decebalo ricostruì le fortezze e cercò di allearsi con le popolazioni confinanti. Quando poi ricevette l'ultimatum di Traiano, che lo invitava a interrompere i preparativi di guerra, il re dacico rispose attaccando l'esercito romano che si trovava nelle terre conquistate da Roma nel 102 d.C. e questo è il momento in cui molti Daci si allearono con l'esercito romano.⁷¹

«Gli ambasciatori mandati da Decebalo furono condotti nel Senato e gettando le armi congiunsero le mani nell'attitudine dei prigionieri, pronunciarono la loro supplica e così ottennero la pace e venne loro concesso di riprendersi le armi (che avevano gettato). Traiano celebrò il trionfo e prese il titolo di Dacico; nel teatro fece combattere i gladiatori (infatti gli piacevano questi combattimenti) e fece ritornare sulla scena i pantomimi, poiché si era innamorato di uno di loro, Pilade. Pur essendo uomo di guerra, non per questo si occupò di meno delle altre sue mansioni o esercitò con minor vigore la sua carica di supremo magistrato, ma emetteva i giudizi assiso sul *tribunal* talvolta nel foro di Augusto, talaltra nel portico detto di Livia e spesso anche in altri luoghi (103 d. C.).

Poiché gli venne riferito che Decebalo stava compiendo molte azioni contrarie al trattato stipulato e cioè che ammassava armi, dava asilo ai disertori, ricostruiva fortezze, mandava ambascerie ai popoli confinanti, e oltraggiava chi non aveva condiviso la sua posizione, fino ad annettersi una parte del territorio degli Iazigi (che in seguito Traiano non restituì loro quando lo reclamavano), per tutte queste ragioni, nuovamente, il Senato deliberò di considerarlo nemico e nuovamente Traiano in persona - e non servendosi di altri generali - mosse guerra contro Decebalo (104 d. C.).»⁷²

Nell'estate del 106 d.C. l'esercito di Decebalo venne attaccato nella capitale Sermizegetusa, inizialmente riuscirono a resistere finché non dovettero arrendersi a causa del taglio delle condutture che non permise l'arrivo dell'acqua in città. A questo punto il re Decebalo, pur di non

71 LA REGINA 1988, pp. 6-11.

72 DION. CASS. *Historia Romana*, 68, 10.1, (traduzione di Adriano La Regina).

sottomettersi all'esercito di Traiano si suicidò, come fecero molti dei suoi soldati. La testa del re dei Daci venne portata a Roma come trofeo, la Dacia divenne, come detto in precedenza, provincia romana e inoltre uno dei luogotenenti del re rivelò dove fosse nascosto il tesoro del suo capo.⁷³

«Traiano, attraversato l'Istro su questo ponte, condusse la guerra in modo cauto non concedendo nulla all'irruenza, e col tempo e con fatica riuscì ad aver ragione dei Daci, mostrando egli stesso grandi doti strategiche e grande coraggio e le sue truppe grande temerarietà e valore. Accadde allora, per esempio, che un cavaliere, gravemente ferito, fu allontanato dalla battaglia per essere curato; ma avendo capito di non avere speranze abbandonò l'accampamento (il male infatti non aveva ancora raggiunto il cuore) e, ripreso il suo posto nello schieramento, morì dopo aver compiuto grandi azioni (105 d. C.). Decebalò, poiché la capitale del regno e tutta la regione erano state prese, ed egli stesso correva il rischio di essere catturato, si uccise e la sua testa fu portata a Roma. E così la Dacia fu assoggettata a Roma e Traiano vi fondò delle città. Furono trovati anche i tesori di Decebalò, sebbene fossero stati nascosti sotto il letto del fiume Sargezia che scorreva presso il palazzo reale. Egli infatti aveva fatto deviare il corso del fiume da alcuni prigionieri e ne aveva scavato il letto deponendo in esso molto argento e oro e tutti quegli oggetti preziosi che potevano sopportare l'umidità; coprì questi tesori con pietre e vi fece accumulare sopra tutta la terra scavata dopodiché fece tornare il fiume al suo corso naturale. Con l'aiuto di quegli stessi prigionieri fece deporre in grotte le vesti preziose e altre cose simili; fatto ciò li fece uccidere per evitare che potessero riferire alcunché. Ma Bikilis, uno dei suoi luogotenenti, che aveva assistito a quell'impresa, catturato, ne rivelò i particolari. (106 d. C.)»⁷⁴

II.1a.2 Il foro

Il grande complesso architettonico che compone il Foro di Traiano altro non è che il frutto dell'oro guadagnato con le campagne daciche e la sontuosità dell'architettura in confronto ai fori personali dei precedenti imperatori lo dimostra. Il progetto venne affidato ad Apollodoro di Damasco, architetto greco a cui l'imperatore si affidava non solo per un'opera pubblica come quella del foro ma anche per la gestione degli accampamenti militari. L'architetto seguì Traiano anche durante le guerre contro i Daci. Infatti, nel 104 d.C., tra il primo e il secondo conflitto, si occupò della costruzione di un ponte sul Danubio come ci dimostra l'emissione di diverse monete con la sua rappresentazione sul rovescio ma anche una scena del rilievo della colonna Traiana. Nella scena XCIX viene raffigurato l'imperatore mentre effettua un sacrificio proprio davanti al ponte sul Danubio ormai compiuto, composto da piloni di pietra e una sovrastruttura in legno mentre all'ingresso si trova un arco⁷⁵.

Il foro venne costruito tra il 107 e il 113 d.C. e il progetto dell'architetto greco prevedeva lo sbancamento del colle Quirinale in modo da fare spazio, a nord del foro di Augusto, al nuovo

73 COARELLI 1999, pp. 41-42.

74 DION. CASS. *Historia Romana*, 68, 14.3, (traduzione di Adriano La Regina).

75 COARELLI 1999, p. 162.

progetto. Un'indicazione legata al taglio del colle è posta nell'iscrizione al disopra dell'entrata della camera funeraria alla base della colonna Traiana. Questa ci informa a proposito dell'altezza dello sbancamento, che corrisponde all'altezza della colonna, cioè cento piedi romani, circa trenta metri.⁷⁶

«Il Senato e il popolo romano [hanno dedicato questa colonna] all'imperatore Cesare, figlio del divo Nerva, Nerva Traiano Augusto, Germanico [cioè vincitore de Germani], Dacico [vincitore dei Daci], Pontefice Massimo, insignito per diciotto volte della potestà tribunizia, sei volte acclamato imperatore, console per sei volte, padre della patria, per mostrare di quanta altezza fosse il monte e il luogo che fu sgombrato per opere così grandi»

L'ingresso avveniva dal foro di Augusto attraverso un arco, oggi andato perduto e quindi visibile solamente attraverso emissioni di monete. Era composto da un fornice e diviso in cinque sezioni da sei colonne, in questi intercolunni dovevano forse esserci delle statue di Daci prigionieri. Sopra l'attico era presente Traiano e il carro trionfale. Una volta passato l'arco, si arrivava nella piazza del Foro, al centro della quale si trovava la statua equestre dell'imperatore, anche questa andata perduta ma visibile attraverso il rovescio di alcune monete. La piazza, di forma rettangolare e con una misura di 110x85 metri, era chiusa ad est e a ovest da due esedre. Questo schema architettonico creava una continuità con quello che caratterizzava il foro di Augusto, dove si trovavano due absidi ai lati del tempio di Marte Ultore. L'esedra ovest è coperta da Via dei Fori Imperiali costruita e inaugurata con Mussolini nel 1932, mentre l'esedra est è occupata dai mercati Traiane tutti ora visibili.

I Mercati di Traiano si sviluppano su terrazze occupate da *tabernae* e tra due di queste terrazze era presente la Via Biberatica che procedeva verso nord e la quale etimologia secondo molti studiosi sarebbe legata alla parola del latino tardo *biber* quindi bevanda.

Procedendo verso la zona settentrionale del foro, questa è occupata dalla *Basilica Ulpia*. Anche l'ingresso alla basilica era stato rappresentato sul rovescio di monete emesse durante il principato di Traiano. L'architettura, divisa internamente in cinque navate, presenta due absidi, uno a nord e a sud, che quindi portano il foro ad avere quattro esedre in totale. Molto probabilmente la copertura delle navate laterali della basilica doveva essere composta da volte a botte mentre la navata centrale doveva essere sormontata da una copertura a capriate.

Andando oltre la *Basilica Ulpia* ci si trovava nello spazio occupato dalle due biblioteche, una greca e una latina, tra queste due si ergeva la colonna Traiana all'interno di un cortile delimitato da un colonnato.

76 SETTIS 1988, p. 49.

Per quanto riguarda il tempio al Divo Traiano, ci furono molte supposizioni sulla forma e l'ubicazione di questo in relazione al foro dell'imperatore. Nel corso del tempo si sono susseguite diverse ipotesi ricostruttive, come quella di Rodolfo Lanciani del XIX secolo, di un tempio ottastilo periptero su alto podio all'interno di un cortile porticato. L'ipotesi di Guglielmo Gatti del XX secolo, riguarda un tempio periptero sine postico di minori dimensioni all'interno di un portico a tenaglia. Gli scavi di Gatti non portarono a nessun risultato e nel 1995 Roberto Meneghini si occupò di ricognizioni sotto i palazzi dove si era ipotizzata la presenza del tempio. Ci furono dei ritrovamenti però ad un piano altimetrico non compatibile con quello della colonna quindi anche in questo caso i risultati non furono soddisfacenti⁷⁷. A questo punto ci furono delle ipotesi sulla presenza del tempio all'interno del foro nella zona sud ma anche queste infondate. Andrea Carandini introdusse la possibilità della presenza del tempio in quanto struttura autonoma. Eugenio La Rocca condusse ulteriori scavi sotto Palazzo Valentini che sono stati musealizzati ma l'archeologo non giunge ad una soluzione definitiva. In un primo momento credeva anch'egli che ci potesse essere un tempio al Divo Traiano di età adrianea all'interno del cortile del foro, poi però elaborò l'idea secondo cui non dovremmo per forza pensare ad un tempio con le sue fattezze canoniche e quindi rimanda alla ricerca futura una concreta soluzione all'enigma.⁷⁸

II.1a.3 La struttura della colonna

Di fronte alla *Basilica Ulpia*, tra la biblioteca greca e latina è collocata la colonna coclide fatta erigere dall'imperatore Traiano. Struttura alta cento piedi e formata da 18 rocchi su base a forma di corona su un plino. Il monumento ha una duplice funzione: funeraria e celebrativa.

Il monumento viene rappresentato sul rovescio di due tipi di emissioni monetali in cui l'iconografia varia. Nel primo tipo di emissione manca la struttura sottostante alla base, cioè quella che avrebbe accolto le ceneri dell'unico imperatore che si fece seppellire all'interno del *pomerium*. Inoltre, vediamo in questo tipo di moneta la sostituzione della statua di Traiano con una civetta, cioè l'uccello sacro a Minerva. L'altro tipo di emissione monetaria è quella che rappresenta la colonna così come la vediamo, quindi è presente il sepolcro dell'imperatore, la colonna vera e propria e la statua onoraria di Traiano. Si parla di una colonna coclide infatti il rilievo che la decora si sviluppa in senso elicoidale per tutta la lunghezza. L'opera si attribuisce al Maestro della colonna Traiana o Maestro delle Imprese di Traiano, secondo la definizione di Ranuccio Bianchi Bandinelli. Si rappresentano le imprese delle due guerre daciche divise da una vittoria alata che scrive su uno

77 COARELLI 1999, pp. 250-253.

78 LA ROCCA 2018, p. 104.

scudo indicando la fine del primo conflitto. Le modalità in cui il rilievo si sviluppa, quindi in maniera tortile, viene associata al *volumen* quindi un rotolo di papiro avvolto.

Questo *volumen* di marmo che si avvolge su se stesso sembra essere la trascrizione figurata dei commentari di guerra scritti da Traiano durante le campagne daciche che dovevano andare sotto il nome di *Commentarii de bello Dacico* (sul modello dei *Commentarii de bello Gallico* di Cesare). Un frammento è stato tramandato da Prisciano; l'opera dell'imperatore tra l'altro si doveva trovare nella biblioteca latina adiacente al monumento trionfale. La decorazione delle pareti della struttura funeraria ci conferma la volontà di celebrare l'imperatore in quanto trionfatore contro i Daci. In effetti, è composta da rilievi che riproducono cumuli d'armi del nemico, il trofeo di guerra. Inoltre il basamento aveva anche funzione funeraria, infatti, la struttura è assimilabile a quella dei sepolcri ad ara. Degli acroteri angolari sormontavano l'ara, questi fanno riferimento all'apoteosi dell'imperatore, infine appena sopra la porta d'ingresso troviamo l'iscrizione.

Il valore onorario del monumento era dato anche dalla statua di Traiano che si trovava all'apice della struttura (raggiungibile attraverso la scala a chiocciola presente all'interno) che poi nel 1587, con il papa Sisto V, venne sostituita con la statua di San Pietro.⁷⁹

II.1b La colonna di Marco Aurelio

II.1b.1 Il contesto storico

Nel 161 d.C. con la morte di Antonino Pio, Marco Aurelio, che nel 139 d.C. venne nominato Cesare, assunse il potere in quanto figlio adottivo, venne però affiancato dal fratello minore e anch'esso adottivo Lucio Vero.⁸⁰

Il nuovo imperatore viene definito filosofo, questo suo *status* era sancito dalla scrittura di opere come i *Colloqui con sé stesso*, che rivelavano la sua formazione stoica. Al tempo stesso il suo impero sembra iniziare e svilupparsi in un periodo caratterizzato da crisi interna ed esterna. Ciò porta Marco Aurelio a dover affrontare diverse guerre, quindi se da un lato viene definito dalle fonti uomo caratterizzato da *clementia*, d'altro canto si sottolinea la sua fermezza di fronte al nemico.⁸¹

La crisi degli anni dell'Impero aureliano è evidente già dal principio di questo, in effetti dovette da subito affrontare la guerra contro i Parti che si concluse nel 166 d.C. sotto il comando di Lucio

79 COARELLI 1999, pp. 10-21.

80 DEI ROSSI 2011, pp. 9-10.

81 BALDINI 1978, p. 635.

Vero. In quest'occasione emerse il generale Avidio Cassio a cui poi Marco Aurelio affidò l'incarico di governatore delle province orientali. Di ritorno dalla guerra l'esercito romano però portò con sé la peste, aggravante della situazione che già caratterizzava Roma.

La frontiera settentrionale in questo momento rimase sguarnita e ciò permise l'attacco da parte di popolazioni germaniche, tra cui Quadi e Marcomanni, con cui iniziò una guerra, destinata a durare anche oltre la morte dell'imperatore, e che vide la morte di Lucio Vero nel 169 d.C. nell'Illirico.⁸² Il conflitto venne riportato sotto forma di rilievo sulla colonna Aureliana, cui la colonna di Traiano offriva il modello. Si divide in due fasi, una prima legata agli anni 172-173 d.C. e una seconda dal 174 al 175 d.C. e il passaggio dalla prima guerra alla seconda è segnato, anche in questo caso, da una vittoria alata che scrive su uno scudo.

La fonte principale che possediamo rispetto alle guerre germaniche condotte da Marco Aurelio è Cassio Dione con l'*Historia Augusta*.⁸³ Da subito ci informa delle mosse dell'imperatore, dalla nomina di Avidio Cassio come governatore dell'Asia alla scelta dei luogotenenti, cioè Pompeiano e Pertinace.⁸⁴

«Nel frattempo, Marco assegnò ad Avidio Cassio il governo di tutta l'Asia. Lui stesso fece guerra ai barbari che abitano lungo l'Istro (Danubio), Iazigi e Marcomanni, ora agli uni, ora agli altri, per lungo tempo o, più esattamente, per tutta la vita, utilizzando come base la Pannonia. Numerosi Celti che abitano al di là del Reno si spinsero fino all'Italia, e provocarono molti problemi ai Romani: marciando contro di loro, Marco gli oppose come luogotenenti Pompeiano e Pertinace.»⁸⁵

Nel riportarci le dinamiche delle guerre germaniche Cassio Dione ci descrive episodi e scenari di grande rilievo che vediamo infatti riportati sulla colonna coelide, come il miracolo della pioggia, rappresentato nella scena XVI del monumento. Durante la guerra contro i Quadi sembra che l'esercito romano si trovasse in grande difficoltà in quanto la popolazione nemica aveva deciso di isolarlo affinché non avesse accesso a nessuna fonte d'acqua. L'autore ci riferisce come i Romani sotto il sole, in una situazione tragica in cui non potevano combattere ma nemmeno ritirarsi e al tempo stesso mantenendo la posizione non potevano dissetarsi, iniziò a piovere. Cassio Dione ci dice che il miracolo fosse stato opera delle invocazioni magiche di un mago egiziano al seguito dell'imperatore. Ma, Xifilino sottolinea come, in realtà, l'autore non ignorasse il fatto che all'episodio stesse partecipando la legione chiamata *Fulminata*. Questi soldati erano cristiani e proprio attraverso la loro preghiera si riuscì ad ottenere un favore divino, interpretazione poi

82 GERACI, MARCONE 2020, pp. 241-242.

83 DION. CASS. *Historia Romana*.

84 COARELLI 2008, p. 83.

85 DION. CASS. *Historia Romana*, 71, 3, (traduzione di Filippo Coarelli).

proposta anche da Apollinare, Tertulliano e infine Eusebio nel IV secolo d.C. Non bisogna dimenticare poi la lettera che Marco Aurelio doveva aver scritto al senato per riferire del miracolo avvenuto grazie alle preghiere dei soldati. In effetti nella rappresentazione di questo episodio sulla colonna Aureliana si rappresenta un legionario con le mani e lo sguardo rivolto al cielo.⁸⁶

«Marco dunque sottomise i Marcomanni e gli Iazigi con molte e grandi battaglie e correndo molti pericoli. Sostenne anche una grande guerra contro il popolo chiamato dei Quadi, e ottenne una vittoria insperata, o piuttosto questa gli fu donata da un dio. Fu infatti un intervento divino che salvò contro ogni attesa i Romani in una battaglia in cui si trovarono in grande pericolo. Circondati dai Quadi in una posizione sfavorevole, i Romani si difendevano coraggiosamente accostando gli scudi: i barbari allora interruppero il combattimento, ritenendo che facilmente ne avrebbero avuto ragione per il caldo e per la sete. Occuparono tutto il terreno circostante e vi si fortificarono, perché non potessero accedere in nessun luogo all'acqua: erano infatti di gran lunga più numerosi.

Ora, mentre i Romani si trovavano allo stremo per la fatica, le ferite, il sole e la sete, e non erano in grado di combattere né di ritirarsi, ma potevano solo tenere lo schieramento e la posizione, bruciati dal calore, all'improvviso apparve una fitta nuvolaglia e si scatenò una pioggia violenta, certo per volontà divina. Si narra che Harnouphis, un mago egiziano al seguito di Marco, abbia invocato con magie alcune entità divine, e in particolare Hermes Aerios, provocando la pioggia mediante il loro intervento.

