

## VISIBILITÉ ET LISIBILITÉ DE L'HISTOIRE: À PROPOS DES DESSINS DE LA COLONNE TRAJANE

Louis Marin

La colonne Trajane se voit. Elle se donne à voir depuis le temps de son érection (1), au centre du Forum impérial, son unique monument à être parvenu pratiquement intact jusqu'à nous (2). Et nous continuons à être saisis de sa présence. Mais est-elle véritablement vue? Ou plus exactement, est-ce que sa visibilité ostentatoire, triomphale, monumentale se double de la lisibilité précise, rigoureuse des bas-reliefs dont elle est recouverte? A cette question du recouvrement adéquat de la visibilité d'une oeuvre et de sa lisibilité répond sans doute, avec tous les autres déjà connus, le dessin aujourd'hui exposé. Peut-être est-ce là une de ses fonctions: rendre lisible à un regard de savoir et de connaissance ce qui avait été pendant longtemps l'objet du seul regard de respect et d'admiration. La question que nous posons peut apparaître d'une banale évidence. Mais bien souvent avec les oeuvres dites de représentation, de leur immédiate, de leur souveraine visibilité est induite leur exacte lisibilité. Or les deux regards ont des conditions et des intentions différentes, peut-être mêmes contraires. Le spectateur n'est pas d'emblée un lecteur, même si le second suppose le premier, même si la lecture ne peut s'accomplir que par et dans la vision (3). Tout se passerait donc, à condition d'avoir l'imagination quelque peu active, comme si avec le dessin que nous donne à voir et à lire aujourd'hui l'Institut Français de Florence, le *volumen d'images* que l'Empereur et son architecte Apollodore de Damas avaient étiré verticalement depuis sa base funéraire jusqu'à la statue du Prince, pour le donner à contempler à la Ville, le (ou les) auteurs du dessin l'avaient soigneusement reconstitué en un *rouleau* que le spectateur-lecteur moderne peut aisément dérouler et enrouler au rythme des mouvements de sa lecture (4). Mais ce faisant, tout change et malgré (ou peut-être à cause de) l'exactitude de la transposition des bas-reliefs sculptés dans le dessin, les modalités du regard se transforment: une histoire du regard s'inscrit et se dessine parallèlement à celle des hauts faits de l'Empereur et de ses armées. La spirale ascensionnelle triomphale qui s'élève autour d'un axe vertical du bas vers le haut, du dé et du piédestal vers son chapiteau, des inscriptions vers la statue dressée (5), devient une bande horizontale déroulant de gauche à droite ses quelques quinze mètres d'images (6). «L'immense effort d'ascension du monde romain qui, enraciné dans la terre de Rome, s'élève jusqu'aux astres par l'entremise du héros et de ses troupes» (7) se transforme en un récit d'histoire à lire par déroulement égal entre son commencement

## VISIBILITÀ E LEGGIBILITÀ DELLA STORIA: A PROPOSITO DEI DISEGNI DELLA COLONNA TRAIANA

Louis Marin

La Colonna Traiana si vede. Si mostra dal tempo della sua erezione (1), nel centro del Foro imperiale, quale unico suo monumento giunto sostanzialmente intatto fino a noi (2). E noi continuiamo ad essere avvinati da una siffatta presenza. Si lascia però veramente vedere? O, interrogandosi in modo più esatto, a questa visibilità ostentatoria, trionfale, monumentale, si sovrappone davvero una leggibilità precisa, rigorosa dei bassorilievi di cui è coperta? A questa domanda di far combaciare in modo adeguato la visibilità di un'opera e la sua leggibilità risponde probabilmente, insieme agli altri già conosciuti, il disegno qui esposto. Forse è proprio questa una delle sue funzioni: rendere leggibile a uno sguardo di sapere e di conoscenza ciò che per lungo tempo era stato l'oggetto di un solo sguardo di rispetto e di ammirazione. La nostra domanda può allora sembrare di banale evidenza. Ma assai di frequente, con le cosiddette opere di rappresentanza è soltanto dalla loro immediata, sovrana visibilità che si inferisce la loro esatta leggibilità. E per l'appunto i due sguardi hanno condizioni e intenzioni diverse, forse anche contrarie. Lo spettatore non è automaticamente un lettore, anche se questo ultimo presuppone il primo, anche se la lettura non si può compiere che attraverso e nella visione (3). Tutto avverrebbe quindi (a condizione d'avere un'immaginazione un po' attiva) come se, con il disegno che oggi l'Istituto Francese di Firenze ci dà da vedere e da leggere, l'autore (o gli autori) avessero meticolosamente ricostituito in un rotolo il *volumen d'immagini* che l'Imperatore e il suo architetto Apollodoro da Damasco avevano verticalmente svolto dalla base funeraria fino alla statua del Principe, per darlo in contemplazione alla Città: sicché lo spettatore-lettore moderno può arrotolarlo e srotolarlo a suo agio al ritmo dei movimenti della lettura (4).

Ma ciò facendo tutto cambia e malgrado l'esattezza della trasposizione dei bassorilievi nel disegno (o forse a causa di essa), le modalità dello sguardo si trasformano: una storia dello sguardo si scrive — ovvero s'iscrive e si disegna — parallelamente a quella delle gesta dell'Imperatore e delle sue armate. La trionfale spirale ascensionale che si svolge attorno ad un asse verticale dal basso verso l'alto, dalla base e dal piedistallo verso il capitello, dalle iscrizioni verso la statua eretta (5), diventa una banda orizzontale che spiega da sinistra a destra i suoi circa quindici metri d'immagini (6). «L'immenso sforzo ascensionistico del mondo romano che profondamente radicato nella terra

et sa fin, où le lecteur apprend à connaître le passé. En dehors des explications matérielles, valables, à vrai dire, surtout pour les plans initiaux des bas-reliefs, on comprend, peut-être, que les auteurs du dessin n'aient pas transcrit les séquences du commencement et de la conclusion des sculptures, ni les fortifications romaines le long du Danube où les soldats romains montent la garde à la lueur des torches allumées au sommet des tours (8), ni les scènes d'exil des vieillards, des femmes et des enfants avec les troupeaux de vaches, de chèvres et de brebis (9): ces séquences en effet ne peuvent occuper que les plans angulaires du début et de la fin de la spirale et non ceux rectangulaires de la bande horizontale de transcription; elles n'auraient pu constituer le contenu d'une représentation dessinée, et déjà d'un tableau, qu'à la condition de s'écarter de la référence exacte de l'objet à re-présenter, le bas-relief de la colonne. Cette modalité d'exactitude de la référenciation paraît bien être la règle générale qui a déterminé le dessin et la succession continue de ses images.

On n'en voudra qu'une seule preuve: le ou les artistes n'ont pas hésité à reproduire, tout au long de la bande, quelques unes des quarante cinq fenestrelles qui ponctuent la spirale de la colonne pour en éclairer l'escalier intérieur. Dans le monument élevé à la gloire de Trajan, ces fenêtres rectangulaires ont une fonction précise, utilitaire, qui prévaut sur la vraisemblance de la représentation que porte le bas-relief, à l'extérieur, au point de l'interrompre un court moment. Dans le dessin, au contraire, l'inscription de la lucarne en perdant sa fonction technique acquiert une valeur qui prévaut sur le «contenu» de la scène représentée: celle que nous avons nommée l'exactitude de la référenciation du dessin à la colonne, révélant ainsi la rigueur «scientifique» qui a présidé au relevé des bas-reliefs. Ce transfert ou cette transformation d'une fonction (utilité technique) de l'objet en une valeur (précision, rigueur) de la représentation constitue, me semble-t-il, une intéressante indication sur les destinations, voire les finalités respectives des oeuvres. Le sculpteur romain ne «triche» pas dans son entreprise; de même, le dessinateur du Cinquecento. Mais cette authenticité a ici et là des modalités différentes; on aurait pu penser que le premier, à l'occasion de telle ou telle scène, eût fait coïncider l'exigence de la représentation et celle, architecturale, de l'objet qui la porte: ainsi, par exemple, en utilisant comme ouverture «fonctionnelle», une porte ou une fenêtre dans un édifice représenté (10). On aurait pu penser, de même, que le second, dans l'ensemble des images du relevé, eût supprimé de son dessin ces représentations d'ouverture interrompant la ligne d'une colline (11), la jambe d'un soldat (12), le pied d'un arbre (13), etc...

