

Graecia capta ferum victorem cepit...

I.1 Con l'espugnazione di Siracusa (212 a.C.) e pochi anni dopo di Taranto (204 a.C.) e di altre città della Magna Grecia durante la II guerra punica, poi con le vittorie riportate in Oriente e sulla Macedonia e infine dopo la distruzione di Corinto (146 a.C.) affluiscono a Roma come bottino di guerra migliaia di opere d'arte e intere biblioteche: è significativa la testimonianza di Polibio (ripresa da Livio) sul trasferimento di tesori di cui la soldataglia non conosceva neppure il valore dopo la sconfitta di Perseo. Oltre ai generali vincitori, anche i magistrati civili romani praticarono nelle province affidate alla loro amministrazione sistematiche spoliazioni, come Verre, che dopo aver razzato in Asia e nella provincia di Sicilia quadri, sculture, suppellettili preziose, spogliando dimore private e luoghi sacri (Cicerone, *de praetura urbana* e *de signis*), si rifugiò in Gallia con i suoi tesori senza attendere la certa condanna nel processo, e trent'anni dopo fu proscritto e fatto uccidere da Marco Antonio perché si era rifiutato di consegnargli i suoi preziosi vasi corinzi (Plinio, 34, 6-7). Gli Scipioni, a differenza di Verre e più *humani* di lui, avevano restituito ai provinciali di Sicilia opere sottratte ai loro templi dai Cartaginesi, ma poche volte si ha notizia di un ritorno al luogo d'origine di opere indebitamente confiscate dai Romani.

Nel primo secolo si hanno numerose significative testimonianze del diffuso costume del collezionismo privato che secondo Livio era iniziato con Marcello dopo il sacco di Siracusa e cessò solo quando si esaurirono le risorse derivanti dai beni confiscati agli avversari politici e fu revocata l'esenzione dalle tasse sulle proprietà; infatti la gravosa imposta su stabili e terreni applicata per volontà dei triumviri Antonio, Crasso e Lepido (43 a. C.), riducendo per la maggior parte dei proprietari la disponibilità di danaro liquido, pose fine all'acquisto di beni di lusso. Cesare esponeva i suoi tesori d'arte all'ammirazione del popolo (Svetonio, *Caesar*, 10); Pompeo ornò il suo teatro con capolavori d'arte greca acquistati attraverso Attico; anche Cicerone, come si legge nell'epistolario privato, era un appassionato collezionista di opere greche che collocava nelle sue dimore, sia nella residenza sul Palatino che in quelle a Gaeta, Pompei e Arpino; soprattutto per la prediletta villa di Tuscolo, adorna di giardini e di due ginnasi denominati Accademia e Peripato adorni di busti di filosofi greci, Cicerone chiede all'amico Attico, suo vecchio compagno di studi, di procurargli in Grecia durante i suoi soggiorni ad Atene opere d'arte (*ad Atticum*, I, 1, 5; 3, 2; 4, 3; 5, 7; 6, 2; 8, 2; 9, 2; 10, 3; II, 1, 11) e si impegna addirittura all'acquisto di un'intera biblioteca greca, per cui confida che sta risparmiando, e chiede schiavi esperti per revisionare i testi acquistati (*ad Att.*, I, 10; IV, 4). Benché proprio nelle *Tusculanae* irrida la mania degli appassionati d'arte ricordando che le suppellettili preziose non danno la felicità (V, 35, 102; cfr. *Paradoxa*, V, 2, 37-38: come già Lucrezio, II, 23-36) ancora prima dell'esilio aveva accumulato nella casa sul Palatino quadri, statue, vasi di grandissimo valore (che andarono saccheggiati o distrutti quando la residenza dell'oratore fu rasa al suolo dalla furia dei Clodiani), ma continuò a circondarsi anche in seguito di libri e opere d'arte greca.