Quando la pioggia cominciò a cadere, subito tutti rivolsero il volto in alto e la ricevettero in bocca; poi alcuni alzando gli scudi, altri gli elmi bevvero avidamente e diedero da bere ai cavalli, e che, attaccati dai barbari, bevevano e combattevano allo stesso tempo. Alcuni, feriti, bevevano insieme l'acqua e il sangue che colava nei loro elmi. E avrebbero potuto correre un grave pericolo in seguito all'attacco nemico, poiché la maggior parte di loro era occupata a bere, se una grandine violenta e non pochi fulmini non avessero colpito i nemici. Si poteva vedere l'acqua cadere dal cielo insieme al fuoco, e così gli uni si rinfrescavano e bevevano, gli altri bruciavano e morivano.

Il fuoco non toccava i Romani o, se li raggiungeva, si spegneva subito; la pioggia invece non rinfrescava i barbari, ma rinfocolava come olio la fiamma che li colpiva e, benché bagnati, cercavano ancora acqua. Gli uni si ferivano da soli, come per spegnere la fiamma con il sangue, gli altri correvano verso i Romani, che soli sembravano profittare di un'acqua salvatrice: al punto che lo stesso Marco ebbe pietà di loro. Egli venne allora proclamato dai soldati *imperator* per la settima volta. Benché non fosse solito accettare questo titolo prima che il senato glielo avesse concesso, tuttavia in questo caso lo approvò, poiché inviato dal dio, e scrisse al senato a questo proposito. Quanto a Faustina, fu proclamata *Mater castrorum* (Madre degli accampamenti).»⁸⁷

L'Impero romano, al tempo di Marco Aurelio, a causa delle guerre per contenere gli attacchi sul *limes* si trovava in un momento di grande delicatezza e ad aggravare la situazione di instabilità esterna fu la rivolta di Avidio Cassio. Il governatore d'Asia con le proprie azioni rappresentava il malcontento delle classi elevate della società. Queste non concordavano con il tipo di politica portato avanti dall'imperatore e avrebbero preferito il ritorno di un governo come quello di Adriano

86 CUSCITO 1976, pp. 310-315.

87 DION. CASS. *Historia Romana*, 71, 8-10, (traduzione di Filippo Coarelli).

che era rappresentato da personaggi come Lucio Vero e Avidio Cassio.⁸⁸ La situazione critica presente nel cuore del suo impero costrinse Marco Aurelio a trattare con gli Iszigi per occuparsi di un'altra guerra, questa volta interna e che terminò con la morte del promulgatore della rivolta.

«La rivolta di (Avidio) Cassio e della Siria obbligò malvolentieri Marco a trattare con gli Iszigi: egli fu colpito a tal punto dalla notizia, che non scrisse al senato le ragioni che lo avevano convinto a trattare con essi, come era solito fare nelle altre occasioni.»⁸⁹

Infine Cassio Dione riporta la morte dell'imperatore, che avvenne nel 180 d.C., a causa della somministrazione di un veleno che andò a favore del figlio Commodo.

«(...) Se fosse vissuto più a lungo, avrebbe conquistato tutto il territorio, ma morì il 17 marzo, non per la malattia di cui allora soffriva, ma per un veleno somministratogli dai medici, che volevano ingraziarsi Commodo, come ho saputo da fonte sicura.

In punto di morte, raccomandò suo figlio ai soldati (non voleva che si attribuisse a lui la sua morte) e al tribuno che gli domandava la parola d'ordine disse: "Vai verso il sole che sorge, perché io sto tramontando". Dopo la morte, ricevette numerosi onori, e una statua d'oro gli fu eretta nello stesso senato.»⁹⁰

II.1b.2 Il contesto topografico

L'ubicazione attuale della colonna Aureliana, a differenza del monumento di Traiano, non è circondata del contesto originario. Infatti, la piazza in cui si trova ospita le sedi principali del governo italiano, Palazzo Chigi e Palazzo Montecitorio. Risulta quindi importante riflettere sulla topografia originaria in cui si trovava la colonna. Ci troviamo nel Campo Marzio, nella zona attraversata dall'antica *Via Flaminia* che divideva la zona est, con carattere residenziale, dalla zona ovest con carattere pubblico. Secondo gli studi di Guglielmo Gatti, la colonna si doveva trovare su una piattaforma alta tre metri adiacente il Tempio di Marco Aurelio e di Faustina sul lato ovest. Mentre, i lati nord e sud dovevano essere occupati da due ali porticate e il lato est invece, secondo questa ipotesi, doveva essere aperto sulla *Via Flaminia* e quindi fungeva da accesso all'area. Il contesto ipotizzato, però, non è avvalorato da fonti archeologiche. Si è discusso a lungo sulla presenza o meno del tempio, alla stessa maniera del tempio dedicato al Divo Traiano di cui si ipotizzava la locazione in relazione al foro imperiale. Un documento fondamentale è l'epigrafe ritrovata nel 1777 in piazza Montecitorio e databile al 193 d.C. Questa ci informa della richiesta da

88 BALDINI 1978 p. 636.

89 DION. CASS. *Historia Romana*, 71, 17, (traduzione di Filippo Coarelli).

90 DION. CASS. *Historia Romana*, 71, 33-34, (traduzione di Filippo Coarelli).

parte del liberto di Settimio Severo, Adrasto, di costruirsi un'abitazione ad ovest della colonna. L'indicazione legata alla posizione di questo edificio abitativo prende come riferimento la colonna stessa e il tempio dedicato all'imperatore e sua moglie. In questa maniera si conferma l'ipotesi di Gatti rispetto alla presenza dell'edificio di culto ad ovest della colonna. La zona in cui venne eretto il monumento in onore di Marco Aurelio inoltre si trova in una zona del Campo Marzio in cui si trovavano gli *ustrina*, cioè i roghi dove venivano bruciati i corpi della famiglia imperiale alla morte e ciò rientrava nelle dinamiche cerimoniali legate alla loro divinizzazione. Alla luce di ciò non sorprende la scelta del luogo per la costruzione della colonna con funzione funeraria e del tempio dedicato all'imperatore divinizzato.

II.1b.3 La struttura della colonna

La colonna, dedicata a Marco Aurelio dal figlio e successore Commodo, è scandita da quattro blocchi di marmo sopra i quali si trova il vero e proprio basamento, poi la base formata da plinto e toro, sormontato dai diciassette blocchi che compongono il fusto e il capitello. La struttura, di maggiori dimensioni rispetto alla colonna Traiana, perché doveva sostenere una statua dell'imperatore di maggiori dimensioni rispetto a quella di Traiano, anch'essa poi sostituita dal papa Sisto V con un'altra scultura, questa volta di San Paolo.

La colonna dedicata a Marco Aurelio (176-182 d.C.), non fa altro che riprodurre il modello del monumento Traiano, quindi quello che vede dei rilievi che si sviluppano con un andamento elicoidale a simulare i *volumina*, con la trasposizione in immagini dei commentari di guerra. L'aspetto del basamento prima dei restauri del 1589, dovuti a Domenico Fontana e commissionati da Sisto V, era molto differente. Infatti, doveva essere più alto e inoltre doveva presentare un'iscrizione con la dedica all'imperatore e dei rilievi. Attraverso le stampe cinquecentesche però possiamo individuare i soggetti raffigurati, un lato vedeva una scena di sottomissione di barbari mentre gli altri tre delle Vittorie che sostengono dei festoni. Invece il fregio che si snoda lungo il fusto altro non fa che ripetere il modello traiano, si rappresentano le guerre germaniche condotte da Marco Aurelio e anche in questo caso una vittoria alata che scrive su uno scudo divide in due fasi il conflitto.⁹¹

91 COARELLI 2008, pp. 11-47.

II.2 Due colonne, due stili

Nella storia degli studi sembra quasi scontato definire lo stile dei rilievi della colonna di Marco Aurelio *decadente* rispetto a quello della colonna di Traiano. Non possiamo ritenere l'ipotesi secondo cui gli artisti che si occuparono della colonna legata alle guerre germaniche fossero meno competenti di quelli di qualche decennio prima. L'epoca traiana vede il prevalere dello stile classico mentre quello che si afferma alla fine del II secolo d.C. è legato al gusto popolare italico. Sembra che gli artisti esponenti di questa corrente artistica si fossero formati al fianco di maestri legati alla tradizione classica. Quindi poi avevano fatto delle scelte formali ben precise non frutto di incompetenza. Questo nuovo modo di rappresentazione è caratterizzato da determinati elementi: il rifiuto delle forme classiche di provenienza greca; l'abbandono delle forme naturalistiche che invece subiscono una geometrizzazione; una gerarchizzazione delle figure; una minore attenzione per i dettagli legati al corpo degli individui rappresentati; infine dalla mancanza di dettagli paesaggistici.

Se l'argomento e la composizione risulta una copia da parte della colonna di Marco Aurelio di quella Traiana, la modalità con cui si esprime risulta completamente differente. Il monumento che raffigura le guerre daciche presenta una storia raccontata in modo continuo che si dipana su un fondo caratterizzato da un paesaggio molto preciso. Sono episodi chiusi che caratterizzano il monumento aureliano e gli elementi del paesaggio sono eliminati in favore dell'antropocentrismo, l'uomo quindi predomina.

È importante inoltre ricordare che, dal punto di vista tecnico con la fine del II secolo d.C., si afferma la tecnica del trapano che porta ad un effetto totalmente nuovo, caratterizzato da un grande chiaroscuro, profondità sottolineata dal frequente uso della linea incisa, mentre di rado si creano piani illusionistici.

Un altro elemento fondamentale è il rapporto tra artista e rappresentazione. Nel caso della colonna che si erge sul *foro* di Traiano domina un sentimento di distacco che, quindi, porta ad una rappresentazione in cui l'esercito romano viene celebrato ma al tempo stesso si raffigura anche il valore del popolo vinto, come dimostra la scena dedicata al suicidio di Decebalo. Forse questo approccio è dovuto anche al contesto storico, al tipo di guerra e al ruolo che l'imperatore aveva assunto in un governo reputato illuminato. Invece un maggiore coinvolgimento si osserva da parte degli artisti che si occuparono della colonna eretta negli anni di Commodo, nelle vicende affrontate dai soldati romani. Alla *clementia* di Traiano si sostituisce la spietatezza dell'annientamento del nemico: molta enfasi si dà a scene di devastazione di villaggi, violenza nei confronti dei civili da cui traspare esplicitamente il dolore, o scene di interventi divini come il miracolo della pioggia o del

fulmine. Forse anche in questo caso la modalità con cui si sono volute rappresentare le scene riflette il contesto storico in cui ci troviamo. È un periodo legato alla crisi dell'Impero che deve reagire alle invasioni da parte dei popoli del nord, che mettono a repentaglio la pace che caratterizzava il popolo romano. Per questo motivo l'artista si sente emotivamente coinvolto nella celebrazione della sottomissione di coloro che costituiscono una minaccia.⁹²

92 PALLOTTINO 1955, pp. 45-51.

CAPITOLO III

III.1 Donne e violenza nella tradizione iconografica

Prima di affrontare l'analisi iconografica che concerne la violenza sulle donne in ambito bellico rappresentata sulla colonna di Traiano e di Marco Aurelio, è bene osservare come gli schemi qui adottati già compaiono in età repubblicana, derivati certamente da iconografie di tradizione greca.

Un esempio particolarmente rilevante è la lastra del rilievo della *Basilica Emilia* raffigurante il ratto delle Sabine (fig. 6). La struttura architettonica, presente nel settore nord del *foro* romano, venne eretta nel 179 a.C. da Fulvio Emilio Nobiliore con il nome di *Basilica Fulvia*, poi trasformata in *Fulvia-Aemilia* perché completata da Marco Emilio Lepido. Successivamente, ci fu un primo restauro in epoca sillana e, infine, un secondo con Augusto, che dedicò l'edificio ai nipoti defunti Gaio e Lucio Cesare. Discussa è la posizione di questi rilievi: alcuni credono che dovessero trovarsi negli intercolunni del secondo ordine; altri, invece, pensano che fossero stati posizionati tra le colonne del piano inferiore, ad un'altezza di 3,20-4 metri. Il fatto che i rilievi dovessero essere disposti nello spazio tra le colonne ce lo conferma la lunghezza massima di ogni lastra, che è di 3,20 metri, coincidente la misura degli intercolunni. Inoltre, una misura che ci dà ulteriori informazioni è la profondità dello zoccolo del rivestimento murario conservatosi, che risulta essere la stessa del rilievo.⁹³

La lastra presa in considerazione si sviluppa in più gruppi legati a schemi differenti, coinvolti in azioni che caratterizzano il momento culminante della vicenda, ovvero l'aggressione e il rapimento delle Sabine da parte dei Romani durante i *Consualia*.

Un primo gruppo (fig. 7), partendo dalla sinistra, è composto da un uomo che stringe tra le braccia una donna parzialmente nuda. Il rapitore viene raffigurato frontalmente, con il corpo che si volge verso sinistra per scappare con il bottino, mentre la testa è rivolta verso destra vigile ad osservare le azioni dei compagni. La Sabina tra le sue braccia è completamente protesa in senso opposto nell'intento di fuggire e questa intenzione viene sottolineata dal braccio destro che cerca di allontanare il torace del rapitore. Con la mano sinistra invece trattiene un lembo di veste che, gonfiato dal vento, forma un semicerchio sopra la testa della donna verso cui questa volge lo sguardo.

93 ERTEL, *et ali* 2007, pp. 119-120.

Il secondo gruppo (fig. 8) è composto anch'esso da una figura maschile intenta nella fuga mentre stringe tra le braccia una donna, in questo caso però la fanciulla ha perso i sensi e quindi non si oppone. Anche qui il Romano si dirige verso sinistra mentre il capo è girato in senso contrario per vigilare la situazione alle sue spalle. Il busto della donna, invece, ha un andamento orizzontale, inerte in quanto svenuta. La parte inferiore del rilievo è molto rovinata ma, dalle tracce ancora visibili del ginocchio destro e della punta dei piedi della Sabina, possiamo ipotizzare che il corpo della rapita creasse quasi un angolo retto. Lo stato di abbandono viene sottolineato, dai capelli scomposti, che si distribuiscono intorno alla testa, e dalle braccia allargate.

Procedendo verso destra, un terzo gruppo (fig. 9), composto da tre figure, presenta uno schema differente che, infatti, in questo caso non è legato alla fuga successiva al rapimento ma al tentativo di rapimento vero e proprio. Dato che l'azione è diversa rispetto ai gruppi precedenti, anche il movimento dei corpi lo è. In effetti, in questo caso i due rapitori sono di tre quarti e non si volgono verso sinistra, bensì verso destra nell'intento di rapire la terza donna sabina, rappresentata in fuga. Il primo Romano indossa un mantello che gli lascia scoperti la spalla e il braccio destro. Con la mano tiene la veste sul petto, mentre la sinistra si volge verso il suo compagno e la donna. L'uomo che lo precede è anch'egli coperto da un mantello ma, a differenza del suo compagno, riesce a prendere per il polso la fanciulla. In questa figura femminile rivediamo la doppia direzionalità caratteristica dei due Romani appartenenti ai primi due gruppi. La donna, infatti, volge il corpo verso destra per fuggire ma il polso viene afferrato dall'inseguitore e ciò la porta a girare la testa verso sinistra. La parte centrale di questa terza figura è molto lacunosa, quindi non sappiamo quale sia la posizione del braccio sinistro ma vediamo una veste molto drappeggiata che lascia scoperto un seno.

Infine, sempre procedendo verso destra sono rappresentate due figure femminili matronali interpretate come divinità. Tra di loro si trova un carro con due muli accuditi da un'ulteriore donna di spalle. Dietro quest'ultima e una delle due divinità c'è un'altra fanciulla con la testa girata verso il carro. Probabilmente quindi quest'ultimo gruppo è composto da due divinità femminili e il loro seguito di fanciulle.

L'episodio del ratto delle Sabine trova antecedenti nella tradizione figurativa repubblicana. Come ci conferma il tipo scelto per il rovescio del denario da parte del magistrato monetale L. Titurio Sabino nell'88 a.C. (fig. 10). In particolar modo, l'immagine di questo conio rappresenta il rapimento con uno schema assimilabile a quello del secondo gruppo della lastra della *Basilica Emilia*. Infatti, i due romani raffigurati stanno portando in braccio le Sabine che non si oppongono ma sembrano inerti, forse proprio svenute.⁹⁴

94 CARETTONI 1961, pp. 21-27.

Tenendo conto delle tendenze iconografiche di età repubblicana legate alla rappresentazione della violenza sulle donne in ambito bellico, volgiamo ora lo sguardo alle scene delle colonne di Traiano e Marco Aurelio in cui è raffigurato il tema in questione.

Gli episodi della colonna Traiana che vedono come protagoniste le donne sono pochissimi in confronto al più tardo rilievo di Marco Aurelio. Un'ulteriore differenza si vedrà nel corso della trattazione per quanto riguarda la presenza o meno di violenza in scene che raffigurano lo stesso tema.

Partendo dal monumento traiano, una prima immagine da analizzare è quella appartenente alle scene XXIX-XXX (fig. 11), delimitate da due alberi che le dividono da quella precedente e quella successiva. Ciò che è rappresentato riguarda fatti appartenenti alla battaglia di Tapae, durante la prima guerra dacica. La particolarità della raffigurazione è la sovrapposizione di più scene in diversi settori del riquadro. In alto a sinistra, dei cavalieri arrivano nel villaggio dacico appiccando un incendio, al di sotto è presente un piccolo conflitto tra i guerrieri romani e gli uomini daci, uno dei quali è steso al suolo sconfitto. A destra di questo scontro, fuggono vecchi e bambini e, procedendo ancora verso destra, vediamo il bestiame massacrato e accumulato in un avvallamento.

