



RAFFAELE GIANNANTONIO

ROSANNA TUTERI

**UN MUSEO-LABORATORIO
PER OVIDIO**

OVIDII EXPERIENTIA

PREFAZIONE DI
GIANFRANCO DI PIERO
SINDACO DI SULMONA



Ars Grafica Vivarelli

RAFFAELE GIANNANTONIO

ROSANNA TUTERI

**UN MUSEO-LABORATORIO
PER OVIDIO
OVIDII EXPERIENTIA**

**Prefazione di
GIANFRANCO DI PIERO
Sindaco di Sulmona**



Raffaele Giannantonio
Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti Pescara
pagg. 13-25, 49-59, 91-169

Rosanna Tuteri
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio
per le Province di Chieti e Pescara
pagg. 27-47, 60-75, 77-90

Revisione testi, impaginazione grafica e copertina
Art directors: Luigi Paolantonio, Enrico Pignatelli

Si ringraziano la Prof.ssa Mariagrazia D'Orazio e, per la collaborazione ai testi in lingua latina, la Prof.ssa Sabrina Cardone.

Proprietà letteraria riservata
COPYRIGHT 2022 Ars Grafica Vivarelli
Pratola Peligna - Italia

Via XXIV Maggio 47 - 67035 - Pratola Peligna (AQ)

www.arsgraficavivarelli.it

e-mail: stampaviva@tiscali.it

ISBN 979-12-210-1228-6

**UN MUSEO-LABORATORIO
PER OVIDIO
OVIDII EXPERIENTIA**

INDICE

PREFAZIONE: Ovidii Experientia	
GIANFRANCO DI PIERO, Sindaco di Sulmona	9
0. PREMESSA	13
1. L'ARTICOLAZIONE DEL MUSEO	17
ILLUSTRAZIONE DELLE TEMATICHE:	
SALA 0: SALA ARCHEOLOGICA. <i>#Culta placent</i>	
SALA 1: OVIDIO E SULMONA. <i>#Pauca iugera</i>	
SALA 2: OVIDIO E ROMA.	
SALA 2A: <i>#Quid melius Roma,</i>	
SALA 2B: <i>#Carmen/error</i>	
SALA 3: OVIDIO E TOMI. LA RELEGATIO. <i>#Ultima tellus</i>	
SALA 4: LA FORTUNA DI OVIDIO. <i>#Vivam</i>	
2. LO SPAZIO ESPOSITIVO: "OVIDII EXPERIENTIA"	27
SALA 0: SALA ARCHEOLOGICA. <i>#Culta placent</i>	
TEMA	
PROGETTO DI ALLESTIMENTO	
SELEZIONE IMMAGINI DA PROIETTARE	
SELEZIONE TESTI DA RECITARE	
SALA 1: OVIDIO E SULMONA. <i>#Pauca iugera</i>	37
TEMA	
PROGETTO DI ALLESTIMENTO	
SELEZIONE TESTI DA RECITARE	
SELEZIONE IMMAGINI DA PROIETTARE	
SALA 2: OVIDIO E ROMA.	49
TEMA	
PROGETTO DI ALLESTIMENTO	
Stanza A: <i>#Quid melius Roma</i>	
SELEZIONE IMMAGINI DA PROIETTARE	

Stanza B: #Carmen/error

TEMA
PROGETTO DI ALLESTIMENTO
SELEZIONE TESTI DA RECITARE
SELEZIONE IMMAGINI

SALA 3: OVIDIO E TOMI. *La relegatio. #Ultima tellus* 77

PROGETTO DI ALLESTIMENTO
SELEZIONE TESTI DA RECITARE
SELEZIONE IMMAGINI

SALA 4: LA FORTUNA DI OVIDIO. #Vivam 91

Presenze di Ovidio nelle arti visive

Approfondimento 1: L'architettura nelle Metamorfosi: la reggia dei Sole, il Labirinto e la città

Approfondimento 2: Ovidio in Architettura tra Giulio Romano, Gian Lorenzo Bernini e Louis Le Vau

PROGETTO DI ALLESTIMENTO

A1a: Elenco delle opere d'arte ispirate ai motivi mitologici che Ovidio ha ripreso nei suoi scritti

A1b: Elenco delle immagini delle opere d'arte e tipografiche ispirate alle opere e alla figura di Ovidio

A2a: Elenco delle opere d'arte ispirate ai motivi mitologici che Ovidio ha ripreso nei suoi scritti

A2b: Elenco delle immagini delle opere d'arte e tipografiche ispirate alle opere e alla figura di Ovidio

B: Selezione opere musicali ispirate a Ovidio

PREFAZIONE

Il volume dedicato alla consulenza scientifica, prestata dal Prof. Raffaele Giannantonio e dalla Dott.ssa Rosanna Tuteri (per la consulenza archeologica) per l'allestimento del Museo-Laboratorio relativo all'esperienza umana e poetica del nostro più illustre concittadino, contempla un'accurata descrizione degli spazi espositivi in fase di allestimento, alla cui realizzazione ha operativamente concorso l'Arch. Maurizio Paolantonio (per quanto attiene alla redazione progettuale).

L'analitica illustrazione degli ambiti espositivi (che si articolano in cinque sale, una delle quali, la numero 2, suddivisa in due spazi, contrassegnati in 2A e 2B) realizza una significativa e stimolante ricostruzione dell'esperienza ovidiana, dall'humus culturale e sociale sul quale si è innestata, al necessario risalto dedicato alla Città natale (*"paucica iugera"*), all'attenzione dedicata ai successi letterari romani (*"quid melius Roma"*), per concludersi con la relegatio a Tomi e con la fortuna di Ovidio presso i posteri.

Il Museo, come riferisce Raffaele Giannantonio in premessa, sotto il pro-

filo tipologico è prevalentemente (ma non esclusivamente) digitale e non deve essere considerato come un prodotto finito e cristallizzato quanto piuttosto un "primo nucleo", suscettibile di implementazioni nel corso degli anni grazie alla particolare struttura espositiva, in grado di consentire "rapide ed organiche metamorfosi" attraverso mutazioni di forma e non di sostanza.

Ognuna delle sale, ispirata ad un tema specifico dell'affascinante vicenda ovidiana, compendia brani ovidiani da recitare ed immagini da proiettare.

Nel volume, particolare suggestione suscitano i richiami del Poeta alla Città Natale e alla Valle Peligna, pensiero costante fino alla fine dei suoi giorni e non secondario interesse, sotto il profilo più eminentemente letterario, viene dedicato al tema dell'amore, cantato senza la passionalità di Catullo e degli elegiaci, vissuto come momento di una vita galante, dove le relazioni più o meno durature si intrecciavano lievi e piacevoli come un gioco.

Di questi amori parlavano i suoi *"Amores"*, in cui la donna cantata, Corinna, più che una donna reale, sem-

bra un nome che rappresenta il profilo ideale delle tante donne da lui amate. Di questi amori parlavano le sue "Heroides", le eroine delle quali pubblicò lettere immaginarie scritte ai loro uomini lontani. Di questo parlava l'"Ars Amatoria": un'opera sull'arte di sedurre leggera, garbata, tra il serio e il faceto che non avrebbe dovuto sortire altro effetto che accrescere la fama di Ovidio.

E invece fu causa della sua rovina, in quanto il poeta viene relegato, per l'effetto di una condanna che lui stesso riconosce meritata, in una landa sperduta ai confini del mondo civile.

Raffaele Giannantonio e Rosanna Tuteri dedicano considerazioni rilevanti al mistero del coattivo allontanamento da Roma e alla sue cause: "*carmen et error*". In particolare, Giannantonio, prendendo a prestito la metodologia speculativa di un giallista di fama, opera un'accurata rassegna delle ragioni che avrebbero indotto l'imperatore Augusto alla adozione di un provvedimento così severo, evidenziando che il "*carmen*", l'"Ars Amatoria", si riveli più un pretesto del *princeps* mirato ad eliminare un personaggio che gli procurava fastidi in altri ambiti della vita pubblica. L'*error* sarebbe piuttosto da ricondurre ad una "pista politica", in ragione dell'appartenenza di Ovidio a circoli nei quali si tessavano trame contro l'imperatore.

Gli autori ipotizzano che il poeta sia macchiato del delitto di *calumnia*, per avere assistito ad atti di calunnia contro l'imperatore senza osteggiarli ed evitando di riferire all'autorità, inse-

rendosi consapevolmente nella lotta di potere ingeneratasi nella prospettiva della successione ad Augusto.

L'ultima sala del museo è dedicata dalla fortuna di Ovidio presso i posteri. Possiamo sostenere che l'opera di Ovidio si caratterizza quale una penetrante e sofisticata esplorazione del cuore umano, condotta con inesauribile fecondità espressiva.

Per queste ragioni, non ha mai cessato di esercitare una enorme valenza suggestionale. Ovidio ebbe largo seguito nella tarda antichità e nel Medioevo (in cui fu considerato secondo solo a Virgilio). La sua fortuna si perpetuò dall'Umanesimo-Rinascimento al Barocco, con una temporanea *defaillance* nell'epoca del Romanticismo seguita da una significativa ripresa nel Novecento, fino al *revival* dei giorni nostri.

Ma la presenza di Ovidio non è circoscritta all'ambito letterario. Notevole è la sua influenza anche nell'arte pittorica, scultorea e musicale.

L'universalità del messaggio ovidiano e la sua perenne attualità sono alla base della commendevole intuizione di dedicare al Poeta un'apposita area espositiva nella sua città natale. La collettività sulmonese deve esprimere la propria gratitudine ai soggetti che hanno promosso l'iniziativa, agli enti e alle istituzioni che l'hanno resa praticabile attraverso l'erogazione delle necessarie risorse finanziarie (la Camera di Commercio dell'Aquila e la Regione Abruzzo), agli Amministratori Comunali, al professionista incaricato, ai consu-

lenti scientifici e ai dirigenti e funzionari del Comune di Sulmona che hanno operato sul campo ai fini della sua concreta realizzazione.

Dopo l'erezione della statua dedicata al Poeta (alla quale Giannantonio ed altri studiosi locali hanno dedicato accurate ricerche), dopo l'intitolazione dell'arteria principale del centro storico cittadino e di prestigiosi istituti scolastici, Sulmona, a distanza di decenni, dedica ad Ovidio uno spazio museale.

La scelta non deve essere letta soltanto come un modo per tributare, da parte della Città natale, il giusto onore ad uno straordinario interprete dell'arte poetica, quanto come un debito di gratitudine nei confronti del figlio più illustre che, con i suoi versi immortali, ha consegnato alla storia e al patrimonio della sensibilità collettiva l'immagine della patria di origine, eternandone il nome nel corso dei secoli ed accrescendone il prestigio nella comunità nazionale ed internazionale.

L'idea di realizzare un apposito spazio museale dedicato ad Ovidio si palesa quale ulteriore affermazione del ruolo di Sulmona in ambito culturale e si pone quale necessario ed imprescindibile auspicio di una prospettiva di sviluppo e di crescita per l'intera comunità cittadina.

GIANFRANCO DI PIERO
Sindaco di Sulmona





0. PREMESSA

La collaborazione di carattere scientifico a titolo gratuito è stata prestata dal sottoscritto Prof. Raffaele Giannantonio all'istituzione di un Laboratorio dedicato ad Ovidio nella proposta avanzata circa dieci anni fa dalla DMC "Terre d'Amore" di una "Camera d'Ovidio" - concettualmente simile a quella di Palazzo Te a Mantova - da allestirsi nella cappella del Corpo di Cristo del palazzo della ss. Annunziata.

Altra consulenza di carattere scientifico, sempre a titolo gratuito, è stata offerta nella redazione del progetto di Spazio Ovidio finanziato con il contributo della Camera di Commercio della Provincia dell'Aquila.

Le scelte progettuali operate dal tecnico incaricato Arch. Maurizio Paolantonio ricalcano nella sostanza quelle delle precedenti soluzioni.

La Dott.ssa Rosanna Tuteri della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Chieti e Pescara ha anch'ella seguito sin dall'origine l'iniziativa sotto il profilo della compatibilità e dei contenuti di carattere squisitamente archeologico.

Quanto di seguito riportato esplicita i contenuti dell'allestimento già progettato sotto il profilo architettonico, tecnolo-

gico ed impiantistico, la cui compatibilità scientifica, sotto l'aspetto storico-architettonico e scientifico, è stata, come già detto, vagliata dal sottoscritto.

Va precisato in esordio come gli spazi museali oggetto dell'intervento di cui il presente si configura come complemento, sono quelli situati nel piano superiore del braccio nord-sud dell'ex convento di Santa Caterina d'Alessandria, posti a destra del corridoio longitudinale ed affrontati ai locali occupati dalla biblioteca ovidiana. In tal senso le 6 stanze in cui è articolato il percorso (5 più una premessa archeologica) presentano una caratterizzazione architettonica nettamente distinta da quella che ha interessato il resto del braccio lasciando intatto il colore bianco della tinteggiatura delle pareti e la pavimentazione in materiale lapideo di tono chiaro. È bene specificare come, per motivi di natura statica, si sia dovuto rinunciare all'apertura di passaggi che trasformassero la tipica successione di ambienti con accesso singolo dal corridoio in una sequenza di spazi passanti. Per questi motivi la parete sul corridoio delle stanze museali è stata rivestita con lastre di piallacciato in pietra naturale al cui interno, in corrispondenza

degli ingressi alle sale, sono collocati schermi di tipo televisivo che anticipano il motivo tematico trattato nell'ambiente che ci si dispone a visitare. In tal modo da una parte si è ottenuta l'opportuna distinzione degli spazi museali da quelli della biblioteca ovidiana e dall'altra la necessaria legatura dei vari spazi museali attraverso un percorso di visita comune.

Sotto il punto di vista tipologico, il museo che la Comunità cittadina ha dedicato al proprio Poeta, è prevalentemente ma non esclusivamente digitale in quanto non esistono allo stato attuale tracce fisiche di Ovidio nelle sue tre patrie: Sulmona, Roma e Constanța. Sebbene nella sua città natale tantissime cose riconducano al nome di Ovidio, da quello del Corso a quelli delle fabbriche di confetti sino alla più importante area archeologica del territorio peligno (detta popolarmente "gli scavi di Ovidio" o in dialetto le "putech' d'Oviddie"), nulla testimonia la presenza del grande poeta se non i suoi scritti.

In tal senso si è concepito l'allestimento come quello di un "Museo di parole", ovvero un'esperienza immateriale secondo l'indirizzo inaugurato dalla mostra *Les Immatériaux* allestita nel 1985 da Jean-François Lyotard e Thierry Chaput nel Centre Pompidou di Parigi, episodio fondamentale nella fenomenologia del *medium* espositivo.

Analogamente alla mostra parigina, i visitatori del Museo di Ovidio si troveranno immersi in uno spazio fluido, caratterizzato dall'alternarsi negli am-

bienti di luce buia e schermi luminosi accompagnati nel loro "viaggio" da una sorta di colonna sonora di brani musicali legati a Ovidio, da Petrus Tritonius a David Sylvian, il cui variare è simile a quello che nel 2015 Francesca Gallo definisce "effetto autoradio", ovvero il passaggio da una sintonia all'altra caratteristico del tragitto in automobile.

Sia per l'assenza di evidenze testimoniali che per precisa scelta scientifica, si è deciso quindi, in accordo con il progettista, di indirizzare l'allestimento verso il tipo espositivo delle Experience (vedi le mostre su Caravaggio, Klimt, Van Gogh, Monet) in cui siano protagonisti gli stimoli multisensoriali e la capacità avvolgente dell'opera, lasciando nel contempo al visitatore un certo grado di autonomia esplorativa.

In tal senso si è ideato un percorso multimediale immersivo dedicato alla vita e alle opere di Ovidio, uno scrittore di cui fare esperienza al di là delle conoscenze convenzionali e soprattutto da raccontare ed ascoltare.

Non un museo didattico o didascalico quanto piuttosto un percorso esperienziale il cui obiettivo fosse quello di coinvolgere un pubblico eterogeneo, invitato ad approfondire la conoscenza dell'uomo e dell'artista, la comprensione delle sue opere, la lettura stilistica attraverso la messa in scena della sua tecnica narrativa ma anche dell'infinito mondo che ruotava attorno alle sue parole, da Sulmona a Roma sino alla lontana Tomis.

Il percorso espositivo, della durata

complessiva di circa 30 minuti, è introdotto dalla Sala 0. *Culta placent*, direttamente gestito dalla Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio, nella quale viene illustrato il contesto culturale e sociale che fa da cornice alla vicenda ovidiana rendendo comprensibile come la ricerca archeologica renda concreta l'immagine del mondo augusteo nella penisola italiana.

Il percorso museale vero e proprio è introdotto da un *touch screen* in cui viene spiegata al visitatore l'articolazione del percorso secondo il rapporto tra le fasi esistenziali del poeta, le città e il territorio ove egli trascorreva i suoi giorni e le opere che a tali fasi corrispondevano.

La sequenza espositiva è articolata in 4 sale e 5 stanze, come di seguito specificato, spazi immersivi in cui vengono proiettate immagini e filmati che illustrano la vita e l'avventura artistica di Publio Ovidio Nasone: dalle suggestioni poetiche agli inserti storici di nomi, frasi e odori della vita quotidiana di *Sulmo* sino ai percorsi narrati dallo stesso poeta all'interno della Roma augustea. Dal fantastico caleidoscopio di segni e figure che si susseguono nelle pareti e sul pavimento delle *immersive rooms* fino alle voci interpretate da un attore che nell'ultima Stanza appare incontrando il visitatore e narrandogli in prima persona di se stesso.

Attraverso la decostruzione del medium espositivo classico e la rinuncia alla disposizione logico-narrativa degli argomenti e all'ordinamento didasca-

lico dei materiali e degli ambienti, la *Ovidii Experientia* si affida al rapporto fra visivo e sonoro, lasciando ai visitatori il compito di trarre le conseguenze dalle esemplificazioni e campionature proposte. In tal senso al pubblico non viene offerta una tesi univoca, ma piuttosto un'esperienza di disorientamento e di "deriva" espressione dalla vicenda artistica ed umana di Ovidio ma al tempo stesso metafora di alcuni aspetti dell'età odierna.

Altrettanto importante nell'allestimento previsto è il già citato accompagnamento sonoro che consente di associare ad alcune fasi della vita e della produzione letteraria di Ovidio materiali di per sé rivelatori, come nel caso dei passi tratti tra l'altro dai *Medicamina faciei*, dall'*Ars amandi*, dai *Tristia* e soprattutto dalle *Metamorfosi*. Anche solo da questi pochi esempi appare chiaramente come i testi e le musiche della "colonna sonora" del Museo non si riferiscano alle singole opere citate, quanto piuttosto all'ambiente tematico. Così come l'intera *Experientia*, il rapporto fra visivo e sonoro non è didascalico o esplicativo, ma piuttosto evocativo e metaforico, allo scopo di aprire il campo semantico alla pluralità interpretativa.

Si potrebbe arrivare a dire come la *Ovidii Experientia* articoli nei suoi cinque ambienti tematici altrettante variazioni del medesimo nucleo contenutistico, come una voce proveniente dal futuro verso il passato, evocando in tal modo una delle *fabulae* più affascinanti delle *Metamorfosi*, quella relativa a Nar-

ciso ed Eco (III, 339-510).

Allo stesso modo il Museo dedicato a Ovidio non va considerato come un prodotto concluso in sé e cristallizzato nella sua sostanza, quanto piuttosto un primo nucleo che è possibile implementare nel corso degli anni proprio grazie alla particolare struttura espositiva che consentirà rapide e organiche “metamorfosi”, mutando di forma ma non di sostanza.

La *Ovidii Experientia* può essere in definitiva considerata un *format* innovativo non tanto nel settore delle mostre temporanee quanto in quello delle esposizioni museali, poiché propone al visitatore un percorso che consiste in un’immersione totale, privo di soluzioni di continuità, in un mondo simbolico, enigmatico e affascinante, in cui si celebra un’arte senza confini di spazio e di tempo, rendendo un doveroso omaggio al “*tenerorum lusor amorum*” a pochi anni dalla ricorrenza del bimillenario della sua morte.