Dès lors, la fonction structurale d'utilité de la fenêtre dans la colonne induit un effet dans la visibilité même de l'objet, à savoir que la colonne est creuse et qu'un escalier invisible la parcourt du bas en haut, mais à l'intérieur de son fût. D'où l'inflexion paradoxale du problème de la visibilité et de la lisibilité du monument que nous posions tout à l'heure: l'existence d'un dispositif architectural, l'escalier, qui eût permis de lire les bas reliefs, s'il avait été placé à l'extérieur, mais en détruisant ou en compromettant, tout au moins, leur visibilité (14), mais qui, à l'intérieur de la colonne, éclairé par les meurtrières pratiquées dans la paroi, n'autorise ni vision ni lecture, mais seulement un parcours de sa base à son sommet, c'est-à-dire du tombeau du Prince contenant l'urne où sont déposées ses cendres à son apothéose sous la forme de sa statue, de son «portrait» qui la domine. Telle est donc bien la signification fondamentale et principielle de l'oeuvre, qui a été souvent remarquée dans des travaux récents (15). Mais la conséquence théorique — à la fois esthétique et

*di Roma, s'innalza fino agli astri per mezzo dell'eroe e delle sue truppe» (7) si trasforma in un racconto di storia — da leggere grazie a uno sviluppo uniforme fra l'inizio e la fine — dove il lettore impara a conoscere il passato. Al di fuori da spiegazioni materiali, valide, a dir il vero, specie per i riquadri iniziali dei bassorilievi, si capisce, forse, come gli autori del disegno non abbiano trascritto le sequenze dell'inizio e della conclusione delle sculture: né le fortificazioni romane lungo il Danubio dove i soldati romani montano la guardia al bagliore delle torce accese in vetta alle torri (8), né le scene dell'esilio dei vecchi, delle donne e dei bambini con le mandrie di vacche (9). In effetti queste sequenze non possono occupare che i piani angolari dell'inizio e della fine della spirale e non quelli rettangolari della banda orizzontale di trascrizione. Avrebbero cioè potuto costituire il contenuto d'una rappresentazione disegnata e persino d'un quadro ma solo a condizione di allontanarsi dalla referenza esatta dell'oggetto da riprodurre, il bassorilievo della colonna. Questa modalità di precisione della referenziazione sembra proprio essere la regola generale che ha determinato il disegno e la successione continua delle immagini.*

*Ci si contenterà di una sola prova: il o gli artisti non hanno esitato a riprodurre, lungo tutta la banda, alcune delle quarantacinque finestrelle che scandiscono la spirale della colonna per rischiararne la scala interna. Nel monumento eretto alla gloria di Traiano queste finestre, rettangolari, hanno una funzione precisa, utilitaria, che prevale sulla verosimiglianza della rappresentazione data dal bassorilievo all'esterno, al punto da interromperla per un breve momento. Nel disegno, invece, l'iscrizione della piccola apertura, perdendo la sua funzione tecnica acquisisce un valore che prevale sul «contenuto» della scena rappresentata: ciò che noi abbiamo chiamato la precisione della referenziazione del disegno alla colonna, rivelando quindi il rigore «scientifico» che ha presieduto al rilevamento dei bassorilievi. Questo transfer o questa trasformazione d'una funzione (utilità tecnica) dell'oggetto in un valore (precisione, rigore) della rappresentazione costituisce, almeno mi sembra, un'interessante indicazione delle destinazioni, vedi anche le finalità rispettive delle due opere. Lo scultore romano non «bara» nella sua impresa; come d'altronde anche il disegnatore del Cinquecento. Ma questa autenticità ha qui e là delle modalità differenti; si sarebbe potuto pensare che il primo artista, all'occorrenza di questa o quella scena, avesse fatto coincidere l'esigenza della rappresentazione e quella, architettonica, dell'oggetto che la porta: utilizzando, ad esempio, come apertura «funzionale» una porta o una finestra in un edificio rappresentato (10). Si sarebbe potuto parimenti pensare che il secondo artista, nell'insieme delle immagini della rilevazione avesse soppresso dal suo disegno queste rappresentazioni d'apertura che interrompevano la linea d'una collina (11), la gamba di un soldato (12), il piede di un albero (13), ecc. Di conseguenza, la funzione strutturale d'utilità della finestra della colonna induce un effetto nella visibilità stessa dell'oggetto, nella fattispecie il fatto che la colonna è vuota e che una scala invisibile la percorre dal basso verso l'alto, ma all'interno del fusto. Da qui l'inflexione paradoxale del problema della visibilità e della leggibilità del monumento da noi posto precedentemente: l'esistenza di un dispositivo architettonico, la scala, che avrebbe permesso di leggere i bassorilievi se fosse stata posta all'esterno, distruggendone però o almeno compromettendone la visibilità (14); collocata invece all'interno della colonna, illuminata dalle feritoie eseguite nella parete, essa non consente né visione né lettura, ma solo un percorso dalla base alla cima, e cioè dalla tomba del Principe, con l'urna delle ceneri, alla sua apoteosi vale a dire*

historique — de cette remarque n'a pas été, me semble-t-il, tirée: les bas-reliefs qui entourent la colonne de leur spirale constituent le décor «potentiel», mais invisible, du parcours de montée à l'intérieur du fût. En revanche, de l'extérieur, ce décor devient réellement visible, mais seulement «potentiellement» lisible dans sa totalité. Ce «double jeu», dans l'oeuvre, des principes de la visibilité et de la lisibilité (et de leur contraires) d'une part, et des modalités du possible et du réel dans leur application d'autre part, nous introduit, me semble-t-il, à une appréhension fine des valeurs culturelles, idéologiques et politiques de la représentation de l'histoire dans le monument impérial.

De l'extérieur de l'ouvrage, cette représentation n'a nul besoin d'être lue, mais seulement vue pour déclarer ces valeurs. Mais à l'intérieur, dans le parcours ascensionnel du monument, cette représentation n'a nul besoin d'être vue pour exercer ses effets «objectivement», par une sorte de puissance sacramentaire de l'image qui pour l'effectuer — «ex opere operato» pourrions-nous dire — exige une extrême précision, une totale «définition», en un mot une parfaite lisibilité (16).

C'est précisément sur la représentation de l'histoire qu'intervient à son tour le dessin ici présenté — comme les autres dessins qui ont été faits aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles —. Je dis bien la représentation de l'histoire et non l'histoire représentée. Pour cette dernière, on peut être assuré de l'exactitude de sa transcription que ne compromettent nullement quelques erreurs de lecture, quelques interruptions ou quelques excès d'interprétation. Le dessin en opère la lecture en image, non seulement «en transposant» la frise sculptée sur un nouveau médium — le papier — et par de nouveaux moyens — plume et lavis —, non seulement en «transformant», la frise cochlède à orientation ascendante (le début en bas, la fin en haut) en bande-rouleau à développement horizontal plan (le début à gauche, la fin à droite), mais encore en «réduisant» la dimension de l'ensemble tant dans le format que dans la longueur (environ 15 m au lieu de 200m) et dans la complétude (un tiers de la colonne reproduit) (17). En fait, tous ces paramètres de la transcription, pour ne retenir que ceux-là et écarter les critères stylistiques, s'organisent en un ensemble cohérent, celui des conditions optimales de lisibilité, matérielles et formelles, et en particulier: la proximité du regard, la prégnance de l'élément et du détail, et la linéarité successive du déroulement.

Ce n'est donc point un hasard que la frise en spirale de la colonne redevient ici *volumen*, *livre* (d'images) à lire. Mais dans le même temps, les valeurs de la représentation historique changent et selon deux directions: la première (que l'«accident» de la reproduction dessinée des meurtrières nous avait permis de remarquer) est celle de la méditation entre l'histoire passée de Rome et la représentation au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles d'un monument où elle a été déjà et de façon irrécusable inscrite. La reproduction de cette inscription porte, par son inscription même dans le marbre, témoignage de son authenticité et de sa vérité: se substituant à la glorification du Prince héros, à son épideixis à effets politiques, idéologiques et religieux directs, et aux injonctions et prescriptions que ces effets impliquent, *authenticité* et *vérité* vont alors commander la représentation d'une histoire qui, naturellement, est encore celle de Rome, mais d'une Rome vécue à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle à la fois dans l'irréversible distance du passé et dans la continuité d'une tradition. Les valeurs de la connaissance — une connaissance aussi précise, aussi exacte que possible — qui se marqueront dans la parfaite lisibilité du dessin s'affirmeront donc simultanément pour signifier cette distance et cette continuité. Toute connaissance parce qu'elle est geste

la sua statua, il suo ritratto in posizione dominante. Questo è quindi proprio il significato fondamentale e principale dell'opera, spesso notato in lavori recenti (15). Ma la conseguenza teorica — sia estetica che storica — di questa osservazione non mi sembra che sia stata tratta: i bassorilievi che avvolgono la colonna con la loro spirale costituiscono lo scenario «potenziale», ma invisibile, del percorso di salita all'interno del fusto. Invece, dall'esterno, questo scenario diventa realmente visibile, ma soltanto «potenzialmente» leggibile nella sua totalità. Questo «doppio gioco», nell'opera, da una parte, dei principi della visibilità e della leggibilità (e dei loro contrari) e delle modalità del possibile e del reale nelle loro applicazioni dall'altra, ci introduce, mi sembra, a un apprendimento sottile dei valori culturali, ideologici e politici della rappresentazione della storia del monumento imperiale. Dall'esterno dell'opera, la rappresentazione non ha nessun bisogno d'essere letta, ma solamente vista per dichiarare questi valori. Ma all'interno, nel percorso ascensionale del monumento, essa non ha bisogno alcuno d'esser vista per esercitare i suoi effetti «oggettivamente», in virtù di una specie di potenza sacramentaria dell'immagine che per essere effettuata — «ex opere operato», potremmo dire — esige un'estrema precisione, una totale «definizione», in breve una perfetta leggibilità (16).

È proprio sulla rappresentazione della storia che a sua volta interviene il disegno qui esposto — come gli altri disegni eseguiti nel '500 e nel '600 —. Intendo esattamente parlare della rappresentazione della storia e non della storia rappresentata. Quanto a quest'ultima si può esser certi dell'esattezza della trascrizione assolutamente non compromessa da qualche errore di lettura, da qualche interruzione o da qualche eccesso d'interpretazione. Il disegno di fatto, realizza la leggibilità «potenziale» del fregio romano e ne opera la lettura in immagine, non soltanto «trasponendolo» su di un nuovo supporto — la carta — e con nuove tecniche — penna e acquerello —, non soltanto «trasformando» il fregio cochlède, a orientamento ascendente (l'inizio in basso, la fine in alto) in una banda-rotolo a sviluppo orizzontale piano (l'inizio a sinistra, la fine a destra), ma anche «riducendo» le dimensioni dell'insieme tanto nel formato quanto nella lunghezza (circa 15 m invece di 200 m) e nella completezza (riproduzione di un terzo della colonna) (17). Di fatto, tutti questi parametri di trascrizione, per prendere in considerazione solo questi ultimi e scartare i criteri stilistici, s'organizzano in un insieme coerente, quello delle condizioni ottimali di leggibilità, materiali e formali, e in particolare: *prossimità dello sguardo*, *pregnanza dell'elemento* e *del dettaglio*, e *linearità successiva dello svolgimento*.