L'intera scena, però, sembra dominata dal tema della deportazione di donne sulla riva di un fiume da parte di soldati romani. Una di queste solleva un bambino mentre un'altra si distacca dal gruppo, tenendo in braccio un altro pargolo. A sinistra di quest'ultima figura femminile, si trova l'imperatore Traiano che con le braccia compie un doppio gesto: il destro è rivolto verso la madre e il figlio distanti dal gruppo deportato; il sinistro invece indica il bambino innalzato all'interno del gruppo. Il cenno con il braccio destro viene da alcuni interpretato come un saluto ad una donna dacica privilegiata. In un primo momento si è ipotizzato che in questa donna potesse essere raffigurata la sorella di Decebalo, anche se è più probabile che la sua cattura avvenga in un momento successivo. Il gesto del braccio diretto al neonato invece viene visto come un gesto per informare la donna di alto rango di aver lasciato uno dei suoi figli tra la folla di prigionieri. Appare chiaro come il tema della deportazione sia affrontato, in questa porzione del fregio, in termini non violenti. Il soldato romano, che si trova tra gli animali ammassati e il gruppo di civili, infatti non spinge le donne deportate, ma l'azione avviene in maniera sistematica affinché l'espatrio sia portato a termine efficientemente.⁹⁵

Una seconda scena che vede la presenza delle donne nel rilievo traiano è la LXXVI (fig. 12). Si raffigura uno dei momenti conclusivi dell'ultima battaglia della prima guerra dacica. Nell'immagine sono presenti dei Daci che, alle spalle di Decebalo, stanno smantellando le strutture

95 SETTIS 1988, pp. 221-222, 294.

difensive rispettando le condizioni imposte dall'imperatore Traiano per accettare la resa. In effetti, Dione Cassio ci dice che «consegnare le armi, le macchine belliche e quelli che le costruivano, demolire le fortificazioni e ritirarsi dal territorio invaso» fossero le condizioni di pace.⁹⁶

A destra di questo gruppo, in primo piano, tra le creste del terreno, si trovano le madri con in braccio i loro bambini, mentre all'estrema destra un uomo prende per un braccio un ragazzino. I civili stanno scappando dal loro villaggio, di cui si vedono le case vuote in secondo piano dietro le mura difensive. Intanto, nella zona del rilievo in alto a destra, gli ultimi fuggitivi stanno scendendo dai monti. Anche in questo caso non ci troviamo di fronte a scene di violenza, ma solo di movimento di civili come conseguenza della sconfitta.⁹⁷

La terza e ultima scena in cui la figura femminile è protagonista è la XLV (fig. 13), in cui tre prigionieri nudi vengono torturati attraverso delle torce da un gruppo di donne. Il rilievo fa parte, anche in questo caso, delle vicende appartenenti alla prima guerra dacica. Controverse sono le interpretazioni relative a quest'episodio, che per una buona comprensione deve essere letto in relazione alle immagini precedenti. L'opinione più diffusa circa l'identità dei prigionieri è quella che siano romani catturati e torturati per ottenere delle informazioni. Ma, tra le ipotesi avanzate vi è anche quella che tiene conto del fatto che in tutta la colonna non sia presente nemmeno un'immagine che raffiguri insuccessi dell'esercito romano.⁹⁸ Ma, se i soldati seviziati fossero Daci ci si dovrebbe chiedere: chi sono le donne con le fiaccole in mano? Romane al seguito dell'esercito? Difficile accettare questo tipo di ipotesi. Pare che invece la teoria delle donne dacie che torturano prigionieri romani possa inserirsi all'interno della propaganda politica che ancora una volta elogia l'esercito romano: i soldati al seguito di Traiano resistono alle torture senza dare informazioni al nemico. L'interpretazione appare valida dato che qualcosa di simile viene riportato da Dione Cassio, il quale racconta che Decebalo avesse catturato un soldato di Traiano per interrogarlo ma senza ottenere nulla:

«Decebalo lo catturò e lo interrogò pubblicamente sui piani di Traiano, e poiché egli non rivelò nulla, lo imprigionò senza metterlo in catene.»⁹⁹

Però, per completare l'interpretazione bisogna prendere in considerazione le scene precedenti. Nella XLIII è raffigurato in un paesaggio roccioso l'accampamento romano, all'interno del quale si trovano nove prigionieri daci controllati da tre sentinelle: una in primo piano resa frontalmente; una, sulla sinistra, rappresentata di profilo; e un'ultima si trova invece all'interno del

96 DIONE CASSIO 68, 9.5 (traduzione di Salvatore Settis).

97 SETTIS 1988, p. 127, 391.

98 GAUER 1977, p. 28.

99 DIONE CASSIO 68, 12.1, (traduzione di Salvatore Settis).

campo stesso ed è rivolta verso destra. Infatti, nella scena successiva il protagonista è Traiano di cui la terza sentinella vuole sentire il discorso. Proprio nell'episodio seguente, il XLIV, l'imperatore è seduto sulla *sella castrensis* circondato dagli uomini del suo esercito e consegna ai più meritevoli dei doni. Un soldato si china per baciargli la mano destra, mentre un suo compagno si dirige in direzione opposta trasportando i doni appena ricevuti. Quindi, alla luce di queste immagini si può ipotizzare che, alla fine della seconda campagna della prima guerra dacica, un gruppo di Daci sia stato catturato dai soldati romani e portato all'interno del campo. Intanto, uomini romani vengono a loro volta fatti prigionieri e torturati per ottenere informazioni. Quindi, i soldati di Decebalò potrebbero servire ad uno scambio e in attesa di ciò Traiano elargisce doni ai membri più meritevoli del suo esercito.¹⁰⁰

In conclusione, appare evidente come nel rilievo che traspone le vicende delle guerre di Traiano contro i Daci lo spazio dedicato all'ambito femminile sia davvero limitato. Su un totale di 154 scene, sono solo 3 quelle in cui la donna è la protagonista: una prima, in cui il tema è quello della deportazione di civili; una seconda in cui il tema è l'abbandono della terra natale da parte dei Daci sconfitti; infine, una terza ribalta l'immagine canonica della popolazione della Dacia sconfitta, mostrando donne con ruolo attivo, che torturano prigionieri romani. In tutti e tre i casi non appare violenza fisica nei confronti di donne, anzi il fatto che una delle sole tre immagini inerenti alla sfera femminile pone la donna stessa come soggetto che infligge violenza ci porta a interrogarci su quale volesse essere il messaggio del monumento traiano.

Il messaggio di propaganda veicolato dai rilievi della colonna di Traiano è, invece, meglio comprensibile alla luce della violenza in ambito maschile che, al contrario, caratterizza tutto il monumento. In particolar modo, è importante l'iconografia della testa mozzata, che assume un significato ben preciso nel fregio traiano.

La scena XXIV (fig. 14) è la prima in cui le teste mozzate appaiono, ci troviamo al principio della battaglia di Tapae, quindi all'inizio del primo conflitto contro i Daci. L'immagine si divide in due fasce: quella inferiore è dominata da un gruppo di cavalieri al galoppo in direzione destra verso il nemico; quella superiore, invece, ha come fulcro la figura dell'imperatore davanti ad un fortino affiancato da due legionari e un *comes*. Qui, Traiano apre il braccio e la mano destra in un gesto di accoglienza nei confronti dei suoi soldati che arrivano da destra, con orientamento opposto a quello del racconto, per mostrargli il trofeo, ovvero le teste dei primi Daci uccisi. Il messaggio comunicato con questa immagine è di una vittoria avvenuta ancor prima dello scontro tra i due eserciti.¹⁰¹

100 SETTIS 1988, pp. 172-175, 326.

101 SETTIS 1988, p. 129.

A conferma dell'uso della testa mozzata come trofeo e quindi segno di vittoria è la scena XXV (fig. 15), in cui l'esercito romano incendia un villaggio dacico, motivo per cui vediamo nella parte bassa dell'immagine un gruppo di Daci in fuga. Intanto, Traiano ispeziona un baluardo difensivo nella zona sinistra del rilievo, mentre a destra, al di sopra del gruppo di fuggitivi, ci sono le trappole, i fossati e le mura difensive del popolo nemico. L'elemento più interessante di tutta la scena è la presenza, dietro la muraglia, delle insegne strappate a Domiziano durante la guerra da egli condotta alla fine del I secolo d.C. e delle teste mozzate di soldati romani caduti in questo precedente conflitto infisse sui pali. Traiano tiene nella mano destra una lancia con la punta verso il basso, che indica la conquista del territorio. In questo caso, rappresentare i crani dei romani caduti, e quindi la sconfitta dell'esercito sotto un altro imperatore, è funzionale a sottolineare il capovolgimento della situazione: ora è Roma ad esporre teste mozzate e quindi ad avere il potere.¹⁰²

In preparazione alla terza campagna della prima guerra dacica vediamo, nella scena LVI (fig. 16), i soldati impegnati nel disboscamento e creazione di una strada nella foresta. I lavori sono delimitati nella parte inferiore da scudi ed elmi, mentre lo sfondo è dato dall'accampamento romano davanti al quale sono infisse due teste mozzate di Daci, come monito ai nemici ed evidenza della supremazia.¹⁰³

La vittoria di questa spedizione ancora una volta è raffigurata attraverso il trofeo dei crani di membri dell'esercito nemico. La scena LXXII (fig. 17) raffigura Traiano su un podio roccioso mentre riceve le teste dei nemici caduti da parte di due soldati, come dimostrazione della vittoria.¹⁰⁴ Infine, non poteva mancare sulla colonna la scena di esposizione di fronte alle truppe romane della testa di Decebalo, è la CXLVII (fig. 18). Il rilievo in questione è molto degradato, quindi con fatica si riconoscono i soggetti. Sembra che l'esercito romano, alla fine della seconda guerra dacica, si ritrovi all'interno di un campo fortificato dove due ufficiali mostrano il capo decollato e la mano destra del re dei Daci, morto suicida per non cadere nelle mani nemiche, come mostra la scena CXLV. Quest'ultima testa mozzata è la più importante perché è quella che comunica la definitiva vittoria di Roma sui Daci, è l'ultimo trofeo che toglieva qualsiasi tipo di potere alla popolazione nemica attraverso l'espropriazione della dignità ed identità al suo capo. La sconfitta della Dacia sarà sottolineata attraverso l'esposizione del trofeo¹⁰⁵. Dione Cassio ci racconta che la testa venne posta in Campidoglio, dove venivano esibiti i cadaveri dei criminali giustiziati.

102 SETTIS 1988, p. 290.

103 SETTIS 1988, p. 342.

104 SETTIS 1988, p. 377.

105 SETTIS 1988, pp. 226, 530.

«Decebalò, poiché la sua capitale e tutto il suo territorio erano stati occupati, correndo egli stesso il pericolo di essere fatto prigioniero, si suicidò, e la sua testa venne portata a Roma; così la Dacia divenne provincia sotto il controllo dei Romani, e Traiano vi dedusse delle colonie.»¹⁰⁶

Da sempre la testa è un simbolo di potere in quanto rappresenta la virilità, il dominio, ma soprattutto, l'identità data dal volto. Proprio per questo motivo, decapitare un individuo ha un grande significato, vuol dire sottrarlo di questi elementi e sottrarlo alla vita mondana, quindi togliergli il ruolo che aveva all'interno della società. Esporre poi la testa recisa sottolinea come invece nel decollatore siano sempre più forti e consolidati dignità e identità, quindi il potere.¹⁰⁷

L'importanza simbolica di questo tipo di violenza ci viene dimostrata dal fatto che l'intera storia romana è costellata di episodi di decapitazione ed esposizione della testa del nemico abbattuto ed espropriato del potere. Una grande proliferazione di capi decollati ce l'abbiamo a partire già dal I secolo a.C. con le guerre civili che vedono contrasti tra personalità per l'acquisizione del potere.

Un primo esempio ci viene fornito dalla morte di Pompeo Magno che, dopo la battaglia di Farsalo del 48 a.C., cercò rifugio in Egitto, dove però era in corso una contesa dinastica tra i figli di Tolomeo XII: Tolomeo XIII e Cleopatra VII. Alla luce della situazione molto fragile si pensò che sarebbe stato compromettente accogliere Pompeo, motivo per cui venne assassinato.¹⁰⁸ La decapitazione fu compiuta da Achilla, generale dell'esercito egizio, che si avvicinò alla nave di Pompeo, dove erano presenti anche la moglie e il figlio, e con il pretesto dei fondali bassi lo fece salire sulla sua imbarcazione, il tutto viene raccontato da Lucano nella *Farsalia*.¹⁰⁹

«Ormai era giunto il limite dell'ora estrema, e una volta portato sulla barca egizia Pompeo aveva perso il potere di disporre di sé. In quel momento, i mostri del re si prepararono a sguainare le armi. Quando vide le spade da presso, si coprì il volto e si sdegnò di offrire il capo scoperto alla sorte allora serrò gli occhi e trattenne il respiro, per non emettere alcun suono e non corrompere con il pianto una fama imperitura. Ma, dopo che l'omicida Achilla gli ebbe trafitto il fianco con la spada, non acconsentì al colpo con alcun gemito né prestò attenzione al delitto, ma mantenne il corpo immobile e si mise alla prova mentre moriva, e rimuginò nel cuore queste parole: "Le generazioni future che mai taceranno i travagli di Roma ci prestano attenzione, e il tempo che verrà guarda da ogni angolo del mondo la barca e la fedeltà degli Egizi: è adesso che devi provvedere alla tua fama. Il destino di una lunga vita è trascorso felice per te i popoli ignorano, qualora tu non lo abbia dimostrato in punto di morte, se hai saputo sopportare le avversità.

Non cedere alla vergogna e non dolerti dell'esecutore del tuo destino: da qualunque mano tu venga colpito, convinciti che si tratti di quella del suocero. Quand'anche mi facciano a pezzi e spargano i miei resti, io tuttavia sono, o dei superi, felice, e nessun dio ha il potere di portarmi via questo. Le circostanze favorevoli cambiano nel corso della vita, ma non si diventa sventurati con la morte. A questo assassinio

106 DIONE CASSIO 68, 14.3, (traduzione di Alessandro Stroppa).

107 BERTELLI 2010, p. 300.

108 GERACI, MARCONE 2016, p. 168.

109 PERUTELLI, PADUANO, ROSSI 2010, p. 1.

assistono Cornelia e il mio Pompeo; con tanta pia sopportazione sopprimi, ti prego, i gemiti, o dolore: se figlio e sposa mi ammirano mentre vengo ucciso, mi amano". Un tale controllo esercitava il Grande sul proprio intelletto, questo il potere che deteneva sul suo animo morente. Ma Cornelia, non altrettanto capace di vedere una crudele empietà quanto di sopportarla, riempie il cielo con parole miserevoli: "O sposo, sono io, maledetta, che ti ho ucciso: l'isolata Lesbo fu per te causa di un indugio fatale, e Cesare giunse per primo alle spiagge del Nilo. Chi altri infatti avrebbe il potere di ordinare questo delitto? Ma chiunque tu sia a essere stato mandato dagli dei contro questa testa, provvedendo o all'ira di Cesare oppure a te stesso, non sai, crudele, dove siano le vere viscere del Grande: ti affretti e accumuli colpi proprio dove desidera lo sconfitto. Paghi un fio non minore della morte e prima veda la mia testa tagliata. Non sono esente dalla colpa della guerra, io che, unica tra le matrone, compagna tra flutti e accampamenti senza farmi scoraggiare da alcuna vicenda del destino, ho accolto - cosa di cui perfino i re ebbero paura - lo sconfitto. Questo ho meritato, o sposo, di essere abbandonata su una nave sicura? Volevi risparmiarmi, perfido? Mentre tu andavi incontro alla morte, io sono stata degna di vivere? Morirò, e non per il regalo di un re. Lasciate, o marinai, che io mi getti in mare a capofitto, o che adatti al mio collo un cappio fatto di funi intrecciate, oppure un qualche compagno degno del Grande spinga in me la sua spada. Egli può offrire a Pompeo un servizio di cui rivendicare il merito coi soldati di Cesare. O crudeli, mi trattenete mentre corro incontro alla morte? Tu sei ancora vivo, o sposo, e già Cornelia non può più disporre di sé, o Grande: mi impediscono di andare in cerca della morte; vengo preservata per il vincitore". Dopo aver così parlato ed essere svenuta tra le mani dei suoi, venne trascinata via dalla nave che fuggiva in preda al terrore.

Ma, mentre la schiena e il petto del Grande rimbombavano per i colpi della spada, il fatto che il decoro venerabile del suo sacro aspetto e il volto adirato con gli dei fossero rimasti inalterati, e che gli ultimi spasmi della morte non avessero mutato nulla dei suoi lineamenti e dell'espressione del suo viso, lo testimoniano coloro che ne videro la testa mozzata. Infatti il crudele Settimio escogita, proprio mentre sta commettendo il delitto, un delitto ancora più grande: scopre, dopo aver strappato il velo, il sacro volto del Grande moribondo, si impadronisce della testa che ancora respira e appoggia il collo illanguidito di traverso sul banco dei rematori. Allora taglia i nervi e le vene e fa a pezzi le vertebre, lungamente: non era ancora una professione far rotolare via una testa con la spada. Ma dopo che la testa mozzata si fu separata dal tronco, lo sgherro egizio si arrogò questo diritto, di portarla con la sua destra. Soldato romano degenerare e disposto a un ruolo da comprimario, tu tagli con una spada maledetta il sacro capo di Pompeo per poi non portarlo tu stesso? Oh, destino di somma vergogna! Affinché l'empio ragazzo potesse riconoscere il Grande, quella chioma irta, oggetto di venerazione per i re la bella capigliatura sulla nobile fronte furono afferrate da una mano, e su una picca egizia - mentre il volto ancora dà segni di vita e i rantoli del respiro spingono la bocca a emettere mormorii, mentre gli occhi spalancati si irrigidiscono - venne conficcata la testa, alla cui chiamata alle armi mai ci fu pace, questa influenzava le leggi, il Campo Marzio e i rostri, con questo volto, o Fortuna romana, eri soddisfatta di te. Né l'averla vista fu sufficiente per l'infame tiranno: vuole che odi una prova del delitto. Allora con una tecnica esecrabile venne rimossa la putredine dal capo, ed estratto il cervello la pelle fu fatta essiccare, e l'umore in decomposizione stillò dalla parte superiore e il volto venne solidificato attraverso l'infusione di un farmaco. Ultimo rampollo della stirpe di Lago e destinato a morire, degenerare e in procinto di rinunciare allo scettro in favore della sorella incestuosa, mentre il Macedone è da te conservato in una grotta consacrata e le ceneri dei re riposano sotto un monte artificiale, mentre le piramidi e gli immeritati mausolei racchiudono i Mani dei Tolomei e la loro vergognosa dinastia, le onde della spiaggia colpiscono Pompeo, e il suo tronco viene sballottato qua e a dalle acque dei bassifondi. Sarebbe stato un riguardo a tal punto gravoso conservare per il suocero il cadavere tutto intero? Con questa fedeltà la Fortuna porto a termine i destini tanto prosperi del Grande, con questa

fedeltà lo trasse con la morte dalla vetta più alta del potere e, crudele, gli fece scontare in un solo giorno tutte le sciagure dalle quali lo aveva mantenuto immune per così tanti anni, e Pompeo fu colui che non vide mai le gioie frammiste ai dolori, fortunato senza che nessuno tra gli dei lo turbasse e sventurato senza che nessuno lo risparmiasse; la Fortuna lo abbatté in una volta sola con un colpo lungamente rimandato. È battuto dalla sabbia e fatto a brani sugli scogli mentre i flutti vengono assorbiti attraverso le ferite, un trastullo del mare, e non restando nulla del suo aspetto l'unico elemento distintivo per il Grande è la perdita della testa mozzata.»¹¹⁰

La testa di Pompeo, quindi, venne impalata sull'isola di Faro ma questo non bastò a Cesare, che fece eliminare tutti i liquidi del capo, oltre che il cervello, per poi seccare la pelle. Quindi, venne poi eseguita un'operazione finalizzata al mantenimento della testa per l'esposizione, affinché si potesse protrarre nel tempo l'ostentazione della vittoria.