La prima biblioteca pubblica a Roma venne aperta solo nel 36 a.C., ed era collocata nel tempio di Libero nel Foro; ma cospicue biblioteche private ebbero Varrone, Lucullo, Cicerone, Attico; possedere collezioni complete di autori diventò una moda: Seneca ha lasciato una vivida testimonianza sulla bibliofilia dei ricchi romani, condannata come ostentazione ridicola perché per molti i libri non sono strumento di studio ma arredi di sale da pranzo e "le opere rare di sacri geni, ben suddivise sotto i ritratti dei loro autori, si comperano per arredare e abbellire pareti" (*de tranquillitate animi*, 9, 4-7). Il filosofo invita a non accumulare libri in scaffali alti fino al soffitto, ma a possedere solo quelli che si possono leggere con profitto morale (cfr. *ep. ad Lucilium*, 1). Il possesso di libri diventa invece sempre più simbolo di uno stato sociale: nel romanzo di Petronio il liberto arricchito Trimalcione vanta di possedere due biblioteche, una greca e una latina, ma si compiace anche di non avere mai aperto un libro.

Silla che Sallustio descrive come coltissimo ("*litteris graecis et latinis iuxta atque doctissimi eruditus*": *bellum Iugurthinum*, XCV, 3) ebbe certamente una delle prime biblioteche private in Roma; aveva portato dall'espugnazione di Atene tra gli altri libri l'intera biblioteca di Aristotele, il cui riordino fu affidato al celebre grammatico Tirannione; la sua raccolta, aperta alla consultazione dei concittadini, fu frequentata con immensa soddisfazione anche da Cicerone (*ad*

Att., IV, 10; nel *de finibus* traspare la conoscenza recente dei trattati aristotelici); era consentita anche la trascrizione dei volumi, e certamente Cicerone, che chiedeva con insistenza ad Attico abili copisti, ne approfittò. Come Catone aveva osteggiato la cultura ellenistica, così continuavano a manifestarsi resistenze da parte di tradizionalisti: in Sallustio nei ritratti antitetici di Mario e Silla proprio il rapporto con la cultura letteraria è un tratto distintivo (per Mario, cfr. 62, 2-3 e 85, 31-40). Questa straordinaria raccolta libraria fece una misera fine nelle mani del figlio del dittatore Fausto, genero di Pompeo, che costretto dai debiti la vendette provocandone la dispersione. Gli scavi nella Villa dei Papiri a Ercolano (forse appartenuta a Pisone, suocero di Cesare), che hanno portato alla luce la biblioteca greca e continuano attualmente nella speranza di ritrovare la biblioteca latina, danno testimonianza dell'organizzazione di una biblioteca privata e lasciano intuire come fossero collocati i *volumina* e attrezzati gli spazi per la lettura.

Una biblioteca doppia, greca e latina, donò alla città poco dopo la battaglia di Azio la sorella di Ottaviano e sfortunata moglie di Antonio, Ottavia; era collocata nel portico che portava il suo nome. Appena ricevuto il titolo di Augusto, Ottaviano volle invece che fosse annessa una biblioteca pubblica al tempio di Apollo sul Palatino, per dotare Roma di un'istituzione analoga a quelle delle capitali ellenistiche. Quali fossero le istituzioni prese a modello da Ottaviano, si ricava da Gellio che traccia una rapida storia delle biblioteche antiche ricordando che durante l'assedio di Alessandria da parte di Cesare i soldati appiccarono il fuoco alla celebre Biblioteca della città; ma sembra piuttosto che in un rogo accidentale divampato nel porto siano andati perduti moltissimi volumi, probabilmente copie, pronti per essere trasferiti, non si sa per quale destinazione; il numero dei volumi bruciati (quarantamila, secondo Seneca) dà comunque la misura della circolazione dei libri (VII, 17).

In Roma c'erano officine librarie che curavano l'edizione delle opere nuove e producevano copie di quelle antiche; particolarmente apprezzate per l'accuratezza del testo riprodotto erano le opere latine e greche che uscivano dal laboratorio operante nella casa di Attico sul colle Quirinale, dove erano impiegati numerosi schiavi copisti e correttori, secondo la testimonianza di Cornelio Nepote. All'amico Attico Cicerone chiede schiavi esperti per restaurare volumi danneggiati dall'incendio in una sua villa e per preparare le etichette in pergamena e si compiace dell'ottima catalogazione curata da Tirannione (*ad Att.*, IV, 4). Attico, coltissimo e molto ricco, era anche l'editore delle opere di Cicerone, attese con impazienza (tanto che qualche dotta matrona, come la ricchissima Cerellia, avrebbe voluto leggerle prima che uscissero dall'officina libraria); curava inoltre la promozione e la vendita delle opere dell'amico che pubblicava, ricevendone parole di soddisfazione e gratitudine.