Non si tratta dunque di un caso se il fregio a spirale della colonna ridiviene qui *volumen*, *libro* (d'immagini) da leggere. Ma nello stesso tempo, i valori della rappresentazione storica cambiano e in due diverse direzioni: la prima (che l'«incidente» della riproduzione disegnata delle feritoie ci aveva permesso di notare) è quella della mediazione fra la storia passata di Roma e la rappresentazione nel '500 e nel '600 di un monumento dove era già stata iscritta e in modo irrécusable. La riproduzione di questa iscrizione, proprio attraverso l'iscrizione stessa nel marmo, costituisce la testimonianza della sua autenticità e della sua verità: sostituendosi alla glorificazione del Principe eroe, alla sua epideixis a effetto politico, ideologico e religioso diretto e alle ingiunzioni e prescrizioni che questi effetti implicano, *autenticità* e *verità* comanderanno questi la rappresentazione di una storia che, naturalmente, è ancora quella di Roma, ma di una Roma vissuta alla fine del '500 e all'inizio del '600 contemporaneamente nell'irrimediabile distanza dal passato e nella continuità del-

d'objectivation et effort d'abstraction met son objet à distance; à plus forte raison, lorsque cette connaissance, avec les mêmes exigences, est connaissance historique, elle se doit de constituer le «passé», ce qui a eu lieu, comme *absent et mort* ici et maintenant. La vérité objective qui est son idéal implique une définitive et irrémédiable coupure. Toute tradition, en revanche, vit le passé comme présent et actif dans le présent. A la limite, on pourrait avancer que la conscience même d'une tradition, c'est-à-dire d'une continuité sans rupture entre passé et présent amorce déjà la coupure instauratrice de la connaissance historique (18). Le spectateur du monument par là devient lecteur du livre et son admiration pour l'oeuvre ne pourra s'effectuer que dans la prise de connaissance exacte de ce qu'elle représente. Le dessin, par la lisibilité qu'il offre, fait du *monument*, un *document* et du *récit*, décor sacramentaire de l'apothéose impériale, une *archéologie*: «Les savants du XVI<sup>e</sup> siècle n'avaient pas le goût des monuments; les bas-reliefs de la colonne n'étaient pour eux qu'un vaste répertoire d'archéologie militaire; ils s'attachaient aux détails plutôt qu'aux rapports, à la suite, à l'ensemble et élevaient ainsi au premier rang ce qui n'était que secondaire. Mais les détails eux-mêmes, faute de connaissances pratiques, ne sont pas toujours bien interprétés». Ces lignes écrites en 1633 par R. Fabretti dans son *De Columna Traiana Syntagma* (19) sont significatives de cette transformation et surtout peut-être de sa conscience explicite. En ce sens, les dessins de la colonne Trajane vont devenir des modèles privilégiés du récit historique en général, précisément de la grande peinture classique d'histoire. Lorsque Poussin, dans les années même où Fabretti écrit son ouvrage, en envoyant à Chantelou son tableau *les Israélites ramassant la manne dans le désert*, lui enjoint la prescription suivante: «lisez l'histoire et le tableau pour voir si chaque chose est appropriée au sujet», il répète cette opération réalisée par les dessinateurs des bas-reliefs de la colonne, Muziano, dessinateurs anonymes de l'oeuvre aujourd'hui exposée, à savoir l'adéquation exacte et complète de la visibilité grandiose du monument et de la lisibilité rigoureuse de son décor sculpté.

L'autre changement qu'opère le dessin quant à la représentation de l'histoire peut, en un certain sens, apparaître inverse du premier. Connaître pour admirer, donc lire pour voir, soumettre la vision à la lecture, l'oeil qui voit au regard qui connaît et reconnaît, telle était l'opération archéologique réalisée par le dessin. Mais ce désintéressement, cette gratuité «théorique» qui devra désormais présider à la représentation en images de l'histoire à d'autres valeurs plus immédiatement pratiques ou d'autres effets. Le premier dessinateur connu des bas-reliefs de la Colonne, Muziano en 1576 (20), a dédié son oeuvre au Roi Philippe II, «compatriote de Trajan». L'ouvrage sera repris et «corrigé» par Bellori avec dessins et gravures de P.S. Bartoli dans l'édition de G. de Rossi en 1672 à Rome: il sera dédié à Louis XIV, «il Trajano della Francia» qui incarnait alors les vertus de l'Empereur, «puissant, clément, constructeur, promoteur de la navigation». Dans la *Colonne Trajane* décrite par W. Froehner en 1865, l'auteur note que «trois souverains ont manifesté le désir de posséder une reproduction de la colonne Trajane»: en 1541, François Ier par l'entremise de son peintre Il Primaticcio et celle de Vignola comme maître d'oeuvre de l'entreprise; Louis XIV ensuite, par celle de Charles Errard, premier directeur de l'Accadémie de France à Rome qui surveille l'opération qui durera jusqu'en 1670, Napoléon III enfin en 1861-62 (21)... Reproductions dessinées, reproductions par moulage... dans tous les cas, entreprises commandées par des Princes ou dédiées à eux. Pour quel roi, pour quel prince ont travaillé nos dessinateurs?

*la tradizione. I valori della conoscenza — una conoscenza quanto mai precisa ed esatta — accusati nella perfetta leggibilità del disegno, s'affermarono quindi simultaneamente per significare distanza e continuità. Ogni conoscenza poiché è gesto di oggettivazione e sforzo d'astrazione mette il proprio oggetto a distanza; a maggior ragione, quando questo sapere, con le stesse esigenze, è sapere storico, essa si trova in obbligo di costituire il «passato», ciò che è successo, come assente e morto hic et nunc. La verità oggettiva, suo ideale, implica una cesura definitiva e radicale. Ogni tradizione in compenso vive il passato come presente e attivo nel presente. Al limite si potrebbe ipotizzare che la coscienza stessa di una tradizione, cioè di una continuità senza rotture fra passato e presente principia già la cesura instauratrice della conoscenza storica (18). Lo spettatore del monumento diventa così lettore del libro e la sua ammirazione per l'opera non potrà effettuarsi che attraverso la presa di conoscenza esatta di quanto rappresentato. Il disegno, grazie alla leggibilità che propone, fa del monumento un documento e del racconto, scenario sacramentario dell'apoteosi imperiale, un'archeologia: «Gli eruditi del '500 non avevano il gusto dei monumenti; i bassorilievi della colonna non erano per loro che un vasto repertorio d'archeologia militare; s'interessavano più ai dettagli che ai rapporti, al concatenamento e all'insieme, innalzando così al primo rango ciò che non era che secondario. Ma i dettagli stessi, in mancanza di conoscenze pratiche, non sono sempre ben interpretati». Queste righe scritte nel 1633 da R. Fabretti nel suo *De Columna Traiana Syntagma* (19) sono significative di questa trasformazione e soprattutto forse della sua coscienza esplicita. In questo senso, i disegni della colonna Traiana diverranno dei modelli privilegiati del racconto storico in generale, precisamente della grande pittura classica di storia. Quando Poussin, negli stessi anni in cui Fabretti scrive la sua opera, inviando a Chantelou il quadro *Gli Israeliti raccolgono la Manna nel deserto*, gli ingiunge: «leggete la storia e il quadro per vedere se ogni cosa è appropriata al soggetto», ripete quella stessa operazione realizzata dai disegnatori dei bassorilievi della colonna — Muziano, e i disegnatori anonimi dell'opera oggi esposta — e cioè l'adeguamento esatto e completo della grandiosa visibilità del monumento e della rigorosa leggibilità del suo scenario sculpito.*

*L'altro cambiamento operato dal disegno per quel che concerne la rappresentazione della storia può, in un certo senso, apparire inverso al primo. Conoscere per ammirare, quindi leggere per vedere, sottomettere la visione alla lettura, l'occhio che vede allo sguardo che conosce e riconosce, ecco l'operazione archeologica realizzata dal disegno. Ma questo disinteressamento, questa gratuità «teorica» che dovrà d'ora in poi presiedere alla rappresentazione in immagini della storia possiede altri valori più immediatamente pratici o altri effetti politici e ideologici. Degno di nota infatti è che il primo disegnatore conosciuto dei bassorilievi della colonna, Muziano nel 1576 (20) abbia dedicato la sua opera al re Filippo II, «compatriota di Traiano». L'opera sarà riveduta e «corretta» dal Bellori con disegni e incisioni di P.S. Bartoli nell'edizione di G. de Rossi del 1672 a Roma: essa sarà quindi dedicata a Luigi XIV, «il Trajano della Francia» che incarnava allora le virtù dell'Imperatore, «potente, clemente, costruttore, promotore della navigazione». Nella *Colonne Trajane* descritta da W. Froehner nel 1865, l'auteur nota che «tre sovrani hanno manifestato il desiderio di possedere una riproduzione della Colonna Trajana»: nel 1541, Francesco Primo con la mediazione del suo pittore Primaticcio e quella del Vignola come capomastro della fabbrica; Luigi XIV poi, con quella di Charles Errard, primo diret-*