Un altro caso esemplificativo dell'uso della testa mozzata come propaganda politica di affermazione del proprio potere è quello di Cicerone che, dopo la morte di Cesare nel 44 a.C., si schierò dalla parte di Ottaviano opponendosi a Marco Antonio, contro il quale scrisse delle orazioni che vanno sotto il nome di *Filippiche*. Quando, però, nel 43 a.C. si formò il secondo triumvirato composto da Ottaviano, Marco Antonio e Marco Emilio Lepido il progetto di Cicerone andò in fumo e Marco Antonio inserì il suo nome all'interno della lista di proscrizione¹¹¹. L'oratore dovette ritirarsi nella sua Villa a Formia dove però i sicari del triumviro lo raggiunsero decapitandolo, tagliandogli le mani con cui aveva scritto le orazioni contro di lui, e queste parti anatomiche vennero esposte sui rostri del Foro.¹¹² La scena di decapitazione ci viene descritta da Plutarco nelle *Vite parallele, Vita di Cicerone*¹¹³, in cui un particolare importante è la descrizione della reazione dei cittadini di fronte al volto dell'oratore. Plutarco ci dice che quel volto non era più quello dell'uomo deceduto ma era l'animo di Marco Antonio, immagine che ci rende chiaro quanto la testa ghigliottinata dello sconfitto non incarni più la sua personalità ma bensì quella del trionfatore.

«Nel frattempo arrivarono alla villa i suoi sicari: il centurione Erennio, il tribuno militare Popillio, che aveva a suo tempo scampato una condanna per parricidio grazie alla difesa di Cicerone, e degli aiutanti. Siccome la porta era chiusa, la sfondarono, ma non trovarono Cicerone e le persone che erano dentro dissero di non sapere dove fosse. Alla fine, a quanto si dice, fu un giovane liberto del fratello Quinto, di nome Filologo, che era stato educato da Cicerone nelle arti liberali e nelle scienze, a rivelare che la sua lettiga veniva trasportata in quel preciso momento, per i sentieri ombreggiati del bosco, verso il mare. Allora il tribuno si precipitò verso l'uscita con pochi uomini, mentre Erennio si lanciava a gran velocità lungo i viali. Cicerone se ne accorse e ordinò di deporre a terra la lettiga dove si trovava. Tocandosi il mento con la mano sinistra, com'era sua abitudine, guardò fisso i suoi sicari; aveva i capelli scomposti e

¹¹⁰ LUCAN. *Bellum Civile*, VIII, 610-710 (traduzione di Alessandro Mancini).

¹¹¹ GERACI, MARCONI. 2016, p. 174.

¹¹² BERTELLI 2010, p. 301.

¹¹³ PLUT. *Vite Parallele, Demostene, Cicerone*.

il volto disfatto dal dolore, tanto che quasi tutti si coprirono il viso quando Erennio lo uccise. Gli fu tagliata la testa che aveva sporto fuori dalla lettiga; aveva sessantaquattro anni. Secondo gli ordini di Antonio, Erennio gli mozzò la testa e le mani, con le quali aveva scritto le Filippiche. Lo stesso Cicerone aveva intitolato Filippiche le sue orazioni contro Antonio, e ancora oggi sono chiamate così. Quando le estremità spezzate di Cicerone furono portate a Roma, Antonio stava attendendo all'elezione di alcuni magistrati. Appena seppe del loro arrivo e le vide, gridò forte: «Questa è la fine delle proscrizioni!». Ordinò che la sua testa e le sue mani fossero poste sui rostri, sopra la tribuna, orrendo spettacolo per i Romani, perché credettero di vedervi non il volto di Cicerone, ma l'immagine dell'anima di Antonio. Solo per una cosa, in questa faccenda, Antonio dette prova di retto giudizio, cioè quando consegnò Filologo alla moglie di Quinto, Pomponia. La donna, divenuta così padrona del suo 3 corpo, tra le altre terribili pene che gli inflisse, lo costrinse a tagliarsi le carni a brandelli, a cuocerle e poi mangiarle.»¹¹⁴

Quindi, la testa mozzata nella cultura romana ha un significato strettamente legato all'acquisizione del potere e al concetto di vittoria. La guerra portata avanti da Traiano contro i Daci era, finalizzata alla conquista del loro territorio per avere accesso alle riserve metalliche. Quindi, una volta vinta la guerra, la propaganda dei vincitori fu volta solo ad ostentare il successo militare. In effetti, non ci sono nella colonna rilievi che mostrino la violenza nei confronti dei civili. Come visto, la scena di deportazione è equilibrata e satura di *phatos*. La violenza rappresentata sul fregio traiano è strettamente legata a scene di battaglia e all'immagine della testa mozzata, che aveva un ruolo di trofeo ma non di mezzo per l'umiliazione del popolo nemico. Sembra, anzi, che si voglia raffigurare il valore dei Daci. Come sembra suggerire la raffigurazione del suicidio di massa o a quello di Decebalo: il popolo della Dacia preferisce togliersi la vita piuttosto che sottomettersi ai Romani.

Se ora ci volgiamo all'analisi dei rilievi della colonna di Marco Aurelio, possiamo osservare come anche in questo monumento il motivo della testa mozzata compare in quanto uno dei simboli della tipologia di guerra condotta dai Romani. L'aspetto interessante, però, è che il numero di scene dedicate a questo tipo di immagine e propaganda sono davvero limitate. Possiamo dedurre, quindi, che il messaggio che si voleva diffondere con la più tarda colonna non fosse solo legato alla vittoria e quindi ad un aspetto politico. Ciò che si voleva comunicare con i rilievi del monumento in Piazza Colonna non può essere compreso senza l'analisi delle molteplici scene in cui le donne sono protagoniste in quanto vittime di violenze di vario genere.

Nella colonna aureliana le scene legate al tema della decapitazione sono solamente due. Una di queste, la LXI (fig. 19), non presenta il classico schema della presentazione delle teste in quanto trofeo all'imperatore oppure l'esposizione di queste di fronte all'accampamento, secondo modi di composizione che già abbiamo osservato. Si tratta qui di una scena di esecuzione: in alto a sinistra

114 PLUT. *Vite Parallele, Demostene, Cicerone*, 48-49, (traduzione di Chiara Pecorella Longo).

ci sono delle figure femminili che assistono rassegnate, mentre tutto il resto del rilievo è occupato da cavalieri romani e guardie a piedi. Il centro dell'immagine è occupato da due ausiliari barbari che tengono la spada tra le mani e stanno per decapitare due loro connazionali, mentre altri due soldati li tengono piegati e con le mani dietro la schiena. Il destino dei due futuri giustiziati si prefigura ai loro piedi, dove si trovano i corpi di due uomini la cui testa è già stata recisa. L'ipotesi più accreditata rispetto a questa scena è quella dello Zwickler secondo cui, nel 174 d.C. un gruppo di Quadi si ribellò ai Romani non rispettando le condizioni di pace stipulate due anni prima alleandosi poi con gli Iazigi. Conseguenza di questa rivolta fu ciò che si rappresenta nelle scene precedenti, cioè il disarmo e il trasporto per poi arrivare alla decapitazione che viene eseguita da alcuni loro conterranei rimasti invece fedeli all'esercito romano.¹¹⁵

La scena LXVI (fig. 20), invece, segue il classico schema della presentazione all'imperatore delle teste mozzate. Marco Aurelio è seduto su una sedia curule affiancato da un luogotenente con cui sta discutendo. Nella fascia inferiore del rilievo invece c'è un gruppo di soldati di schiena e uno di questi trascina per i capelli un prigioniero barbaro. Intanto, a destra della figura dell'imperatore altri due membri dell'esercito gli mostrano due teste mozzate di nemici caduti.¹¹⁶ Lo schema, quindi, è il medesimo che ritroviamo nella scena LXXII della colonna Traiana. I soldati, per dimostrare di essere i migliori al seguito dell'imperatore, mostrano a questo i capi mozzati di nemici per manifestare che il loro contributo in guerra avrebbe garantito la vittoria.

Deportazione e cattura sono i due temi all'interno dei quali troviamo la figura femminile come protagonista nei rilievi della colonna Aureliana.

Nella scena XX (fig. 21a, 21b), l'esercito romano parte dal proprio accampamento in direzione di un villaggio barbaro allo scopo di distruggerlo. Nella zona inferiore del rilievo un cavaliere combatte contro un barbaro con scudo. A destra, un altro soldato romano, che ha appena sconfitto un uomo che si trova infatti ai suoi piedi, sta per ucciderne un altro che infatti sta cadendo al suolo. Nella fascia superiore, invece, un gruppo di barbari si dirigono verso una capanna messa a fuoco dall'esercito nemico. Passando oltre le case incendiate, un civile con lunga barba si trova tra le capanne in gesto di preghiera supplicando di non essere ucciso dal soldato che si trova alle sue spalle. A destra di questo gruppo, l'imperatore, affiancato dal suo seguito, assiste alla decapitazione di un barbaro. Nella fascia sottostante, invece, un uomo, presumibilmente di alto rango in quanto riccamente abbigliato, sta per essere ucciso da un Romano intento a trafiggerlo con una lancia. A destra, davanti a dei corpi caduti al suolo, si trova una donna, forse la moglie dell'uomo del gruppo

115 CAPRINO 1955, p. 102.

116 COARELLI 2008, p. 247.

a sinistra, che cerca di fuggire insieme al figlio. La parte inferiore del corpo della barbara è rappresentata di profilo nell'intento di un passo verso destra. Il busto, però, è frontale ed accompagna il movimento della testa dietro di sé a guardare il soldato che la prende per i capelli. Ancora una volta, quindi, lo schema è lo stesso: il corpo ha una direzione legata alla fuga; il capo invece si volge in senso opposto conseguentemente alla cattura. La donna tiene con la mano destra il braccio del figlio affinché possa fuggire con lei; il braccio sinistro, invece, è piegato e in direzione destra. La veste drappeggiata della fuggitiva le scopre una spalla e un seno.

Anche il tema della raffigurazione del seno svelato gioca un ruolo importante tra i segni che veicolano il tema della violenza. Si tratta di un gesto, quello di svelare il seno, che gode di una lunga tradizione iconografica e letteraria, che risale in quest'ultimo aspetto alla figura di Ecuba nel ventiduesimo canto dell'*Iliade*. È il momento in cui chiede al figlio Ettore di rinunciare al duello contro Achille per rispetto nei suoi confronti, cioè nei confronti di una madre che lo aveva protetto e nutrito offrendogli il seno in età infantile.

«Sull'altro lato della torre gemeva sua madre
e con una mano si scoprì il petto, con l'altra sollevò
una mammella e lacrimando pronunciava saettanti parole:
“Ettore, figlio mio, abbi rispetto e pietà di questo seno
e di me se mai un tempo ti porsi la mammella consolatrice!
Di questo ricordati, figlio, e respingi il nemico
stando al di qua del muro. Non affrontarlo a tu per tu!
Lui è spietato? E se ti uccide non potrò piangerti sul letto
funebre, né io che ti partorii, fiore mio, né la tua sposa
dalla ricca dote: vicino alle loro navi e molto
lontano da noi due ti divoreranno cani veloci”.
Così i due si rivolgevano in lacrime al figlio supplicandolo
insistenti e tuttavia non smuovevano l'animo di Ettore.»¹¹⁷

Ecuba si fa ricadere la veste all'altezza della vita e il gesto è quello di sorreggere il seno, con un gesto strettamente legato al concetto di maternità. Sollevare il seno è un gesto che riporta all'allattamento. Quindi, si sottolinea il nutrimento che la madre aveva garantito durante l'infanzia al figlio e che simbolicamente tutt'ora garantisce. In virtù della protezione che da sempre la donna ha fornito ad Ettore, la richiesta è quella di portare rispetto per il seno che lo ha tutelato tutta la vita. Un ulteriore disvelamento che riguarda la madre di Ettore avviene in un momento successivo: Ecuba assiste al trattamento del cadavere del figlio da parte dell'esercito nemico e si dispera togliendosi il velo dal capo e strappandosi i capelli. Questo svelamento però va ad assumere un

117 HOM. *Il.* 22, 79-91 (traduzione di Franco Ferrari).

significato differente rispetto al gesto legato al seno. Di fronte alla decisione di Ettore, la risposta gestuale della madre è strettamente correlata alla supplica. Invece, la visione del corpo del figlio morto non rispettato dalla fazione nemica provoca dei gesti di disperazione, come quello di spogliarsi del velo che le copriva il capo e quello di strapparsi i capelli. È il contesto, quindi, che conferisce nuovo significato al gesto dello svelamento.

In tutti i casi, la perdita del velo va ad indicare da un lato la perdita dell'onorabilità di fronte allo sguardo maschile, dall'altro la perdita dell'inviolabilità della città di Troia. In effetti, la scomparsa di Ettore è correlata alle ripercussioni negative che ci sarebbero state per la città natale del guerriero. Gli svelamenti di Ecuba, quindi, sono legati alla caduta della città. Il primo preannuncia l'uccisione del figlio e quindi un destino negativamente segnato per Troia, mentre il secondo è la risposta alla morte effettiva di Ettore. Proprio per il legame tra il guerriero troiano e la sua città, si può dire che la richiesta di rispetto e pietà da parte di Ecuba faccia riferimento sia all'ambito privato che pubblico, motivo per cui il seno svelato assume una grande importanza in campo bellico.¹¹⁸

Un ribaltamento del significato dello svelamento del seno avviene con il gesto compiuto da Clitennestra nelle *Coefore*. La regina, attraverso questo gesto, cerca di convincere il figlio Oreste a placare l'istinto omicida nei confronti suoi e di Egisto suo amante. Con simile significato il gesto compare anche in relazione al mito di Elena. La donna per persuadere il marito Menelao a non ucciderla svela il seno, l'azione in questo caso, quindi, assume un valore erotico. L'episodio sembra, però, un'invenzione euripidea, in quanto prima di lui si indicava solo la bellezza di Elena come mezzo di persuasione del re greco.¹¹⁹

Tornando quindi, dopo questo breve *excursu*, alla scena XX della colonna di Marco Aurelio e, in particolar modo, al gruppo formato dalla donna e il suo bambino, che tentano la fuga, e dal fante alle loro spalle, sono importanti, alla luce di quanto sin qui visto, tre elementi: il seno svelato; la presa per il polso del figlio da parte della madre; e il pericolo che incombe dietro di loro, dato dal soldato romano. La veste che cade lasciando scoperto un seno alla barbara potrebbe essere interpretato in chiave materna, la donna mostra, cioè, la fonte del nutrimento infantile del suo bambino. L'immagine, quindi, ci starebbe comunicando la protezione che la madre cerca di garantire al figlio. Infatti, tenta la fuga ma il pericolo incombe alle loro spalle e ha la meglio su di loro, come suggerisce il gesto violento dell'uomo che tira i capelli della fanciulla.

Uno dei primi episodi della seconda guerra narrata dalla colonna dopo la vittoria alata che scrive sullo scudo, quindi all'interno dei conflitti databili al 174-175 d.C., è la LXXIII (fig. 22), decorata con il tema della deportazione. Le immagini precedenti alla scena ce la fanno comprendere

118 CASTELLANETA 2008, pp. 13-27.

119 IERANÒ 2016, pp. 130-133.

a pieno. Il rilievo LXXI è formato da una prima parte, frutto di restauro, con cattura di barbari, mentre la seconda parte ci mostra una casa barbara composta da pali, a cui un soldato romano appicca un fuoco. Nella fascia inferiore, invece, dei soldati romani si dirigono verso destra. L'episodio continua poi nella scena LXXII in cui i soldati romani inseguono dei capi barbari. Uno di questi si gira verso il Romano che sta per ucciderlo con una lancia, mentre un altro è caduto da cavallo; quindi, si trova ai piedi della scena affiancato dal suo destriero. Procedendo verso destra, nella scena LXXIII, l'inseguimento continua e un soldato romano nella fascia alta dell'immagine uccide un barbaro infilando la spada nel suo petto. A destra, un altro pretoriano dietro un barbaro caduto insegue altri due nemici muniti di lancia che fuggono a cavallo. La roccia sulla quale si trova il caduto è frutto di restauro probabilmente errato. Infatti, doveva essere, più che una roccia, una grotta. Al di sotto di ciò, si trova un fante impegnato a far uscire il bestiame. Infatti, procedendo verso destra vediamo una piccola processione di capre, bovini e pecore chiusa da altri due soldati. La deportazione di bestiame è, infine, seguita da quella di quattro barbare, e un soldato, a sinistra di questo gruppo, spinge le fanciulle con uno scudo.

Le donne sono divise in due coppie, su livelli differenti. Le due figure allineate con il fante camminano verso destra e anche i loro volti sono rivolti in quella direzione. La prima barbara si aggrappa con la mano destra al braccio della compagna, hanno entrambe lunghe vesti drappeggiate non scomposte. La prigioniera a destra è l'unica ad avere una capigliatura composta, raccolta, invece la sua compagna ha i capelli sciolti. La coppia di donne nel livello superiore cammina verso destra ma la seconda si gira a guardare la compagna. Entrambe presentano i capelli sciolti e se la prigioniera sulla destra indossa un abito intatto invece la fanciulla che la precede ha una spalla scoperta.

Elementi come parti del corpo svestite oppure capelli non più composti e pettinati ci fanno comprendere la violenza che queste donne hanno subito in un momento precedente alla deportazione, ovvero quello della cattura, che probabilmente era avvenuta con l'incendio della casa della scena LXXI oppure dopo la fuga dalla grotta della scena LXXIII. Anche se in questa scena la massima violenza che possiamo vedere nei confronti della donna è la spinta da parte del soldato romano con lo scudo, i dettagli attraverso i quali le deportate sono rappresentate ci mostrano indirettamente le brutalità del momento antecedente che le aveva portate a diventare prigioniere.¹²⁰

Un'altra scena di deportazione appartenente al monumento di Marco Aurelio è la LXXXV (fig. 23a, 23b). Dopo l'attraversamento da parte di un gruppo di soldati romani del fiume attraverso un ponte composto da barche, altri fanti procedono verso sinistra conducendo un gruppo di donne barbare prigioniere. Nella fascia inferiore una prigioniera cammina in direzione opposta rispetto al

120 CAPRINO 1955, p. 105.

sensu di marcia della deportazione. La donna, con capelli raccolti e lungo abito drappeggiato, cerca di fuggire insieme al suo bambino verso destra. La madre è rappresentata con il corpo di profilo, fa un passo con la gamba destra per scappare, però ruota la testa indietro mentre con le braccia tiene il figlio, il quale si regge alla donna con la mano destra e lo sguardo è sempre in direzione opposta alla fuga. Questo tentativo di correre in direzione opposta a quella dell'esercito che aveva fatto prigioniere le barbare e i loro figli viene però ostacolato da un soldato che tira la fanciulla da dietro, motivo per cui questa si gira. Lo schema della doppia direzionalità, quindi il corpo che fugge da un lato e il capo che si gira in senso opposto, è lo stesso che ritroviamo nel terzo gruppo del rilievo della *Basilica Emilia*; quindi, era ben consolidata la modalità di rappresentazione della cattura durante la fuga.