1. L'ARTICOLAZIONE DEL MUSEO

Quanto riportato nel presente capitolo 1 riguarda l'articolazione del Museo e costituirà il contenuto del touch screen posto all'inizio del percorso, con lo scopo di preparare il visitatore al suo "viaggio" nell'universo ovidiano.

Piano primo, SALE "0", "1", "2" (Stanze 2A e 2B), "3", "4".

La lunga "galleria" che divide in due longitudinalmente il braccio nord-sud, oltre a quella meramente distributiva conterrà sul fondo la riproduzione della "testa di Ovidio" di fattura quattrocentesca, creando quindi un focus che con-

sentirà allo spazio di acquisire una decisiva testimonianza di carattere artistico direttamente legata alla figura di Ovidio.

Lo spazio espositivo ovidiano vero e proprio, preceduto dalla Sala archeologica, è costituito dal percorso di visita ospitato nella sequenze di Sale che vanno dalla 1 a 4 ed è intitolato Ovidii Experientia. Tale percorso è stato diviso in 4 "luoghi" in sequenza cronologica dei quali i primi tre corrispondono alle fasi principali della vita di Ovidio ed alle opere composte nell'arco temporale relativo secondo lo schema seguente, mentre il quarto, autonomo dalla sequenza temporale, è dedicato alla "fortuna di Ovidio", ovvero all'influenza esercitata da Ovidio nelle varie arti.

Sale	Keywords	Luogo	Luoghi/Opere
SALA 0	#Culta placent	Sala archeologica	Contesto culturale e sociale che fa da cornice alla vicenda ovidiana
SALA 1	#Pauca iugera	Ovidio e Sulmona	Arte, architettura e urbanistica al tempo di Ovidio; la città, le domus, i mosaici, i nomi, le voci, i suoni,
SALA 2 2 A 2 B	#Quid melius Roma #Carmen/error	Ovidio e Roma	Amores, Ars amatoria, Remedia amoris, Medicamina faciei, Heroides, Medea, Metamorfosi.
SALA 3	#Ultima tellus	Ovidio e Tomi La relegatio	Tristia, Epistulae ex Ponto, Ibis, Halieutica, Phaenomena
SALA 4	#Vivam	La Fortuna di Ovidio	Il mondo e Ovidio: le presenze ovidiane nelle arti maggiori e nella Musica

ILLUSTRAZIONE DELLE TEMATICHE:

SALA 0: SALA ARCHEOLOGICA.

#Culta placent

«Culta placent: auro sublimia tecta
linuntur;
nigra sub imposito marmore terra lateb».
Ciò che è curato, piace; coperti d'oro
sono gli alti tetti, nera terra è da lastre di
marmo rivestita.

(*Medicamina faciei*, vv. 7-8)

«Prisca iuvent alios, ego nunc
denique natum
gratulor: haec aetas moribus apta meis».

Agli altri piacciono le cose vecchie, io
sono felice
di essere nato adesso: questa età è
adatta ai miei costumi.

(*Ars amandi*, 3.121-122).

«A me piacciono le cose raffinate»
è la dichiarazione sullo stile di vita che
Ovidio ricerca nel mondo a lui contem-
poraneo, la sola età che ritiene adatta al
suo modo di essere.

Le testimonianze archeologiche con-
fermano come, per i ceti abbienti, l'età
augustea fosse un periodo di raffina-
tezza, splendore e ricercatezza, in cui
l'artigianato artistico si esprime ai più
alti livelli di qualità.

Il decoro della città intera e dei suoi
singoli spazi e monumenti, l'eleganza
delle domus, l'impronta culturale degli
spettacoli, gli ornamenti personali con-

corrono a definire il ricercatissimo gu-
sto imperante, vera e propria immagine
propagandata della ricchezza e della
cultura raggiunte dopo le guerre di con-
quista e le lotte civili, in un periodo di
pace apparente.

Al fine di rendere comprensibile come
la ricerca archeologica contribuisca a
far divenire concreto il mondo augusteo
nella penisola italiana, nella prima sala
saranno proiettate immagini di monu-
menti, sculture, mosaici, pitture parietali,
arredi e utensili domestici, gioielli e
acconciature femminili del periodo tra I
sec. a.C. e I sec.d.C., che contribuiranno
inoltre ad ancorare le opere ovidiane
al contesto reale della vita quotidiana
improntata alla raffinatezza.

SALA 1: OVIDIO E SULMONA.

#Pauca iugera

Alla patria Sulmona e alla nativa val-
le peligna Ovidio ritorna con pensiero
costante, fino alla fine della sua vita, e,
ricordandone la feracità del suolo e le
acque correnti che la irrigano, la descri-
ve sempre con lo stereotipo del locus
amoenus, utilizzando l'immagine come
uno sfraghis, un marchio di riconoscimen-
to.

In *Amores* II, 16, vv. 1-segg. così
recupera i luoghi della sua memoria:
«Pars me tenet Sulmo Paeligni tertia
ruris/ parva, sed inriguis ora salubris
aquis ...» anche se il sole, avvicinato il
suo astro, spacca la terra/ e risplende
rovente la stella del cane icario (Sirio), /

le terre peligne sono percorse da limpidi ruscelli/ e l'erba lussureggiante verdeggia sul molle suolo. /La terra è feconda di messi e molto più feconda d'uva/ qua e là i campi producono anche la bacca di Pallade. / e nei campi ricrescenti per i rivoli d'irrigazione/ i cespi d'erba coprono l'umida terra”.

Poco prima, (*ibidem* I, 3, vv. 8-segg) aveva ricordato la sua discendenza dal ceto equestre, operoso e benestante per le attività mercantili e finanziarie, «*nostri sanguinis auctor eques...*», aggringendo a motive di onore la sua vocazione poetica, la grande lealtà, la vita parca dei suoi genitori, i costumi esenti da colpe, la schietta semplicità, il suo “purpureo” pudore.

Allo stesso modo in cui non si stanca di rivendicare orgogliosamente la sua origine peligna denuncia la sua precoce vocazione poetica (*ibidem*, III, 15, v.3- segg.) «*...Paeligni ruris alumnus...*, figlio della campagna peligna / ...Mantova è fiera di Virgilio, Verona di Catullo;/ io sarò detto gloria della gente peligna/ che la propria libertà spinse a onorata guerra quando/ Roma in ansia temette gli eserciti alleati. / E qualche straniero guardando le mura dell'umida Sulmona, /che occupano pochi iugeri di terra, dirà / “Voi che avete potuto generare un così grande poeta, / per quanto piccole siate, vi chiamo grandi”».

Notizie più diffuse e dettagliate delle sue origini e della città si leggono anche nelle opere dell'esilio, specie in *Tristia* IV, 10, vv.1- segg. Nella lunga elegia Ovidio racconta la sua vita per far co-

noscere se stesso al proprio pubblico. Dopo essersi autonominato «*tenerorum lusor amorum*», ricorda la sua città d'origine, Sulmona («*Sulmo mihi patria est, gelidis uberrimus undis, / milia qui novies distat ab Urbe decem*»), la sua nascita, l'anno in cui entrambi i consoli perirono di egual destino (Il console Aulo Irtzio e Gaio Vilbio Pansa che morirono nel 43 a. C., combattendo contro Antonio nella cosiddetta guerra di Modena), la sua famiglia («*...usque a proavis vetus ordinis heres, / non modo fortunae munere factus eques*»), i suoi studi giovanili («*protinus excolimur teneri, curaque parentis / imus ad insignes Urbis ab arte viros*»). Aggiunge anche il trasferimento della sua famiglia a Roma, la sua attività di poeta («*at mihi iam puero caelestia sacra placebant, / inque suum furtim Musa trahebat opus...scribere temptabam verba solutis modis. / sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos, / et quod temptabam scribere versus erat*»), e infine la sua disgrazia.

SALA 2: OVIDIO E ROMA.

SALA 2A: #Quid melius Roma

La poesia erotica. Dai vari cenni autobiografici non sorprende il fatto che Ovidio abbia subito scelto di assecondare la sua naturale inclinazione verso la poesia amorosa. Cantò il mondo dell'amore, ma come lui stesso precisava, in modo convenzionale, arricchendo

questo sentimento di immaginazione e fantasia, non rinunciando nemmeno ad elementi divenuti ormai stereotipi nel genere.

In *Amores* I, 1 ricorda il suo intento, subito fallito, di dedicarsi alla poesia solenne in esametri, quando Cupido, sottraendo «un piede al verso» gli indicò il tipo di poesia da coltivare. Subito dopo, al v. 24 rievoca le parole con cui lo stesso Cupido lo battezzava poeta d'amore: «Prendi, o poeta, ecco l'argomento da cantare» e allora «addio, ferree guerre, col vostro ritmo» (v.28), addio «verbose leggi», il capo del poeta è pronto per essere cinto dalla Musa con «mirto che fiorisce sui lidi». Solo così sarà ricordato «*in toto semper orbe*» (*ibidem*, 15, v. 8).

Il poeta iniziò a comporre le sue opere erotiche poco dopo i venti anni e continuò tutta la sua produzione mantenendo l'amore come tema centrale. Sono tre le opere fondamentali in cui in modo specifico tratta questo tema: gli *Amores*, in cui la poesia sembrerebbe avere una connotazione più personale, l'*Ars amatoria*, in cui l'amore è trattato in versione didascalica (è qui che, proclamandosi «*lascivi... praeceptor amoris*», in III, v. 615, intende insegnare l'*ars* (*techne* in greco) dell'amore, suggerendo strategie, consigli ed esempi) e le *Heroides*, nelle quali rintraccia l'amore deluso e tradito nelle eroine del mito. Completano la produzione erotico-didascalica i *Remedia Amoris* (i rimedi all'amore), poemetto di circa 800 versi che tratta dei vari modi utili a liberarsi della

passione. Restano inoltre un centinaio di frammenti di una piccola opera incompiuta i *Medicamina faciei femineae*, nella quale dà consigli di cosmesi alle donne.

Con lui la poesia erotico-soggettiva latina prende completamente le distanze dalla passionalità mostrata da Catullo o dagli elegiaci precedenti. La letteratura romana non aveva visto ancora nulla di simile, ignorava di fatto il racconto dell'amore patetico, sentimentale e scherzoso al contempo, la storia dell'avventura breve e appassionata, dove la gioia e l'amabilità, che a volte scantonano anche in forme di leggera ironia, prendono il sopravvento sulla commozione sincera e sul *pathos*.

In queste opere è dato di leggere un Ovidio stravagante, simpatico, fuori dagli schemi, soprattutto distante da quelli che erano i dettami della "poetica" Augustea, ampiamente indirizzata a fini moralizzatori e rigeneratori dei costumi. In realtà il poeta era completamente estraneo alla "politica del consenso" del Principe, né integrato, né oppositore, si preoccupava principalmente di cogliere l'aspetto delle cose e di vivere la vita con mente e animo libero, perché a differenza di Orazio e di Virgilio, non aveva conosciuto le sofferenze delle guerre civili e non avvertiva a sé congeniale la propaganda filo-augustea.

Con l'abbondantissima produzione poetica di Ovidio la fioritura letteraria dell'età augustea raggiunge il culmine anche sotto il profilo della perfezione tecnica, fin quasi al virtuosismo, mante-

nendosi sulla concezione e sul registro stilistico della poesia come divertimento colto e raffinato.

La poesia di questo primo periodo ovidiano è la perfetta espressione della Roma del tempo e dei costumi di una città che si era orientata verso forme di vita gaudenti ed orientaleggianti. Di questa Roma, dei suoi salotti e della sua vita galante Ovidio fu l'espressione più raffinata e significativa. L'atmosfera romana di questo periodo, la bellezza della città e dei suoi monumenti, il suo clima mite, i magnifici luoghi di incontro, i Portici, il Foro, le vie affollate e piene di vita, saranno per il poeta sempre un ricordo lacerante, nella tristezza e nel grigiore dell'esilio. Per averne contezza basterebbe leggere alcuni versi dei *Tristia* (I, 5, 69- segg , III, 2, vv. 21 segg, III, 3, vv. 15 segg, III, 4b vv. 57 segg).

SALA 2B: #Carmen/error

Metamorfosi e Fasti. Con le *Metamorfosi* e con i *Fasti* Ovidio provava a cimentarsi in una forma di poesia più impegnata, alla maniera di Virgilio e dell'Eneide. Nei quindici libri delle *Metamorfosi* si raccontano 256 miti in 12.500 versi.

Un'opera monumentale a cui il poeta lavorò dall'1 all'8 d. C., ma l'improvviso decreto di relegatio di Augusto gli tolse, a suo dire, la possibilità di dare l'ultima mano all'opera, il definitivo *labor limae*, anzi a questo riguardo dice di aver bruciato la propria copia all'atto della

partenza (notizia destinata a diventare un *topos* nella biografia di molti autori). La chiave di lettura è nei quattro versi iniziali del proemio, il più breve di tutti i poemi epici a noi pervenuti, in cui si dice che l'intento del poeta è quello di «*in nova... mutatas dicere formas/ corpora*»; l'accostamento dei due termini rende evidente un processo di cambiamento che ha il suo esito finale in corpi con caratteristiche fisiche ben precise.

Con questa vera e propria "Enciclopedia dei miti", Ovidio ha voluto raccontare la storia del mondo e dell'Umanità, prodotta attraverso quell'infinita successione di forme che la realtà ha assunto nel corso dei secoli, dal Caos primordiale ai suoi stessi giorni, con la fatalistica celebrazione della compiutezza dei tempi sintetizzata nella persona dell'imperatore Augusto («*Ab origine mundi/ ad mea tempora*»).

Lo fa, scegliendo miti con esito metamorfico. Convinto, da pitagorico, che questo processo sia una sorta di "riciclaggio", per cui chi muore non svanisce ma si trasforma, vuole ingenerare nel lettore una costante idea di labile fluidità tra falso e reale, tra vero e verosimile, senza limiti precisi tra le due categorie (si parla anche in questo senso di "ambiguità ovidiana").

Ancora una volta il sentimento più raccontato è l'amore, forza divina che invade tutte le creature dell'universo. Amore come passione carnale, sensualità dilagante che trasversalmente impregna di sé una lunghissima sequela di storie, un lunghissimo *carmen*

dove tutto si mescola, dall'epico all'elegiaco, dal lirico al tragico, dal didascalico all'eroico, dal teatrale all'epistolare. Le *Metamorfosi* possono quindi considerarsi un poema collettivo dei generi letterari precedenti, "fior da fiore" che tutti li contiene ma li supera in una forma sui generis. La poliedricità che ne risulta sarà una sorta di summa da cui la cultura occidentale attingerà a piene mani materia per il successivo sviluppo di tutte le arti.

Di fatto le *Metamorfosi*, lungi dall'essere un poema epico di tipo tradizionale, si frantumano e si dissolvono in racconti episodici, piccoli poemetti indipendenti, accomunati tuttavia da un persistente tono lieve, erotico e sensuale, così tipico e distintivo di tutta la poesia ovidiana, e arricchiti da quella fervida immaginazione coloristica che Quintiliano catalogava come "lascivia" (*Institutionis oratoriae* 4, 1, 77), quella "proteiforme fluidità" che spesso diventa anche "narcisistico virtuosismo".

Il messaggio moderno e universale che si coglie dal poema dei cambiamenti è che il nostro mondo, governato da una legge di eterna mutevolezza che rende ogni cosa labile e incerta, è segnato da una fitta rete di inganni ed equivoci, sempre in bilico tra realtà e apparenze, un mondo in cui gli uomini, per loro natura incline agli errori, vittime del gioco o del capriccio del Caso, finiscono col soccombere o col perdere irrimediabilmente la propria identità.

Con *I Fasti* Ovidio rivelava forse la sua intenzione di aderire più profonda-

mente alla propaganda di moralizzazione dell'età augustea, al suo richiamo al mos maiorum e alle tradizioni degli avi. Alla maniera di Callimaco nel mondo greco, si era proposto di indagare e rivisitare tutti i riti, le festività e le consuetudini, tipiche del costume e dell'uomo romano, che al suo tempo si praticavano senza ormai conoscerne l'esatta origine o valenza (elegia eziologica). Alla fine, questa specie di calendario poetico, nei sei libri conservati, rievoca brevemente la nascita del calendario Giuliano, il significato di dies fasti, per poi passare a raccontare vari miti, quello di Giano, l'origine dei riti agonali, dei riti in onore di Flora e di Carmenta, quindi, da una esposizione sulle Idi, un excursus sulle origini di Roma, si passa a parlare dell'origine dei nomi dei mesi, la rievocazione del mito di Arione, il mito dell'Orsa Callisto, di Fauno, dei Lupericali e di Roma arcaica, le feste Quirinalia, le cerimonie ferali e la festa del dio Terminus, il *regifugium*, con la leggenda di Lucrezia, la festa degli Equirria.

Ovidio non portò a termine il progetto dei 12 libri preventivati, forse perché distolto dalle vicende dolorose dell'esilio o più verisimilmente perché il carattere religioso e nazionalistico-celebrativo dell'opera si rivelò sostanzialmente estraneo alla sua più autentica ispirazione poetica.

SALA 3: OVIDIO E TOMI.

LA RELEGATIO. #Ultima tellus

A Tomi lo aveva relegato Augusto,

nella sua *cognitio extra ordinem*, proclamata nell'8 d. C. Più che desolante la testimonianza che leggiamo in Ovidio su questa città, nonostante risulti che proprio a Tomi fossero giunti, sin dal VII- VI sec. a.C. i Greci di Mileto, stabilendovi tra l'altro un attivissimo scalo commerciale. Lì era di stanza anche una flotta per la tutela delle coste e le popolazioni che vi abitavano convivevano civilmente e pacificamente nel mutuo rispetto delle leggi e delle istituzioni (S. Lambrino, *Tomis, cité gréco-gète, chez Ovide, Recherches sur Ovide*, Paris, Ovidiana, 1958, pp. 379-380). Ecco cosa dice Ovidio in *Tristia* III, 9, vv. 1-9. «Chi lo crederebbe? Ci sono anche qui, città greche tra nomi di disumana barbarie; anche qui sono giunti i coloni partiti da Mileto. Ed hanno collocato sedi greche nella terra dei Geti».

Quanto poi all'origine del nome, il poeta aggiunge: «Risulta però che il nome antico di questo luogo, della città fondata nella sua fase più antica, sia derivato dalla uccisione di Absirto... Perciò questo luogo fu chiamato Tomi, perché si dice che qui una sorella tagliò a pezzi il corpo del fratello».

Questa versione metterebbe in relazione il nome della città alla tragica uccisione di Absirto da parte della sorella Medea, facendone derivare il significato del termine greco Τόμη (taglio, sezionamento), versione che, pur non sempre avallata, ebbe probabilmente una notevole fortuna in ambito tragico e forse fu conosciuta dallo stesso Ovidio nella sua *Medea* di cui restano solo due esi-

gui frammenti.

Altra versione, quella dello storico gotico Giordano (*De origine actibusque Getarum*) vuole che la città abbia tratto il nome da Tomiri, una regina dei Geti, che avrebbe dato quindi il nome, come voleva la tradizione, alla città da lei stessa fondata.

Sullo squallore dei luoghi, il clima rigido e invivibile, gli inverni che durano due anni, il mare e il Danubio perennemente ghiacciati, la mancanza di prodotti della terra, i venti impetuosi e catastrofici che distruggono le case, le popolazioni barbare e selvagge che vi abitavano, le razzie a cui erano sottoposti gli abitanti del luogo, i continui pericoli di vita, l'impossibilità di instaurare qualunque tipo di contatto, le difficoltà di comunicare in una lingua che non conosceva, la difficoltà a procurarsi medicine o quanto fosse necessario alla sua salute e sopravvivenza e tanto altro, leggiamo in *Tristia* III, 10, vv. 9-9. «... e 71-78 e ancora in *Epistulae ex Ponto* I, 3, vv. 49 segg.