I libri seguivano i loro dotti proprietari anche in viaggio e negli spostamenti da una villa all'altra: Catullo, rifugiatosi a Verona dopo la morte del fratello, dice d'aver portato con sé solo una cassetta dei libri più cari (greci), mentre gli altri sono rimasti a Roma (c. 68). Ma portavano libri nel loro bagaglio militare perfino i soldati (che apprezzavano le *fabulae milesiae*, tradotte in latino da Sisenna) e mercanti.

I.2 La circolazione dei libri greci determina nel I sec. un fenomeno significativo: la diffusione su larga scala della traduzione letteraria, già praticata fin dalle origini della letteratura latina, ma di cui viene delineata ora una organica teoria ad opera di Cicerone, l'intellettuale più brillante e più attratto dalla cultura greca, il quale fissa principi che non solo guidano la sua intensa attività di interprete, ma restano un modello e un punto di riferimento per secoli. Cicerone illustra il suo metodo di traduzione dei greci già nel dialogo *de oratore*; lo mette successivamente a punto in particolare nel *de optimo genere oratorum*, premessa alla traduzione dei due capolavori dell'eloquenza politica attica, il discorso "Contro Ctesifonte" di Eschine e quello "Per la corona" di Demostene (le traduzioni non si sono conservate): spiega che non ha inteso rendere meccanicamente parola per parola, ma che "*interpretari*" significa rendere il concetto, riprodurre la forza del testo di partenza, con piena consapevolezza del fatto che tradurre è trasferire da un sistema linguistico e culturale a un altro, non meccanica sostituzione di parole. Anche la traduzione di testi filosofici è condotta con criteri analoghi: nel dialogo *de legibus*, in cui figurano come suoi interlocutori l'amico Attico e il fratello Quinto, Cicerone dichiara esplicitamente che è facile riprodurre il concetto, non la bellezza del dialogo platonico preso a modello, costante punto

di riferimento nella attualizzazione e romanizzazione operata, ma di cui traduce solo alcune brevi sequenze nel II libro; al fratello che osserva la distanza concettuale dal filosofo antico (“*Nihil enim tam dissimile... unum illud mihi videris imitari, orationis genus*”) Cicerone replica: “*Vellem fortasse; quid enim id potest aut umquam poterit imitari? Nam sententias interpretari per facile est; quod quidem ego facerem, nisi plane essem vellem meus. Quid enim negotii est eadem prope verbis isdem conversa dicere?*”. “*Te malo esse tuum*”, replica Quinto (II,7, 16-18). D’altra parte sul piano dei concetti Cicerone stesso manifesta la preoccupazione di salvaguardare la propria autonomia (“*libertas disserendi*” I, 13, 36): sono osservazioni rivelatrici: all’ammirazione per i modelli si accompagna il desiderio di riaffermare la propria individualità storica e culturale.