Nel gruppo a destra di quello appena descritto è rappresentata un'ulteriore violenza. Un Romano sta spingendo una donna barbara verso sinistra, la prigioniera fu restaurata come giovane uomo ma riusciamo a riconoscerla lo stesso tramite i lunghi capelli. Intanto, alle sue spalle un altro fante la spinge per la nuca.

Se la fascia inferiore della scena è composta da resistenze alle quali l'esercito romano risponde con violenza, il livello superiore è composto dal trasporto di donne, ma senza forme dirette di aggressività in quanto le prigioniere non si ribellano. Due barbare, precedute e seguite da soldati, sono condotte in direzione sinistra. Entrambe indossano camice e sopravveste, hanno i capelli sciolti e il braccio destro piegato verso il viso. Mentre la fanciulla a sinistra ha un braccio piegato a novanta gradi e il capo che si gira a controllare la situazione alle sue spalle, la sua compagna ha il braccio sinistro steso lungo il corpo e guarda avanti. Il gruppo che chiude questa scena; infine, è composto da un Romano che accompagna un carro trainato da buoi sul quale sono sedute due donne. Il trasporto tramite carro viene giustificato dall'alto lignaggio delle due barbare, madre e figlia, entrambe indossano camice a maniche lunghe e una sopravveste. La donna in primo piano è rappresentata seduta di profilo con il capo velato, il braccio sinistro è poggiato sulle gambe, mentre il destro è piegato a portare il gomito sul ginocchio e la mano al mento in un gesto che indica la riflessione e la preoccupazione. La figlia, seduta al suo fianco, è rivolta verso di lei, e il braccio suggerisce un gesto interrogativo che ci è confermato dall'espressione del volto.¹²¹

La scena XCV (fig. 24a, 24b) è ancora una volta di cattura e deportazione. Per comprenderne il contesto bisogna descrivere l'immagine immediatamente precedente. Dei barbari sono messi in fuga da un pretoriano e due legionari: il primo fuggitivo si trova al suolo e sta per essere trafitto; un secondo uomo è caduto da cavallo; altri tre, invece, cavalcano in direzione destra, due sono armati e solo uno di questi aggredisce un Romano. L'episodio continua con membri

121 CAPRINO 1955, p. 108.

dell'esercito romano che fanno prigioniere delle donne ed una bambina che si erano rifugiate in un canneto. Questa è, infatti, una delle poche scene in cui il rilievo presenta tracce dell'ambientazione: al di sopra della linea di terra c'è parte della vegetazione del canneto.

Partendo dalla fascia superiore della scena, la violenza raffigurata è di tipo mortale. Una prima barbara, la quale indossa una veste che le lascia scoperte le braccia, si getta per terra. Infatti, l'andamento del corpo è orizzontale, la gamba sinistra regge il fisico mentre la destra prende lo slancio per stendersi al suolo e allo stesso modo il braccio sinistro si allunga in avanti. Nonostante il tentativo di salvataggio, la donna sta per essere colpita dalla spada del soldato alle sue spalle. A destra delle due figure, un ulteriore Romano si dirige armato verso la fanciulla indifesa.

Un secondo gruppo fa parte della zona sovrastante ed è composto da un'altra donna vestita questa volta di un doppio abito. Questa sta ricadendo a terra ormai trafitta da un fante. Infatti, il braccio sinistro è allungato ma la mano è piegata a novanta gradi per attutire la caduta.

Il livello inferiore è composto da tre gruppi. Un primo, a sinistra, vede una donna abbigliata di una sola veste a maniche corte. La spalla destra però è scoperta e l'abito ricade ma non svelando il seno. Un soldato alla sua sinistra le tira i capelli e infatti la vittima allunga il braccio sinistro verso di lui, mentre l'altro è piegato e appoggiato sul ventre. Ai loro piedi la vegetazione copre la parte inferiore al ginocchio. Dopo questo gruppo l'ambientazione si interrompe, quindi probabilmente questa fu l'ultima prigioniera ad uscire dal canneto. A destra, una bambina cerca di fuggire in direzione della madre ma viene catturata da un soldato. In questo caso, lo schema è quello tipico della fuga e della cattura, cioè la doppia direzionalità. Il corpo è proteso in un senso mentre il capo si gira indietro verso colui che la agguanta.

L'ultimo gruppo è quello che vede come protagonista la mamma della bambina. La donna procede senza ribellarsi in direzione destra, è vestita di un doppio abito e un panno intorno ai fianchi. Il capo è basso e i capelli sono sciolti, il braccio sinistro si trova lungo il corpo mentre quello destro è piegato e il Romano alle sue spalle la conduce nel percorso prendendola per il polso.¹²²

Si tratta in questo caso di un gesto dalla profonda carica simbolica il cui significato dipende dal contesto dell'immagine, ciò è evidente soprattutto nella tradizione iconografica greca.

Da un lato, il motivo della mano che afferra il polso, per condurre un individuo in una determinata direzione, va a connotare *Hermes* psicopompo, quindi nella sua funzione di guida delle anime defunte.¹²³ In relazione alla donna, invece, questo gesto viene utilizzato per raffigurare due tipi di sottomissione con gradi di brutalità differenti: il possesso della donna nella ritualità nuziale e la violenza di un ratto vero e proprio.¹²⁴

122 CAPRINO 1955, pp. 111-112.

123 PIZZIRANI 2021, p. 92.

124 DE ANGELIS 2015.

L'unione tra uomo e donna veniva spesso scelta come soggetto nella ceramografia greca. Infatti, era fondamentale rappresentare un momento socialmente importante come questo. Una modalità attraverso la quale l'unione si raffigurava era il trasferimento della donna con carro o a piedi dalla casa del padre a quella del marito, passando da essere proprietà di un uomo ad essere posseduta da un altro. Le azioni associate al trasferimento della donna sono due: lo spostamento del velo che copre la testa mostrando il volto e la presa per il polso da parte del marito.¹²⁵ Ancora una volta, si sottolinea il possesso da parte dell'uomo della donna sposata. Questo concetto rientra perfettamente in ciò che si vuole rappresentare sui fregi della colonna di Marco Aurelio: la deportazione delle barbare nemiche da parte dei soldati che assumono il possesso delle donne attraverso la cattura.

Nella scena CII (fig. 25) si rappresenta il tentativo di fuga da parte di una donna con la propria bambina, come conseguenza della distruzione di un villaggio. L'immagine si colloca dopo un rilievo composto dal colloquio di Marco Aurelio con i suoi consiglieri all'interno di un accampamento formato da mura circolari con quattro entrate, una delle quali usata da un messaggero per accedere al campo e dare una comunicazione all'imperatore. Adiacente alla struttura muraria in opera quadrata, nella fascia superiore del rilievo che segue, sono rappresentate tre capanne indigene, composte da pali affiancati, su un terreno roccioso. Le abitazioni barbare vengono messe a fuoco dal pretoriano nella fascia inferiore, il quale allunga le braccia affinché la fiaccola tra le sue mani arrivi ad incendiare la dimora del nemico. A destra dell'incendio, tre uomini barbari di alto lignaggio si arrendono di fronte a membri dell'esercito romano. Un primo, al di sotto delle capanne, cerca di difendersi con uno scudo molto ornato non riuscendo però nel suo intento. Il nemico, infatti, probabilmente lo afferra per il braccio dietro lo scudo. Nella fascia che va a chiudere questa scena si trovano gli ultimi due barbari catturati. I due soldati romani legano ad entrambi le braccia dietro la schiena ma se il prigioniero al di sopra è in piedi, quello nel livello inferiore è piegato a terra e viene bloccato dal ginocchio del Romano.

Tra le mura del campo, della scena CI, e l'uomo che appicca il fuoco, nella scena CII, è collocata la fuga di una donna con la propria figlia. Come negli altri casi precedentemente descritti in cui si tenta di sfuggire alla prigionia, si segue uno schema di doppia direzionalità. La gamba destra di entrambe è piegata verso sinistra mentre l'altra è allungata nella falcata, il busto invece ruota arrivando ad avere la testa in direzione totalmente opposta per controllare la situazione alle loro spalle. Il braccio sinistro della donna è lungo e la mano si appoggia alla bambina mentre il destro è piegato a coprirsi il petto in quanto la veste è calata e le scopre le spalle. A questo punto, sono due le possibili interpretazioni. Si potrebbe pensare al segno di un tentativo di violenza sessuale; quindi, il modello sarebbe quello dell'oltraggio a Cassandra rappresentata con il seno svelato come nel caso

125 BAGGIO 2003, pp. 106-110.

del cratere a figure rosse del Pittore di Licurgo (fig. 2). Un secondo modello di riferimento potrebbe essere quello di Ecuba: il petto si scopre come simbolo di maternità; quindi, a sottolineare la protezione nei confronti della figlia sulla cui spalla appoggia la mano. In questo caso, però l'assimilazione allo svelamento di Ecuba sembra poco credibile in quanto la barbara cerca con la mano destra di coprirsi.

Ciò che segue la distruzione del villaggio e la cattura di barbari è la marcia delle legioni romane che procedono da destra verso sinistra, al centro delle quali si trova l'imperatore Marco Aurelio che allunga il braccio destro in un gesto di approvazione verso i soldati della scena precedente. L'imperatore è affiancato forse da Pompeiano e i due precedono un carro trainato da muli mentre a destra la marcia si chiude con dei cavalieri che percorrono un sentiero di montagna. Questa scena, la CIII, è di raccordo tra una prima distruzione di un villaggio e una seconda cattura di donne che caratterizza tutto il CIV rilievo (fig. 26). Da una casa circolare indigena con tetto formato da pali disposti a raggera, che si trova al di sopra della feritoia, escono cinque donne che sono condotte da un pretoriano in direzione destra verso un accampamento di cui vediamo l'entrata in muratura. La prima donna che segue il pretoriano è rappresentata frontalmente con una lunga veste drappeggiata che le ricade dalla spalla. Le braccia sono piegate a tenere in braccio il figlio, un neonato che indossa solo un piccolo panno che gli copre la parte inferiore del corpo e che allunga il braccio destro aggrappandosi alla spalla sinistra della madre. La donna che segue sembra essere maggiormente composta. I capelli sono raccolti, ha un abito drappeggiato con lunghe maniche e sopravveste che le lascia scoperte le braccia e si gira verso la compagna alle sue spalle rivolgendo uno sguardo al bambino. Queste due barbare formano un primo gruppo di deportate dato che interagiscono tra di loro. Un secondo le segue ed è formato da tre prigioniere e un bambino. La donna al centro è la madre del fanciullo, i suoi capelli sono sciolti, il vestito è scomposto lasciandole scoperta la spalla sinistra e il capo è inclinato verso il figlio, il quale cerca di fuoriuscire dalla fila di deportazione, ma la mamma gli tira la mano per farlo rientrare nel gruppo affinché possa proteggerlo. Ad aiutare in questa azione materna vi è la donna dietro di loro, rappresentata di spalle ma con il volto di profilo, la quale allunga il braccio per riportare vicino alla sua compagna il bambino spingendogli con la mano il gomito. Infine, la prigioniera che apre la fila, con capelli scomposti e lungo abito, sta per entrare nell'accampamento nemico ma si gira. Infatti, la vediamo frontalmente, e piega il braccio destro forse ad indicare con aria dubbiosa la direzione verso la quale proseguire. Lo sguardo di questa figura però sembra rivolgersi verso le violenze rappresentate al livello inferiore.

A differenza di ciò che accade nella fascia superiore, in cui le donne seguono gli ordini dell'esercito romano ormai rassegnate e anzi cercano di placare il bambino che si ribella, al di sotto le barbare

catturate cercano di sfuggire al controllo romano. A sinistra, una prima ribelle è rappresentata frontalmente con capelli sciolti e fermati da una fascia. La veste le lascia scoperto il seno destro e con il braccio destro cerca di contrastare lo scudo di un soldato che la spinge. Alla sua sinistra, invece, un altro fante le tira il braccio, la doppia violenza che sta subendo la donna fa assumere al suo corpo una forma ad S. Intanto il figlio di spalle, abbigliato di veste e mantello, alza il volto verso la madre e si aggrappa a lei cercando protezione, ponendo la mano sul seno scoperto. Ancora una volta, il seno svelato da un lato potrebbe essere indice di un tentativo di violenza sessuale, ma al tempo stesso ha una fortissima relazione con il concetto di maternità sottolineato dalla ricerca di tutela da parte del bimbo che si aggrappa proprio alla fonte primordiale del suo nutrimento.

L'ultimo gruppo della scena è quello in cui una donna, con i capelli sciolti fermati da una fascetta e abito lungo che le lascia scoperta una spalla, si ribella ad un soldato che la tira per un polso al fine di condurla verso l'accampamento in muratura. La fanciulla tende la gamba destra inclinando il corpo all'indietro e la testa sulla spalla scoperta, proprio cercando di allontanarsi dall'uomo che la trascina e questo intento viene sottolineato dal gesto della mano destra.¹²⁶

La lettura complessiva dei rilievi della colonna di Marco Aurelio che illustrano scene in cui la donna è la protagonista rendono evidenti i due temi trattati: la deportazione e la cattura.

Nel primo caso, le barbare seguono gli ordini con aria di sottomissione, motivo per cui non è raffigurata esplicitamente la violenza. Il fatto che però parte di queste fanciulle presentino capelli e vesti scomposte, che molte volte lasciano nude le spalle, proietta nell'osservatore l'ipotetico momento precedente, cioè quello della cattura in cui invece le brutalità non sono venute a mancare.

Le scene in cui le donne vengono fatte prigioniere sono quelle in cui la violenza vuole essere rappresentata in modo esplicito attraverso vari gesti che hanno come fine quello di placare la ribellione e il tentativo di fuga delle prigioniere. Le donne vengono tirate per i capelli, per le braccia oppure per il polso, gesto che, alla luce del significato che assume nella tradizione iconografica greca, ha un valore legato al possesso e alla sottomissione decisamente più amplificato. Durante queste catture traspaiono tracce anche di un potenziale stupro, suggerito dal seno svelato che alcune donne presentano. Questa immagine però può assumere anche un significato legato alla maternità, in quanto lo svelamento è sempre accompagnato da una figura infantile che cerca protezione proprio presso la madre che mostra la fonte del nutrimento primordiale del figlio.

126 CAPRINO 1955, pp. 113-114.

CAPITOLO IV

IV.1 Conclusioni

L'analisi sin qui condotta in relazione al tema delle rappresentazioni della violenza femminile nella tradizione iconografica romana abbia evidenziato una relativa limitatezza di testimonianze, i rilievi delle colonne di Traiano e di Marco Aurelio ci permettono comunque di trarre delle conclusioni e arrivare a delle riflessioni utili per gli studi futuri.

Attraverso un breve excursus di fonti letterarie greche e latine appare chiaro come la donna abbia un ruolo di vittima passiva di violenza di vario genere. Il tipo di brutalità che la figura femminile subisce nei testi scelti riflette due declinazioni: da un lato la violenza in ambito bellico; dall'altro la violenza che ha come conseguenza delle svolte politiche. Possiamo considerare espressione del primo gruppo appartengono: l'oltraggio a Cassandra, stuprata da Aiace nel tempio di Atena alla fine della guerra di Troia (fig.1, fig.2); il rapimento e la riduzione in schiavitù di Briseide durante la presa di Lirnesso; il sacrificio di Ifigenia a seguito del quale è possibile la partenza dell'esercito greco dal porto di Aulide. Per quanto riguarda invece quelle violenze in ambito femminile che portano a delle conseguenze politiche con impatti su un'intera comunità, nella cultura letteraria romana sono molteplici gli esempi di questo tipo. Lo stupro di Rhea Silvia senza il quale l'*Urbe* non avrebbe potuto essere fondata, dato che dalla violenza carnale che la vestale subì da Marte nacquero Romolo e Remo. Il rapimento delle Sabine fu poi basilare per permettere la continuità del popolo romano. Questo è un caso particolare perché, se da un lato è un evento che traghetta verso un nuovo passaggio politico, dall'altro è anche un esempio di violenza contro le donne in ambito bellico. L'inizio del governo repubblicano a Roma, invece, avviene attraverso la ribellione della classe aristocratica contro il regime monarchico, dopo che il figlio del re Tarquinio il Superbo, Sesto Tarquinio, stuprò la patrizia Lucrezia che decise di togliersi la vita.

Nella rappresentazione delle guerre contro i Daci nel monumento traiano e contro le popolazioni germaniche in quello Aureliano, in che quantità e in quali modalità questo tema è presente? Quale messaggio di propaganda politica vuole essere trasmesso?

Procedendo con l'analisi del tema per rispondere ai quesiti precedentemente posti, ci si trova di fronte ad un'evidenza importante, cioè la disparità numerica di scene di violenza verso il genere femminile nelle due colonne.

Nel lungo fregio figurato che decora il fusto della colonna di Traiano le scene che vedono la donna come protagonista sono solamente tre: una di deportazione in cui non appaiono segni o schemi legati alla violenza; una di abbandono del villaggio da parte dei civili; e infine un episodio in cui sono le donne stesse a torturare dei Romani. Per comprendere, quindi, quale volesse essere il messaggio ideologico dietro la celebrazione della vittoria dacica, è stato importante capire quali fossero le vittime di brutalità, cioè gli uomini, a cui veniva recisa la testa per l'esposizione, a dimostrazione della vittoria. Alla luce di queste evidenze, riflettere sul contesto storico-politico in cui la guerra avviene è importante per comprendere cosa si volesse trasmettere attraverso le immagini. Traiano era salito al potere adottato da Nerva dopo il governo tirannico di Domiziano, per questo motivo il popolo romano riponeva grande speranza nell'imperatore illuminato. Traiano portava avanti una guerra volta all'acquisizione delle riserve di metallo prezioso della penisola dacica. Il conflitto aveva quindi una giustificazione soprattutto economica, la popolazione della Dacia non era vista come una minaccia da parte del popolo romano.