Sempre in *Tristia* II, vv. 187 - segg. Ovidio enumera le popolazioni remote e barbare d'oltreconfine il cui nome era conosciuto a Roma attraverso le numerose spedizioni militari e i resoconti. Il solo nome evocava tra i Romani senso di pericolo e di barbarie. (Una panoramica molto dettagliata sull'assetto territoriale e sulle popolazioni che abitavano il Ponto si legge in F. Della Corte, *Ovidio e i barbari danubiani*, RomBarb. 1, 1976, pp. 57-69.)

Presumibilmente Ovidio, evidenzian-

do alcuni particolari negativi e ingigantendoli, denunciando i suoi disagi fisici e psichici, tenta di far leva su temi e argomentazioni che dovevano avere grande impatto sui Romani, anche perché c'erano state varie spedizioni militari in quei luoghi, in seguito anche alla ribellione della Pannonia del 6-9 d. C. Con tale strumento cercava anche di intenerire l'animo di Augusto per ottenere il ritorno, o in alternativa un cambiamento di sede in un luogo più sano e vivibile. Nel 29 a.C. i Romani si impossessarono della regione sconfiggendo gli Odrisi e annettendo all'Impero l'intero territorio fino al Danubio con il nome di *Limes Scythicus*.

SALA 4: LA FORTUNA DI OVIDIO.

#Vivam

In tutti i secoli successivi Ovidio godette di immensa fortuna, sia per l'eleganza e la raffinatezza dei suoi versi che per la vena narrative e la molteplicità dei temi trattati.

La sua influenza sul pensiero e la cultura europea sono così dilaganti da far dire al critico Piero Bernardini Marzolla (*Introduzione alle Metamorfosi*, 1979) che ci dovremmo chiedere come si sarebbe configurata la cultura europea senza l'opera di Ovidio.

Nel Medioevo Ovidio fu considerato anche maestro di precettistica morale e le *Metamorfosi* furono lette in chiave moralizzante, come nell'*Ovide moralisé*, un testo manoscritto anonimo di

circa 72.000 versi attribuito a Philippe de Vitry e a Chretien De Troyes.

I secoli XII e XIII, chiamati *Aetas Ovidiana* (L. Traube, 1911) furono il periodo della grande popolarità di Ovidio in Francia e del suo influsso sulla poesia trobadorica, nonché sulla letteratura narrativa, con la diffusione dei cantari, (la *oral composition* dell'epica francese) dei grandi romanzi su temi epico-mitologici, e in seguito del romanzo arturiano.

La presenza di Ovidio nella letteratura italiana di quel periodo è immensa e totalizzante: basterebbe leggere le trasformazioni descritte da Dante, le figure mitologiche dell'Inferno e del Purgatorio, le metamorfosi vegetali, le descrizioni, i personaggi del Paradiso terrestre, per ottenerne una vaga idea.

La presenza di Ovidio e delle *Metamorfosi* non si arresta durante il Rinascimento e il Barocco, che vedono anzi un estendersi sempre maggiore del tema anche in altri ambiti artistici, soprattutto quello figurativo con l'immensa fioritura della pittura di ispirazione mitologica, tanto che le *Metamorfosi* diventano la "Bibbia dei Pittori". Anche in ambito scultoreo e musicale, basti ricordare l'*Apollo e Dafne* (1622-1625) o *Il ratto di Proserpina* di Gian Lorenzo Bernini; la nascita stessa del melodramma – di un genere dunque all'incrocio fra letteratura e musica – avviene sotto il segno della metamorfosi, con la *Dafne* (1594) di Jacopo Corsi e Jacopo Peri, su versi di Ottavio Rinuccini. In ambito letterario la metamorfosi

si ramifica in tutti i principali generi, dal poema epico-cavalleresco di Ariosto, l'*Orlando Furioso*, all'Adone di G. B. Marino, o infine al teatro, se si pensa alla passione ovidiana di Shakespeare o perfino all'ambito musicale, negli anni successivi con Mozart.

La fama di Ovidio decade solo con il Romanticismo, poco incline ad accettare le brillanti abilità del poeta latino. Avviene proprio in questo periodo la cosiddetta "disintegrazione di Ovidio", cioè la separazione tra l'Ovidio poeta libertino e sofisticato e l'Ovidio autore delle leggende mitiche. Non mancano però in tutta Europa echi ovidiani: Keats, G. Moreau, Odilon Redon, Rodin.

Tuttavia la metamorfosi come concetto riemerge e diventa il tema più suggestivo della letteratura fantastica (celebre è il romanzo breve *Lo strano caso del Dr. Jeckyll e Mr Hyde* di Stevenson, 1886). All'interno della vasta regione del fantastico bisogna ricordare anche la letteratura per l'infanzia: Le avventure di Pinocchio e le sue varie metamorfosi, Cenerentola, La sirenetta di Hans Cristian Andersen

Il Novecento vede la rielaborazione del tema di gran lunga più innovativa e affascinante con implicazioni e valenze molto suggestive ne *La metamorfosi* (1916) di Franz Kafka.

Tutto il postmoderno è comunque a suo modo una nuova *Ætas ovidiana* e Ovidio sta conoscendo un nuovo revival. Sono apparse diverse opere narrative dedicate alla sua biografia e all'esperienza dell'esilio, fra cui è da ri-

cordare *Il mondo estremo* di Christoph Ransmayr (1988), che immagina tracce e sviluppi delle opere ovidiane nei luoghi del suo esilio, cioè sulle coste del Mar Nero, con un fitto tessuto di citazioni e allusioni che produce una vera e propria poetica postmoderna della metamorfosi.

Nell'universo tematico della metamorfosi si possono far rientrare anche alcune tendenze dell'arte e dell'immaginario contemporaneo, nate sotto la spinta delle nuove tecnologie digitali e l'idea sopravvive intatta in ogni forma di arte. Non ci è difficile ancora coglierla nelle note variamente modulate *ad hoc* delle *Sei Metamorfosi da Ovidio*, op. 49 per oboe solo di Benjamin Britten (1951), o in quel suggestivo passaggio dall'inanimato all'animato di una statua ne *La Vénus d'Ille* di Prosper Mérimée (1935-37). Così come nella metamorfosi della donna in albero, celebrata da Gabriele D'Annunzio ne *La pioggia nel pineto* o nello spirito "dendrico" di alcune opere di Cechov, Esenin e Pasternak, o ancora nelle metamorfosi geometriche di Escher e nei suoi percorsi di trasformazione.



SALA O: SALA ARCHEOLOGICA. #CULTA PLACENT

Testo da inserire negli schermi in corrispondenza dell'ingresso alla sala:

Le opere di Ovidio sono intessute di mito e di elementi della vita quotidiana che innescano i processi della poesia: l'archeologia ricerca, studia e narra gli aspetti diversi del passato e compendia in immagini i dati materiali che ancora percepiamo nel nostro presente, invitandoci a comprendere meglio il raffinato universo ovidiano.

TEMA: *Ancorare le opere ovidiane al contesto reale di vita quotidiana.*

La riproduzione di reperti archeologici propone il richiamo alle opere di Ovidio come, ad esempio, il Calendario Amiternino ai Fasti, alcune pitture parietali pompeiane e le statue dei Niobidi e di divinità come Venere, Ercole, Dioniso ai miti delle Metamorfosi e ai contenuti degli *Amores* e delle *Heroides*, gioielli e oggetti del *mundus muliebris* ai *Medicamina faciei*, ...

Il tema viene riproposto dalle voci che leggono i testi in latino e in italiano all'apparire dei reperti, mentre le musiche di fondo (cetra, flauto) sono tratte da brani di gruppi di ricerca sulla musica romana antica.

PROGETTO DI ALLESTIMENTO

La proiezione delle immagini dei reperti archeologici e le voci narranti si incardinano sugli elementi della vita quotidiana contemporanea all'età ovidiana:

- il valore del tempo e della tradizione (calendario e *Fasti*);
- il valore del cambiamento e della trasformazione (pitture parietali pompeiane e *Metamorfosi*);
- la ricerca della bellezza e della raffinatezza (*mundus muliebris*, gioielli e *Medicamina faciei*);
- le forme dell'amore (statue, pitture e *Amores*, *Heroides*).

SELEZIONE IMMAGINI

1 - pitture (Amores e Metamorfosi)

Statue dei Niobidi provenienti dalla villa di Messalla a Ciampino, nell'esposizione a Tivoli



2 - Statue di divinità

Venere Capitolina ai Musei Capitolini di Roma



Venere Callipigia al Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Venere di Milo al Louvre

Afrodite accovacciata al British Museum

Statuetta bronzea di Eracle in riposo da Sulmona al Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo



Statua di Eracle Epitrapezios da Alba Fucens al Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo -Chieti

Lastra fittile con la contesa tra Apollo ed Ercole per il tripode delfico dal tempio di Apollo al Museo Palatino–Roma



3 - Arredi e utensili

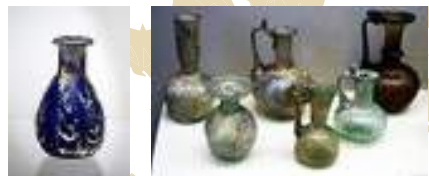
Letto in bronzo a doppio fulcrum da Amiternum al Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo, Chieti



Vasellame in argento *Tesoro di Boscoreale* al Louvre



Vasellame in vetro, terracotta, ceramica, terra sigillata di epoca augustea



4 - gioielli

Oreficeria di età romana



5 - Statua e teste di Livia e coetanee

Statua di Livia come Fortuna da Pozzuoli al Louvre



Acconciature di età augustea "alla Livia"



6 - strumenti musicali (cetra, flauto, percussioni)

Ricostruzione del "flauto di Pan" e della cetra



Mosaico con *Hydraulis* e *cornu* da Nennig, Germania



Mosaico con trio di musicisti che suonano un aulos, un cimbalo, e un timpano da Pompei



7 - *mundus muliebris*

Vasi antropomorfi per profumi e unguenti, dalle necropoli di *Sulmo*, al Museo Archeologico di Sulmona



Pettine e aghi crinali in osso, ciotoline in terracotta, ceramica e pasta vitrea, balsamari in vetri e fittili dal territorio sulmonese, al Museo Archeologico di Sulmona



TESTI DA RECITARE:

*«Prisca iuvent alios, ego nunc
denique natum gratulor: haec aetas
moribus apta meis».*

Le cose del passato piacciono agli altri, io sono felice d'essere nato nei giorni presenti, questa è l'epoca che si confà al mio stile di vita.

(*Ars amandi*, 3.121-122)

*«Culta placent: auro sublimia tecta
linuntur;
nigra sub imposito marmore terra latet».*

Ciò che è curato, piace; coperti d'oro sono gli alti tetti,

nera terra è da lastre di marmo rivestita.

(*Medicamina faciei*, vv. 7-8)

Niobidi

*«Ante suos Niobe Thalamos cognoveret
illam,
tum cum Maeoniam virgo Sipylumque
colebat;
nec tamen admonita est poena popula-
ris Arachnes
cedere caelitibus verbisque minoribus
uti.*

*Multa dabant animos, sed enim nec
coniugis artes,
nec genus amborum magnique poten-
tia regni
sic placuere illi, quanvis ea cuncta
placerent,
ut sua progenies; et felicissima matrum
dicta foret Niobe, si non sibi visa
fuisset».*

Prima di sposarsi, all'epoca in cui, ancora vergine, abitava sul Sipilo in Meonia, Niobe aveva conosciuto Aracne.

E tuttavia la punizione della sua conterranea non bastò a persuaderla a non competere con gli dei del cielo e ad usare un linguaggio più modesto.

Molte cose la rendevano superba, ma se di una cosa si compiaceva non era tanto del talento del marito, o del lignaggio di tutti e due e della potenza del loro grande regno (sebbene di tutto questo, certo, si compiacesse), quanto della propria prole.

Avrebbe potuto ben esser detta, Niobe, la madre più felice del mondo, se tale non fosse parsa a se stessa.

(*Metamorfosi*, VI, 146-312)

Gioielli

*«At vestrae matres teneras peperere
puellas:
vultis inaurata corpora veste tegi,
vultis odoratos positu variare capillos,
conspicuam gemmis vultis habere
manum;
induitis collo lapides Oriente petitos
et quantos onus est aure tulisse duos.
Nec tamen indignum: sit vobis cura
placendi,
cum comptos habeant saecula vestra
viros:
feminea vestri poliuntur lege mariti
et vix ad cultus nupta quod addat
habet.
Pro se quaeque parent et quos
venerentur amores*

*refert ; munditia crimina nulla merent.
Rure latent finguntque comas; licet
arduus illas
celet Athos, culta saltus habebit Athos:
est etiam placuisse sibi quaecumque
voluptas:
virginibus cordi grataque forma sua est».*

Le vostre madri invece generarono
figli capricciose:

volete che vi vestano stoffe intessute
d'oro

capelli profumati volete e diverse ac-
conciature

e mani impreziosite dalle gemme volete,
di pietre che provengano dall'Oriente vi
ornate, a tal punto

onerose che averne due all'orecchio è
un gran peso.

Ma non c'è da indignarsi: giusta è la
vostra voglia di piacere
in un tempo che vuole raffinato anche
l'uomo.

Sono i vostri mariti al modo delle don-
ne raffinati:

difficile è alla moglie emularne la cura.

Per sé qualunque cosa approntino o
passione che coltivino ha valore.

Non merita biasimo l'eleganza.

Pur nascoste in campagna si lisciano
le chiome, il monte Ati

se vi si nascondessero, ben curate le
avrebbe.

E' anche vero che ognuno nel piacere
a se stesso trova gusto:

a tutte le giovani sta a cuore essere
belle.

(Medicamina faciei, 17-31)

Ercole

*«Quem non mille ferae, quem non
Stheneleius hostis,
non potuit luno vincere, vincit Amor».*

L'uomo che mille belve non furono in
grado di vincere, né il figlio di Stenelo,
suo nemico, né Giunone, lo vince Amore.

*(Heroides, IX: lettera di Deianira ad
Ercole, vv. 27-28)*

Venere

«Madri e nuore latine, e anche voi
che non portate benda né lunga veste,
venerate ugualmente la dea...

la dea è tutta da detergere...

offritele rose novelle e altri fiori.

Ella vuole che anche voi
vi laviate sotto un verde mirto...»

(Fasti, IV).

Dioniso

«E tu che ancora sei fanciullo, o Bac-
co, quanto già fosti grande allorchè l'In-
dia tutta tremò alla vista dei tuoi tirsil!».

(Ars Amatoria I, vv. 278-280)

«Madri e spose... invocano Bacco
chiamandolo Bromio, Lio, figlio del
fuoco, nato due volte, unico ad avere
due madri. E a questi nomi aggiungono
Niseo, Tioneo l'intonso, Leneo, inven-
tore dei piaceri che dà la vite, Nictelio,
padre Eleleo, Iacco e Euhan, insomma
tutti gli infiniti nomi che tu, libero, hai

tra le genti di Grecia. Intramontabile è la tua giovinezza: tu eterno fanciullo, tu che bellissimo in alto nel cielo catturi gli occhi; quando ti presenti senza corna, il tuo capo ha la grazia di una vergine; vinto hai l'Oriente sino al punto estremo in cui l'India ambrata è bagnata dal Gange. Tu i sacrileghi Penteo e Licurgo, armato d'ascia, colpisci a morte, venerabile nume, e a mare getti i marinai etruschi; tu a una pariglia di linci sproni il collo screziato con freni colorati. Ti seguono satiri, baccanti e il vecchio che ebbro sostiene col bastone le membra vacillanti e che a malapena si regge sulla groppa del suo asinello. Ovunque tu passi, col clamore dei giovani risuonano grida di donna, tamburelli percossi col palmo della mano, bronzi concavi e flauti di bosso forati lungo l'asse».

(Metamorfosi, IV, vv. 9-30)





SALA 1:

OVIDIO E SULMONA

#PAUCA IUGERA

Testo da inserire negli schermi in corrispondenza dell'ingresso alla sala:

La piccola città peligna patria di Ovidio con la ricerca archeologica si è rivelata attraverso finestre aperte nel sottosuolo, come isole della memoria nel contesto urbano contemporaneo. Mosaici pavimentali, pitture parietali e reperti narrano le storie di una comunità raccolta dalle mura nel contesto ambientale della conca circondata dai monti e solcata dalle strade di lunga percorrenza. Attraverso le testimonianze epigrafiche, ancora risuonano i nomi dei suoi cittadini.

TEMA: far comprendere la realtà quotidiana di Sulmo e del suo territorio nell'epoca in cui Ovidio nacque e visse.

Il nome di Sulmona è stato messo in relazione con le acque e, da Ovidio in poi lungo l'arco di più secoli, storici e

geografi di tutta Europa hanno fatto di questa caratteristica un luogo comune, ripetuto e riproposto in tutte le lingue.

Allo stesso modo nella letteratura più recente, il territorio una volta diviso tra i municipi di *Sulmo* e *Corfinium* fu sempre ricordato per le sue acque ed enfaticamente magnificato per la sua fertilità come «un'oasi di verde entro una brulla cerchia di monti» definito «la vera Tempe dell'Italia».

Il poeta Ovidio, che della peligna Sulmona è indubbiamente il più celebre e celebrato cittadino, sottolineò non solo le peculiarità «acquose» della sua terra natia, ma anche l'uso mirato che si faceva del prezioso elemento in agricoltura:

*«Hoc quoque composui Paelignis
natus aquis
ille ego nequitiae Naso poeta meae»*

Io Nasone, poeta della mia dissolutezza,
nato nell'umida terra dei Peligni, ho
composto anche questo libro.
(*Amores*, II, 1, 1)

*«Pars me Sulmo tenet Paeligni tertia
ruris,
parva, sed irriguis ora salubris aquis
sol licet admoto tellurem sidere findat,
et micet Icarii stella proterva canis,
arva pererrantur Paeligna liquentibus
undis,
et viret in tenero fertilis herba solo».*

Sono a Sulmona, una delle tre città
della campagna peligna;
è una piccola località, resa però salubre
dalle acque che la irrigano.

Anche se il sole, avvicinandosi alla terra,
vi apre delle fenditure
e la canicolare stella di Sirio sfolgora
implacabilmente,
nei campi peligni scorrono limpide acque
e nel molle terreno l'erba verdeggia
rigogliosa.
(*Amores*, II, 16, 2)

*«Atque aliquis spectans hospes Sulmonis aquosi
moenia, quae campi iugera pauca
tenent».*

E un forestiero, osservando le mura
dell'umida Sulmona,
che recingono pochi iugeri di terra.
(*Amores*, III, 15, 11)

*«Hac ego Paelignos, natalia rura,
petebam,*

*Parva, sed assiduis umida semper
aquis»*
Per di qua mi dirigevo verso i Peligni,
la mia terra natia,
piccola ma sempre bagnata da eterne
acque
(*Fasti*, IV, 685-686)

*«Sulmo mihi patria est, gelidis uberri-
mus undis»*
Sulmona è la mia patria, ricca di
gelide acque
(*Tristia* IV, 10, 3)

Ma se la valle non ha mal difettato
di risorse idriche non sempre l'uomo
ne ha potuto naturalmente disporre
ovunque e per ogni necessità, per cui è
stato spesso costretto a intervenire per
meglio distribuirle sul territorio ed incanalare
verso quei luoghi ove più abbisognava
per scopi agricoli e alimentari. Per l'antichità,
ancora in Ovidio troviamo poetici riferimenti
all'irrigazione della campagna peligna:

*«terra ferax Cereris multoque feracior
uvis;
dat quoque baciferam Pallada rarus
ager;
perque resurgentes rivis labentibus
herbas
gramineus madidam caespes obumbrat
humum».*
(*Amores*, II, 16, 5)

E una regione ricca di biade e ancor
più ricca di viti,

qualche campo isolato produce anche l'olivo sacro a Pallade
e fra le erbe, sempre rinascenti per lo scorrere dei ruscelli,
una verde coltre ricopre il terreno intriso d'acqua.