Una significativa messa a punto del problema del tradurre testi filosofici si legge nel *de finibus*: Cicerone dichiara che farebbe opera benemerita per i romani anche se si accontentasse di tradurre parola per parola Platone e Aristotele, come hanno fatto i poeti latini con le opere greche, per fare conoscere questi spiriti divini, ma avverte che in questo dialogo sul sommo bene introdurrà alcuni passaggi ricavati da altri filosofi, se sarà il caso, riprendendo il modello praticato da Ennio con Omero e da Afranio con Menandro: preannuncia il suo ricorso all’uso della *contaminatio* (I, 7), il metodo degli autori della commedia arcaica e di Ennio, teorizza quindi la libera imitazione, la selezione di passaggi, la mescolanza degli spunti: per fissare il quadro del suo lavoro mette avanti il manifesto letterario grazie al quale si definisce l’autonomia dei poeti latini. Tradurre è un’operazione letteraria, e gode delle stesse libertà: non riproduzione, ma ricreazione, alla luce della storia della filosofia. Nell’introduzione al dialogo Cicerone annuncia anche l’impegno di creare il linguaggio latino della filosofia, dare veste conveniente alla letteratura filosofica; per Cicerone la lingua latina è adatta all’espressione dei concetti filosofici, anzi è caratterizzata da straordinaria ricchezza rispetto alla greca (*de finibus, Tusculanae disputationes, de natura deorum*). Forse replica a Lucrezio che confessa la lotta sostenuta per vincere l’*egestas* della lingua latina e su cui Cicerone, che curò l’edizione del *de rerum natura* esprime il noto giudizio: “*multi ingenii, multae tamen artis*”. A differenza delle sciatte e grossolane traduzioni filosofiche circolanti, Cicerone vuole dunque elevare il livello. Cicerone traduce anche poeti: il poema didascalico *I fenomeni* di Arato, con tagli e significativi adattamenti (ad esempio, nel mito delle età) e trattatistica tecnica (l’*Economico* di Senofonte).

Cicerone non affronta solo i problemi della traduzione letteraria fornendo precisazioni teoriche, riconosce e sottolinea l’utilità dell’esercizio di traduzione per il futuro oratore, al fine di acquisire competenza della propria lingua e addestrarsi alla ricchezza del lessico, e anche come occasione di riflessione sulla propria lingua. Le osservazioni saranno riprese da Plinio il Giovane che assunse Cicerone a modello, ma già il suo maestro, Quintiliano, raccomandava questo addestramento e suggeriva addirittura ai bambini per primo l’apprendimento del greco, la lingua delle discipline che avrebbero dovuto studiare in seguito.

S. Girolamo traduttore della Bibbia si richiama al modello ciceroniano (cfr. epistola 57, 5): “Io non solo ammetto, ma proclamo apertamente di non tradurre dai greci traendo parola da parola, ma senso da senso; ed ho in ciò Marco Tullio come maestro, lui che tradusse il *Protagora* di Platone, l’*Economico* di Senofonte e i discorsi contrari di Demostene ed Eschine”. Girolamo non a caso pone l’una accanto all’altra le formulazioni ciceroniana (“*non pro verbo verbum*”) e quella oraziana (*ars poetica*, 133: “*nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres*”). Il modello ciceroniano è già assunto e dichiarato da Girolamo nella prefazione alla traduzione del *Chronicon* di Eusebio di Cesarea.

Nell’età di Cesare e Augusto la trasposizione di originali greci attraverso molti generi letterari: Catullo traduce Saffo (c. 51) e Callimaco (c. 66), Vitruvio affronta con impegno la difficile impresa di creare la lingua della tecnica. Gli intellettuali manifestano per la cultura greca un atteggiamento di profonda ammirazione, ben lontano dalla ridicola moda della lingua greca (l’ostentazione degli snob è biasimata da Lucilio, Catullo, Orazio, Cicerone...) che dilagò al punto da indurre Tiberio a difendere la lingua latina imponendone l’uso in senato (Svetonio).

I.3 Tra l’età di Cesare e quella di Augusto un fenomeno importante è anche la riflessione sul rapporto tra letteratura greca e latina: Conte citando Goethe (ma analoghe osservazioni si leggono anche in Novalis) parla di eredità conquistata, di lascito fatto proprio. Si persegue da un lato il