Ces informations n'ont pas seulement un intérêt historique. Elles révèlent une opération qui est, me semble-t-il, essentielle à la compréhension de la relation entre la représentation de l'histoire — et de l'histoire romaine impériale en particulier — et la légitimation du pouvoir politique du Monarque moderne, celle de la constitution de cette représentation du passé — selon des normes et des critères que nous avons subsumés sous le terme de lisibilité — en modèle culturel-universel de sa représentation. Le jeu qui ici se joue est d'opérer, sans reste ni défaut, le «chiasme» d'un pouvoir esthétique propre à une certaine représentation du passé et d'une représentation adéquate à l'actualité d'un certain pouvoir politique. La représentation du passé historique romain, sa reproduction explicite le constitue en modèle fondateur et légitimant et c'est par là que le Prince moderne, dans la lecture qui lui en est faite — représentation culturelle universelle — se contemple en monarque absolu (22). Et c'est ainsi que le regard de lecture, le regard de connaissance universelle et vraie du passé impérial romain peut devenir la contemplation du Prince réfléchi dans son portrait de Monarque. La substitution que fera Sixte V en 1587, à la statue de Trajan avec cuirasse, paludamentum, lance et globe, d'une statue de Saint-Pierre due à G. Della Porta en est l'expression évidente: le Souverain Pontife, évêque de Rome et prince de la catholicité, en plaçant le fondateur de l'Eglise romaine au couronnement du monument impérial, mais en conservant les reliefs qui narrent les hauts faits du *Divus Trajanus* récupère l'histoire passée de la Rome antique comme histoire, mais, en la mettant sous l'image de Pierre (la pierre fondatrice), l'institue et l'autorise comme le symbole d'une immuable pérennité hors temps, la souveraineté éternelle et absolue du Pape.

Les dessins de la colonne Trajane qui reproduisent l'ensemble des reliefs, même si, comme ceux qui sont ici exposés, ils n'en représentent pas la totalité, insistent sur la «continuité» de la frise et en permettent, comme nous l'avons suggéré, une lecture précise. Le problème que nous voudrions maintenant évoquer en relation directe avec les précédents est précisément celui de la continuité narrative et de sa lisibilité comme modèle de la représentation d'histoire en peinture. Devant une frise — le point a été souvent remarqué — le spectateur, par déplacement latéral, voit apparaître successivement les séquences d'un récit total, les mêmes figures pouvant ainsi revenir ici ou là dans le déroulement de l'histoire sans que ce retour compromette l'unité temporelle et spatiale des scènes dont ces figures sont les acteurs. La «vérité» réaliste de la narration de l'histoire est ainsi étroitement liée à ce déplacement du spectateur le long de la frise (23). Celui-ci, nous l'avons constaté après d'autres, est impossible avec la spirale des reliefs de la colonne Trajane. En revanche, le «volumen» du dessin qui les reproduit le permet. Le déroulement «matériel» du rouleau par un dispositif de deux tambours, l'un dévidant, l'autre enroulant la bande porteuse des images équivaut à un mouvement latéral continu du regard le long d'une frise sculptée de grande dimension (24). C'est ce déplacement qui est également la condition primitive de lisibilité du récit en images. En toute précision, il implique une position du spectateur-lecteur très proche de la bande afin de pouvoir discerner et reconnaître les éléments et les parties représentées dans l'image mais il suppose aussi un parcours du regard dans un plan parallèle au plan de représentation, parcours latéral qui conditionne la saisie successive des scènes dont le récit est composé. Le site spatial du regard permet la connaissance distincte des *énoncés narratifs* et son mouvement «temporel», celle de la *conséquence de l'énonciation narrative*.

On aperçoit mieux alors le sens de nos propositions con-

*tore dell'Accademia di Francia a Roma che sorveglia l'operazione protrattasi fino al 1670, Napoleone III infine nel 1861-1862... (21) Riproduzioni disegnate, riproduzioni per calchi... in ogni caso, imprese comandate da Principi o dedicate a loro. Per quale re, per quale principe hanno lavorato i nostri disegnatori?*

*Queste informazioni non hanno solo un interesse storico. Esse rivelano un'operazione che è, mi sembra, essenziale per la comprensione della relazione tra la rappresentazione della storia — e in particolare della storia romana imperiale — e la legittimazione del potere politico del Monarca moderno: e cioè la costituzione di una rappresentazione del passato — secondo norme e criteri da noi inglobati al termine di leggibilità — come modello fondatore di un potere presente, modello culturale-universale della sua rappresentazione. Il gioco qui attuato è d'operare, senza eccedenza né difetto, il «chiasma» di un potere estetico, proprio ad una certa rappresentazione del passato, e di una rappresentazione adeguata all'attualità di un certo potere politico. La rappresentazione del passato storico romano, la sua riproduzione esplicita lo costituisce come modello fondatore e legittimante, ed è così che il Principe moderno, nella lettura che gliene viene fatta — rappresentazione culturale universale — si contempla come monarca assoluto (22). Ed è in questo modo che lo sguardo di lettura, lo sguardo di conoscenza universale e vera del passato imperiale romano può diventare la contemplazione del Principe riflessa nel suo ritratto da Monarca. La sostituzione che farà Sixto V nel 1587, alla statua di Traiano con corazza, paludamento, lancia e globo, di una statua di san Pietro opera di G. Della Porta ne è l'espressione evidente: il Sovrano Pontefice, vescovo di Roma e principe della cattolicità, collocando il fondatore della Chiesa romana a coronamento del monumento imperiale e conservandone tuttavia i rilievi che narrano le gesta del Divus Trajanus recupera la storia passata della Roma antica in quanto storia, ma, mettendola sotto l'immagine di Pietro (la pietra fondatrice), l'istituisce e l'autorizza come simbolo di una immutabile perennità al di fuori dal tempo: sovranità eterna e assoluta del Papa.*

*I disegni della colonna Traiana che riproducono l'insieme dei rilievi, anche se, come quelli qui esposti, non ne rappresentano la totalità, insistono sulla «continuità» del fregio, e ne consentono, come abbiamo suggerito, una lettura precisa. Il problema che noi vorremmo ora evocare in diretta relazione con i precedenti, è proprio quello della continuità narrativa e della sua leggibilità come modello della rappresentazione storica in pittura. Di fronte ad un fregio — e ciò è stato spesso notato — lo spettatore, attraverso uno spostamento laterale, vede successivamente apparire le sequenze di un racconto nella sua totalità, le stesse figure potendo così ritrovarsi qui e là nello sviluppo della storia senza che questa rinnovata presenza comprometta l'unità temporale e spaziale delle scene di cui queste figure sono gli attori. La «verità» realista della narrazione della storia è, così, strettamente legata allo spostamento dello spettatore lungo il fregio (23). La qual cosa, e lo constatiamo dopo altri, è assolutamente impossibile con la spirale dei rilievi della colonna Traiana. In compenso, ciò è permesso dal «volumen» del disegno che li riproduce. Lo svolgimento «materiale» del rotolo grazie ad un dispositivo a due tamburi, uno svolgente l'altro avvolgente la banda portatrice d'immagini, equivale ad un movimento laterale continuo dello sguardo lungo un fregio scolpito di grandi dimensioni (24). È a questo spostamento che ci incita la mostra dell'Istituto Francese di Firenze dove i rotoli sono totalmente spiegati. È ugualmente questo spostamento ad essere la condizione primitiva della leggibilità del racconto in immagini. In modo assai*

cernant le recouvrement exact de la visibilité et la lisibilité opéré par le dessin des reliefs: le spectateur pour être lecteur est totalement «positionné» par l'image qu'il regarde: son déplacement dans l'espace est conditionné par la «définition» iconique des figures et leur disposition dans l'espace de la frise transposée en dessins; la durée de son temps est mesurée par le rythme des séquences narratives qu'il est contraint de «parcourir» s'il veut connaître l'histoire qui lui est contée (25).

Mais il est sans doute possible d'aller plus loin encore dans cette direction. On a remarqué que les représentations de la colonne Trajane manquaient de toute cohérence aussi bien dans le décor scénique que dans les proportions: «We see, for instance, in close combination the emperor with soldiers and captives and a scene where captured Roman soldiers are tortured by Barbarians women. Hence, two scenes which happened in very different settings are closely linked (vignette 33). Other examples show the emperor twice, once sacrificing and once addressing the army (vignettes 7,8; vignettes 78, 79). The available space is always completely filled with persons, buildings, trees, animals etc... and the scale of these elements varies... The buildings are seen in bird's eye perspective, the persons in normal linear perspective». Et Blanckenhagen conclut, par contraste avec la frise hellénistique à récit continu: «Here, there, (avec la colonne Trajane) we have a curious combination of rich and exact realism in detail and complete lack of realism in composition» (26). Les distorsions dans le même espace représenté entre deux formes de perspective (quand bien même devrait être soumise à un rigoureux examen critique la distinction entre l'une, dite normale et réaliste, et l'autre, déviante et abstraite) (27), le remplissage de l'espace par les «détails» du décor de l'action, etc... révèlent une souci d'apporter une information

preciso, esso implica una posizione dello spettatore-lettore molto vicina alla banda per poter discernere e riconoscere gli elementi e le parti rappresentate nell'immagine, ma suppone anche un percorso dello sguardo in un piano parallelo al piano della rappresentazione, percorso laterale che condiziona la percezione successiva delle scene di cui il racconto è composto. Il sito spaziale dello sguardo permette la conoscenza distinta degli enunciati narrativi mentre il suo movimento «temporale» consente la consecuzione dell'enunciazione narrativa.