*«At sine te, quamvis operosi vitibus
agri me teneant,
quamvis amnibus arva natent,
et vocet in rivos currentem rusticus
undam,
frigidaque arboreas mulceat aura
comas,
non ego Paelignos videor celebrare
salubres,
non ego natalem, rura paterna, locum,
sed Scythiam Cilicasque feros viride-
sque Britannos,
quaeque Prometheo saxa cruore
rubent».*

Ma senza te, benché mi trovi in campi
in cui ferve il lavoro per le viti,
benché le campagne siano irrigate dai fiumi
e il contadino incanali l'acqua che scorre
e una fresca brezza accarezzi le fronde degli alberi,
a me non sembra di vivere nella salubre regione peligna,
nella terra natia, nei patrii campi;
ma nella Scizia, nella selvaggia Cilicia,
nella verdeggiante Britannia
e presso le rupi rosseggianti per il sangue di Prometeo”.

(*Amores*, II, 16, 34-35)

PROGETTO DI ALLESTIMENTO

Il progetto di allestimento propone tre temi per conoscere attraverso esemplificazioni visive e sonore la città di Ovidio:

1 a: La città nella sua entità urbana e nel suo rapporto con il territorio, mediante

- proiezione a parete del profilo dei monti a 360° che chiudono la conca peligna
- proiezione a terra della della *centuriatio* in una sua ipotesi ricostruttiva
- un plastico ricostruttivo della struttura urbana (mura, strade, *domus*... e ipotesi),
- proiezione e lettura dei passi ovidiani con la descrizione di *Sulmo* e del suo territorio
- suono di fondo dell'acqua ruscellante

1 b: Le domus nella loro ricchezza e dignità architettonica, con la proiezione :

- a terra dei mosaici pavimentali
- a parete delle decorazioni pittoriche in proporzioni originali
- planimetria di *Sulmo* con localizzazione delle *domus*
- *domus* di Arianna
- *domus* di Largo Tommasi
- *domus* di San Gaetano (tarda)
- diffusione di voci e di sussurri di donne che parlano in latino; di suoni di fondo: rumore di stoviglie, rumore di ruote di carri sul selciato; di voci di un banchetto;
- Diffusione di effetti olfattivi: ad es. profumo di *garum*.

Voci nelle domus:

Ecce clientes...

Quo vadis, Primilla?

Féstina, mater tua te quaerit!

Pone flores in vaso

*Pueri pila ludunt, sed nimium voci-
ferant*

Pater familias domi est!

1 c: Cives Sulmonenses (i concitadini di Ovidio), tornano ad essere chiamati per nome i concittadini di Ovidio, mediante

- le voci che ripetono i nomi dei cittadini di *Sulmo* di epoca augustea conosciuti dalle epigrafi e dai testi letterari e che appaiono in varie grafie proiettati a parete.

- riproduzione (a parete o in 3D) delle iscrizioni (*in primis* quelle con la citazione della *gens Ovidia* da Sulmona e Corfinio).

Voci che nominano i cives:

- *Sextus Brittius Verna*
- *Cneus Cornelius Secundus*
- *Cneus Cornelius Lentulus Albanus*
- *Marcus Lampridius*
- *Sextus Cervius Iucundus*
- *Publius Alfius Sebiticus*
- *Titus Annavus Primus*
- *Vinius Helvius Canio*
- *Caius Maius Gavianus*
- *Lucius Massidius Protio*
- *Caius Peticius Saturninus*
- *Salavia Eucaris ; Salavia Rufa*
- *Vettia Natalis; Vettia Prima*
- *Caius Decrius Rufus*

- *Lucius Albius Eros scaltor statuaris*

- *Marcus Attius Peticius Marsus*

- *Cneus Domitius Aemeptus*

- *Helena Gavia*

- *Caius Nonius*

- *Pomponius*

- *Pamphilus*

- *Publius Pictorius Meco*

- *Caius Septimius Popilianus (evocatus Augusti)*

- *Lucius Caidius Speratus; Alfia. Secunda, Lucius Caidius Afro*

- *Lucius Octavius Iustus; Octavia Felicia; Octavius Herculaneus et Iustinus*

- *Varia (sacerdos Cereris)*

- *Acca Corinthia*

- *Lucius Accavus Protogenes; Dynamis*

- *Anteros I(ibertus)*

- *Titus Claudius Iustus; Titus Claudius Dius; Claudia Capreia*

- *Lollia*

- *Mussidia Salvia; Caius Mussidius Diogenes*

- *Lucius Mussidius Syrus; Vettidia Leycadium*

- *Lucius Mussidius*

- *Caius Oppeius Libo*

- *Peticia Saluta; Caius Peticius Sergius; Libusca*

- *Pinaria Galla*

- *Publius Pinarius; Publius Pinarius Corona*

- *Lucius Pumpullius*

- *Prima, Deutera; Verna, Eros*

- *Lucius Ovidius; Septimia Griphilla*

SELEZIONE TESTI DA RECITARE

*«Pars me Sulmo tenet Paeligni tertia
ruris,
parva, sed inriguis ora salubris aquis.
Sol licet admoto tellurem sidere
findat,
proterva canis,
Arva et micet Ikarii stella pererrantur
Paeligna liquentibus undis
Et viret in tenero fertilis herba solo.
Terra ferax Cereris multoque feracior
uvis;
Dat quoque baciferam Pallada rarus
ager
perque resurgentes rivis labentibus
herbas
gramineus madidam caespes obum-
brat humum».*

Sono a Sulmona, terza parte del territorio peligno, paese piccolo ma salubre per le acque che lo irrigano.

Anche se, avvicinato il suo astro, spacca la terra, e rovente risplende la stella del cane icario, le terre peligne sono percorse da limpidi ruscelli e l'erba lussureggiante verdeggia sul molle suolo.

La terra è feconda di messi e molto più feconda d'uva, qua e là i campi producono anche la bacca di Pallade e nei prati ricrescenti per i rivoli d'irrigazione, i cespi d'erba ricoprono l'umida terra.

*«Sulmo mihi patria est gelidis uberri-
mus undis
milia qui novies distat ab Urbe decem».*

Mi è patria Sulmona ricchissima di gelide acque che dista nove volte dieci miglia da Roma.
(*Tristia*, 4, 10, 3-4)

*«Hac ego Paelignos, natalia rura
petebam,
parva, sed assiduis umida semper
aquis».*

I Peligni, e i campi nativi cerco, piccoli, ma sempre umidi per le acque correnti.
(*Fasti*, 4, 685-686)

*«Hoc quoque composui Paelignis
natus aquosis,
Ille ego nequitiae Naso poeta meae».*

Anche questo libro ho composto io, Nasone, nato tra i Peligni ricchi d'acque, poeta della mia dissolutezza.
(*Amores*, 2, 1, 1-2)

*«At sine te, quamvis operosi vitibus
agri
Me teneant, quamvis amnibus arvia
natent
Et vocet in rivos currentem rusticus
undam
Frigidaque arboreas mulceat aura
comas,
Non ego Paelignos videor celebrare
salubres,
non ego natalem, rura paterna, locum,*

*sed Scythiam Cilicasque feros viride-
sque Britannos».*

Senza di te, benché mi trovi in campi
operosi per le viti,
e fiumi bagnino i campi, e il contadino
incanali in ruscelli
le acque correnti, e fresca aria accarezzi
la chioma degli alberi, mi sembra di abi-
tare non il salubre
paese dei Peligni, o il luogo natale, pa-
terni campi,
ma la Scizia, la terra dei selvaggi Cilici e
dei verdi Britanni.

(*Amores*, 2, 16, 33-37)

*«Atque aliquis spectans hospes
Sulmonis aquosi
moenia, quae campi iugera pauca
tenent».*

E qualche straniero, guardando le
mura dell'umida Sulmona,
che occupano pochi iugeri di terra.

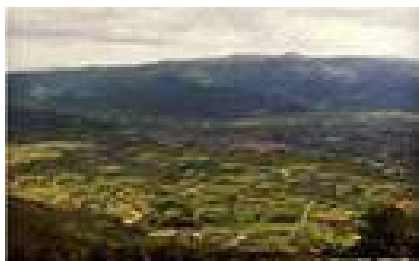
(*Amores*, 3, 15, 11-12)

SELEZIONE DI IMMAGINI DA PROIETTARE

1 - Montagne in skyline a 360°

2 - Centuriatio

Ipotesi di inserimento del municipium di Sulmo nell'ambito della conca peligna



Ipotesi di centuriazione e foto d'epoca della "via Alta" (oggi via dei Cappuccini)

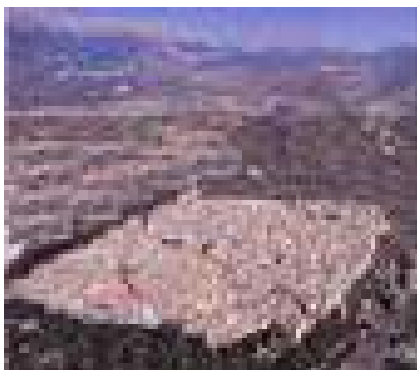


3 - Campagna sulmonese

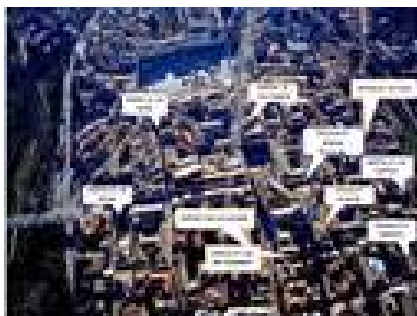
Foto d'epoca della campagna sulmonese (Giuseppe Di Tommaso)



4 - Planimetria Sulmona con strutture romane



Localizzazione delle indagini archeologiche nel centro storico di Sulmona con rinvenimento di mosaici



5 - Pianta Pacichelli



6 - Mosaici *domus*

Mosaici della *domus* di Largo Tommasi
a Sulmona



7 - Pitture parietali

Lacerati di pitture parietali dalla *domus* di Arianna, al Museo Archeologico nel Complesso dell'Annunziata a Sulmona



Iscrizioni *gens Ovidia*



Iscrizioni che citano la *gens Ovidia*, da Sulmona e da Corfinio





SALA 2: OVIDIO E ROMA.

Testo da inserire negli schermi in corrispondenza dell'ingresso alla sala:

Ovidio a Roma conosce la rapida trasformazione della città di età augustea in centro del potere, con le architetture e i simboli della propaganda imperiale estesa in Italia e nel mondo allora conosciuto. Pur aderendo a quella idea di civiltà, da simpatizzante pitagorico ne riconosce i limiti e comprende quanto fosse diffuso il dissenso nei confronti di Augusto.

TEMA: *La vicenda biografica di Ovidio come fonte di interesse storico nel rapporto con l'imperatore Augusto e l'ambiente culturale e politico di Roma.*

Alla fine di ottobre dell'8 d.C. Publio Ovidio Nasone è uno dei maggiori letterati del suo tempo e frequenta la corte di Augusto. Nelle elegie amorose del primo periodo aveva rappresentato una

società romana ormai profondamente diversa da quella tardo-repubblicana, spesso angustiata dai problemi presenti nella poesia da Virgilio o da Orazio; il suo è invece un mondo brillante, disposto ad accettare una poesia di immediata comprensione e di piacevole evasione. Con l'*Ars amatoria*, pubblicata all'inizio dell'era volgare, Ovidio è diventato ormai il beniamino di tutta la società raffinata di Roma. Mentre egli, nell'ottobre di quell'anno è intento a scrivere i *Fasti*, viene colpito da un durissimo decreto di Augusto, che gli impone di lasciare Roma e lo relega a Tomi (l'odierna Costanza), una località della *Scythia minor* (l'attuale Romania), lontanissima e sconosciuta ai Romani, situata sulla costa occidentale del Ponto Eusino. Ma l'editto gli commina la relegazione (*relegatio*) e non l'esilio (*exilium*). Qual è il perché di questa scelta? Ovidio è costretto ad allontanarsi immediatamente, navigando nella stagione in cui

era proibito viaggiare per mare. Perché tanta fretta nel condannare Ovidio? Di quale grave misfatto si è macchiato da non meritare un regolare processo senza essere condannato dal Senato o da un giudice? E se si tratta di un crimine capitale perché Ovidio non viene giustiziato? E poi, che bisogno c'è da parte di Augusto di fare tutto di nascosto? Anche la scelta del luogo della relegazione è immersa nel mistero visto che, fino ad allora, mai nessuno era stato mandato in un posto non annoverato tra i luoghi di relegazione: una pena tremenda per un uomo come Ovidio abituato a vivere in quell'alta società, che molto apprezzava le sue opinioni.

Le cause dell'esilio sono chiare; nel 2° libro dei *Tristia* il poeta, rivolgendosi ad Augusto, ricorda che sono stati due crimina a provocare la sua sciagura:

«Due crimini mi hanno perduto, un carne e un errore:
di questo debbo tacere quale è stata la colpa:
infatti non valgo tanto che io debba riaprire le tue ferite,
o Cesare, è già troppo che tu abbia sofferto una volta.

Rimane l'altro per il quale mi si accusa di essermi fatto,
con un carne osceno, maestro d'impudico adulterio».
(*Tristia*, 2, 207-212).

Le ipotesi sui due reati sono diverse: alcuni studiosi ritengono che i *crimina* siano collegati, altri disgiunti ed altri an-

cora ritengono che il *carmen* sia stato solamente un pretesto per condannare il secondo reato, l'*error*.

D'altronde la poesia di Ovidio era tutt'altro che priva di implicazioni politiche e sociali. Già Sidonio Apollinare nobile gallo-romano, alto funzionario dell'Impero romano del V secolo, accosta il nome di Corinna a quello di Giulia maggiore, la scandalosa figlia di Augusto: «E tu, tenero Nasone, famoso per carmi erotici, relegato a Tomi, un tempo troppo intimo della fanciulla (figlia) di Cesare, [cantata] col falso nome di Corinna» (*carm.* 23, 158 ss.).

Tuttavia c'è l'*error*, la seconda colpa che può essere soltanto sussurrata (*culpa silenda*), quella che ha determinato in questi due ultimi secoli una vera e propria "caccia", durante la quale sono state avanzate ipotesi di ogni tipo.

In effetti l'appartenenza alla categoria del "giallo" è assicurata alla vicenda di Ovidio anche dal rispetto delle *Venti regole per scrivere romanzi polizieschi* codificate nel 1928 da S.S. van Dine, il creatore dell'investigatore Philo Vance, a partire dalle prime due, che così recitano:

«Il lettore deve avere le stesse possibilità del poliziotto di risolvere il mistero» e poi «Non devono essere esercitati sul lettore altri sotterfugi e inganni oltre quelli che legittimamente il criminale mette in opera contro lo stesso investigatore».

La profondità storica e l'impossibilità di reperire altre fonti se non la voce stessa della "vittima", hanno assicurato la tenuta del *mystery*.

Tutto ciò perché Ovidio ha saputo creare attorno a sé un vero giallo che risulta attuale ancora oggi, a distanza di 2000 anni.

Nell'ottobre dell'8 d.C. Ovidio si trova sull'isola d'Elba quando viene raggiunto dall'editto di Augusto. È con lui l'amico fidato Aurelio Cotta Massimo, appartenente a una delle famiglie più nobili di Roma. Si tratta del protagonista de *Il mondo estremo* (titolo originale *Die letzte Welt*, 1988) il romanzo dello scrittore austriaco Christoph Ransmayr in cui Cotta si reca a Tomi, per constatare se sia vera la notizia giunta a Roma della morte di Ovidio, e per svolgere la sua indagine sulle *Metamorfosi*, il grande poema distrutto dal poeta stesso prima della partenza e di cui si sospetta la sopravvivenza di altre copie.

Nella realtà delle cose l'editto di Augusto ingiunge l'allontanamento immediato dall'Italia, benché la stagione autunnale vieti la navigazione. Ovidio non frapponne indugi, sa bene che un ritardo nella partenza comporta l'inasprimento della pena. Tornato rapidamente a casa, prepara l'occorrente per il lungo viaggio, reso maggiormente doloroso dalle severe norme che rendono più duro l'esilio, limitando ai colpevoli il numero degli schiavi e dei beni di cui poter disporre. Ovidio pensa anche al suicidio ma l'amico Celso lo dissuade. In realtà

in quel tempo il suicidio è un'azione di cautela presa da chi veniva accusato da un delatore: in caso di suicidio non si può procedere al processo contro il presunto reo, né gli possono confiscare i beni. E una delle precauzioni prese contro i delatori, sempre più numerosi nel periodo imperiale ed allettati dalla percentuale sui beni sequestrati che il fisco concedeva loro.

Ovidio abbraccia allora la diletta moglie Fabia e con grande amarezza si separa dai suoi familiari. I rapporti con Fabia costituiscono un "giallo" in sé. Fabia resta infatti a Roma per operare perché il marito ottenga il perdono di Augusto senza però riuscire affatto nell'impresa, tanto da lasciar trasparire in Ovidio una certa sfiducia nei suoi confronti.

Anche qui il giallo di Ovidio rispetta una delle regole auree di Van Dine:

«Non ci dev'essere una storia d'amore troppo interessante. Lo scopo è di condurre un criminale davanti alla Giustizia, non due innamorati all'altare».

In realtà l'effetto-Fabia si era già espresso al momento della pronuncia della pena. La terza moglie di Ovidio apparteneva infatti alla *domus* Fabia ed è anche per rispetto alla potente famiglia che a Ovidio non viene inflitto l'exilium ma la relegatio. Si tratta infatti di un provvedimento più mite in quanto il "relegato" conserva i diritti civili, il diritto di cittadinanza, le proprie sostanze e la possibilità di fare testamento. Il "relegato" può inoltre tornare in patria ma solo a seguito

di analogo provvedimento imperiale, che ad Ovidio non arriverà mai.

La *relegatio* si articolava infatti in molti modi: poteva essere provvisoria (*ad tempus*), su di un'isola (*in insulam*) o in una sede continentale. Quella inflitta a Ovidio è invece la "*perpetua*", ovvero la più dura, e per di più in un luogo lontano e pericoloso. Com'egli stesso scrive, quando il Danubio gela, i feroci Daci invadono il territorio romano, devastando i villaggi e uccidendo gli abitanti con frecce avvelenate. Quando il Danubio gela, si rapprende persino il vino dentro gli otri.

Lasciata Roma Ovidio, nei primi giorni di novembre dell'8 d.C., salpa da un porto dell'Adriatico, con ogni probabilità Brindisi, ma solo a fine marzo dell'anno seguente giunge a Tomi, località fino ad allora sconosciuta ai Romani come luogo di relegazione. Altro "giallo", quindi. I luoghi noti si trovano sulla terraferma e sulle isole. Reggio Calabria (Rhegium), Marsiglia (Massilia), Lione (Lugdunum), Vienne in Francia (Vienna), Sorrento (Surrentum), Sidone (Sidon, Libano), Meroe (sul Nilo, nell'attuale Sudan), Cherson (attuale Ucraina), Taranto (Tarentum), Treviri (Treverum), così come l'isola di Ventotene (Pandataria, dove è relegata Giulia maggiore, figlia di Augusto), le Tremiti (Trimerus, dove è relegata Giulia minore, nipote di Augusto), Creta, Kerkenna (Cercina, attuale Tunisia), Pianosa (Pianasia), Rodi (Rhodus), Cipro (Cyprus), Lesbo (Lesbos, Grecia), Capri (Capreae), Sicilia, Lipari (Lipara).

Ovidio ha dunque ragione quando, in una delle tante suppliche all'imperatore, scrive: «imploro un esilio più sicuro e un po' più tranquillo, perché la mia pena sia pari alla colpa».

In realtà lo stesso Ovidio, da uomo di legge qual era stato, sa bene di aver evitato non solo l'esilio, quanto piuttosto la pena di morte, tanto che lui stesso ringrazia Augusto di aver frenato il proprio sdegno prima della pena capitale.