Per questi motivi non c'era necessità di esibire la violenza nei confronti dei civili, ciò che si voleva sottolineare era la superiorità militare dell'esercito romano su quello dacico. Non era fondamentale evidenziare l'umiliazione del popolo nemico in un contesto in cui l'impero era saldo e aveva raggiunto la massima espansione, l'imperatore era illuminato e i daci non risultavano essere una minaccia.

Alla fine del II secolo d.C. la situazione è ben diversa nei rilievi della colonna di Marco Aurelio. Dal punto di vista numerico non c'è confronto tra le scene di esposizione di teste mozzate e quelle di violenza contro le donne, le prime scarseggiano mentre le seconde proliferano lungo tutto il monumento.

Nel caso della violenza femminile sono due i temi affrontati, quello della deportazione e quello della cattura. Il secondo è quello in cui i gesti di brutalità sono espliciti come braccia e capelli tirati, mentre nel caso del primo tema rimangono solo le tracce della violenza consumatasi presumibilmente in un momento precedente.

Perché raffigurare con questa insistenza la brutalità subita dalle donne durante le devastazioni dei villaggi nemici? La guerra portata avanti da Marco Aurelio contro le popolazioni germaniche fu obbligata dalle ingerenze sempre più frequenti di queste a nord: i cittadini romani si sentivano minacciati dalla situazione presente sul *limes*. Intanto, Marco Aurelio dovette far fronte prima alla pestilenza portata a Roma dall'esercito, poi alla situazione geopolitica che caratterizzava il suo impero una volta iniziata la guerra, alla morte del fratello adottivo e infine al tradimento di Avidio Cassio. Non sorprende, quindi, che gli artigiani scultori che si occuparono di scolpire i rilievi sul monumento aureliano, in un momento di crisi come quello che caratterizzò l'impero di Marco

Aurelio, si sentissero minacciati e quindi coinvolti nelle dinamiche della guerra e che per questo enfatizzassero l'umiliazione subita dal popolo nemico, c'era la necessità di sottolineare come la minaccia esterna fosse stata domata.

Questo contributo è certamente distante dall'essere esaustivo rispetto all'argomento generale legato alla rappresentazione della violenza sulla donna in contesto di guerra. Offre però un focus sulla valenza che potrebbe aver avuto la presenza di questo tema sui rilievi delle due colonne erette in epoche storico-politiche differenti.

Bibliografia

Autori antichi

- AMPOLO C. MANFREDINI M. 1999, Plutarco, *Vite parallele*, Romolo e Teseo, Milano, Mondadori.
- CANALI L. 1998, Ovidio, *Fasti*, Milano, Rizzoli.
- GIANCOTTI F. 1994, Lucrezio, *De rerum natura*, Milano, Garzanti.
- FERRARI F. 2018, Omero, *Iliade*, Milano, Mondadori.
- MALCOVATI E. 1949, Plinio il Giovane, *Il panegirico di Traiano*, Firenze, Sansoni.
- MANCINI A. 2022, Lucano, *Bellum Civile*, Berlino, De Gruyter.
- MORANI G. MORANI M. 1987, Eschilo, *Agamennone*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese.
- MUGELLI B. 1995, Plutarco, *Vite parallele*, Demostene e Cicerone, Milano, BUR Rizzoli.
- PERELLI L. 1974, Livio, *Ab urbe condita libri*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese.
- SALVADORI E. 1996, Ovidio, *Heroides*, Firenze, Garzanti.
- SANGUINETI E. 2012, Euripide, *Ifigenia in Aulide*, Bononia University Press.
- SCARCIA R. 2006, Virgilio, *Eneide*, Milano, BUR Rizzoli.
- HUDE C. 2001, Erodoto, *Historiae*, Milano, BUR Pantheon.
- SPERANZA F. 1964, Virgilio, *Eneide*, Napoli.
- SUSANETTI D. 2008, Euripide, *Troiane*, Milano, Feltrinelli.
- VALVO A. STROPPA A. MIGLIORATI G. 2009, Cassio Dione, *Storia romana*, BUR Rizzoli.
- VITALI G. 1965, Svetonio, *De vita Caesarum*, Bologna.

- AMBROSETTI G. 1959, *Ifigenia*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, Roma, pp. 93-96.
- BAGGIO M. 2003, *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.*, Roma.
- BALDINI A. 1978, *La rivolta bucolica e l'usurpazione di Avidio Cassio (aspetti del principato di Marco Aurelio)*, Bruxelles, pp. 634-678.
- BARCHIESI A. 1992, *Epistulae Herodium*, Firenze.
- BAROIN C. 2016, *Violences sexuelles et atteinte au corps dans le monde romain* in *Le corps en lambeaux*, éd. par F. Chavaud, L. Bodiou, M. Soria. Rennes, pp. 177-189.
- BERTELLI S. 2010, *Simboli di Potere*, in *Lares*, 76, 2, Pisa, pp. 299-322.
- BRESCIA G. 2014, *La vera storia del rapimento di Elena nel De excidio Troiae historia*, in *Atlantide- Cahiers de l'EA 4276 L'Antique, le Moderne*, pp. 1-16.
- CARRETONI G. 1961, *Il fregio figurato della basilica Emilia*, Roma.
- CASTELLANETA S. 2008, *Il seno svelato ad misericordiam. Esegesi e fortuna di un'immagine omerica*, Bari.
- CASTOLDI M. 2020. *Dall'iconografia dello scavo, riflessioni sulla donna nell'antica Paucezia*, in *Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano*, 73, 2, Milano, pp. 7-24.
- CENTANNI M. 2019, *Cassandra nell'Agamennone di Eschilo- paracronia delle visioni a rottura della sintassi della parola poetica*, in *Le voci di dentro fantasia, sogno, visione*, Atti del VII convegno, a cura di M. De Simone, pp. 29-47.
- COARELLI F. 1999, *La colonna Traiana*, Roma.
- Colonna di Marco Aurelio* 1955, *La colonna di Marco Aurelio*, a cura di C. Caprino, Roma.
- Colonna di Marco Aurelio* 2008, *La Colonna di Marco Aurelio*, a cura di F. Coarelli, Roma.
- Colonna Traiana* 1988, *La colonna Traiana*, a cura di S. Settis, Torino
- CUSCITO G. 1976, *La diffusione del cristianesimo nelle regioni alpine orientali*, in *Aquileia e l'arco alpino orientale*, *Antichità Altoadriatiche IX* (1976), Trieste, pp. 299-345.

- D'AMICIS A. 2005, *Ceramica apula a figure rosse e sovraddipinta; rapporto di produzione e cronologia*, in *Céramique apulienne*, a cura di Denoyelle M. Lippolis E. Mazzei M. e Pouzadoux C. Napoli, pp.163-171.
- DE ANGELIS F. 2015, *Il destino di Hasti Afunei. Donne e famiglia nell'epigrafia sepolcrale di Chiusi*, in *L'écriture et l'espace de la mort. Épigraphie et Nécropoles à l'époque préromane*, éd. par di M. Haack, Roma
- DEI ROSSI F. 2011, *Marco Aurelio filosofia e potere*, Venezia.
- DE PACO SERRANO D. 2011, *Cassandra e le donne tragiche*, in *Myrtia*, 26, Trieste, pp. 123-139.
- DI COLLOREDO P. 2017, *Il trionfo di Vespasiano. La battaglia di Cremona 24 ottobre 69 d.C.*, Roma.
- DI MEO 2012, *Lanificum e il silenzio: testimonianze letterarie di due virtù del "modello matronale romano"*, Venezia.
- ERTEL, CH. et alii 2007, *Nuove indagini sulla basilica Aemilia nel foro romano*, ArchCl, 58, pp. 109-142.
- ESPOSITO A. 2001, *La costruzione dello spazio nel racconto mitico: il caso dell'hydria Vivenzio di Nola*, in *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del convegno (Padova, 30 maggio-1 giugno 2001), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma, pp. 213-223.
- GAUER W. 1977, *Untersuchungen zur Trajanssäule*, Ratisbona.
- GERACI G. MARCONE A. 2020, *Storia Romana*, Firenze.
- GRILLI A. 2015, *Mito, Tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca e soggetto mitologico (V-IV sec. a.C.) appunti per una semiotica comparata*, in *Scene dal mito Iconografia del dramma antico*, a cura di Giulia Bordignon, Rimini, pp. 103-145.
- HOULOT S. 2022, *Les femmes dans les violences de guerre du monde romain (III^e siècle avant J.-C.- I^{er} siècle après J.-C.)*, in *Revue internationale d'Histoire Ancienne*, 11, pp. 103-119.
- IANNE M. 2015, *Lo stupro nell'antica Roma tra condanna politica e strumentalizzazione*, Lecce.
- IERANÒ G. 2016, *Esegesi e fortuna di un'immagine Omerica*, in *Quaderni Urbinati di cultura classica*, 114, pp. 129-133.
- REATO E. 2016, *Alcune riflessioni su On Violence di Hannah Arendt*, Parigi.
- KOSSATZ-DEISSMANN A. 1986, *Briseis*, in *LIMC*, Zurigo pp. 157-167.

- LANDOLFI L. 2008, *Consilium vobis forte piumque dabo* (OV. Fast. III 212) *Ersilia, le Sabine e le risorse della diplomazia femminile*, in Hormos. *Ricerche di Storia Antica, Guerra e diplomazia nel mondo antico Tra istanze politiche e strategie culturali*, a cura di D. Bonanno, R. Marino e D. Motta, Palermo, pp. 157-166.
- LA REGINA A. 1988, *Le guerre daciche, Roma, il foro*, in *La colonna Traiana*, a cura di S. Settis, Torino, pp. 3-36.
- LA ROCCA E. 2018, *Tempio del divo Traiano e arco Partico*, Roma.
- LOSCALZO D. 2009, *Con il pretesto della donna rapita*, in *Miti di guerra riti di pace: la guerra e la pace: un confronto interdisciplinare*, Atti del convegno (Torgiano 4 maggio 2009 e Perugia 5-6 maggio 2009), a cura di C. Masseria e D. Loscalzo, Bari, pp. 105-113.
- MARCONI C. 1994, *Iphigenia a Selinunte*, in *Prospettiva*, 75-75, pp. 50-54.
- MASARACCHIA E. 1983, *Il sacrificio nell' "Ifigenia in Aulide"*, *QuadUrbin*, 14, pp. 43-77.
- MAZZOLDI S. 1997, *Cassandra, Aiace e lo ζόαov di Atena*, *QuadUrbin*, 55, pp. 7-21.
- MEDDA E. 2012, *Ifigenia all'altare. Il sacrificio di Aulide fra testo e iconografia*, in *Eikasmos*, XXIII, pp. 87-114.
- MOLLI L. 2015, *La caratterizzazione di Briseide nell'Iliade*, Pisa.
- ONIGA R. 1998, *La tecnica drammatica nel sogno di Ilia*, in *Acta Antiqua et Archaeologica Universitatis de Attila Jozsef nominatae*, 27, Ungheria, pp. 99-107.
- PALLOTTINO M., 1955, *L'arte della colonna*, in *La colonna di Marco Aurelio*, a cura di C. Caprino, Firenze, pp. 45-60.
- PASCQUALINI A. 2015, *Femminicidio e stalking nell'antica Roma*, in *Donne dell'antichità: figlie, mogli, sorelle, madri, streghe, sante*, a cura di S. Sanchirico pp. 29-32.
- PEREIRA V. 2012, *Para o bem de Roma: Creúsa e Lavinia na Eneida*, in *Narrativas do Poder Feminino*, a cura di M. Lopes, A. Pinto, A. Melo, A. Gonçalves, J. Silva e M. Gonçalves, Braga, pp. 53-67.
- PERUZZELLI A. 1998, *Ifigenia in Lucrezio*, in *StClOr* 46, pp. 193-207.
- PIZZIRANI C. 2021, *Iconografia e rituale funerario*, Atti del I Incontro di Studi sul significato delle immagini nei contesti funerari, a cura di C. Pizzirani, Bologna.

PUCCI G. 2017, *Chi è il barbaro? I disastri della guerra sulla Colonna Traiana*, in *Uomini contro. Tra l'Iliade e la Grande Guerra*, a cura di A. Cameroto, M. Fucecchi, G. Ieranò, Milano.

SFORZA I. 2004, *Alcune considerazioni sul verso 239 dell'Agamennone di Eschilo*, *StClOr* 47, pp. 281-298.

VIKMAN E. 2005, *Ancient Oringins: Sexual Violence in Warfare, Part I*, in *Anthropology and Medicine*, 12, pp. 21-31.



Fig. 1 Napoli, Museo Archeologico Nazionale hydria Vivenzio, oltraggio a Cassandra, Pittore di Kleophrades, da Nola (ARIAS, HIRMER 1965).



Fig. 2 Napoli, Museo Archeologico Nazionale, cratere, oltraggio a Cassandra, Pittore di Licurgo, da Ruvo di Puglia (CASTOLDI 2020, p. 15).

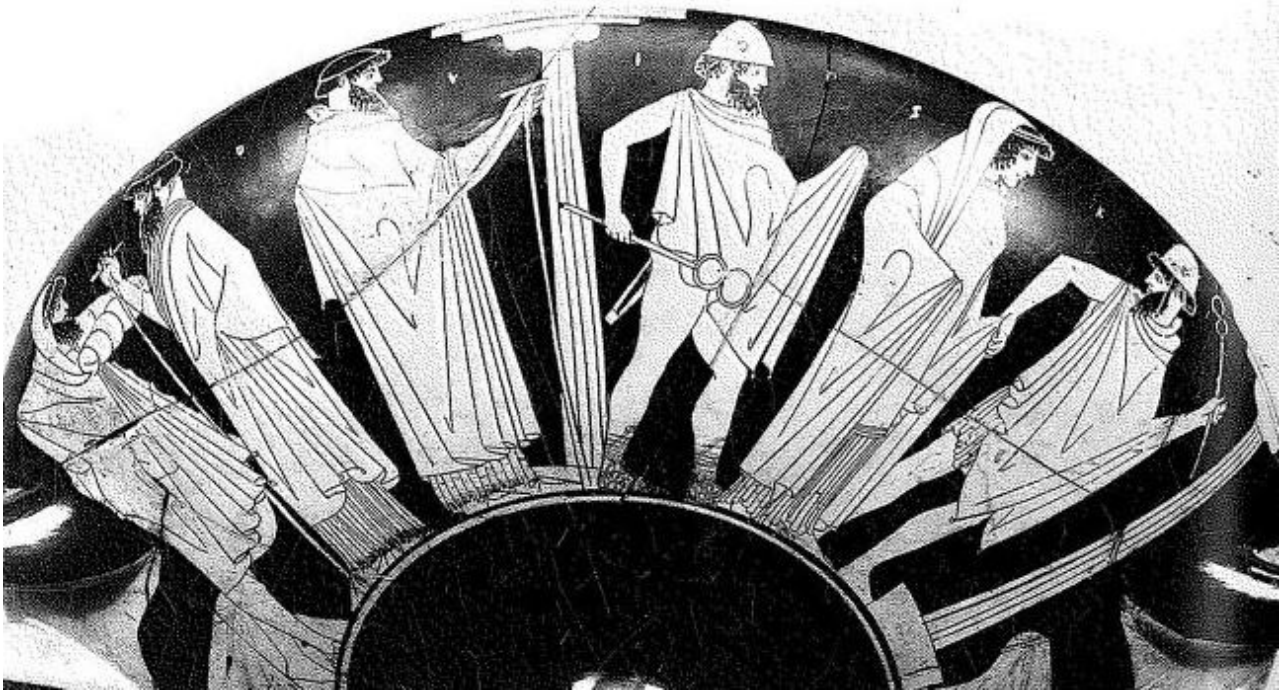


Fig. 3 Londra, British Museum, *kylix* attica a figure rosse, trasporto di Briseide (KOSSATZ-DEISSMANN 1986, p. 136).



Fig. 4 Palermo, Museo Archeologico, *lekythos* attica a fondo bianco, trasporto di Briseide, Pittore di *Douris*, da Selinunte (MARCONI 1994, p. 50).



Fig. 5 Napoli, Museo Archeologico Nazionale, affresco, sacrificio di Ifigenia, da Pompei (NGUYEN 1928).



Fig. 6 Roma, Museo nazionale romano, fregio, ratto delle Sabine particolare (CARETONI 1961, P. 22).



Fig. 7 Roma, Museo nazionale romano, fregio, ratto delle Sabine particolare, dalla Basilica *Aemilia* (BARTOLI 1950, p, 292).



Fig. 8 Roma, Museo nazionale romano, fregio, ratto delle Sabine particolare, dalla Basilica *Aemilia* (CARETTONI 1961, p. 23).



Fig. 9 Roma, Museo nazionale romano, fregio, ratto delle Sabine particolare, dalla Basilica *Aemilia* (CARETTONI 1961, p. 22).



Fig. 10 denario repubblicano, L. Titurio Sabino (CARETTONI 1961, p. 27).



Fig. 11 Colonna Traiana, scene XXIX-XXX (SETTIS 1988, p. 294).



Fig. 12 Colonna Traiana, scena LXXVI (SETTIS 1988, p. 391).