Si intravede meglio allora il senso della nostra tesi concernente il ricoprimento esatto della visibilità e della leggibilità operato dal disegno dei rilievi: lo spettatore per esser lettore è totalmente «posizionato» dall'immagine che guarda; il suo spostamento nello spazio è condizionato dalla «definizione» iconica delle figure e dalla loro disposizione nello spazio del fregio trasposta in disegni; la durata del suo tempo è misurata dal ritmo delle sequenze narrative che è obbligato a «percorrere» se vuole conoscere la storia narratagli (25). Ma è probabilmente possibile andare oltre sempre all'interno di questa direzione. È stato notato che le rappresentazioni della colonna Traiana mancavano di ogni coerenza sia nell'impianto scenico che nelle proporzioni: «We see, for instance, in close combination the emperor with soldiers and captives and a scene where captured Roman soldiers are tortured by Barbarians women. Hence, two scenes which happened in very different settings are closely linked. (ill. 33). Other examples show the emperor twice, once sacrificing and once addressing the army (ill. 7, 8; ill. 78, 79). The available space is always completely filled with persons, buildings, trees, animals etc... and the scale of these elements varies... The buildings are seen in bird's eye perspective, the persons in normal linear perspective». E Blackenhagen conclude,



16. P.S. Bartoli, sequenza 33, Omaggio di soldati all'imperatore; prigionieri romani torturati da donne; sottomissione dei capi barbari a Traiano; fine della seconda campagna.



17. P.S. Bartoli, sequenza 78, Sacrificio di lustrazione del campo e discorso alle truppe.



18. P.S. Bartoli, sequenza 79, Discorso alle truppe.

très dense et très riche et, avec elles, l'intention de faire connaître aussi précisément et aussi complètement que possible tous les éléments qui particularisent l'histoire racontée en l'inscrivant dans des moments et des lieux parfaitement déterminés et, en fin de compte, nommables. Le fait que les reliefs visibles sur la colonne incline alors à penser — hypothèse évoquée par Blanckenhagen — qu'ils constituaient la reprise dans le marbre (avec tout ce qu'implique cette inscription dans la pierre) de peintures montrées, *visibles et lisibles, vues et lues* dans le cortège triomphal de l'empereur et qui racontaient, par l'image, l'histoire des guerres daces (28). Le déplacement processionnel des peintures au cours du triomphe devant des spectateurs qui les lisent à mesure qu'elles passent afin qu'ils connaissent en toute précision une histoire qui leur est contemporaine, est ainsi retrouvé dans les rouleaux de dessins qui en reproduisent, par déroulement, leur reproduction immobilisée dans la spirale de pierre de la colonne. Le spectateur moderne prend ainsi connaissance par la lecture des dessins d'une histoire particulière passée dans tous les détails de ses événements, de leur décor géographique, topographique, historique et culturel, une connaissance dont l'exactitude, la rigueur, l'objectivité sont justement authentifiées et garanties par les «distorsions» et les «incohérences» de l'espace représenté et de sa composition qui contredisent notamment les règles de construction de l'espace moderne dans la peinture ou dans la sculpture qui lui est contemporaine.

Dès lors on aperçoit comment les dessins de la colonne Trajane vont pouvoir devenir des «modèles» de la représentation moderne de l'histoire. Ils pourront le devenir à partir de trois caractéristiques distinctes. La première concerne le passage du récit continu au tableau. En effet qu'un récit soit présenté dans la *continuité* successive de ses séquences, de son commencement à sa fin, n'exclut pas son *articulation*. On repère aisément les opérateurs d'articulation dans les reliefs de la colonne comme dans les dessins qui les reproduisent. On peut même en distinguer deux types. Le premier est constitué par ceux que je nommerai *les opérateurs d'articulation des énoncés narratifs*. Ainsi par exemple l'arbre qui, à la vignette 21, sépare la scène où Trajan — bel exemple de générosité et de magnanimité — reçoit un groupe de femmes daces prisonnières, de la scène, qui se poursuit en 22, des cavaliers

*in contrasto con il fregio ellenistico a racconto continuo: «Hence, there, (con la colonna Traiana) we have a curious combination of rich and exact realism in detail and complete lack of realism in composition» (26). Le distorsioni all'interno di uno stesso spazio rappresentato fra due forme di prospettiva (anche se bisognerebbe sottoporre ad un rigoroso esame critico la distinzione fra quella detta normale e realista e l'altra detta deviante ed astratta (27) e il riempimento dello spazio con i «dettagli» scenici o aneddotici ecc... rivelano l'impegno di fornire un'informazione molto densa e molto ricca e con essa l'intenzione di far conoscere nel modo più preciso e completo possibile tutti gli elementi che caratterizzano la storia raccontata iscrivendola in momenti e luoghi perfettamente determinati e, in fin dei conti, designabili. Il fatto che i rilievi siano visibili ma non leggibili sulla colonna fa allora pensare — ipotesi evocata da Blanckenhagen — che costituissero la replica nel marmo (con tutto ciò che implica questa iscrizione nella pietra) delle pitture mostrate, visibili e leggibili, viste e lette nel corteo trionfale dell'imperatore e che raccontavano attraverso l'immagine la storia delle guerre daciche (28).*

*Lo spostamento processionale delle pitture, durante il trionfo, davanti agli spettatori che le leggevano passandovi via via accanto, per conoscere con ogni precisione una storia loro contemporanea, viene così riproposto nei rotoli dei disegni che ne riproducono lo svolgimento immobilizzato nella spirale di pietra della colonna. Lo spettatore moderno prende così conoscenza, attraverso la lettura dei disegni, di una storia particolare e passata, in tutti i suoi dettagli: avvenimenti, quadro geografico, topografico, storico e culturale. Una conoscenza di cui l'esattezza, il rigore, l'oggettività sono giustamente garantiti e autenticati proprio dalle «distorsioni» e dalle «incoerenze» dello spazio rappresentato e della composizione visto che contraddicono le regole di costruzione dello spazio moderno nella pittura o nella scultura ad essa contemporanea.*

*A questo punto possiamo vedere come i disegni della Colonna Traiana riescano a divenire dei «modelli» della rappresentazione moderna della storia; e ciò grazie a tre caratteristiche distinte. La prima concerne il passaggio dal racconto continuo al quadro: il fatto che un racconto sia presentato nella continuità successiva delle sequenze, dall'inizio alla fine, non ne esclude l'articolazione.*



19. P.S. Bartoli, sequenza 21, Traiano con un gruppo di donne prigioniere.



20. P.S. Bartoli, sequenza 22, Cavalieri Daci affogano in un fiume; attacco di Daci a un campo romano.

daces se noyant en traversant un fleuve, ou encore en 28 où le même arbre articule une scène de bataille et l'épisode de la soumission de vieillards, de femmes et d'enfants. Ces arbres qui ont une forme et un dessin semblables à ceux que nous rencontrons par exemple dans la vignette 16 (l'armée en marche traverse un bois) ou dans la vignette 11 (les soldats abattent des arbres pour construire un camp) ont ainsi une tout autre fonction: ils cessent d'être des parties d'un énoncé narratif (arbres d'un bois traversé, arbres utilisés comme bois de construction) pour devenir instrument de séparation et de liaison de deux énoncés narratifs. Ils signalent, pourrions-nous dire, le moment où le spectateur un moment arrêté devant une scène reprend sa marche pour passer à la scène suivante ou encore celui où le lecteur tourne la page du livre. Ces articulations d'énoncés constitueront aisément les «cadres» du tableau d'histoire où est représenté un moment, une séquence bien choisie, extraite par le peintre ou le sculpteur dans l'histoire totale. L'opérateur de découpage du récit continu voit alors à nouveau changer sa fonction: il n'articule pas deux séquences, il cadre et encadre le tableau, il clôture la représentation sur ses bords.

Le second type serait celui des *opérateurs articulatoires d'énonciation narrative*. On en trouvera un remarquable exemple dans la vignette 58, où la victoire ailée qui écrit sur un bouclier entre deux trophées marque la fin de la première guerre dace. Placée au milieu exact de la frise entre les deux récits des campagnes, elle est non seulement la figure symbolique de la victoire romaine (le bouclier d'honneur, *clipeus virtutis*, posé sur un pilastre) et de la vertu (*virtus*) politique et militaire de l'Empereur, mais aussi la figure «sémantique» de l'énonciation articulatoire des narrations de ces deux récits (29). Il est remarquable en effet que tournée vers la droite (direction de la poursuite du récit), la figure ailée n'a encore rien écrit sur le bouclier, mais qu'elle fait suite à la scène (vignette 57 partie droite) où Trajan adresse le discours de victoire à ses troupes, tout comme le récit de la seconde guerre dace sera couronné, au sommet de la colonne, par la statue de l'Empereur. Autrement dit, la figure de la *Virtus* victorieuse au centre de la frise, dans sa relation à la figure de Trajan qui la précède et qui dit à ses troupes la première guerre sur le mode triomphal et à sa statue qui conclut l'ensemble des récits et du monument, fait apparaître l'identification — que rechercheront les grands monarques européens modernes — entre le grand Acteur de l'histoire en

Nei rilievi della colonna, come nei disegni che la riproducono, sono facilmente reperibili gli operatori d'articolazione. Se ne possono anche distinguere due tipi. Il primo è costituito da quelli che chiamerei gli operatori degli enunciati narrativi. Così per esempio l'albero che nella illustrazione 21 separa la scena dove Traiano — bell'esempio di generosità e magnanimità — riceve un gruppo di donne daciche prigioniere, dalla scena, che continua nel 22, dei cavalieri dacici che annegano attraversando il fiume o ancora, nel 28 dove lo stesso albero articola una scena di battaglia con l'episodio della sottomissione dei vecchi, delle donne e dei bambini. Questi alberi che hanno una forma e un disegno simili a quelli che incontriamo ad esempio nella illustrazione 16 (la marcia dell'armata attraverso un bosco) o nell'ill. 11 (i soldati abbattono degli alberi per costruire un campo), hanno così tutt'altra funzione: cessano di essere delle parti di un enunciato narrativo (alberi di un bosco attraversato, alberi utilizzati come legno di costruzione) per diventare strumenti di separazione e connessione dei due enunciati narrativi. Segnalano, potremmo dire, il momento in cui lo spettatore fermo per un attimo davanti ad una scena riprende il cammino per passare alla scena seguente o anche quello in cui il lettore gira la pagina del libro. Queste articolazioni d'enunciati costituiranno facilmente la «cornice» del quadro di storia dove è rappresentato un momento, una sequenza ben scelta estratta dal pittore o dallo scultore dalla storia totale. L'operatore della suddivisione del racconto continuo vede a questo punto cambiare di nuovo la sua funzione: esso non articola più due sequenze, ma funge da inquadratura e incorniciatura al quadro, recinta la rappresentazione sui lati.