Ma Augusto ha il diritto di condannare Ovidio senza un decreto del Senato o una sentenza di un giudice speciale? Ci risponde lo stesso Ovidio, ribadendo che Augusto si vendica agendo da solo secondo quanto conviene a un Principe. Questi esercita un suo preciso diritto, riconosciuto dalla legge: i Principi potevano infatti infliggere la *relegatio*, così come il Senato, i prefetti e i presidi, ma non i consoli.

Ciò che è realmente anomala, è la fretta con cui Augusto allontana da Roma il poeta, senza offrirgli la possibilità di difendersi in un regolare processo. Tutto ciò sembra tradire una volontà di mettere le cose a tacere al più presto evitando un processo pubblico; in tal senso l'imperatore nasconde sotto l'apparente clemenza della relegazione l'effettiva crudeltà della pena che, essendo Ovidio poeta di grande notorietà, viene estesa alle sue opere, specie all'*Ars amatoria*, rimossa da tutte le biblioteche dell'Urbe.

Cosa sia scritto nell'editto non è riportato esplicitamente da Ovidio, anche se versi sporadici delle sue opere dell'esi-

lio testimoniano il tono estremamente duro e minaccioso. Siamo arrivati così alla domanda topica del giallo. Per meritare una punizione tanto grave, quale crimine poteva mai aver commesso Ovidio?

Sempre secondo Van Dine, “tutti gli indizi e le tracce debbono essere chiaramente elencati e descritti”. Di fatto un esemplare tentativo di spiegazione del mistero viene proprio dall’autodifesa che Ovidio stesso scrive mentre è in viaggio per Tomi, una lunga, unica elegia che costituisce da sola il libro II dei *Tristia*. Ai relegati era infatti concesso scrivere all’imperatore una propria memoria difensiva.

In essa, a proposito del crimine afferente al *carmen* il poeta fa riferimenti espliciti, generalmente condivisi, all’*Ars amatoria*:

«Almeno si fosse cambiata in cenere la mia Ars, che ha mandato in rovina il suo maestro, che non s’aspettava nulla di simile».

(*Tristia* 5, 12, 67-68).

L’opera scandalosa, il cui contenuto riflette il comportamento libertino dell’ambiente nobile romano per il quale Ovidio scrive, contrasta i tentativi di Augusto di reindirizzare la società verso il costume morale degli antichi, ricorrendo tra l’altro a provvedimenti legislativi severi e impopolari. Tra questi la *Lex Iulia de adulteriis coercendis* punisce come reato qualsiasi relazione extraconiugale.

Da offesa privata comportante miti sanzioni, l’adulterio viene considerato come un vero delitto ed il marito, dopo il divorzio, può perseguire legalmente sia la consorte colpevole che l’amante. Ovidio polemizza con tale legge ribadendo che l’adulterio è faccenda privata, non delitto perseguibile dalla legge. A tal proposito Emilio Pianezzo la sottolinea il valore “politico” dell’*Ars*, che in vari punti entra in polemica con la nuova legislazione che vuole condurre la famiglia sotto il controllo protettivo dello Stato.

Nonostante ciò il richiamo tardivo a un’opera scritta nell’I d.C. risulta poco convincente. Tra le altre cose, come lo stesso Ovidio ricorda nella sua memoria (*Trist.* 2, 541-42; *Suet. Aug.*, 38, 3), se egli fosse stato colpevole sotto il profilo morale Augusto lo avrebbe cancellato dalla cerchia dei cavalieri in occasione della sfilata che si era tenuta più volte dopo la pubblicazione dell’*Ars alle Idi di Quintilis*, ovvero nel mese di luglio.

Quando infatti nel 29 a.C. aveva assunto la *praefectura morum* (cioè della sorveglianza sui comportamenti individuali e collettivi), l’imperatore aveva ripristinato la *transvectio equitum*, la processione che gli *equites*, l’ordine sociale cui apparteneva Ovidio (riformato proprio dall’imperatore), tenevano dal tempio di Marte in Campo Marzio sino al Foro, davanti al Tempio dei Dioscuri.

La causa dell’esilio incardinata sulla condanna dell’*Ars* appare piuttosto un pretesto dell’imperatore finalizzato a eliminare un personaggio che gli creava

seri fastidi in ben altri campi della vita pubblica.

Ovidio si difende dal *crimen carminis* in modo davvero sottile, da uomo di legge che aveva studiato profondamente la retorica. Ammettendo astutamente la sua colpevolezza in merito alla poesia oscena, egli attira l'attenzione su accuse facilmente difendibili, distogliendo l'attenzione dall'altro reato, l'*error*, che, invece avrebbe potuto trasformare la sua relegazione in esilio, se non addirittura in condanna capitale.

Ovidio cerca disperatamente di dimostrare come il *crimen carminis* non meritasse l'intervento diretto di Augusto, risultando così un atto di tirannia. Si tratta di una sorta di "appello al popolo" (*provocatio ad populum*), attraverso il quale Ovidio spera di ottenere il perdono. D'altronde Augusto si era mostrato poco favorevole ai ceti inferiori ed emarginati: le scarse iniziative nei loro confronti porteranno il popolo alla contestazione, come nel caso della richiesta popolare di rientro a Roma di Giulia maggiore dall'esilio di Ventotene. Dai disordini popolari, dai moti di piazza per la carestia e le tasse, breve è il passo verso la congiura di palazzo e verso il crimine per lesa maestà di Ovidio. In tal senso, la ferita di natura "letteraria" provocata ad Augusto doveva essere oscenità che suonava come una rivolta contro la volontà del *princeps*, in quanto ad un poeta non era consentito propagandare idee contrarie alla politica imperiale.

Ovidio continua a difendersi affermando che i suoi versi lascivi erano stati letti

non solo dalle meretrici o da donnette "leggere", ma anche da quelle oneste e appartenenti alla nobiltà romana (*Pont.* 3, 3, 57 ss.); se colpa c'è, essa è perciò da attribuire alle lettrici e non ai versi. D'altronde occasioni simili erano generate anche dai teatri, dagli spettacoli, dai circhi, dai templi dove raffigurazioni mitologico-religiose e immagini provocanti erano abbastanza diffuse (*Trist.* 2, 287-89). Egli sa bene che la legge non punisce chi, con scritti erotici, può essere istigatore di coscienze al peccato, anche perché autorevoli predecessori in questo campo, come Catullo, Tibullo, Propertio e Calvo, avevano scritto versi più lascivi dei suoi, senza per questo subire processi o condanne. Era poi un dato di fatto che lo stesso Augusto, come ricorda Ovidio, aveva assistito a rappresentazioni lascive (*Trist.* 2, 507-12). Pur esternando la sua meraviglia il poeta si dichiara colpevole ma di un qualcosa che non può essere rivelato:

«lo non ho fatto niente che per legge mi fosse proibito di fare: e tuttavia, devo confessarlo, commisi una colpa più grave di qualunque. Non domandare quale sia».

(*Epistulae ex Ponto*, 2, 9, 71-76).

Pertanto non fu certamente il *carmen* la vera colpa, che è da ricercare altrove. Ovidio però non può svelarla (*Tristia*, 2, 208: *culpa silenda*), sia perché è a tutti nota, sia perché il dolore arrecato al Principe non deve essere ricordato per non riaprire le ferite.

Sull'*error* sono state avanzate le ipotesi più disparate. Per suo conto il poeta ammette che si tratti di una colpa grave e giustifica l'azione commessa chiamandola stolta, determinata da un atto insensato («*Stultitiamque meum crimen debere vocari*», *Tristia*, 3, 36)

Agendo egli stesso per esclusione, nei *Tristia* Ovidio riassume i delitti che non ha commesso:

«(...) posso avere una speranza di salvezza, poiché la causa della mia pena non è stata un fatto di sangue. Non ho voluto mandare tutto in rovina, attendendo alla vita di Cesare non ho detto nulla; la mia lingua nel parlare non è stata superba e negli eccessi del vino non mi sfuggirono parole irriverenti».

Ma poi aggiunge un elemento nuovo che ha generato le più disparate interpretazioni:

«sono punito perché gli occhi senza volerlo videro un crimine e la mia colpa fu di avere gli occhi. Non potrei certo difendere interamente il mio peccato, che però fu dovuto a uno sbaglio».
(*Tristia*, 3, 5, 43-48).

Per questo si paragona ad Atteone (*Tristia*, 2, 105), il cacciatore che, avendo casualmente visto Diana nuda mentre faceva il bagno, fu per punizione divina trasformato in cervo e sbranato dai suoi stessi cani.

Secondo questa ricostruzione, Ovidio non sarebbe l'autore materiale di

un delitto, ma il testimone di un *crimen* commesso da altri, probabilmente di lesa maestà, in quanto Augusto interviene con un editto personale. Ma in questo caso le offese nei confronti di Augusto diventano di "lesa divinità" (*leso numine*) trasformando la colpa in *sacrilegium*. E per tale colpa la *Lex Iulia* prevedeva l'esilio, nella forma dell'interdizione dall'acqua e dal fuoco.

Cerchiamo quindi di capire cosa può aver mai visto Ovidio di tanto compromettente.

Il male funesto di cui egli scrive è stato spesso messo in relazione con la vita sregolata di Giulia minore, in particolare ad un episodio dell'amore adulterino con Decimo Silano, ma tale ipotesi non regge. Dati i suoi stretti rapporti con Giulia, Ovidio non avrebbe potuto parlare di ingenuità e stoltezza. Se poi valutiamo che Giulia viene condannata a un esilio relativamente più mite e che Silano parta in volontario esilio senza l'intervento di Augusto, appare evidente come l'imprudente poeta, per aver solo assistito alla tresca, avrebbe meritato un castigo maggiore dei responsabili del crimine.

Più credibile è invece la pista "politica", per la quale Giulia minore avrebbe determinato indirettamente la decisione di Augusto a causa dell'appartenenza ad un circolo ostile all'imperatore, in cui aveva coinvolto anche il suo amico Ovidio. Un circolo ben diverso da quello «Società segrete, associazioni a delinquere *et similia*» che, secondo Van

Dine, «non trovano posto in un vero romanzo poliziesco».

Negli ambienti frequentati dalle due Giulie si ordivano trame antiaugustee. Non a caso anche la madre di Giulia, Giulia maggiore, viene relegata a Ventotene per adulterio e tradimento.

Nella congiura di Giulia madre è implicato Iulio, figlio di Marco Antonio il triumviro, il quale, accusato di essere l'amante di Giulia, si suicida nel 2 a.C.

Nella congiura di Giulia minore è invece coinvolto il marito Emilio Paolo, legato al gruppo degli ex antoniani tramite la suocera. Da notare come Tiberio proibirà che le ceneri delle due Giulie venissero conservate nel mausoleo di famiglia.

È importante per la nostra indagine notare in queste fosche congiure una continuità di relazioni che confluiranno nell'ambiente di Germanico, nipote di Marco Antonio.

Ma per giungere ad un risultato, dobbiamo ricorrere ancora alle "Regole" di Van Dine: «Il colpevole dev'essere scoperto attraverso logiche deduzioni: non per caso, o coincidenza, o non motivata confessione», neppure quella parziale e motivatissima di Ovidio.

Concentriamo allora la nostra indagine sui delitti che la legislazione romana puniva con la *relegatio*: *stuprum*, *incestum*, *calumnia*, *falsum*, *repetundae*, *ars magica* o *mathematica*. Procediamo anche noi per esclusione. *Stuprum* e *incestum* sono crimini privati strettamente legati ad *adulterium* e Ovidio non è stato

accusato di adulterio; *falsum* e *repetundae* sono crimini finanziari ed amministrativi legati ad una carica pubblica, ma il poeta non ha mai assunto cariche pubbliche per le quali avrebbe potuto abusare della sua funzione; escludiamo anche l'"arte magica" e la "matematica" (l'astrologia), riferite all'ambito religioso e in particolare ai Cristiani. A proposito dell'"arte magica" vogliamo appena ricordare come nel Medioevo la figura di Ovidio assumesse caratteri misterici: l'*Ovidius* mago citato da Pansa che, nella statua quattrocentesca conservata nell'androne del palazzo dell'Annunziata, è raffigurato ritto su un libro perché capace di leggere con i piedi.

Dei delitti degni della *relegatio* resta solo la *calumnia*, che ben si adatta al crimine di lesa maestà. Poiché il poeta ha ripetuto più volte di non aver detto nulla di male, il suo delitto consiste dunque nell'aver visto con i suoi occhi un gruppo di responsabili che calunniavano Augusto, senza osteggiarli o riferire a chi di dovere.

Questa sembra l'ipotesi più verosimile, anche perché il poeta rassicura gli amici autori del delitto sul fatto che saprà mantenere la bocca chiusa:

«Anche voi vedo fissi nel mio cuore, amici, che vorrei chiamare ciascuno col suo nome. Ma un timore prudente (*timor cautus*) mi trattiene da questo dovere, e credo che voi stessi non vogliate essere nominati, nelle mie poesie. Prima desideravate (...) nei miei versi leggere i vostri nomi. Ma poiché questo

è pericoloso, parlerò a ciascuno di voi dentro il mio cuore, e non sarò causa di timore per nessuno. Il mio verso non scoprirà, denunciandoli, gli amici che stanno nascosti».

Di quali amici parla il poeta? Tutti quelli che egli cita esplicitamente (Sesto Pompeo, Caro, Suillio, Salano, Albinovano, Prisco, Vitellio) appartengono al circolo letterario di Germanico, di chiara connotazione politica antiaugusta e molto vicino a quello di Giulia minore forse proprio tramite Ovidio.

Il circolo di Germanico, di cui Ovidio è leader, raccoglie infatti il malcontento dei giovani ribelli al regime, che si identificano nell'ideale filoantoniano che proponeva, in alternativa ad Augusto, la figura di un imperatore di tipo orientalizzante e divinizzato. Ovidio è portavoce ufficiale di tale istanza e di conseguenza potrebbe essere allontanato da Roma perché non influenzasse gli amici con la sua sottile e convincente arte poetica.

La complicità in calunnia è un buon motivo per un'accusa di lesa maestà capace di coinvolgere gli adepti del circolo di Germanico. Chiunque infatti si presenti da Augusto per discolpare il poeta ammetterebbe implicitamente di aver fatto parte del gruppo dei calunniatori contro l'imperatore.

Così Augusto condanna Ovidio ben sapendo che nessuno degli amici del poeta si sarebbe spontaneamente presentato per confessare le proprie colpe a vantaggio dell'amico.

Secondo Aldo Luisi, in questo modo l'imperatore può eliminare un personaggio scomodo che, con scritti spesso polemici verso il suo operato, con l'adesione a circoli antimeritali e con una condotta di vita all'insegna della libertà assoluta, ha osteggiato la politica di moralizzazione che egli aveva istituito.

In sostanza Ovidio può essere considerato una vittima consapevole della lotta di potere per la successione di Augusto, oggi diremmo della "guerra elettorale" tra i sostenitori del "partito" della *gens Iulia*, capeggiato da Giulia minore, che sostiene la candidatura di Germanico, e i sostenitori del "partito" della *gens Claudia*, capeggiati dall'imperatrice Livia, ostile a Ovidio, che parteggia invece per Tiberio, il figlio avuto dal suo precedente matrimonio. Ovidio, che parteggia per la *gens Iulia*, può quindi aver partecipato, anche da semplice spettatore, a qualche evento compromettente di natura politica.

Ovidio non otterrà mai il perdono nonostante le intenzioni benevole apparentemente manifestate da Augusto (*Pont.* 4, 6, 13-16), neppure dopo la scomparsa del suo persecutore. Alla morte di questi, Ovidio cambia la dedica dei Fasti sostituendone il nome con quello di Germanico, l'astro politico nascente, ma il cambio gli preclude ogni speranza di ritorno.

Il successore Tiberio non darà corso alla presunta volontà di perdono di Augusto anche perché l'esaltazione fatta dal poeta dei successi di Germanico e

la nuova dedica dei Fasti tendono a far passare in secondo piano i suoi trionfi militari. Il nuovo imperatore conferma tacitamente la punizione inflitta al poeta per una colpa che non può essere cancellata, anche perché Ovidio non ha offerto segnali di pentimento e la sua lealtà politica gli ha impedito di schierarsi col vincitore.

E difficile raffigurare Ovidio come un perseguitato politico a causa del suo credo antimperialista, come fa Ramsay nel suo romanzo, in cui il poeta viene bandito dopo aver tenuto un ardito discorso in occasione dell'apertura di uno stadio, nel quale non aveva nemmeno onorato l'imperatore con il dovuto atto di ossequio, ma è innegabile riconoscere al nostro concittadino l'estrema coerenza delle sue idee.

Come si vede, alcune linee di ricerca possono essere tracciate ed individuati quegli indizi che, secondo Agatha Christie, costituiscono una prova, tra l'altro ben evidenti negli scritti di Ovidio, come lo era la "lettera rubata" scoperta da Auguste Dupin (Edgar Allan Poe, 1845). Possiamo perciò chiudere con un'ultima regola di Van Dine: «La soluzione del problema deve essere sempre evidente, ammesso che vi sia un lettore sufficientemente astuto per vederla subito». Verrebbe quasi da dire, parafrasando Sherlock Holmes: «Elementare, Ovidio!».

Tutto quello che ruota attorno alla vicenda personale di Ovidio non

esaurisce però i motivi del "giallo". Ad esempio non c'è stata certezza dell'ubicazione dell'antica Tomi fino alla fine dell'Ottocento. Questo era all'epoca un argomento quasi nuovo agli studiosi, che avanzano ipotesi affascinanti quanto discutibili sui vari centri abitati. Un investigatore d'eccezione è l'italiano Bruto Amante che, seguendo l'opera del padre Errico, acceso sostenitore dell'indipendenza della Romania, nel settembre 1884 decide di recarsi a visitare il "fratello Paese latino", sollecitato dalle notizie che giungevano da Costanza in merito ai ritrovamenti archeologici grazie ai quali si poteva definitivamente stabilire il luogo dove Ovidio aveva trascorso il suo esilio.

Tra le ipotesi precedenti nel diario di viaggio Bruto ricorda Ovidiopol, una città costiera ucraina dall'altra parte del Mar Nero, così chiamata poiché si trovava presso un lago detto "di Ovidio". Bruto Amante si affida invece a quanto aveva scritto Theodor Mommsen che nel 1863 identifica Tomi nel villaggio di Anadol-koi a un kilometro da Costanza, dopo il ritrovamento di un cippo rimosso dedicato a Marco Aurelio. La questione viene risolta salomonicamente quando nel 1887 si inaugura a Costanza la statua ad Ovidio voluta da Remus Opreanu, Prefetto della città nonché studioso di archeologia e filologia.

Sulle tracce di Ovidio Bruto Amante visita così Costanza e poi il lago dal nome di Stutghiol, in turco Sütgöl, cioè "lago di latte" (lago dolce) e l'isoletta in cui la tradizione voleva che Ovidio

avesse scritto le opere dell'esilio. Nessuna traccia del poeta, però, neppure nel villaggio di Kanarà che nel 1930 prenderà il nome di "Ovidiu". Amaramente Bruto deve constatare come in Dobrogià le tradizioni non si fossero perpetuate. Il migliore ricordo di Ovidio è dunque quello lasciato nel 1854 dallo scrittore Mihail Kogălniceanu, primo ministro dal 1863 al '65:

«I contadini raccontano ancora per tradizione che dalle sponde del Tevere è venuto un uomo straordinario, il quale aveva la dolcezza di un figlio e la bontà di un padre; che quest'uomo sospirava senza posa e a volte parlava da solo; ma che quando rivolgeva la parola a qualcuno, il miele sembrava scorrere dalle sue labbra».

Altri misteri avvolgono la statua di Ovidio in Piazza XX Settembre, opera del grandissimo scultore Ettore Ferrari, autore tra l'altro della celebre statua di Giordano Bruno a Campo de' Fiori, del monumento a Ion Heliade Radulescu a Bucarest (1877) e della succitata statua di Ovidio a Costanza.