programma di adeguamento del canone degli autori latini a quello greco, nel quadro dei generi letterari, colmando le assenze: Ennio stesso si era proclamato l'Omero latino, Plauto e Terenzio avevano riprodotto la commedia greca, la tragedia vantava i grandi nomi di Ennio, Pacuvio, Accio; ora l'eloquenza latina raggiunge il culmine con Cicerone che traccia anche la storia dell'eloquenza greca e poi latina (*Brutus*); da lui si attendeva la storiografia (è il suggerimento di Attico in *de legibus*), ma la nuova storiografia nacque con Sallustio. Attico lo sollecitava anche a comporre un'opera di geografia e gli aveva procurato testi greci, ma il progetto non fu realizzato per mancanza di tempo. L'immenso impegno erudito di Varrone testimonia l'ambizione di dare a Roma in tutti i campi un patrimonio culturale, dalla letteratura alla storia, dalla filosofia all'arte, dalla religione alla linguistica, che documentasse l'originalità italica e al tempo stesso il debito con la Grecia (La Penna) e dotasse la classe dirigente di una supremazia culturale corrispondente al peso politico. Orazio ripercorre la storia dei principali generi e la loro evoluzione in Roma e utilizza la precettistica greca per dare norme al poeta (*Ars poetica*), rifiutando però il culto per l'antico in sé in nome della necessità di essere anche moderni. Orazio si dichiara *princeps* e *primus inventor* per aver introdotto in Roma la cetra eolica, consapevole del suo debito con i lirici Alceo e Saffo, ma anche con Archiloco e Pindaro di cui ha riprodotto la metrica, Propertio si presenta come il Callimaco latino: entrambi esprimono il senso di una continuità fra poesia greca e latina che Quintiliano estenderà a tutta la letteratura (l. X).

Si pone il problema della creazione artistica, nell'ambito della poesia e dell'eloquenza come nel campo delle arti figurative. Fiorisce la riflessione sui concetti di scoprire / inventare, imitare / riprodurre (sia la realtà che i modelli letterari): Cicerone per l'eloquenza dichiara l'importanza, accanto alle doti naturali (*ingenium*) anche dello studio, sia come cultura generale e tecnico specifica che come conoscenza e confronto con i grandi autori del passato (*disciplina et ars*); Orazio invita a riprodurre e ancora riprodurre gli esemplari greci, ma al tempo stesso avverte della necessità per il poeta di rendere *novum* il *notum*. Entrambi invitano all'appropriazione del passato per costruire la modernità.

Un fenomeno significativo è anche l'interferenza e l'intreccio tra arte figurativa e poesia. Un interessante documento dell'influenza esercitata sulla poesia dalla scultura greca è il Laocoonte virgiliano (cfr. la fortuna di questo capolavoro della statuaria pergamena riscoperto in età rinascimentale); l'emulazione tra *artes mutae* (figurative) e *loquentes* (che si esprimono attraverso la parola, Cic.) è favorita dal procedimento dell'*ekphrasis* e dal precetto estetico (di derivazione greca) "*ut pictura poesis*" (cfr. Ovidio nel Medio Evo). Un esempio significativo è lo scudo di Enea. Augusto ispira arte e viceversa (cfr. Zanker), e in genere il culto delle immagini.

Le scoperte archeologiche testimoniano la circolazione delle opere d'arte greca (basterà pensare a ritrovamenti recenti, come i bronzi di Riace, il Satiro danzante, ecc.); ma gli originali non potevano esaurire la richiesta degli amatori d'arte e dei collezionisti, quindi si diffuse la produzione di copie di capolavori (in parte uscite da officine italiche, in parte commissionate in Asia e in Grecia) che costituiscono un capitolo a sé dell'arte romana. Raramente si è conservato il nome dei copisti, ma la pratica continuò nei secoli successivi e si diffuse anche nelle province più intensamente romanizzate (Gallia, Spagna, Norico, Africa).

II.1 Anche nelle strutture architettoniche private e pubbliche di Roma si coglie la volontà di imitazione-emulazione del costume greco-orientale: le case alla greca, con peristili, esedre, logge, giardini e ricchissime decorazioni pittoriche e musive, ispirate alle regge ellenistiche, soppiantano la casa ad atrio della tradizione italica (cfr. Cicerone e Vitruvio).