Il secondo tipo sarebbe quello degli operatori articolatori d'enunciazione narrativa. Se ne troverà un notevole esempio nell'illustrazione 58, dove la vittoria alata, che scrive su uno scudo fra due trofei, segna la fine della prima guerra dacica. Situata nel mezzo esatto del fregio fra i racconti delle due campagne, non è solo la figura simbolica della vittoria romana (lo scudo d'onore, *clipeus virtutis*, posto su un pilastro) e della virtù (*virtus*) politica e militare dell'Imperatore, ma anche la figura «semantica» dell'enunciazione articolatoria delle narrazioni di questi due racconti (29). È notevole infatti che girata verso sinistra (direzione del proseguimento del racconto), la figura alata non abbia ancora scritto niente sullo scudo ma sia posta dopo la scena (ill. 57, parte destra) in cui Traia-



21. P.S. Bartoli, sequenza 57, Partenza di vecchi, donne e bambini con gli armenti; discorso finale di Traiano alle truppe.



22. P.S. Bartoli, sequenza 58, La Vittoria che scrive su uno scudo, tra due trofei, indica la fine della prima guerra dacica.



train de s'accomplir et l'Histoire qui en écrit à jamais la mémoire (30). En vérité, dans la frise de la colonne, la figure symbolique est aussi figure sémantique et la *Virtus* victorieuse, opérateur d'articulation narrationnelle. Mais par ses reproductions dessinées, la déesse ailée deviendra l'Histoire elle-même, qui écrit dans l'airain ou le marbre l'histoire que le Monarque héros fait dans l'Univers: nous ne cesserons d'en retrouver la figure symbolique dans les ciels des grands tableaux de l'histoire monarchique; nous ne cesserons de retrouver les trophées qui l'entourent, sur leurs cadres, à moins que la figure du Prince qui y est représentée en réalise l'allégorie dans sa personne historique.

La deuxième caractéristique concerne la masse impressionnante des détails, des *realia* «archéologiques» que reproduisent les dessins et que les tableaux modernes d'histoire exploiteront dans leurs représentations pour donner la vraisemblance, la propriété, le «costume» et le «decorum» au moment du récit antique qu'ils mettent en image. Vérité archéologique des vêtements, des armements, des fortifications, des harnachements, vérité historique des gestes et des attitudes (rituelles, culturelles), vérité des localisations, deviendront dans la représentation d'histoire (peinte ou sculptée) par transformation «modale», *vraisemblance*: tous ces détails soigneusement transcrits, transposés et intégrés sur le panneau ou la toile isolés non seulement feront connaître au spectateur-lecteur l'«histoire» antique racontée dans son récit mais encore lui feront croire à sa vérité. Ils seront tous, et à des degrés divers, des facteurs d'«objectivité» du récit. De ce point de vue, les dessins de la colonne Trajane constituent des répertoires d'objets, des lexiques de motifs dans lesquels les artistes puiseront. J'en prendrai un seul exemple mais fameux, Poussin, qui, à la fin des années 1630 et au début des années 1640, extrait de l'ouvrage que nous avons déjà cité d'A. Ciaccono (Alfonso Chacon) gravé par Villamena, des détails, des *realia* qu'il introduira ensuite dans ses grandes compositions (31): études d'armures, de casques, de cuirasses, de trompettes, de proues de navires, de boucliers et de tentes, d'enseignes militaires et d'étendards que nous retrouverons par exemple dans le superbe «trophée» de *Vénus apportant ses armes à Enée* (Rouen), dans la *Prise de Jérusalem par Titus* (Vienne) ou dans *Camille et le Maître d'École de Faleris* (Louvre), etc...

Mais une troisième caractéristique des dessins nous paraît beaucoup plus décisive pour la représentation moderne de l'histoire et sa «modélisation». Il me semble que l'on ne l'a pas suffisamment interrogée, peut-être parce qu'elle était trop évidente. Elle tient précisément à la présentation en frise dans la colonne — et les dessins la reprennent soigneusement — des figures du récit. A vrai dire, le terme frise désigne deux choses fort différentes qu'il s'agit de distinguer: une disposition des reliefs, en spirale sur le monument, horizontale dans les dessins qui en sont faits, et une disposition des figures dans les reliefs eux-mêmes, selon le principe de leur linéarisation dans un plan parallèle au plan de représentation. Or c'est ce principe de composition qui oblige le sculpteur antique à superposer verticalement plusieurs frises de figures pour donner à voir leur échelonnement en profondeur dans l'espace, introduisant ainsi les incohérences, que souligne Blanckenhagen par exemple, dans leur échelle respective. Le peintre d'histoire ne peut admettre de telles distorsions dans la mise en espace des acteurs du récit qu'il met en image. Tout le dispositif moderne de représentation de l'espace en serait compromis. Et pourtant il retient du relief antique — celui de la colonne Trajane en particulier et des dessins qui lui permettent de les lire — la disposition en frise des figures du récit, des acteurs des énoncés narratifs, mais dans le dispositif de représentation de l'espace

no rivolge il discorso di vittoria alle truppe, nello stesso modo in cui il racconto della seconda guerra dacica sarà coronato in cima alla colonna dalla statua dell'Imperatore. In altre parole la figura della *Virtus* vittoriosa al centro del fregio, messa in relazione con la figura di Traiano che la precede ed espone alle truppe la prima guerra in modo trionfale, nonché in relazione con la statua che conclude l'insieme dei racconti e del monumento, fa sorgere l'identificazione — proprio quella ricercata dai grandi monarchi europei moderni — fra il grande Attore della storia che sta compendosi e la Storia che ne scrive per sempre la memoria (30). In verità, nel fregio della colonna, la figura simbolica è anche figura semantica e la *Virtù* vittoriosa, operatore d'articolazione narrazionale. Ma grazie alle riproduzioni disegnate, la dea alata diverrà la Storia stessa, che scrive nel bronzo o nel marmo la storia che il Monarca eroe fa nell'universo: non cesseremo di ritrovarne la figura simbolica nei cieli dei grandi quadri della storia monarchica; non cesseremo di ritrovare i trofei che la circondano, sulle loro cornici; a meno che la figura del Principe che vi è rappresentata non ne realizzi l'allegoria nella sua persona storica.

La seconda caratteristica concerne la massa impressionnante dei dettagli, delle *realia* «archeologiche» riprodotte dai disegni e che i quadri moderni di storia sfrutteranno nelle loro rappresentazioni per dare verosimiglianza, proprietà, «costume» e «decorum» nel momento del racconto antico da loro messo in immagine. Verità archeologica dei vestiti, degli armamenti, delle fortificazioni, delle bardature, verità delle localizzazioni, diventeranno nella rappresentazione di storia (dipinta o scolpita), tramite trasformazione «modale», verosimiglianza: tutti questi dettagli trascritti con gran cura, trasposti ed integrati su tavola o su tela, se isolati, non solo faranno conoscere allo spettatore-lettore la «storia» antica narrata nel racconto ma gliene faranno anche credere la verità. Saranno tutti, e a diversi livelli, dei fattori d'«oggettività» del racconto. Da questo punto di vista i disegni della colonna Traiana costituiscono dei repertori di oggetti, dei lessici di motivi nei quali gli artisti attingeranno abbondantemente. Citerò un unico esempio, ma famoso, Poussin, che alla fine degli anni 1630 e all'inizio degli anni 1640, estrae dall'opera già citata (A. Ciaccono - Alfonso Chacon — incisa da Villamena) dei dettagli, delle *realia* per introdurle in seguito nelle sue grandi composizioni (31): studi di armature, di caschi, di corazze, di trombe, di prue di navi, di scudi e di tende, d' insegne militari e di stendardi che ritroviamo ad esempio nel superbo «trofeo» di *Venere porta le armi ad Enea* (Rouen), nella *Prise di Gerusalemme* per opera di Tito (Vienna) o nel *Camillo* e il *Maestro di scuola di Faleri* (Louvre), ecc.