La statua ad Ovidio a Sulmona viene inaugurata il 30 aprile 1924 da re Vittorio Emanuele III alla presenza del ministro romeno Alexandru Emil Lahovary e del Sindaco Pilade Perrotti. Manca invece Ettore Ferrari, cittadino onorario dal 17 febbraio precedente, che pure si era recato a Sulmona pochi giorni prima dell'inaugurazione per aggiungere lo stilo alla mano destra della statua.

Lo scultore lascia nella patria di Ovidio un estremo simbolo di libertà di pensiero, grazie anche all'intervento degli esponenti della Massoneria locale che lo avevano convinto a realizzare l'opera accettando il solo rimborso delle spese. I principi della fratellanza occhieggiano da alcuni segni più o meno nascosti, come nella tradizione dell'iconografia massonica, a partire dalla data posta sul basamento in travertino: MM-DCLXXVII A(b) V(rbe) C(ondita), ovvero "2677 dalla fondazione di Roma" e non "1925 dalla nascita di Cristo", come in altri monumenti realizzati a ricordo di fratelli massoni. Sul sostegno bronzeo, accanto alla firma dell'autore, troviamo poi un fascio littorio coronato da un berretto frigio, a riecheggiare la statua della Rivoluzione nel Vittoriano che tante polemiche aveva sollevato. Quella dei simboli libertari non era una consuetudine in Ferrari, ma neppure una casualità, se ricordiamo la statua di Garibaldi di Rovigo del 1896, nella quale egli realizza sotto le staffe dell'Eroe due corone reali rovesciate.

Simboli controversi e discussi ma tutti espressivi della grandezza di un personaggio i cui contorni restano avvolti da un mistero dopo 2000 anni, ad ulteriore dimostrazione della grandezza di un personaggio capace di affascinare i posteri non solo per quello che di lui si conosce, ma anche di ciò che resta, a tutti gli effetti, un vero e proprio "giallo".

PROGETTO DI ALLESTIMENTO

SALA 2, Stanza A: *Quid melius Roma*

Il progetto di allestimento delle due sale dedicate alla Roma ovidiana si articola, nella prima, nei due temi:

- **Roma augustea** come immagine del potere, esemplificata da
 - monete che raffigurano Augusto
 - riproduzioni di ritratti di Augusto, Livia, Giulia
 - citazioni dalle *Res Gestae Augusti*
 - il potere del tempo e i calendari: le feste, i trionfi (evidenza dei testi relativi a eventi augustei nei calendari noti)
 - *domus Augusti* sul Palatino (affreschi, lo studiolo, etc.)
 - suoni: *tibicines, fanfare* ... voce che legge brani delle *Res Gestae*
 - **il dissenso contro Augusto**, che rivela quanto la propagandata "*pax augustea*" fosse in realtà poco pacifica

Testi da recitare:

«Altri cantino le armi di Cesare, io ne canterò gli altari e tutti i giorni che egli aggiunse a quelli già sacri» (*Fasti*, I, 14).

Roma centro del potere:

- ***res gestae Augusti***
«Quando tornai a Roma dalla Gallia e dalla Spagna, sotto il consolato di Tiberio Nerone e Publio Quintilio, portate felicemente a termine le imprese in

quelle province, il Senato decretò che si dovesse consacrare un'ara alla Pace augustea nel Campo Marzio e ordinò che in essa i magistrati, i sacerdoti e le vergini vestali celebrassero ogni anno un sacrificio».

«Roma non era all'altezza della grandiosità dell'Impero ed era esposta alle inondazioni e agli incendi, ma egli l'abbellì a tal punto che giustamente si vantò di lasciare di marmo la città che aveva trovato fatta di mattoni. Oltre a questo la rese sicura anche per il futuro, per quanto poté provvedere per i posteri».

(Svetonio, *Augustus*, 28)

- **il dissenso**: Voce che legge brani di Svetonio, Velleio Patercolo, Cassio Dione, Seneca che narrano o citano le congiure contro Augusto

43 a.C. pretore Quinto Gallo

Svetonio, *Augusto*, 27, 4.

«et Quintum Gallium praetorem, in officio salutationis tabellas duplices veste tectas tenentem, suspicatus gladium occulere, nec quicquam statim, ne aliud inveniretur, ausus inquirere, paulo post per centuriones et milites raptum e tribunali servilem in modum torsit ac fatentem nihil iussit occidi, prius oculis eius sua manu effossis; quem tamen scribit conloquio petito insidiatum sibi coniectumque a se in custodiam, deinde urbe interdicta dimissum naufragio vel latronum insidiis perisse.»

E il pretore Quinto Gallo, che era andato a salutarlo tenendo due tavolette

doppie nascoste sotto la toga, sospettò che avesse una spada occultata, ma non osò farlo frugare sul momento, per timore che si trovasse tutt'altra cosa; allora lo fece condurre dai suoi soldati e dai centurioni davanti al suo tribunale, lo sottopose a tortura come fosse uno schiavo, e, poiché non confessava niente, ordinò di ucciderlo, dopo avergli strappato gli occhi con le sue stesse mani. Scrisse poi che quest'uomo gli aveva chiesto un'udienza privata, che aveva attentato alla sua vita, che era stato gettato in prigione e poi rilasciato con il divieto di soggiornare a Roma, e che era morto in un naufragio o per mano dei briganti.

40 a.C. Salvidieno Rufo

Svetonio, Augusto, 66, 2-3.

«Amicitias neque facile admisit et constantissime retinuit, non tantum virtutes ac merita cuiusque digne prosecutus, sed vitia quoque et delicta, dum taxat modica, perpressus. Neque enim temere ex omni numero in amicitia eius afflicti reperientur praeter Salvidienum Rufum, quem ad consulatum usque, et Cornelium Gallum, quem ad praefecturam Aegypti, ex infima utrumque fortuna provexerat. Quorum alterum res novas molientem damnandum senatu. Tradidit, alteri ob ingratum et malivolum animum domo et provinciis suis interdixit. Sed Gallo quoque et accusatorum denuntiationibus et senatus consultis ad necem compulso laudavit quidem pietatem tanto opere pro se indignantium, ceterum et inlacrimavit et vicem

suam conquestus est, quod sibi soli non liceret amicis, quatenus vellet, irasci».

Non strinse facilmente le amicizie ma le conservò con molta costanza e non si limitò a ricompensare degnamente i meriti e le virtù di tutti gli amici, ma ne sopportò i vizi e anche i torti, sempre che non fossero troppo gravi. Infatti nel numero dei suoi amici non se ne troveranno mai che siano caduti in disgrazia, tranne Salvidieno Rufo, che aveva elevato al consolato, e Cornelio Gallo, che era diventato prefetto d'Egitto, entrambi dalle più modeste condizioni. Consegnò Rufo al senato perché lo punisse in quanto ordiva una rivoluzione, mentre allontanò Gallo dalla sua casa e dalle province imperiali per la sua ingratitude e per la sua malignità. Ma quando Gallo, a sua volta, fu spinto al suicidio sia dalle accuse dei delatori, sia dai decreti del Senato, se da un lato lodò la devozione di coloro che si mostravano indignati per lui, dall'altro pianse questa morte e si lagnò della sua sorte, perché soltanto a lui non era concesso di limitare la sua collera nei confronti degli amici.

30-29 a.C. Emilio Lepido

Velleio, Il 88, 1-3.

«Dum ultimam bello Actiaco Alexandrinoque Caesar imponit manum, M. Lepidus, iuvenis forma quam mente melior, Lepidi eius, qui triumvir fuerat rei publicae constituendae, filius, Iunia Bruti sorore natus, interficiendi, simul in urbem revertisset, Caesaris consilia inerat.

Mentre Ottaviano poneva fine alla guerra di Azio e di Alessandria, un progetto per ucciderlo al suo ritorno a Roma veniva ordito da M. Lepido, un giovane migliore più per le doti fisiche che per quelle morali, figlio di quel Lepido che era stato triumviro per la riorganizzazione dello stato, e di Giunia, sorella di Bruto.

19 a.C. Egnazio Rufo

Dione LIII 24, 5-6.

«Così dunque ci sono molti uomini che preferiscono emulare le azioni di altri, persino quelle dannose, piuttosto che darsi pensiero della propria sorte, come rivela il caso di Marco Egnazio Rufo: costui, che aveva assunto l'edilità, dopo aver svolto opportunamente molti dei suoi doveri e dopo aver prestato soccorso, con l'aiuto dei suoi servi e di altri uomini debitamente ricompensati, alle abitazioni che in quell'anno erano andate a fuoco, in cambio di ciò ricevette dal popolo l'indennizzo delle spese relative alla sua carica e venne eletto pretore nonostante le disposizioni legislative non lo consentissero; tuttavia si esaltò per questi onori ed assunse un atteggiamento sprezzante nei riguardi di Augusto fino al punto di pubblicare uno scritto in cui diceva che egli aveva consegnato la città intatta e integra al suo successore. Tutti gli altri uomini eminenti della nobilitas manifestarono la loro indignazione contro di lui, e più di tutti Augusto, il quale, di lì a poco, gli avrebbe impartito una lezione sul fatto

che non doveva assumere un atteggiamento di esaltazione nei riguardi della massa della popolazione; nel frattempo ordinò agli edili di prevenire ogni possibile incendio e, se mai se ne fosse verificato uno, di estinguerlo».

2 a.C. e 6 d.C. Giulia Maggiore e Giulia Minore

Seneca, de beneficiis, 6, 32, 1.

«Divus Augustus filiam ultra impudicitiae maledictum impudicam relegavit, et flagitia principalis domus in publicum emisit: admissos gregatim adulteros, pererratam nocturnis comessionibus civitatem, forum ipsum ac rostra, ex quibus pater legem de adulteriis tulerat, filiae in stupra placuisse, quotidianum ad Marsyam concursum, quum ex adultera in quaestuarium versa, ius omnis licentiae sub ignoto adultero peteret. Haec tam vindicanda principe quam tacenda, quia quarumdam rerum turpitudine etiam ad vindicantem redit, parum potens ira publicaverat».

Il divo Augusto esiliò sua figlia la cui impudicizia aveva superato quanto di vergognoso e implicito in questo termine e rese di dominio pubblico le turpitudini della casa imperiale: gli amanti ricevuti in massa, le orge notturne qua e là per la città, il Foro e i rostri dall'alto dei quali il padre aveva proclamato le leggi sull'adulterio, scelti dalla figlia come luoghi della sua prostituzione, il suo giornaliero accorrere presso la statua di Marsia allorché diventata da adultera vera e propria prostituta chiedeva al suo sconosciuto amante

il diritto di abbandonarsi a qualsiasi depravazione.

Tacito, Annales, 3, 24, 2.

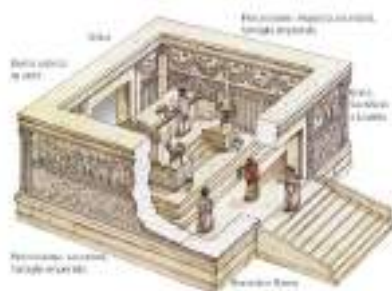
«ut valida divo Augusto in rem publicam fortuna ita domi improspera fuit ob impudicitiam filiae ac neptis quas urbe depulit, adulterosque earum morte aut fuga punivit. nam culpam inter viros ac feminas vulgatam gravi nomine laesarum religionum ac violatae maiestatis appellando clementiam maiorum suasque ipse leges egrediebatur.»

La sorte che aveva sempre sostenuto il divo Augusto nella conquista del potere gli fu al contrario avversa nella vita privata, per la condotta scabrosa della figlia e della nipote, che egli cacciò da Roma punendone gli amanti con la morte o con l'esilio. Infatti pose la grave qualifica di sacrilegio o di delitto di lesa maestà alla colpa dell'adulterio, così frequente in entrambi i sessi, varcando i limiti stabiliti dalla clemenza dei nostri antenati o dalle sue stesse leggi.

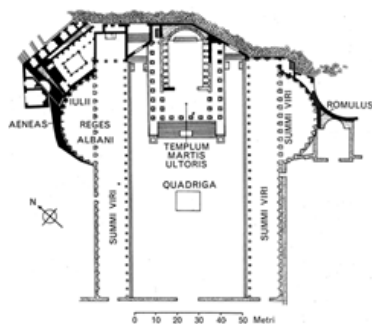


SELEZIONE IMMAGINI DA PROIETTARE

1 - Ara Pacis



2 - Foro di Augusto





3 - Calendario amitermino

Calendario amitermino al Museo Nazionale d'Abruzzo – L'Aquila



4 - Mausoleo di Augusto



Stature di Augusto: *Augusto di Prima Porta* ai Musei Vaticani; *Augusto di via Labicana* al Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo



5 - Decorazione pittorica Casa di Augusto

Sala delle maschere della Casa di Augusto sul Palatino



6 - Decorazione pittorica della villa di Livia

Affreschi del ninfeo sotterraneo della villa di Livia, al Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo



7 - Pantheon
(ricostruzione adrianea dell'originale
di Marco Vipsanio Agrippa)



8 - Res Gestae Augusti



9 - Monete augustee

Aureo di Augusto



SALA 2, Stanza B: Carmen/error

Testo da inserire negli schermi in corrispondenza dell'ingresso alla sala:

I ricordi della città si dipanano dalla residenza romana di campagna del Poeta, gli Horti Ovidiani, e dalla sua casa in centro con vista sul Campidoglio. Qui si ambienta la straziante e tristissima noctis imago nel racconto della sua separazione da Roma. Il desiderio del ritorno prende forma nel viaggio immaginario che il suo libellus compie, di ritorno dalla relegatio, nel centro dell'Urbe, alla ricerca di un posto nell'Atrium Libertatis (la biblioteca) che mai gli verrà concesso.

Tema: Roma nel ricordo di Ovidio resta la città bellissima in cui ha scelto di vivere e che non ha scelto di lasciare: la memoria torna alla sua residenza di campagna (gli Horti ovidiani) e ai monumenti più rappresentativi del centro dell'Urbe, accompagnando in un viaggio ideale il ritorno del suo libellus in patria.

Progetto di allestimento

Il progetto di allestimento si articola in tre temi

- gli "Horti" illustrato dalle immagini di

opere pittoriche e da carte della città con la localizzazione ipotizzata degli Horti Ovidiani e dalle voci che recitano i passi in cui è contenuta la descrizione della campagna con le sue proprietà

- **i monumenti del centro di Roma** che il Poeta ricorda nel percorso che il suo libro compie nell'immaginato ritorno in patria, con proiezione di una cartina che ripropone il percorso del libro e con brani recitati dai Tristia

- **il distacco da Roma** con voce che recita il brano della Tristissima noctis imago, con sul fondo il lontano abbaiare di cani e con luce lunare.

SELEZIONE TESTI DA RECITARE

gli "Horti":

«Non meus amissos animus desiderat agros/ ruraque Paeligno conspicienda solo/ nec quos piniferis positos in collibus hortos/ spectat Flaminiae

Claudia iuncta viae»

... sui colli coperti di pini
in vista della via Clodia,
là dove si congiunge
con la via Flaminia...

(*Epistulae ex Ponto*, I, 8, 40)

il percorso del libro:

«Missus in hac venio timide liber exulis urbem:

*da placidam fesso, lector amice,
manum
neve reformida ne sim tibi forte pudori!
Nullus in hac charta versus amare
docet».*

Inviato in questa città, vi giungo con timore, libro di un esule: tendimi, lettore amico, una mano benevola nella mia stanchezza

e non temere che io ti faccia per caso arrossire!

Nessun verso in questa carta insegna ad amare.

(*Tristia*, III, 1, 1-4)

[*in sintesi*]

haec sunt fora Caesaris (27)

haec est a sacris quae via nomen habet (28)

hic locus est Vestae (29)

haec fuit antiqui regia parva Numae (30)

porta est ista Palati (31)

hic Stator (32)

lovi haec (...) domus est (35)

Preghiera ... (60-61)

*ad intonsi candida templa dei
signa peregrinis ubi sunt alterna colu-
mnis*

altera templa peto, vicina iuncta theatro (69)

atria Libertatis (72)

(*Tristia* 3, 1)

[*in esteso*]

«Ditemi, lettori, se non vi pesa, che strada io debba fare e quale albergo cercare, libro straniero nella città».

Dopo avere così parlato in disparte con lingua balbettante, appena uno trovai che venisse a mostrarmi il cammino.

«Ti diano gli dèi, ciò che non concessero al mio poeta

di poter vivere placidamente nella tua patria!

Conducimi dunque, ti seguirò, quantunque io torni stanco,

per terre e per mari, da un mondo lontano».

Obbedi e guidandomi: «Questo, disse, è il foro di Cesare,

questa è la via che prende il nome dai sacri cortei;

questo è il tempio di Vesta, che conserva Pallade e il fuoco;

questa era la piccola reggia dell'antico Numa».

Quindi voltando a destra: «Ecco, dice, la porta del Palatino,

ecco Giove Statore, qui fu fondata da principio Roma».

Mentre ammiravo ogni cosa, vidi una porta che colpiva lo sguardo

per le armi splendenti e un edificio degno di un dio

e dissi: «È la dimora questa di Giove?» E a pensare che lo fosse

una corona di quercia me ne dava il presagio alla mente.

E come seppi chi ne era il signore:
"Non mi sbaglio, dico,

ed è vero che questa è la casa del grande Giove.

Ma perché la porta ha davanti un lauro che la nasconde

e l'albero cinge con la sua ombra gli angusti battenti?

Non è forse perché questa casa ha meritato trionfi perpetui?

O perché è sempre stata amata dal dio leucadio?

Perché è gioia essa stessa o perché riempie tutto di gioia?

O è il simbolo della pace che essa ha donato al mondo?

E come sempre verde è il lauro e non gli si staccano

foglie appassite, così essa ha lustro in eterno?

Della sovrapposta corona attesta la causa una scritta:

dal soccorso di questa casa furono salvati i cittadini.

Aggiungi ai salvati, o ottimo dei padri, un solo cittadino

che è dimenticato lontano, bandito all'estremo del mondo,

al quale non un delitto, ma il suo errore fu causa

delle pene che egli confessa di avere meritato.

Me sventurato! Ho terrore del luogo, terrore del potente

e la paura che mi angoscia fa tremare le mie lettere.

Vedi la carta impallidire di esangue colore?

Vedi che hanno sobbalzato i piedi alterni?

Un qualche giorno, ti prego, divieni cara, o casa,

a chi mi è padre, e sotto i medesimi signori egli ti riveda!"

Di lì con uguale passo sono condotto in cima ad alti

gradini all'eccelso e splendente tempio del dio chiomato,

dove si vedono, alternate a colonne esotiche, le statue

delle Belidi e il loro barbaro padre con la spada sguainata,

e tutto ciò che gli antichi e i moderni concepirono

nei loro animi dotti è offerto ai lettori.

Cercavo i miei fratelli tranne invero quelli

che il loro padre vorrebbe non aver generati;

mentre invano li cercavo, il custode che è preposto

a quelle dimore mi ordinò di lasciare il santo luogo.

Mi dirigo ad altri templi attigui a un vicino teatro:

anche a questi non potevano accedere i miei piedi.

Né la Libertà mi permise di toccare i suoi atri,

che primi furono aperti alle opere dotte».

Il distacco da Roma:

*«Cum subit illius tristissima noctis
imago,
quae mihi supremum tempus in urbe
fuit,
cum repeto noctem, qua tot mihi cara
reliqui,
labitur ex oculis nunc quoque gutta
meis».*

Quando mi si presenta la visione
tristissima di quella notte
in cui vissi le ultime mie ore in Roma,
quando ripenso alla notte in cui lasciai
tante cose a me care,
tuttora dai miei occhi scendono le lacrime.
(*Tristia*, I, 3)



SELEZIONE DI IMMAGINI DA PROIETTARE

1 - Gli *Horti Ovidiani*

Ponte Milvio e la Campagna romana dalle pendici di Monte Mario.