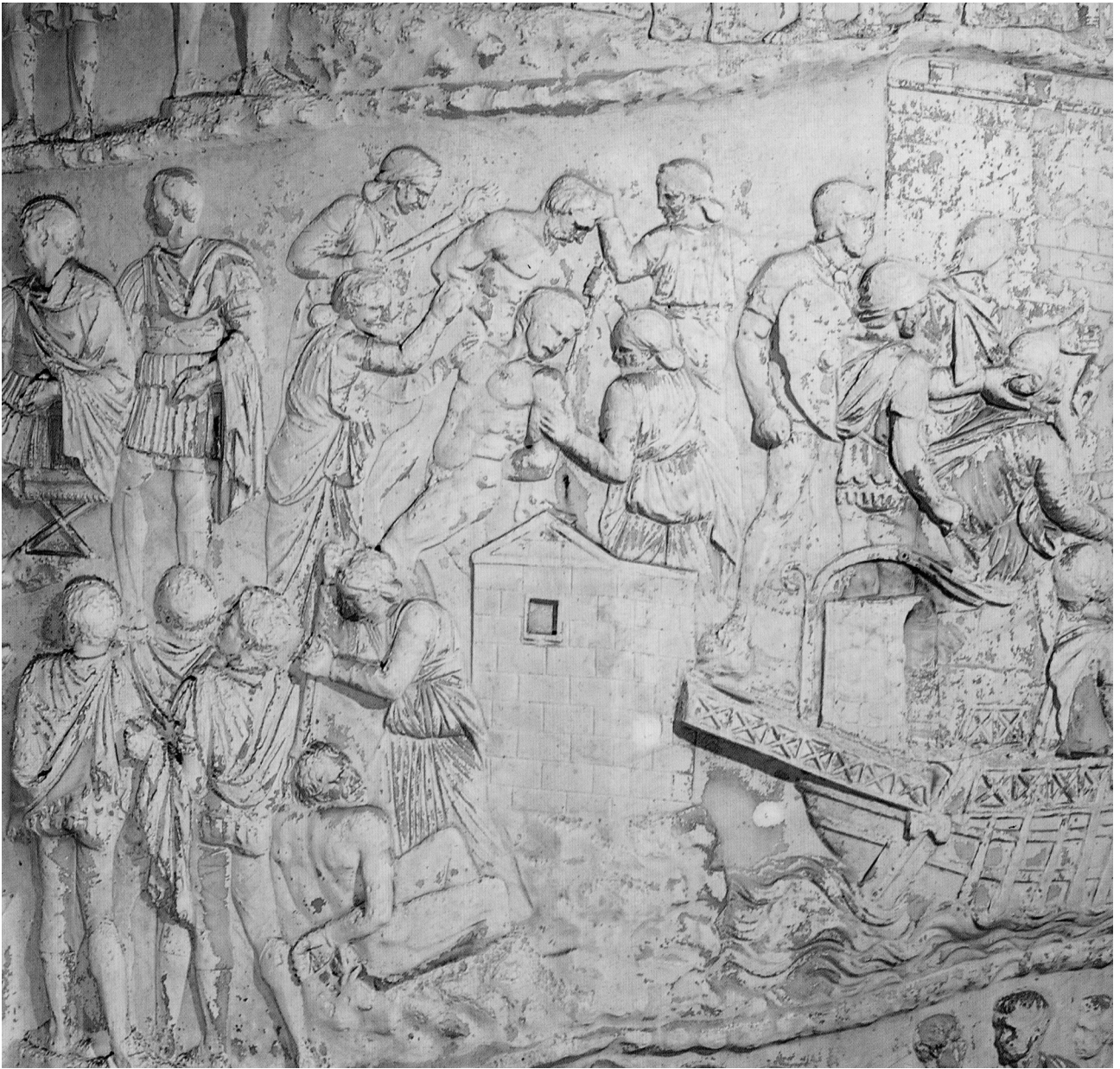


Fig. 13 Colonna Traiana, scena XLV (SETTIS 1988, p. 326).

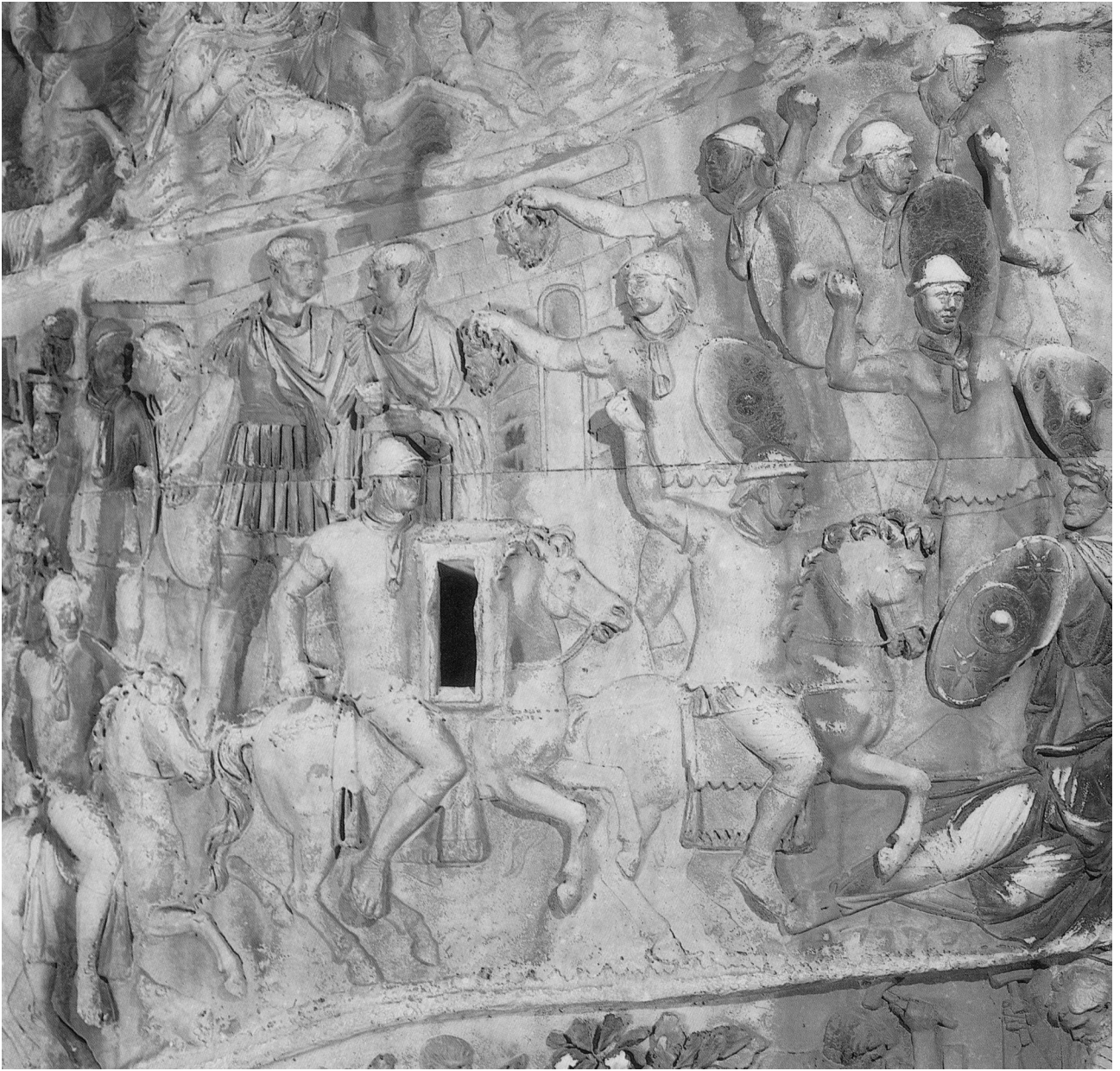


Fig. 14 Colonna Traiana, scena XXIV (SETTIS 1988, p. 286).

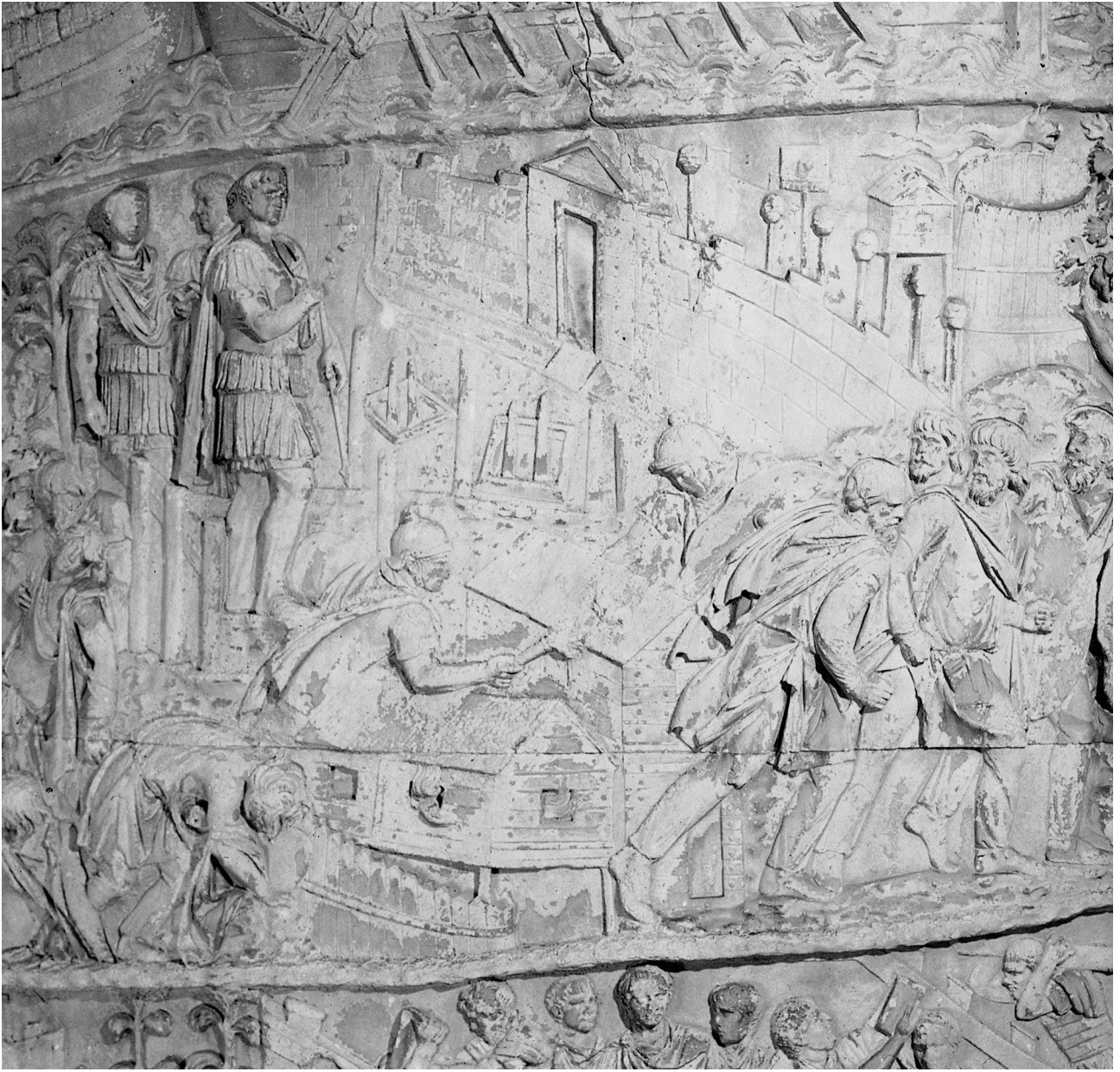


Fig. 15 Colonna Traiana, scena XXV (SETTIS 1988, p. 290).



Fig. 16 Colonna Traiana, scena LVI (SETTIS 1988, p. 342).

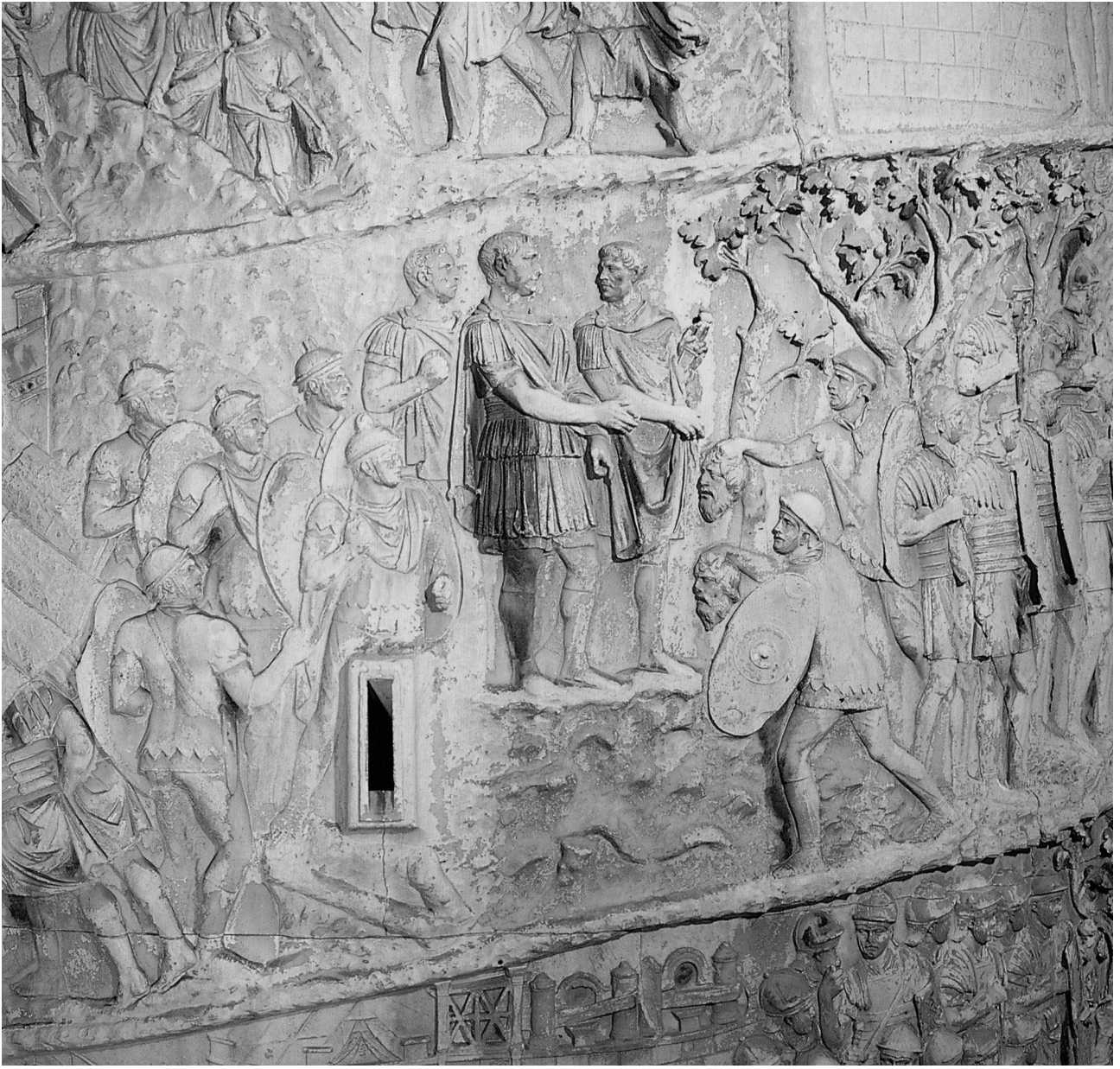


Fig. 17 Colonna Traiana, scena LXXII (SETTIS 1988, p. 377).



Fig. 18 Colonna Traiana, scena CXLVII (SETTIS 1988, p. 530).

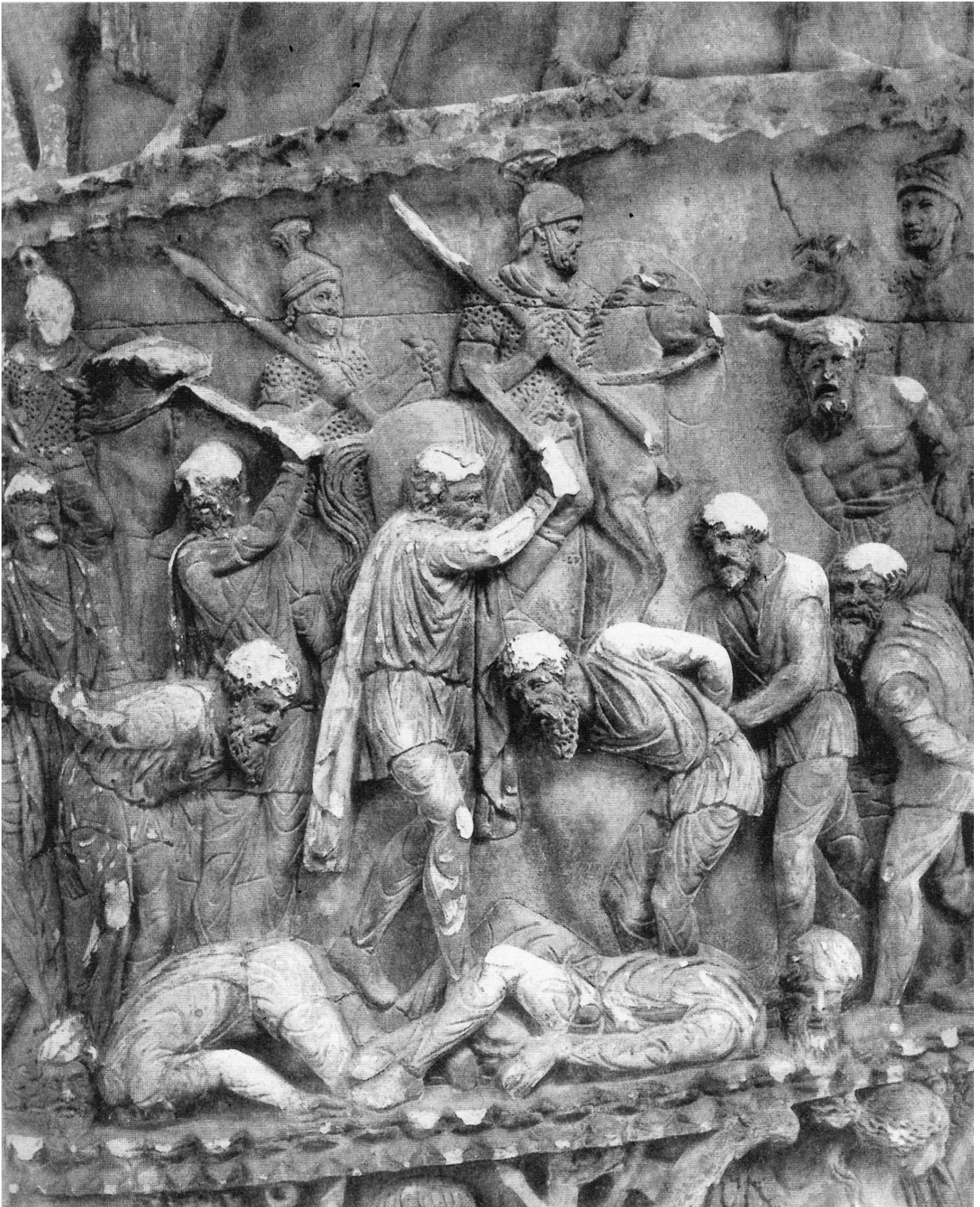


Fig. 19 Colonna Aureliana, scena LXI (COARELLI 2008, p. 236).