Due monumenti pubblici, il teatro di Pompeo e l'*Ara pacis augustae*, documentano l'appropriazione di modelli costruttivi greci in funzione spiccatamente politica e propagandistica. Particolarmente significativa è nella tarda età repubblicana la costruzione a Roma di edifici in muratura per le rappresentazioni teatrali, una delle istituzioni più tipiche della Grecia, con notevole ritardo rispetto all'utilizzazione di testi di tragedie e commedie tradotti e adattati da originali greci a partire dalla metà del III sec. a.C. Per due secoli infatti gli spettacoli erano stati rappresentati in strutture provvisorie, soprattutto lignee, allestite all'interno degli spazi destinati ai ludi (il Circo Massimo e il Circo Flaminio), oppure accanto a templi o edifici pubblici. Il primo teatro con palcoscenico costruito appositamente per ospitare ludi scenici fu eretto nel 179 a.C.

presso il tempio di Apollo e un'altra struttura sempre provvisoria fu allestita cinque anni dopo. Invece gli edili del 155 a.C. diedero inizio alla costruzione di un teatro permanente in pietra, ma i lavori furono immediatamente interrotti per ordine del senato dal console Publio Cornelio Nasica, venne distrutto quanto era già stato edificato e venduto all'asta il materiale; in quell'occasione venne anche emanata la proibizione di collocare sedili e assistere seduti a spettacoli a meno di un miglio da Roma: per difendere il sano vigore fisico e morale dei Romani, si consentiva di assistere in piedi alle rappresentazioni (Valerio Massimo). Solo cento anni dopo questi severi provvedimenti fu edificato con il ricco bottino portato dalle guerre in Oriente il teatro in pietra di Pompeo, vicino all'attuale Campo dei Fiori, a imitazione di quello di Mitilene; di forma semicircolare, accoglieva 40mila spettatori per testimonianza di Plinio, era ricco di marmi e colonne; al sommo della cavea, del diametro di 150 metri, fu edificato il tempio di Venere vincitrice: le gradinate fungevano quindi come scala d'accesso monumentale al tempio, mentre dietro la scena un lungo porticato offriva ricovero agli spettatori in caso di maltempo (Vitruvio, 5, 9, 1). Il teatro fu inaugurato con la messa in scena dell'*Eques troianus* di Nevio e con la *Clutemestra* di Accio, mirando alla spettacolarità: tremila crateri furono portati in scena nella prima tragedia e il bottino di Troia su 500 muli nella seconda, come riferisce Cicerone (*ad fam.* VII, 1, 2); ma in quell'occasione vennero offerti anche spettacoli di belve, giochi ginnici, gare musicali (cfr. Livio, per. 48, 23; Valerio Massimo 2,4; Plinio, 8, 20, 53 ; Tacito *Annales*, 14, 20; 13, 54; Plutarco, Pompeo, 52; Dione, 39, 38).

La pianta grandiosa del teatro di Pompeo è appena riconoscibile nell'allineamento degli edifici moderni, mentre più cospicui resti si conservano a Roma del teatro di Marcello, voluto da Cesare, ma finito e inaugurato nell'11 a.C. da Augusto, che lo dedicò al nipote morto giovanissimo, cantato da Virgilio: la struttura muraria a due ordini di arcate sovrapposte cui si appoggiava la cavea costituisce infatti la parte inferiore dell'attuale palazzo Orsini. Qualche parte si è conservata anche del teatro di Balbo, inaugurato nel 13 a.C., che conteneva 7000 spettatori: l'antico portico corrisponde infatti alle attuali Botteghe Oscure. Ma il teatro di Pompeo fu il più audace impegno, in funzione politica e, ricostruito da Tiberio dopo un incendio, veniva mostrato agli stranieri per impressionarli (cfr. Tacito, *Annales*, 13, 54: la visita dei barbari Frisi, al tempo di Nerone). Con la costruzione quasi contemporanea di questi tre teatri, dovuta a motivi politici più che religiosi (conciliarsi il favore della cittadinanza offrendo divertimenti di massa) Roma si appropria della centralità del teatro nella vita culturale, sociale, politica. Il modello dei teatri in pietra viene esportato in tutti i domini di Roma con funzione potenziata dall'ubicazione privilegiata: gli edifici, di forma circolare o semicircolare, possono infatti sorgere al centro della città perché non sfruttano per la cavea il fianco di una collina, come quelli greci, ma si adagiano su strutture murarie possenti.