Dipinto su carta di J.B. Camille Corot (1826-1828)



2

Ponte Milvio e le sue adiacenze sulla riva destra del Tevere agli inizi del XIX secolo. Incisione di Ludovico Prosseda in *Monumenti Sabini* di Giuseppe Antonio Guattani (1828)



3

Carta XIX secolo



4

Ponte Milvio e le sue adiacenze sulla riva destra del Tevere agli inizi del XIX secolo.

Incisione di Ludovico Prosseda in *Monumenti Sabini* di Giuseppe Antonio Guattani (1828)



5

Roma, Collina Fleming: ruderi di una cisterna di epoca romana rinvenuti nel 1944 durante la sistemazione di un cimitero di guerra tedesco

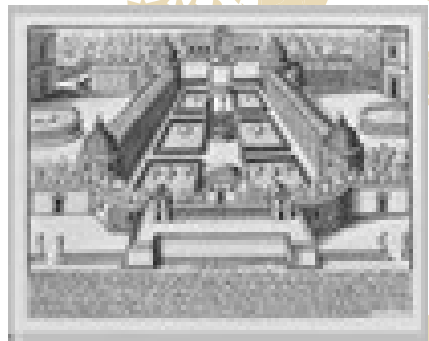


6 - Scavi (edificio II secolo)

Scavi (cantiere AMA) in via Tor di Quinto a Roma: fase di II secolo di un edificio di età augustea attribuito dubitativamente a proprietà ovidiana



Giardini di Ovidio, Lauro Giacomo (1583 - 1650)



7 - Percorso del *libellus*

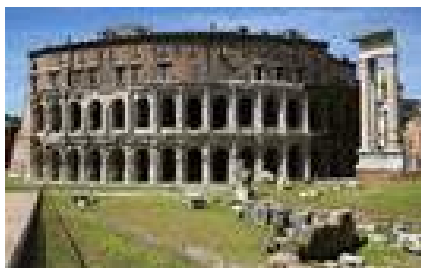
Cartina del percorso nel centro di Roma



Tabularium e Portico degli de Consenti



Teatro di Marcello e Portico di Ottavia





SALA 3:

OVIDIO E TOMI.

LA RELEGATIO

#ULTIMA TELLUS

Testo da inserire negli schermi in corrispondenza dell'ingresso alla sala: *Il viaggio invernale sul mare in tempesta esemplifica e rende evidente lo stato emotivo del Poeta relegato nell'ultima, sinistra tellus. In questa terra inospitale che non conosce il latino e le regole del vivere civile, Ovidio afferma, in uno straordinario impeto di consapevolezza: «Ego hic barbarus sum».*

In effetti la colonia greca di Tomis acquista dignità urbana dopo la conquista romana, e rimane legata fino ai nostri giorni, oggi Costanza sul Mar Nero, al nome e al ricordo di Ovidio.

PROGETTO DI ALLESTIMENTO

Il progetto di allestimento della sala che più dovrebbe coinvolgere emotivamente

il visitatore si articola nei tre temi:

- **il viaggio**, che viene esemplificato con proiezioni di immagini, con suoni e odori:

- proiezione cartina con il percorso per mare compiuto ipoteticamente da Ovidio

- effetto sonoro di mare in tempesta

- effetti olfattivi di odore di salsedine

- voci che leggono brani salienti del viaggio nei Tristia

- realizzazione di modello di nave

- **la Scizia e la città di Tomis** percepite dal Poeta, illustrata mediante la lettura di brani non solo da Ovidio che descrivono Tomi prima della relegatio

- **la città romana di Tomis**, documentata dalla riproduzione di testimonianze archeologiche, come planimetrie, il porto, i mosaici, i reperti (anche se di II secolo)

SELEZIONE TESTI DA RECITARE

Viaggio

TRISTIA

L I

«Ma, infelice che sono, sperdo invano parole senza effetto;

grosse onde mentre parlo spruzzano persino il mio volto,

e il terribile Noto mulina le mie parole e non lascia

che arrivino le suppliche agli dèi a cui sono indirizzate.

Così i medesimi venti, perché il supplizio non sia uno solo,

portano non so dove le mie vele e i miei voti.

Misero me! Quali montagne di acqua mi rotolano intorno!

Diresti che tocchino da un momento all'altro le stelle.

Quali abissi si sprofondano quando il mare si apre!

Diresti che arrivino ormai al Tartaro oscuro.

Dovunque guardo, niente vi è se non mare e cielo,

l'uno gonfio di flutti, l'altro minaccioso di nubi.

Fra l'uno e l'altro fremono con immane urlo i venti.

L'onda del mare non sa a quale padrone obbedire:

ora l'Euro infuria dall'oriente rosso di porpora,

ora soffia Zefiro mandato dal tardo occidente,

ora il gelido Borea impazza dall'Orsa che mai si bagna,

ora dalla parte opposta porta battaglie Noto.

Il pilota è incerto né trova quale rotta evitare o seguire:

la sua arte è smarrita davanti ai rischi da ogni parte.

Dunque sono perduto e non vi è speranza di salvezza,

e mentre parlo, l'acqua inonda la mia faccia.

L'onda soffocherà il mio respiro e con la bocca invano

implorante inghiottirò i sorsi che mi faranno morire.

Ma la devota consorte non si affligge che del mio esilio;

dei miei mali solo questo conosce e ne geme.

Non sa che il mio corpo è in balia del mare sconfinato,

non sa che è sbattuto dai venti, che incombe la morte.

Oh, è bene che io non l'abbia lasciata salire con me sulla barca,

perché non dovessi soffrire, me sciagurato, due volte la morte!

E invece ora, anche se muoio, poiché essa è al sicuro dal rischio,

sono certo di sopravvivere nell'altra metà di me stesso.

Ahimè, che veloce bagliore è sfavillato fra le nuvole!

Che immenso fragore scoppia dalla volta dell'etere!

Le tavole delle fiancate sono colpite dalle onde con forza

non minore del grosso peso che la
balestra abbatte sulle mura.

Questa ondata che arriva sopravanza
tutte le altre:

viene dopo la nona e precede l'undecima.

Non è la morte che temo, ma il genere
miserevole di morte.

Toglietemi il naufragio, la morte per
me sarà un dono.

È qualche cosa per chi cade per il
proprio fato o trafitto

dal ferro, adagiare il corpo morente
sulla terra amica

e qualche desiderio affidare ai propri
cari e sperare

una tomba e non essere cibo dei pesci
del mare.

Abbia pur io meritato una simile morte,
non sono solo

su questa nave: perché la mia pena
trascina degli innocenti?

Dèi del cielo e azzurri dèi che avete la
cura dei mari,

cessate ormai gli uni e gli altri le vostre
minacce

e la vita che mi concesse la mitissima
ira di Cesare

lasciate che la porti, sventurato, nei
luoghi comandati

Se anche volete che io sconti la pena
che ho meritato,

la mia colpa per il giudice stesso non
merita la morte.

Se già avesse voluto Cesare mandar-
mi alle onde stigie,

in questo non avrebbe avuto bisogno
del vostro aiuto.

Egli ha potestà incontestabile sulla
mia vita,

e lui stesso mi toglierà, quando vorrà,
ciò che mi ha dato.

Ma voi che, sono certo, nessuna mia
colpa ha offeso,

siate ormai contenti, vi prego, dei miei
mali!

Tuttavia, anche se tutti voleste salvare
un infelice,

una vita che perì non può più essere
salvata.

Anche se il mare si plachi e io abbia i
venti favorevoli,

anche se voi mi risparmiate, non sarò
meno esule per questo.

Io non solco il vasto mare avido di
ammassare

senza fine ricchezze scambiando
mercanzie

né mi dirigo ad Atene, dove un tempo
andai per studiare,

non nelle città dell'Asia, non in luoghi
già da me visitati;

non navigo per vedere nella celebre
città di Alessandro

le tue lussuose mollezze, o Nilo gaudente.

Se desidero venti favorevoli - chi potrebbe
crederlo? -

è la terra dei Sarmati a cui tendono
le mie vele;

ho l'obbligo di approdare ai selvaggi
lidi del Ponto sinistro

e mi lamento che sia tanto lenta la
mia fuga dalla patria;

è per vedere i Tomiti situati in non so
quale luogo del mondo,

che io voglio abbreviare mediante i miei voti la via».

L 4

«S'immerge nell'oceano il custode dell'orsa erimantide
e col suo astro fa burrascose le acque del mare.

Noi tuttavia fendiamo non di nostra volontà il mare Ionio
ma siamo costretti a essere audaci dalla paura.

Me sventurato! Che venti furiosi gonfiano le onde
e la sabbia ribolle divelta dagli imi fondali!

E simile a un monte, sulla prora e sulla poppa ricurva
si getta l'onda, e flagella le immagini dipinte degli dèi.

Romba il fasciame di pino, stridono sbattute

le funi, e la stessa carena geme sulla mia sventura.

Il pilota mostrando col pallore la paura che lo agghiaccia
ormai segue vinto la barca, più non la regge con l'arte

- e come un debole guidatore abbandona le non più utili

briglie al cavallo dal collo irrigidito,
così non nella direzione che voleva, ma dove trascina la forza

dell'onda, vedo che l'auriga ha abbandonato la vela alla barca.

E se Eolo non manderà fuori dei venti mutati,

ormai sarò spinto a luoghi che non devo toccare;

infatti lasciata a sinistra lontano l'Illiria,
intravedo l'Italia che mi è stata interdotta.

Cessi, io prego, di soffiare verso terre proibite

il vento, e obbedisca con me al grande dio!

Mentre parlo, e temo e desidero insieme di essere respinto

con che violenza l'onda ha fatto cigolare il fianco!

Pietà, abbiate voi pietà, o numi del ceruleo mare,

e basti che mi perseguiti il nume di Giove!

Strappate voi a una morte crudele un essere sfinito

se pure, chi già perì, può essere salvato!».

L 11

«Ogni lettera che tu hai letto in tutto il mio piccolo libro,

io l'ho scritta durante i giorni angosciati del viaggio.

O questi versi mi vide scrivere in mezzo alle sue onde

l'Adriatico, mentre tremavo al freddo di dicembre,

o dopo che superai nel mio viaggio l'istmo fra i due mari

e presi una seconda nave per la mia fuga nell'esilio.

Che facessi dei versi fra il furioso urlare del mare,

penso che abbia fatto stupire le Cicliadi egèe.

Io stesso sono stupito che il mio ge-
nio non abbia ceduto
davanti a così grande tempesta e
dell'animo e del mare.

Ottundimento si chiami o follia questa
mia passione,
da questa occupazione fu lenito ogni
mio affanno.

Spesso ero sbattuto incerto dai tem-
pestosi Capretti,
spesso il mare era minaccioso sotto
l'astro di Sterope,

e oscurava il giorno il custode dell'at-
lantide Orsa,

- o l'Austro svuotava le ladi dei loro
diluvi serali;

spesso un'ondata finiva dentro la bar-
ca: io tuttavia

tracciavo, come venivano, con mano
tremante i miei carmi.

Anche ora le sartie stridono tese sotto
l'Aquilone,

e l'acqua monta ricurva e s'innalza a
guisa di montagna.

Il timoniere stesso levando le mani
alle stelle

invoca, dimentico della sua arte, soc-
corso.

Dovunque guardo non vedo che lo
spettro della morte,

che temo con l'animo incerto e invoco
mentre la temo.

Se toccherò il porto, anche del porto
avrò terrore:

la terra mi spaventa più dell'acqua
ostile.

Infatti mi accasciano insieme le insi-
die degli uomini

e del mare, e la spada e l'onda mi
causano una doppia paura:

quella temo che spero di far preda del
mio sangue,

e questa che cerchi di avere il vanto
della mia morte.

A sinistra vi è una barbara terra av-
vezza all' avida rapina,

sempre occupata nel sangue nelle
stragi e nella guerra,

e benché il mare sia agitato dai ma-
rosi invernali,

il mio animo è più sconvolto del mare.

Così devi essere più indulgente, be-
nevolo lettore, con questi

miei versi se sono inferiori, come
sono, alla tua attesa.

Non li scrivo come un tempo nel mio
giardino,

né tu accogli, lettuccio consueto, il
mio corpo.

Sono in balia, nella luce brumale,
dell'abisso invitto

e la carta stessa è spruzzata dalle
acque cerulee.

Mi contrasta selvaggia la tempesta e
s'infuria perché oso

scrivere mentre mi lancia le sue dure
minacce.

Vinca pure sull'uomo la tempesta; ma
come porrò fine ai versi

- prego che nello stesso tempo lei
cessi il suo furore».

La Scizia e Tomis

Virgilio, III Georgica, 351:

La Scizia è compresa fra «*unda Maeotia, torbidus Hister*» e «*redit medium Rhodope porrecta sub axem*».

«*Sol pallentis haud umquam discutit umbras*» (357) e il fiume gelato «*ferratos sustinet orbes*»; non si salvano gli animali: «*intereunt pecudes, stant circumfusa pruinis corpora magna boum*» (367); agli abitanti, «*pecudum fulvis velatur corpora saetis*» (383) si gelano anche le barbe: «*stiria impexis induruit horrida barbis*» (366).

«*At sine te, quamvis operosi vitibus
agri
Me teneant, quamvis annibus arvia
natent
Et vocet in rivos currentem rusticus
undam
Frigidaque arboreas mulceat aura
comas,
non ego Paelignos videor celebrare
salubres,
non ego natalem, rura paterna, locum,
sed Scythiam Cilicasque feris viride-
sque Britannos*».

(Amores 2,16, 33-39)

*In extremis partibus orbis (Tristia, 3,3,3)
In oris ignotis (Tristia, 3,3,37)
Ulterius nihil est nisi non habitabile
frigus, heu quam vicina est ultima terra
mihi (Tristia, 3, 4, 51-52)*

*Orbis in extremis iaceo desertus ha-
renis (Epistulae ex Ponto, 2,7,66)*

Ultima me tellus, ultimus orbis habet

(*Epistulae ex Ponto, 2,7,66*)

*Me tenet ultima tellus (Epistulae ex
Ponto, 2,8,11)*

Getae, Tomitae (Epistulae ex Ponto):

- *saevi (1,7,2)*
- *truces (1,7,12)*
- *feri (1,8,15-16)*
- *truculenti (2,7,31)*
- *non bene pacati (3,4,92)*
- *inhumani (4,13,22)*
- *marticoli (4,14,14)*
- *hirsuti (3,5,6)*
- *intonsi (4,2,2)*

«**Ego hic barbarus sum**». Voce che ripete a se stesso come pensiero ricorrente

«*Hoc facit, ut misero faveant adsint-
que Tomitae,
haec quoniam tellus testificanda mihi
est*»

Questo fa sì che a me misero gli abitanti di Tomi mi appoggino e mi siano vicini perché questa terra è chiamata a darmi testimonianza.

«*Molliter a vobis mea sors excepta,
Tomitae...*

*Gens mea, Paeligni, regioque domestica, Sulmo,
non potuit nostris lenior esse malis*».

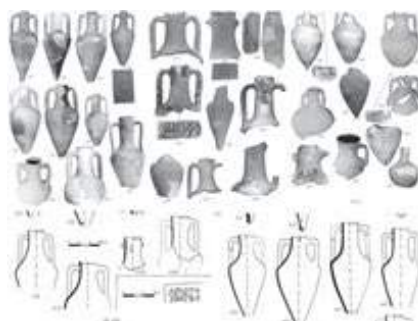
Da voi, la mia sorte è stata accolta con dolcezza, Tomitani...

La mia gente, i Peligni, e la mia terra di casa, Sulmona,
non poteva essere più dolce per i miei mali.

4 - Anfore



5 - Vernice nera



6 - Lucerne



7 - Statuine fittili



8 - Arule fittili



9 - Statue

Statue marmoree:
Fortuna e Pontos (II sec.d.C.)
Glycon (II-III sec.d.C.)



10 - Frammenti statuari in marmo e terracotta



11 - Gioielli

Laminette auree in forma di foglie, medaglietta in oro con testa femminile, pendaglio in oro



Collane, decorazioni per vesti, borchia
in oro con busto femminile e catenelle
di sospensione



11 - Area archeologica a Costanza



13 - Ricostruzione del porto di Tomis



14 - Scavi archeologici nel sito della città romana (terme, *lentiarion*)





15 - Estensione della città e della necropoli di Tomis nel I secolo d.C



SALA 4:

LA FORTUNA DI OVIDIO

#VIVAM

PRESENZE DI OVIDIO NELLE ARTI VISIVE

Ovidio tra Medioevo e Rinascimento

Le *Metamorfosi* di Ovidio rivestono un ruolo fondamentale nella trasmissione della mitologia classica attraverso il Medioevo all'età rinascimentale non solo sotto il profilo testuale ma anche sotto quello iconografico, tanto che i racconti del poeta di Sulmona costituiscono una vera e propria "Bibbia dei pittori". Nonostante Ludwig Traube definisca il XII secolo "*ætas ovidiana*", le gerarchie ecclesiastiche combattono a lungo l'influenza del pensiero del poeta sulla società, al punto che l'*Ars Amatoria* scompare dalle aule d'insegnamento e delle biblioteche, come testimonia il catalogo della Sorbona del 1338.

Nonostante ciò la fortuna di Ovidio continua a crescere nel volgare, grazie all'interpretazione allegorica in chiave

cristiana delle sue opere; fra XII e XIII secolo le favole ovidiane susciteranno un enorme interesse grazie alle versioni "moralizzate" delle *Metamorfosi* che, attraverso le illustrazioni, contribuiscono a perpetuarne la tradizione. In tal modo si viene a formare nell'Europa Settentrionale una tradizione di testi moralizzatori del pensiero ovidiano, nei quali le immagini di tema mitologico acquisiscono un carattere medievale e cortese.

In Italia grazie all'attività degli umanisti padovani della fine del Duecento, inizia ad attuarsi nei testi il ripristino di forme classiche, di quelle che Panofsky chiama le "rinascenze medievali". In tal modo lo stile "all'antica" appare fra le illustrazioni delle *Metamorfosi*, sino a che, nella prima edizione a stampa del 1497, il nuovo apparato iconografico finirà per emancipare la rappresentazione in volgare dalle moralizzazioni precedenti.

Durante tutto il Medioevo l'opera di Ovidio, assieme a quella di Virgilio, co-

stituisce dunque la fonte privilegiata in materia di mitologia classica.

Giovanni Boccaccio nel *Filocolo*, cita l'*Ars amatoria* come «il santo libro d'Ovidio, nel quale il sommo poeta mostra come i santi fuochi di Venere si debbano ne' freddi cuori con sollecitudine attendere», ma nel *De genealogia deorum gentilium* definisce il poeta «*clari sed lascivientis ingenii*», attestandosi anch'egli sulla generale posizione di condanna morale. Sempre nel *Filocolo* Boccaccio cita Sulmona, «riposta patria del nobilissimo poeta Ovidio», nella quale si era sviluppato un vero culto per il celebre figlio, analogamente a quanto accaduto a Mantova per Virgilio. Attorno ad entrambi i poeti erano nati miti e leggende, che, nel caso di Ovidio, lo descrivevano come monaco e mago, capace di costruirsi in una sola notte la sua splendida villa sulla costa del monte Morrone; a tale personaggio oscuro, vero e proprio spirito del luogo, si ricollega una particolarissima testimonianza scolpita sulla facciata del palazzo della SS. Annunziata di Sulmona.