Ma una terza caratteristica dei disegni ci sembra molto più decisiva per la rappresentazione moderna della storia e per la sua «modellizzazione». Mi sembra che non la si sia sufficientemente interrogata, forse perché troppo evidente. Essa concerne precisamente la presentazione, in fregio nella colonna, — e i disegni la riprendono con cura — delle figure del racconto. A dire il vero, il termine fregio designa due cose molto diverse che bisogna distinguere: una disposizione dei rilievi, a spirale sul monumento, orizzontale nei disegni che ne sono fatti, e una disposizione delle figure nei rilievi stessi secondo il principio della loro linearizzazione in un piano parallelo al piano della rappresentazione. Per l'appunto è questo principio di composizione che obbliga lo scultore antico a sovrapporre verticalmente svariati fregi di figure per mostrare il loro scaglionamento in profondità nello spazio, introducendo in questo modo le incoerenze, sottolineate ad esempio da Blanckenhagen, nella loro rispettiva scala. Il pittore di sto-

qui constitue pour lui le code iconique fondamental de la narration de l'histoire.

Pour reprendre l'exemple de Poussin, non seulement il extrait des dessins gravés de la Colonne Trajane les *realia*, facteurs d'objectivité de la peinture d'histoire, non seulement il isole des scènes ou des parties d'épisodes (32), mais encore il découvre dans la colonne Trajane et ses dessins du XVI<sup>e</sup> siècle à la fois le principe de linéarisation des figures et quelques unes des solutions de l'intégration de leur présentation en frise dans la représentation moderne de l'espace. Nous en donnerons deux exemples particulièrement frappants. Soit Coarelli-Bartoli 6, 12, 29, 45, 57, 78-79, 80..., tous ces épisodes qui mettent en scène l'Empereur sont construits selon le même principe: Trajan et ses conseillers sont placés (en frise) sur une structure architecturale qui les met en position dominante par rapport à un autre groupe de figures — soldats, prisonniers ennemis, ambassadeurs, etc... également présentés en frise, mais en contrebas. L'«irréalisme» ou l'«incohérence» de la superposition pour «signifier» l'échelonnement en profondeur trouve ici une solution «réaliste», «normale» c'est-à-dire une solution de l'espace. C'est cette solution que retrouve Poussin dans le *Triomphe de David* (Dulwich, Londres) pour le fond du tableau et dans la *Peste d'Ashdod* (Louvre), les deux versions du *Rapt des Sabinnes* (Louvre et Metropolitan Museum of New York) la *Contenance de Scipion* (Moscou), voire *Camille et le Maître de Faleris* (Louvre) pour la partie gauche.

L'autre solution, présente également dans la colonne Trajane comme dans ses dessins, consistera à neutraliser par un dispositif quelconque — mur, tenture, accident de terrain, colonnades — l'espace profond derrière un groupe de figures placées en premier plan, autrement dit à faire coïncider le fond de taille du bas-relief avec le fond de l'espace représenté (cfr. Coarelli-Bartoli 7, 9, 43, 51, 87, 93, 103, 113 etc...). C'est cette solution que nous rencontrons chez Poussin dès la *Mort de Germanicus* (Minneapolis) avec le rideau tiré sur lequel se détachent les protagonistes du récit, avec les parties gauche de *Mars et Vénus* (Boston) et droite de *Diane et Endymion* (Detroit), le mur de fond de l'*Extrême Onction Pozzo*, du *Mariage Pozzo*, le rideau encore de l'*Extrême Onction Chantelou* ou de la *Pénitence Chantelou*, sans parler des deux versions de *Moïse foulant aux pieds la couronne du Pharaon* (Bedford et Louvre).

A la différence de la reprise «archéologique» des *realia* par la grande peinture d'histoire comme instruments d'objectivité du récit, l'adoption du principe de linéarisation des figures, leur disposition en frise dans un plan parallèle au plan de représentation constituerait un facteur essentiel de l'objectivation de la narration de l'histoire. Cette disposition en effet pourrait être considérée comme la «figure» (au sens rhétorique du terme) d'un récit échappant à l'instance de sa production, à un sujet narratif l'histoire. Les figures narratives de la peinture d'histoire, individualisées, entrent, si l'on peut dire, successivement, dans la scène représentative, à peine au-delà du plan idéal de représentation tout comme celles sculptées des bas-reliefs paraissent se former à partir du fond de taille, sans que nulle part ne soit marquée, dans l'espace représenté, par un geste, un regard, une attitude d'un personnage, la relation à l'instance narratrice qui a construit cependant cet espace à partir de sa propre position, qui a développé, à partir de son savoir, le récit de l'histoire (33). Pour reprendre en le paraphrasant le mot de Benveniste à propos de ce qu'il nomme «histoire»: «Les événements (par les acteurs qui les mettent en oeuvre) semblent se raconter eux-mêmes au fur et à mesure de leur apparition à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici» (34). Per-

ria non può accettare tali distorsioni nella messa in spazio degli attori del racconto che mette in immagine. Tutto il dispositivo moderno di rappresentazione dello spazio ne sarebbe compromesso. Eppure conserva del rilievo antico — quello della Colonna Traiana in particolare e dei disegni che gli permettono di leggerla — la disposizione in fregio delle figure del racconto, degli attori degli enunciati narrativi, ma nel dispositivo di rappresentazione dello spazio che costituisce per lui il codice iconico fondamentale della narrazione della storia.

Per riprendere l'esempio di Poussin, non solo estrae dai disegni incisi della Colonna Traiana le *realia*, fattori d'oggettività della pittura di storia, non solo isola delle scene o delle parti di episodi (32), ma scopre in oltre nella Colonna Traiana e nei disegni fatti nel '500 sia il principio di linearizzazione delle figure sia alcune delle soluzioni dell'integrazione della loro presentazione in fregio nella rappresentazione moderna dello spazio. Ne proporremo due esempi particolarmente suggestivi. Dato Coarelli-Bartoli 6, 12, 29, 45, 57, 78-79, 80... tutti questi episodi che mettono in scena l'Imperatore sono costruiti con lo stesso principio: Traiano ed i suoi consiglieri sono situati (in fregio) su di una struttura architettonica che li mette in posizione dominante rispetto ad un altro gruppo di figure — soldati, prigionieri nemici, ambasciatori, ecc... — ugualmente presentato in fregio ma a un livello inferiore. L'«irrealismo» o l'«incoerenza» della sovrapposizione per «significare» lo scaglionamento in profondità trova qui una soluzione «realista», «normale» cioè una soluzione pronta ad essere ripresa nel dispositivo moderno della rappresentazione dello spazio. È questa la soluzione ritrovata da Poussin nel *Trionfo di Davide* (Dulwich, Londra) per lo sfondo del quadro e nella *Peste d'Assod* (Louvre), nelle due versioni del *Ratto delle Sabine* (Louvre e Metropolitan Museum N.Y.) nella *Continenza di Scipione* (Mosca) e anche *Camillo e il maestro di Faleri* (Louvre) per la parte di sinistra.

L'altra soluzione, ugualmente presente nella Colonna Traiana e nei disegni, consisterà nel neutralizzare attraverso un dispositivo qualunque — muro, tenda, terreno accidentato, colonnata — lo spazio profondo dietro un gruppo di figure poste in primo piano, in altre parole nel far coincidere il fondo del bassorilievo con lo sfondo dello spazio rappresentato (cfr. Coarelli-Bartoli 7, 9, 43, 51, 87, 93, 103, 113 ecc...). È questa la soluzione adottata da Poussin fin dalla *Morte di Germanico* (Minneapolis) con la tenda tirata sulla quale risultano i protagonisti del racconto, con le parti di sinistra di *Marte e Venere* (Boston), con la parte destra di *Diana ed Endimione* (Detroit), con il muro di fondo dell'*Estrema Unzione Pozzo*, delle *Nozze Pozzo* e ancora con la tenda dell'*Estrema Unzione Chantelou* o della *Penitenza Chantelou*, per non parlare delle due versioni di *Moïse calpesta la corona del Faraone* (Bedford e Louvre).

Differentemente dalla ripresa «archeologica» delle *realia*, operata dalla grande pittura di storia, come strumenti d'oggettività del racconto, l'adozione del principio di linearizzazione delle figure, la loro disposizione in fregio in un piano parallelo al piano della rappresentazione costituirebbe un fattore essenziale dell'oggettivazione della narrazione della storia. Questa disposizione potrebbe in effetti essere considerata come la «figure» (nel senso retorico del termine) di un racconto che sfugge all'istanza della sua produzione, a un soggetto che racconta la storia. Le figure narrative della pittura di storia, individualizzate, entrano, se ci è consentito dire, successivamente nella scena rappresentativa, al di là appena del piano ideale della rappresentazione, nello stesso modo in cui quelle scolpite dei bassorilievi sembrano formarsi a partire dal

sonne ne raconte. La narration neutralisée, le récit de l'histoire devient l'Histoire elle-même. Et, ajouterons-nous, non seulement l'histoire se raconte elle-même, mais elle se lit elle-même dans une lisibilité maximale. Le spectateur-lecteur ne déchiffre pas un récit, il n'interprète pas des formes et des signes pour construire une histoire. D'emblée la lecture est donnée, déjà lue. Osons le paradoxe: le lecteur est lu par l'histoire qu'il regarde.

On comprend ainsi l'importance capitale des reliefs de la Colonne Trajane une fois transposés dans les dessins qui les reproduisent au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle et dont celui exposé ici est un bel exemple. Modèles artistiques et esthétiques, ils ne constituent pas seulement des répertoires de formes et de motifs pour la peinture «classique» d'histoire. Par la référence impériale et romaine qu'ils portent, par les propositions de représentation qu'ils font apparaître, ils «modélisent» une conception de l'histoire et de l'homme à un moment clef de l'évolution européenne.