II.2 Ma ancora più vistosa e significativa è l'appropriazione dell'arte greco-ellenistica in funzione politica a sigillo del principato: la costruzione dell'*Ara pacis augustae*, destinata ad accogliere le tavole bronzee delle *Res geste* (decretata dal senato nel 13 a.C., inaugurata nel 9 a.C.) per celebrare Augusto restauratore della pace in tutto l'impero e l'intera *gens Iulia*; il monumento, di proporzioni molto minori ma sul modello ellenistico dell'altare di Pergamo, è costituito da un'ara sacrificale circondata da un recinto di marmo (m.11,63 x 10,62) cui si accede da una scalinata. La decorazione esterna del recinto, in particolare il fregio vegetale che costituisce la sezione inferiore, è un capolavoro dell'arte neoattica; le due aperture del recinto sull'asse principale (che riprendono lo schema dell'antico tempio di Giano) sono fiancheggiate da composizioni rievocative di forte significato simbolico; nel fronte rivolto verso la città, sono figurate due scene delle origini di Roma: da un lato il Lupercale, con il ritrovamento dei gemelli allattati dalla lupa ad opera del pastore Faustolo, alla presenza di Marte e Rea Silvia; dall'altra Enea che offre il sacrificio di una scrofa agli dei Penati, collocati in un'edicola in un paesaggio campestre. Intorno all'apertura posteriore, compaiono invece la personificazione della fecondità della terra (Tellus con due putti e frutti in grembo), affiancata da figure simboleggianti acqua e aria (drago e cigno), dall'altra parte Roma assisa armata sopra un cumulo di armi, in origine affiancata dalle allegorie di *Honos* e *Virtus*. Sui lati lunghi del recinto, si snodano due file processionali: nel fregio settentrionale un corteo di membri della *gens Iulia* accompagna Augusto

coronato d'alloro e a capo coperto verso il sacrificio rituale, preceduto dai *pontifices* e seguito dai tre *flamines maiores*, circondato da *augures*; dietro il genero Agrippa avanzano invece altri membri della famiglia del *princeps*; tutti i personaggi sono caratterizzati e ben riconoscibili dai volti-ritratto. Augusto si presenta al popolo e al senato come custode dei valori della famiglia e della tradizione religiosa, come condottiero che riporta pace e prosperità.

Dal punto di vista artistico gli studiosi rilevano la mancanza di connessione e logica strutturale fra le parti del monumento, che rivela forte ispirazione locale e italica ma fu realizzato ad opera di artisti greci. Il sistema decorativo del fregio vegetale, ben conservato, riproduce un motivo tipicamente pergameno proprio del II sec. e testimonia quindi il ricordo dello splendore artistico delle corti ellenistiche, facendone rivivere perfezione e raffinatezza attraverso un artigianato altissimo; il neoatticismo di quest'opera composta e fredda era consono al programma del pacificatore. Tutta la sistemazione dell'area settentrionale del Campo Marzio assume modelli greci (ateniesi, pergameni, alessandrini) in un coerente progetto d'arte in funzione di propaganda. Il Mausoleo della famiglia Giulio Claudia (28 a.C.), al bordo settentrionale del Campo Marzio, edificato a imitazione di quello di Alessandro Magno visitato da Augusto ad Alessandria, di 300 metri di diametro, è il più grande sepolcro circolare. Completava l'area un orologio solare con complicato calcolo per proiettare l'ombra sul Mausoleo e l'*Ara pacis* nel giorno anniversario della nascita e dell'investitura di Augusto. Allo stesso intendimento celebrativo rispondeva anche l'Arco di trionfo eretto nel Foro a commemorazione della battaglia di Azio, ora scomparso, modello di quelli conservati di Rimini e di Aosta. Ma l'intera "*forma urbis*" fu riprogettata da Augusto e dai suoi collaboratori in funzione del ruolo di *caput mundi* sull'esempio delle capitali ellenistiche.

AA.VV. *Memoria e identità. La cultura romana costruisce la sua immagine*, a cura di M. Citroni, Firenze 2003.

AA.VV., *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*, a cura di G. Cavallo, Bari 1992(2).

M. Citroni, *Poesia e lettori in Roma antica*, Roma-Bari 1995.

M. Letizia Gualandi, *L'antichità classica*, Roma 2001 (cap. VIII: *Il possesso e la conservazione delle opere d'arte*, pp.113-135; 485-568).