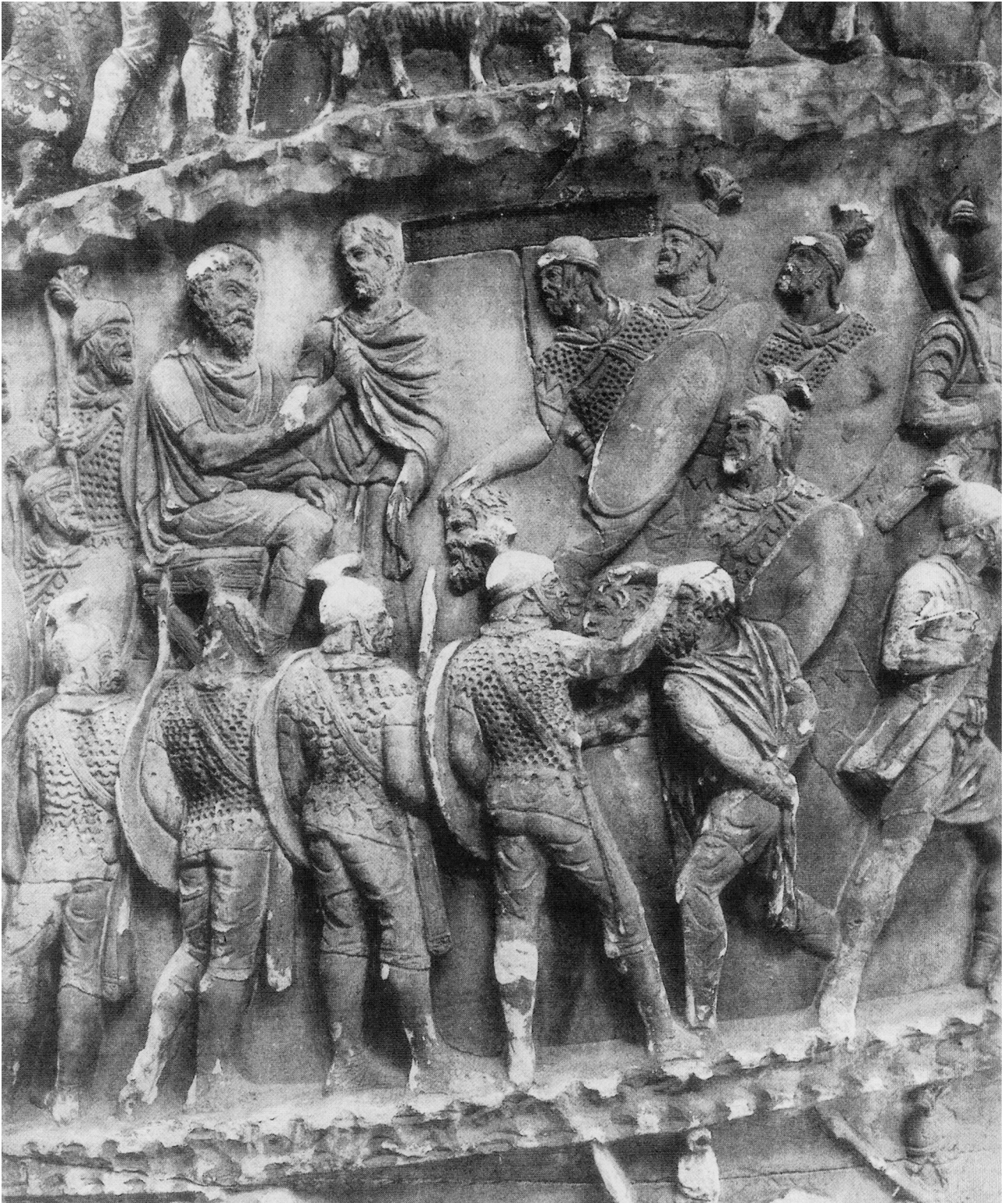


Fig. 20 Colonna Aureliana, scena LXVI (COARELLI 2008, p. 247).



Fig. 21a Colonna Aureliana, scena XX (COARELLI 2008, p. 152).



Fig. 21b Colonna Aureliana, scena XX (COARELLI 2008, p. 153).

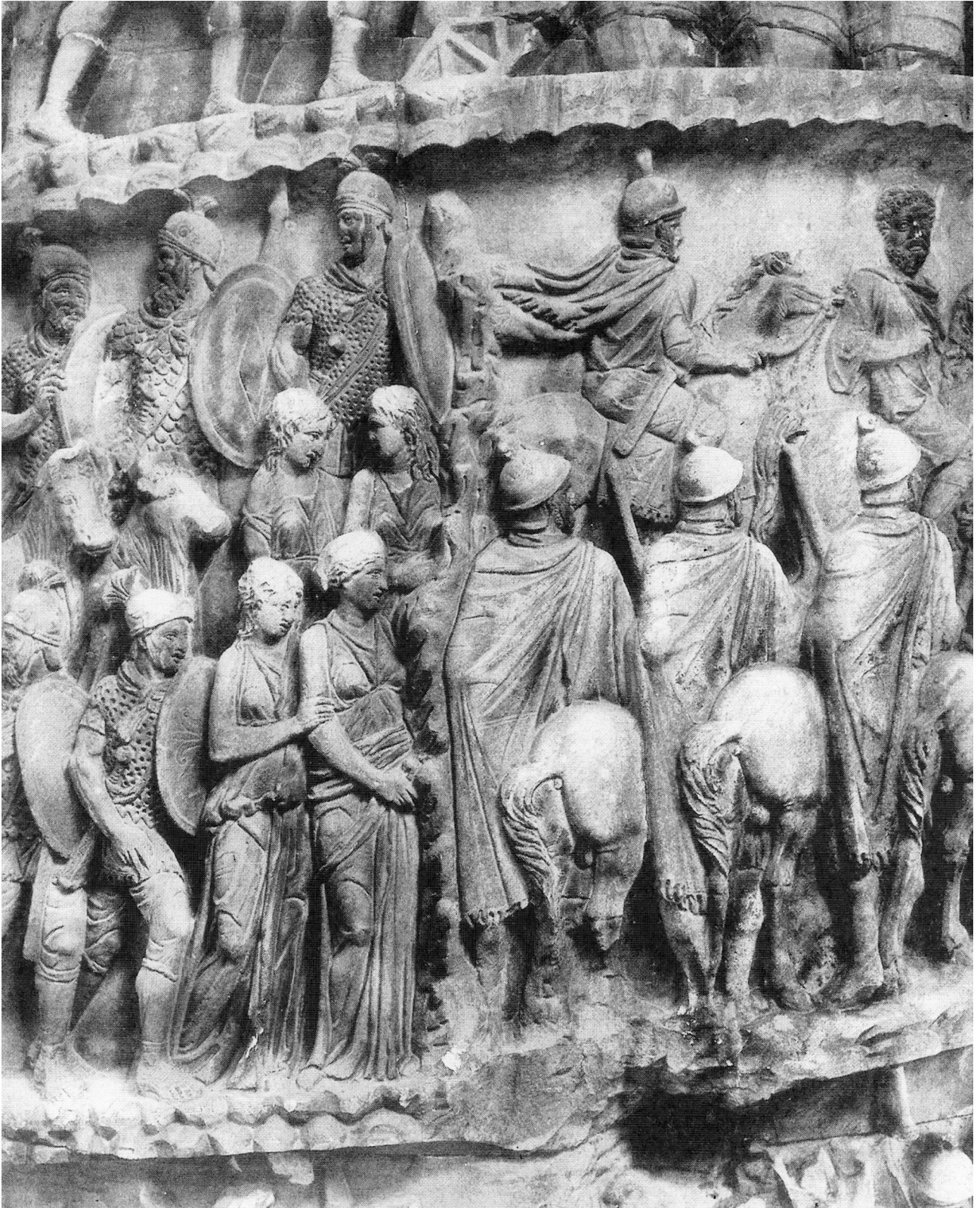


Fig. 22 Colonna Aureliana, scena LXXIII (COARELLI 2008, p. 261).



Fig. 23a Colonna Aureliana, scena LXXXV (COARELLI 2008, p. 287).



Fig. 23b Colonna Aureliana, scena LXXXV (COARELLI 2008, p. 288).

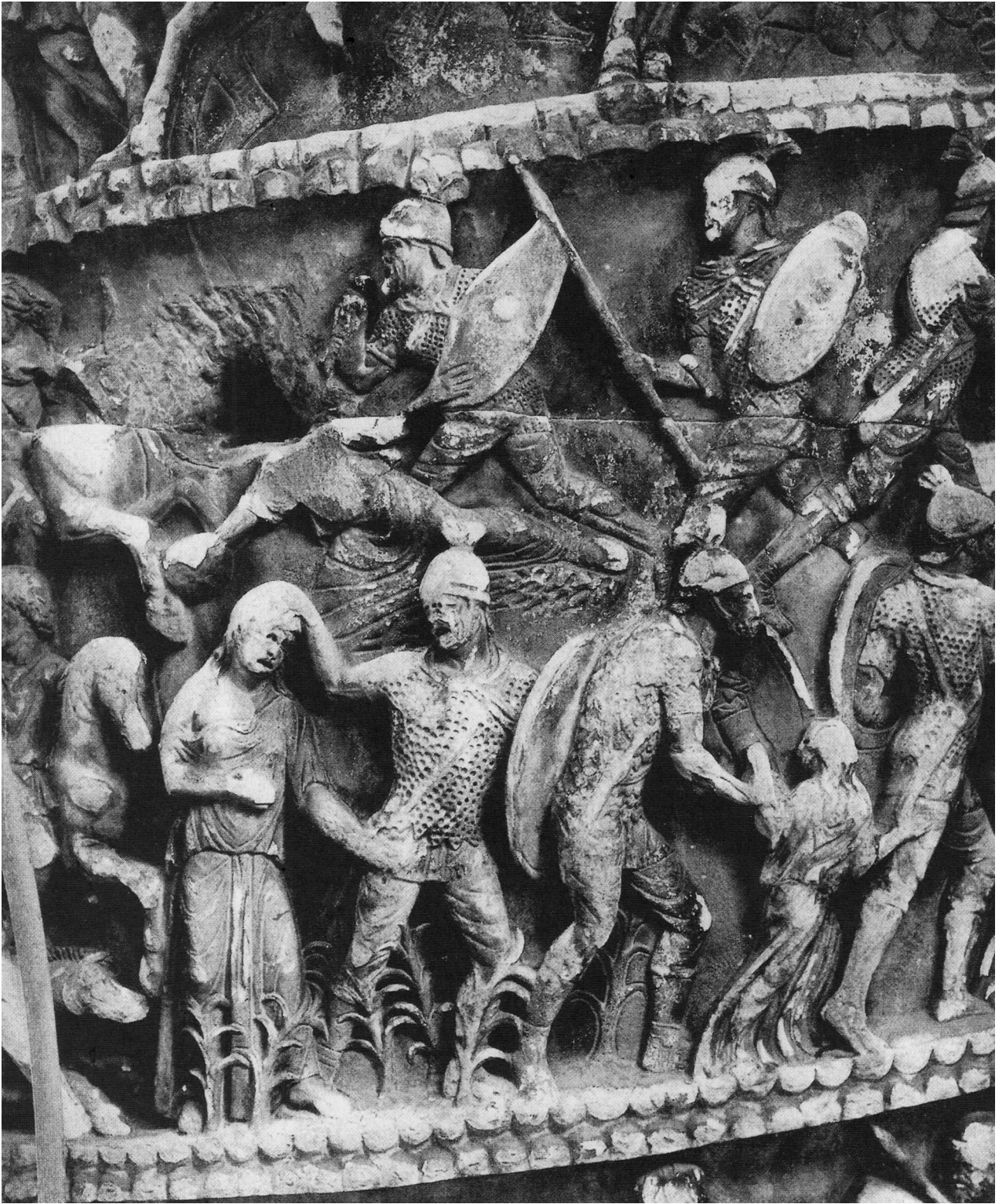


Fig. 24a Colonna Aureliana, scena XCV (COARELLI 2008, p. 308).



Fig. 24b Colonna Aureliana, scena XCV (COARELLI 2008, p. 309).

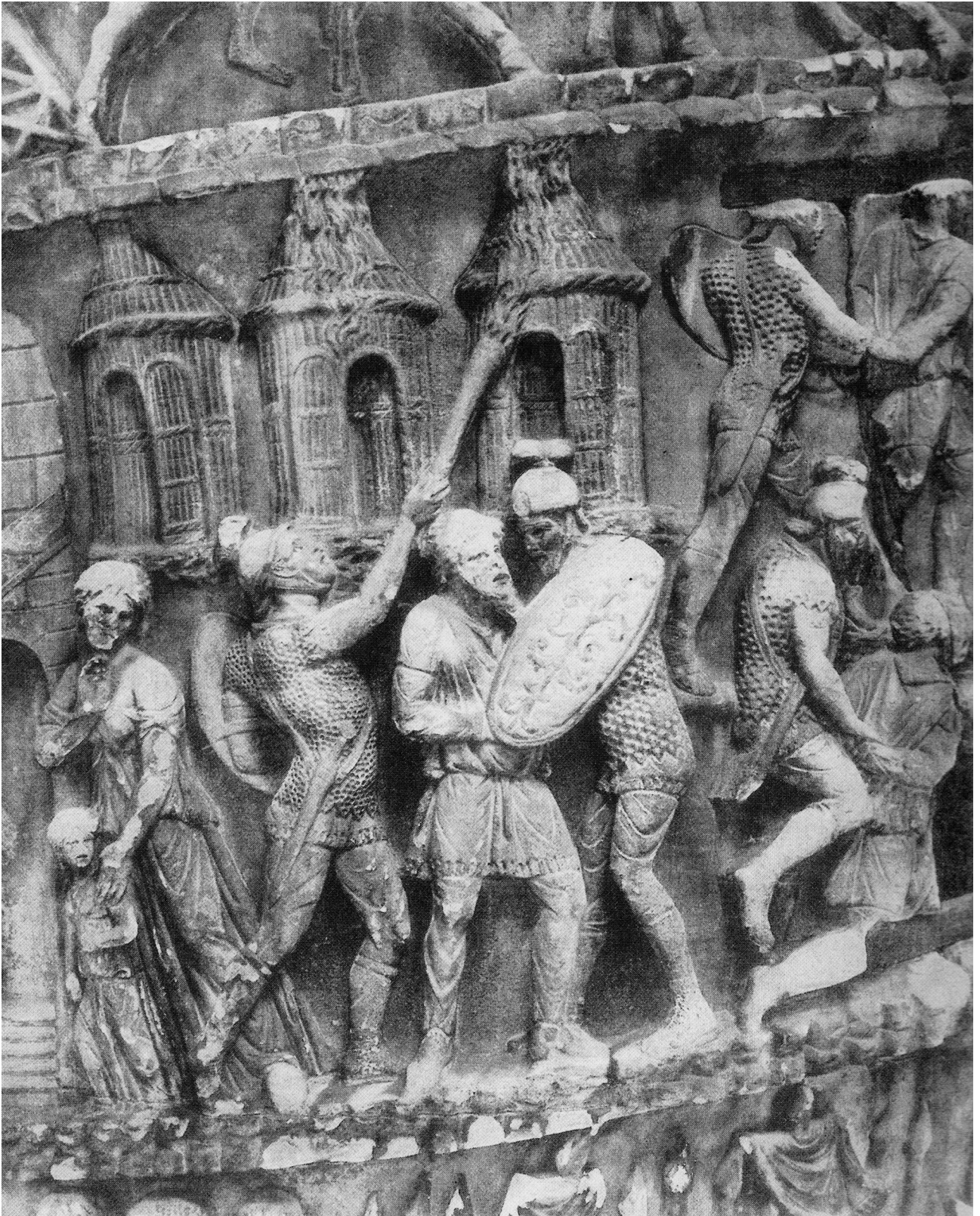


Fig. 25 Colonna Aureliana, scena CII (COARELLI 2008, p. 317).

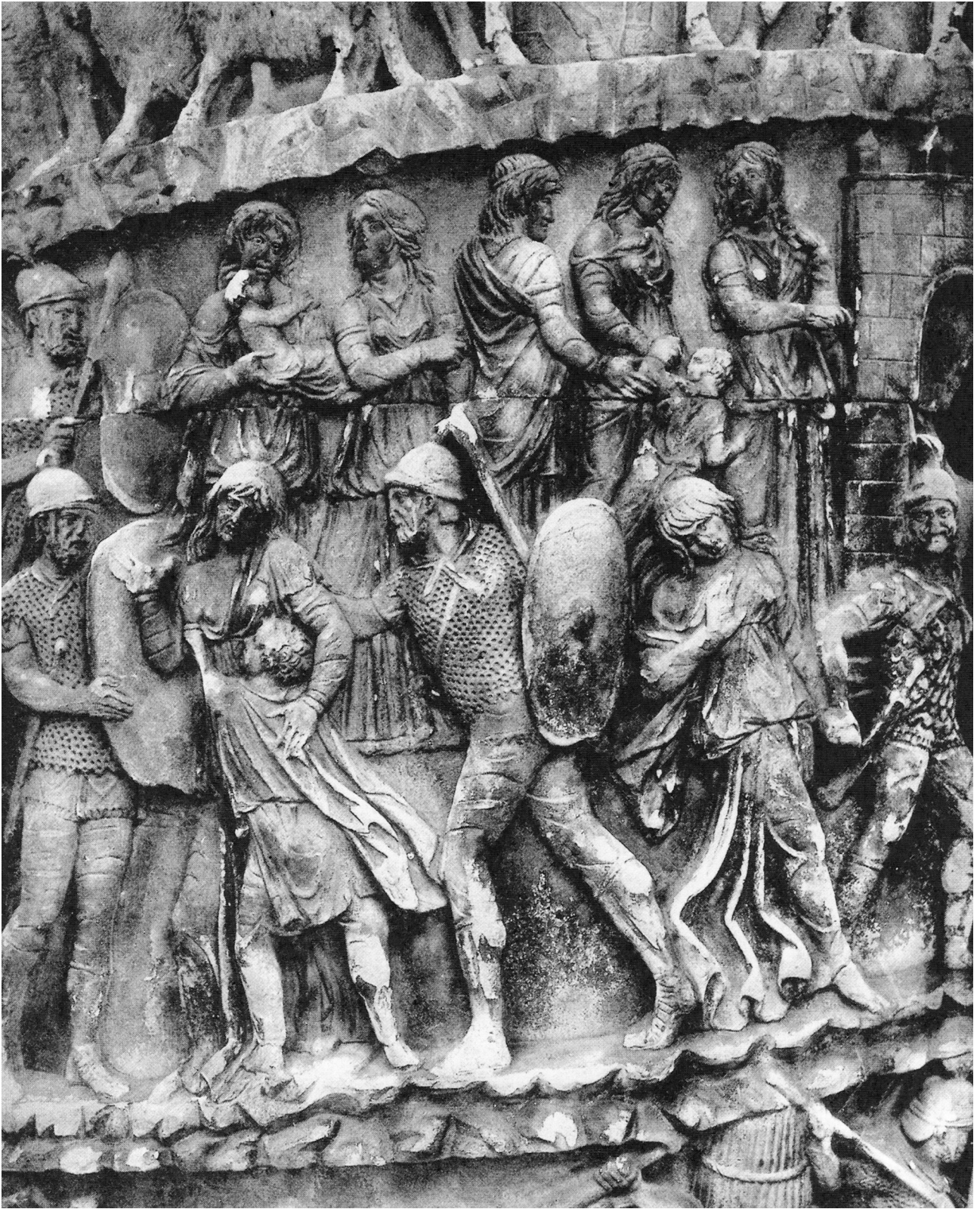


Fig. 26 Colonna Aureliana, scena CIV (COARELLI 2008, p. 322).