*fondo senza che la relazione con l'istanza narratrice che ha tuttavia costruito questo spazio a partire dalla sua posizione sia contrassegnata, nello spazio rappresentato da un gesto, da uno sguardo, dall'atteggiamento di un personaggio. Per riprendere parafrasandola la parola di Benveniste a proposito di ciò che nomina «storia»: «Gli avvenimenti (attraverso gli attori che li mettono in opera) sembrano raccontarsi da soli via via che appaiono all'orizzonte della storia. Nessuno parla qui» (34). Nessuno racconta. La narrazione neutralizzata, il racconto della storia diventa Storia stessa. E, aggiungeremo, non solo la storia si racconta da sola, ma si legge (essa stessa) in una leggibilità massimale. Lo spettatore lettore non decifra un racconto, non interpreta delle forme e dei segni per costruire una storia. La lettura è data di primo acchito, già letta. Osiamo il paradosso: il lettore è letto dalla storia che guarda.*

*Si capisce allora l'importanza capitale dei rilievi della colonna Traiana una volta trasposti nei disegni che li riproducono nel '500 e nel '600 e di cui quello qui esposto è un bell'esempio. Modelli artistici ed estetici, essi non costituiscono soltanto dei repertori di forme e motivi per la pittura «classica» di storia. Attraverso la referenza imperiale e romana che possiedono, attraverso le proposte di rappresentazione che fanno sorgere, «modellizzano» una concezione della storia e dell'uomo in un momento chiave dell'evoluzione europea.*



23. P.S. Bartoli, sequenza 43, *L'imperatore assiste a un attacco della cavalleria numidica.*



24. P.S. Bartoli, sequenza 87, *Attacco alla capitale della Dacia, Sarmizegetusa; consiglio di guerra dell'imperatore.*

## NOTE

1. Cfr. *Le Fontes ad Topographiam Veteris Urbis Romanae pertinentes* di G. Lugli, Roma, XII, 1965 e il testo sintetico di R. Chevallier «*Découverte d'une iconographie: la Colonne Trajane (VIII-IX siècle)*» in *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident Moderne*, R. Chevallier, ed. *Les Belles Lettres*, Paris, 1977, pp. 329-348.
2. Filippo Coarelli, Guida archeologica di Roma, Mondadori, Milano, 1974, p. 116.
3. Cfr. il mio saggio «*Reading a painting*» in *Proceedings of the Congress of the British Association for Comparative Literature*, Cambridge U.P., 1983. Il problema della visibilità e della leggibilità dei rilievi della colonna è evocato, ma probabilmente in modo troppo succinto, nel bel saggio di R. Chevallier, «*Le Forum de Trajan*» in *Dossiers de l'archéologie*, n° 17 luglio-agosto 1976, p. 16. Cfr. ugualmente la nota di A. Malissart, «*Où peut-on voir la colonne Trajane?*», p. 126.
4. R. Chevallier, nell'articolo «*Le Forum de Trajan*», op. cit., parla del volumen di pietra della colonna.
5. L'iscrizione che sormonta la porta d'ingresso si trova su una formella sorretta da due Vittorie. Nel corso della storia, è stata l'oggetto di una ricostruzione sempre più precisa. Il testo è il seguente: «*Senatus populusque romanus / Imp(eratori) Caesari divi Nervae f(ilio) Nervae / Traiano Augusto Germanico Dacico Pontif(ici) / Maximo trib(unicia) pot(estate) XVII, Imp(erator) VI, co(n)s(ul) VI, p(ater) p(atris) ad declarandum quantae altitudinis / Mons et locus tant(is) operibus sit egestus*». Cfr. Coarelli, op. cit., p. 116. Non si ometterà di notare la funzione topografica della colonna indicata dalla fine dell'iscrizione che segnala l'ampiezza dei lavori effettuati per l'erezione del Foro.
6. La lunghezza del fregio è di 200 m.
7. R. Chevallier, «*Le Forum de Trajan*», p. 19.
8. Illustrazioni 1, 2, 3, del rilevamento grafico di Coarelli, p. 118.
9. Ill. 113, 114, p. 126.
10. Ill. 3, 11, 14, 25, 36, ecc... pp. 118-120.
11. Ill. 43, p. 120.
12. Ill. 51, p. 121.
13. Ill. 103, p. 126.
14. Non si trascurerà di muovere l'obiezione secondo la quale il fregio ha, nella parte bassa della colonna, una larghezza di m. 0,89 e, nella parte alta, di m. 1,25, questa differenza essendo destinata a compensare gli effetti di prospettiva (l'altezza di un personaggio in basso è di 0,60 m e in alto di 0,80 m). Di fatto la rettifica di questi effetti di prospettiva ha per oggetto la regolarità «visiva» della spirale arrotolata attorno al fusto e non la leggibilità «narrativa» del fregio.
15. Cfr. R. Chevallier, «*Le Forum de Trajan*» p. 16 e p. 19; P. Zanker, «*Das Trajansforum in Rom*» AA, 1970, pp. 499-544; C.F. Leon, *Die Bauornamentik des Trajansforum*, Wien, 1971. Cfr. ugualmente l'articolo di sintesi di A. Malissart, «*Découverte d'une iconographie: la colonne Trajane (1850-1976)*» in *Influence de la Grèce et de Rome...* op. cit. pp. 351-355 e un corto lavoro dello stesso autore, *La Colonne Trajane. Images, récit, bibliographie*, Tours, 1975.
16. Quella stessa dei Commentari di Traiano, conservati, ci dicono, in una delle due biblioteche che attorniano la colonna sul Foro e cui le terrazze potevano permettere di vedere le parti superiori del monumento.
17. Cfr. il saggio della Signora Catherine Goguel nel catalogo della mostra. Si noterà che l'altezza totale del fusto scolpito è di 29,62 m con 23 spirali e 18 tamburi.
18. A questo proposito cfr. il bel libro di Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1976.
19. Citate da R. Chevallier in «*Découverte d'une iconographie*» p. 339.
20. *Con disegni incisi in 130 tavole da Villamena accompagnate da una brevis explicatiuncula di Alfonso Ciacono (Chacon)*.
21. W. Froehner, *La Colonne Trajane d'après le surmoulage exécuté à Rome en 1861-1862*, 4 vol. Paris, 1872-1874.
22. Cfr. a questo proposito il mio *Portrait du Roi*, Minuit, Paris, 1981.
23. Sul problema del racconto continuo cfr., fra l'altro, C.M. Dawson, *Yale Classical Studies*, vol. 9, New Haven, 1944; Weitzmann, *Illustration in Roll and Codex*, Princetown, 1947, cap. I; K. Scheffold, *Pompeianische Malerei*, Basel, 1952; J.M. Toynbee, *Proceedings of the British Academy*, 1953, p. 93, nota II, ecc... Sul racconto continuo del fregio della colonna Trajana in particolare, cfr. Peter H. Blanckenhagen, «*Narration in Hellenistic and Roman Art*» in *Narration in Ancient Art. A Symposium*, The American Journal of Archaeology, 1957, pp. 80-83, e l'interessantissima tesi di A. Malissart, *Etude filmique de la Colonne Trajane. L'écriture de l'histoire et de l'épopée latines dans ses rapports avec le langage filmique*, Tours, 1974.
24. È il dispositivo di presentazione dei disegni del fregio nel Museo del Louvre.
25. Riprendiamo qui e nelle linee seguenti la distinzione oramai classica in narrazione fra narrazione (stanza produttrice), racconto e storia («referente» del racconto).
26. P.H. Blanckenhagen, op. cit. p. 80-81.
27. Si tratta manifestamente del punto debole del saggio di Blanckenhagen.
28. R. Chevallier riprende la stessa ipotesi ne «*Le Forum de Trajan*», p. 16. «*In più si può supporre che gli abbozzi dei quadri che dovevano figurare nel trionfo, fossero esposti sotto i portici*». Per i riferimenti nella letteratura antica, cfr. Blanckenhagen, op. cit.: Tito Livio, 24, 16, 16ss; 41, 28, 8; Plinio, 35, 23; Cicerone, *Pro Sestio*, 93.
29. Sulla vittoria con trofei, cfr. il riquadro p. 86 nei *Dossiers de l'archéologie*, n° 17, luglio-agosto 1979 e il riferimento al libro di M.G. Picard su *Les Trophées romains*, Paris, 1957, p. 386 ss.
30. Cfr. a questo proposito il mio *Portrait du Roi*, già citato.
31. Cfr. A. Blunt, *The Drawings of Poussin*, Yale, U.P. New Haven, London, 1979, cap. V, dove l'autore mette in risalto: 1) il fatto che Poussin non disegna secondo l'originale ma secondo dei disegni già effettuati della colonna; 2) che il motivo della scelta è dovuto al suo «entusiasmo archeologico».
32. Come, per esempio, 303, tav. 245 (The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue raisonné edited by W. Friedlaender and A. Blunt, Warburg, London, 1974, vol. V, p. 29) corrispondente ad una parte dell'illustrazione 15 (Coarelli), alle tavole 15-16 (Bartoli) e 19 (Chacon): cavalleria e infanteria si preparano a mettersi in marcia; o alla parte inferiore di 328, tav. 257 (id. p. 37) corrispondente rispettivamente a Coarelli e Bartoli (78) e Chacon (91) da una parte e a Coarelli e Bartoli (25) e Chacon (31) dall'altra.
33. Cfr. a questo proposito il mio *Détruire la peinture*, Galilée, Paris, 1978.
34. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, 1970.