L'elemento unificatore delle tre sezioni in cui il fronte del palazzo venne costruito, dagli inizi del XV secolo sino alla metà del successivo, è il fregio continuo all'interno del quale il concio 5C della Sezione I (1415) ospita la figura di un monaco incappucciato, identificato con Ovidio, assorto nella lettura di un libro. A tal proposito, una tradizione popolare riportata da Giovanni Pansa fa del poeta non solo un cristiano, ma addirittura un monaco, anzi il capo dei

monaci che abitavano nella Badia Morronese, un predicatore, un profeta, un santo. Pansa ritiene che ciò derivasse dall'abbigliamento della statua quattrocentesca del poeta collocata sul Palazzo Pretorio, nella quale Ovidio indossa un abito somigliante alla veste di un frate, ma in realtà la figura del poeta compare già nel sigillo concesso nel 1410 dal re Ladislao al Magistrato cittadino. Il tema dell'uomo vestito con saio viene riproposto nel concio 17 della Sezione II (1483), quando però la ripresa di temi utilizzati sembra essere svuotata della sua valenza originaria. Probabilmente le attribuzioni misteriche correlate ad Ovidio, estremo prodotto di contraddittorie accezioni medievali, si erano perse con il definitivo affermarsi della cultura rinascimentale.

Il Quattrocento: una statua d'Ovidio come emblema della Rinascenza

A Firenze, culla del Rinascimento, la pittura a soggetto mitologico, largamente diffusa alla fine del XIV secolo, trova piena affermazione in quello successivo anche in opere di tipo domestico come le «pitture di favole che erano per lo più tolte da Ovidio» citate dal Vasari. In tale ambito ricordiamo la decorazione del fregio della Villa di Poggio a Caiano, progettata da Giuliano da Sangallo per Lorenzo de' Medici, nella quale la scuola di Luca della Robbia riprende motivi presenti nei primi due libri delle *Metamorfosi*, tra cui il «carro dell'Aurora e del Sole».

Di grande importanza per la fortuna ovidiana risulta l'attenzione dedicata al poeta dai trattatisti, nonostante Leon Battista Alberti si limiti nel *De re edificatoria*, a contrapporre alla "gravitas" della decorazione dei palazzi la "festivitas" mitologica della "pictura iucundissima" delle ville. Ben altro rilievo è conferito alla mitologia nel trattato di Antonio Averlino in cui viene descritta la città ideale di *Sforzinda*; oltre a precisare puntualmente i temi adatti alla decorazione dei palazzi, alla fine del libro XVII, Filarete, riferendo il modello mitologico per la casa della Virtù, chiede che gli si conceda di descriverla «come fu lecito a Ovidio descrivere quella del Sole». Si tratta di uno dei *topoi* ovidiani che più affascinano gli architetti del Rinascimento e del Barocco, la Reggia del Sole che «alta si ergeva [...] sopra eccelse colonne scintillanti d'oro e raggianti di ramate fiamme. Lucido avorio ricopriva il sommo del frontone, i battenti della porta emanavano argentei riflessi. Qui l'arte andava oltre la materia (...)». Nel medesimo ambito Ovidio narra di Apollo seduto su di un trono di smeraldi con ai lati l'Anno, il Mese ed il Giorno, «i Secoli e le Ore disposte alla stessa distanza» e le quattro stagioni: la Primavera «col capo recinto di fiori», l'Estate nuda «con serti di spighe», l'Autunno «lordo di mosto» e l'Inverno «glaciale coi capelli canuti irti di neve». La narrazione ovidiana è poi ripresa da Filarete a proposito della decorazione delle logge, ove occorre rappresentare «in prima i quattro tempi dell'anno e poi

i quattro elementi e descrizione della terra».

Ad Isabella d'Este, sorella di Ercole e moglie di Francesco Gonzaga, si deve invece l'introduzione di soggetti mitologici nella decorazione del proprio studio, affidata ad Andrea Mantegna. La figura di Isabella si lega a quella di Ovidio attraverso la statua che Sulmona aveva dedicato al suo massimo figlio, cui doveva intera la sua fama. L'umanista Giovanni Pontano ricorda infatti come nel 1438 Alfonso il Magnanimo, giunto al cospetto di Sulmona, si fosse commosso per aver di fronte la città che aveva dato i natali ad un tale poeta. Eppure, nonostante la notevole tradizione umanistica, è solo con il capitanato di Polidoro Tiberti da Cesena, iniziato nel 1474, che il Rinascimento artistico prende piede in città, rivelando influssi dell'ambiente toscano e padano. È probabilmente lo stesso Tiberti l'artefice della statua ad Ovidio, originariamente collocata sulla facciata del Palazzo Pretorio, sede dello stesso Capitano, esemplare testimonianza della penetrazione dei modi albertiani nell'Italia del Quattrocento. Mentre la toga dottorale (scambiata, come visto, per veste monacale) rinvia alle immagini di Dante molto diffuse all'epoca in Romagna, il basamento rimanda al grande umanista fiorentino sia nella decorazione che nell'iscrizione, i cui caratteri richiamano quelli del Tempio Malatestiano di Rimini. Nel 1499 Jacopo Probi d'Atri, conte di Pianella, scrive da Napoli alla marchesa d'Este riferendo i suggerimenti ricevuti

da Giovanni Pontano per un monumento da erigere a Virgilio nella città di Mantova ad opera di Andrea Mantegna; tali suggerimenti fanno certamente riferimento alla statua di Sulmona, che nel 1485 il Pontano aveva visto di persona. Un disegno di progetto per il monumento mantovano, conservato a Parigi, rivela però come Mantegna tenesse conto solo parzialmente di quanto espresso dal Pontano, poiché la figura di Virgilio, pur abbigliata alla maniera classica e con il capo coronato d'alloro, mostra fra le mani un libro, proprio come la statua sulmonese.

Il Cinquecento. Ovidio tra Roma e Mantova

Nella prima parte del Cinquecento, attraverso la figura di Giulio Romano la rappresentazione delle favole di Ovidio segue un affascinante percorso tra Roma e Mantova, a partire dalla decorazione della villa che i Medici principiarono dal 1518 sulle pendici di Monte Mario. Va sottolineato però come Villa Madama condividesse la proposizione di temi ovidiani con quella di Agostino Chigi alla Lungara, iniziata dieci anni prima su progetto di Baldassarre Peruzzi e decorata dallo stesso, da Sebastiano del Piombo, Raffaello Sanzio ed i suoi allievi (tra cui Giulio Romano ed il Sodoma). In particolare al piano nobile della Farnesina le prospettive dipinte dall'artista senese sono legate da un fregio continuo con scene ispirate prin-

cipalmente dalle *Metamorfosi*.

Nella villa di Monte Mario la decorazione ad affresco e a stucco eseguita da Giulio e da Giovanni da Udine celebra invece Leone X con il ricorso alla simbologia solare, in perfetta sintonia con il programma del cardinale Giulio de' Medici, futuro papa Clemente VII e artefice della villa. La ricca e complessa decorazione va anch'essa interpretata in rapporto alla Reggia del Sole come rivela la presenza delle quattro stagioni nella volta della loggia.

Nel 1524 Giulio Romano giunge a Mantova, determinando un deciso rinnovamento del repertorio stilistico ed iconografico che trova il suo episodio più spettacolare nella residenza suburbana sull'isola di Teieto che, di lì a poco, Federico Gonzaga, figlio di Isabella d'Este, inizia a costruire. I temi mitologici di palazzo Te, forse dedicati agli amori di Federico e della sua favorita Isabella Boschetti, sono ispirati dalle *Metamorfosi* soprattutto nell'appartamento di cui fanno parte la Camera del Sole e della Luna e la Camera di Ovidio. La Sala dei Giganti è sicuramente l'ambiente più famoso e stupefacente del palazzo, in quanto nella decorazione Giulio Romano adotta una tecnica totalmente sperimentale nella rappresentazione dell'ardita scalata dell'Olimpo da parte dei giganti descritta da Ovidio.

Nella Roma che Giulio aveva abbandonato senza farvi più ritorno, dopo le tragiche vicende del Sacco, in numerose opere architettoniche vengono raffigurati episodi delle *Metamorfosi*, come

nella residenza del cardinale Capodiferno, nel Casino di Pio IV in Vaticano e nel palazzo “del Duca di Firenze”. In periodo di Controriforma il repertorio ovidiano alloggia anche a Mantova in luoghi privilegiati come la “Galleria del Passerino” costruita in Palazzo Ducale nel 1595.

Nella sua patria di adozione Giulio Romano viene ritratto in un celebre dipinto di Tiziano Vecellio, attivo nella corte dei Gonzaga sin dal 1522, nelle cui opere risiede un'altra fondamentale interpretazione iconografica di Ovidio, come la *Venere* eseguita nel 1538 per Guidobaldo II della Rovere e la *Danae* realizzata attorno al 1545 per il cardinale Alessandro Farnese, entrambe di chiaro carattere erotico. I dipinti più importanti a soggetto mitologico di Tiziano sono però quelli compiuti negli anni della maturità per il re Filippo II, uno dei grandi committenti di Tiziano insieme con il padre Carlo V, di cui fu successore sui domini spagnoli; in opere quali *Venere e Adone* (1554), *Diana sorpresa da Atteone mentre fa il bagno* (1556-59) e *Perseo e Andromeda* (1562-63), alle festose composizioni del mondo classico delle prime opere l'autore contrappone una melanconica meditazione sulla tragicità del mito.

Le opere di carattere mitologico di Tiziano vanno però ricondotte all'interno delle rappresentazioni di carattere erotico, allora tanto diffuse da suscitare serie preoccupazioni nei vertici della Chiesa. Per le sue “poesie” mitologiche Tiziano si ispira direttamente

ad Ovidio: ad un Ovidio che, secondo Panofsky, il pittore analizza in profondità, tanto da apportare nei suoi quadri dei discostamenti dalla tradizione iconografica corrente. In realtà, come fa notare Carlo Ginzburg, Tiziano non conosceva il latino e quindi deve aver letto le *Metamorfosi* attraverso i “volgarizzamenti” cinquecenteschi, traduzioni spesso tutt'altro che fedeli. Lo stesso mito di Danae, diffuso nell'antichità da versioni frammentarie e descritto da Ovidio in soli cinque versi, secondo la letteratura artistica era giunto al pittore attraverso la “trasmutazione” pubblicata a più riprese da Nicolò degli Agostini a partire dal 1522. Al contrario, il percorso del mito da Ovidio a Tiziano è ben più complesso come dimostrano proprio i discostamenti dell'artista rispetto non solo alla succitata tradizione iconografica ma anche al testo originale. Ancora, nella *Diana sorpresa da Atteone mentre fa il bagno* (1559) la singolare cornice architettonica (in particolare la volta gotica) secondo Panofsky viene ispirata a Tiziano da Ovidio, mentre invece studi più recenti hanno dimostrato come l'apparato iconografico sia più vicino alla “volgarizzazione” di Andrea dell'Anguillara, pubblicata appena quattro anni prima. Il *Perseo e Andromeda* (1562) rivela invece una dipendenza più stretta dal testo ovidiano, soprattutto negli elementi privi di riscontro nelle precedenti raffigurazioni. Ad ogni modo, sebbene Tiziano si ispiri ai “volgarizzamenti” di Nicolò degli Agostini o di Giovanni Bonsignori, i riferimenti e le illustrazioni a

corredo vanno a fondersi nella rovente personalità del grande pittore veneto.

Va fatto infine presente come la *Venere ed Adone* di Tiziano sia giudicata negativamente dal commediografo e critico d'arte fiorentino Raffaello Borghini, a lui contemporaneo, il quale rileva come la luce e le pose delle figure siano incompatibili con il testo ovidiano. In realtà, più di ogni altro artista Tiziano può permettersi di raffigurare le favole ovidiane senza una dipendenza servile dal testo originale; la tradizione veneta, dalla quale egli deriva, sviluppa infatti la "poesia", concepita quasi come sfida nei confronti della "istoria" fiorentina. Lo stesso Tiziano chiama "poesie" i dipinti di carattere mitologico eseguiti per Filippo II, intendendo con ciò fare allusione allo stesso sollievo dell'animo che si può avere da un carne; in tal senso essi hanno il significato non di illustrazioni di testi poetici ma di esercizi di poesia privi di segni verbali.

Metamorfosi e Barocco

Dei grandi interpreti di Ovidio nel Cinquecento, Giulio Romano viene citato come «grande maestro italiano» nel *Racconto d'inverno* di William Shakespeare il quale, secondo Erwin Panofsky, in *Venere e Adone* si ispira all'omonimo dipinto di Tiziano.

Nel Seicento l'arte trova un'importante coincidenza con l'universo ovidiano attraverso la concezione del monumentale ed il suo processo tipico: l'allegoria.

In tal senso si hanno figurazioni che Giulio Carlo Argan chiama "allegorizzanti" in quanto posseggono l'aspetto dell'allegoria sebbene il significato concettuale non sia definito, come nel caso degli affreschi eseguiti sino al 1600 da Annibale Carracci nel palazzo di Odoardo Farnese a Roma, "allegorizzanti" per il sol fatto di rappresentare le favole delle *Metamorfosi*.

In realtà all'avvento del Barocco corrisponde una seconda *ætas ovidiana*, che, pur nella continuità del riferimento, assume caratteristiche ben differenti. Ad esempio in *Venere ed Adone* (1635) Pieter Paul Rubens racconta la medesima favola del dipinto di Tiziano ma, a differenza del maestro veneto, dipinge i dettagli del mito in modo allegorico, come dimostra la faretra aperta ai piedi di Venere foriera del tragico destino dei due amanti. Sebbene il pittore fiammingo abbia prodotto molti dipinti su temi ovidiani, solo la serie della Torre de la Parada è completamente dedicata alle *Metamorfosi*. Nel ciclo di 41 soggetti ovidiani Rubens realizza una sorta di "Ovidio illustrato" del tutto personale nel quale rifiuta la tradizione iconografica, preferendo la narrazione all'allegoria.

I dipinti di motivi ovidiani eseguiti da Nicolas Poussin sono invece l'esito di un profondo interesse verso la poesia e la filosofia antica incoraggiato dal circolo di mecenati cui appartiene Cassiano del Pozzo, che lo indirizza verso Ovidio. Come i poeti che considerano le opere ovidiane puri strumenti allegorici, in *Eco e Narciso* (c. 1627) Poussin simboleg-

gia con la figura del bellissimo giovane il mero amore per se stessi che contrasta il tema della fertilità caratterizzante tanti miti ovidiani. Poussin conosce Giovan Battista Marino durante il periodo che questi trascorre in Francia e per lui esegue nel 1623 una serie di disegni a penna e ad acquarello, evitando di sottolineare le tensioni psicologiche e la drammaticità espressa dal mito. Poussin, come altri artisti, era costantemente attratto dalla varietà del potenziale allegorico e psicologico insito in Ovidio, tanto che in *Venere che piange la morte di Adone* (1626) la composizione sembra liberarsi del riferimento al poema mariniano, richiamandosi invece alle *Metamorfosi* ed all'iconografia del *Compianto sul Cristo morto*.

Tra le numerose raffigurazioni mitologiche ispirate dai raffinati virtuosismi retorici e stilistici dell'opera di Giovan Battista Marino, il *Convito degli dei con Adone* di Luca Giordano (1655-60) testimonia quanto contasse l'abilità nella rappresentazione dei miti di Ovidio per i pittori in cerca di successo nei generi più elevati. Giordano dipinge anche un mito poco noto quale il *Perseo combatte contro Fineo e i suoi compagni* (c. 1680), che risulta un brillante esempio di mescolanza tra necessità decorativa ed interesse narrativo.

L'opera che meglio esprime il rapporto tra il Barocco ed Ovidio è probabilmente l'*Apollo e Dafne* di Gian Lorenzo Bernini, iniziata prima del 1622 e terminata nel 1624, uno spettacolare esercizio scultoreo finalizzato a cogliere

un esatto momento fisico. Qui non c'è nulla dell'espressione compiaciuta che in altre rappresentazioni Dafne mostra nel momento in cui i desideri di Apollo restano inesauditi e la sua virtù intatta.

Il senso effimero e transitorio dei sensi e dei sentimenti materiali è rafforzato inoltre dal distico moraleggiante improvvisato dal cardinale Maffeo Barberini e che Bernini incide in un cartiglio sulla base della statua, evocando il sottile gioco tra gioia e dispiacere.

Come già anticipato, il gruppo scultoreo risulta probabilmente un chiaro esempio del connubio tra metamorfosi ed arte barocca, strettamente legata al concetto di movimento, insito nell'adozione delle piante ellittiche e nelle facciate curve di tante opere architettoniche.

Possente citazione ovidiana, monumentale ed allegorica, è per Marcello Fagiolo la più celebre opera del Bernini architetto, ovvero il colonnato di S. Pietro, che lega l'architettura con il 'teatro' inteso come spettacolo urbano. Il colonnato vaticano è intanto un *Theatrum urbis*, in quanto rivolto alla città di cui poteva ospitare il doppio della popolazione del Seicento. Nel riferimento agli altri edifici ludici della Roma antica, quali stadi, circhi e naumachie, il Colonnato diviene poi *Theatrum mundi*, rispecchiando le nuove teorie sulle orbite dei pianeti e nel contempo *Theatrum Ecclesiae*, immagine terrena dell'Olimpo cristiano. Infine il Colonnato diviene "Teatro del Sole", luogo di misura dello spazio e del tempo, con l'obelisco-gno-

mone inteso quale simbolo solare. «E se Luce immortal splendor qui puole/ con ben cento Colonne il bel contorno/ può dirsi, e con ragion Reggia del Sole», scriverà Giacomo Cassetti nel 1718, evocando il “Palazzo del Sole” ovidiano per celebrare Alessandro VII come sovrano solare attraverso la riproposizione del culto di Apollo e del tempio di Marte e del Sole che la tradizione riteneva sorgesse in Vaticano. Lo stesso Bernini in una sua memoria cita il papa come un “Principe assomigliato al Sole che con i raggi non solamente illumina e riscalda”.

Altri importanti progetti berniniani per Alessandro VII, quali il progetto di “piazza-stadio” da realizzare davanti a Montecitorio e a palazzo Chigi, ispirano la proposta per la piazza del Louvre, grande esedra a due semicerchi. Il tema dello spazio avvolgente, che Bernini propone nel primo progetto per il palazzo di Luigi XIV, redatto durante il suo breve soggiorno in Francia, non era però estraneo alla cultura architettonica francese, come dimostra da sola la facciata del castello di Vaux-le-Vicomte, che Louis Le Vau realizza tra il 1656 e il 1661 su incarico di Nicolas Fouquet. Il percorso di Ovidio nell’arte e nell’architettura passa anche attraverso la magnifica residenza del sovrintendente alle finanze di Luigi XIV, realizzata da Le Vau assieme all’architetto di giardini André Le Nôtre ed al pittore Charles Le Brun, il quale esegue per la cupola del castello un disegno della Reggia del Sole, raffigurata come un’ampia com-

posizione di colonne binate su di un podio attorno ad un padiglione centrale. Il disegno, chiaramente celebrativo della figura reale, non viene eseguito a causa della caduta in disgrazia di Fouquet ma è ben noto nell’ambiente tanto da influenzare i progetti per il Louvre redatti dopo la partenza di Bernini. Dopo il successo di Vaux-le-Vicomte il trio di artisti si ritrova ad operare nella reggia di Versailles, dove dal 1664 Le Vau realizza la “Grotta di Teti”, un piccolo edificio a pianta rettangolare in cui tutto richiama il re Sole attraverso la figura di Apollo, presente tanto nelle sculture quanto nelle inferriate d’ingresso. Il rapporto tra l’architetto francese ed Ovidio prosegue anche in occasione della più importante opera urbana di Luigi XIV, il completamento del Louvre, ovvero il palazzo del Re Sole.

Per la realizzazione della facciata est era stato chiamato in Francia Gianlorenzo Bernini, che aveva proposto differenti soluzioni. Nonostante venga celebrata la cerimonia di posa della prima pietra, Colbert ne abbandona il progetto trasferendo l’incarico al *Petit Conseil*, una commissione composta da Louis Le Vau, Claude Perrault e Charles Le Brun. Nasce così il grande prospetto in cui il motivo del lungo colonnato binato, ripreso da Bernini, evoca la Reggia del Sole. Nonostante il Colonnato ospiti i portici che Colbert aveva tanto criticato nei progetti di Bernini, gli stessi vengono stavolta accettati dal ministro, che evidentemente ne ha compreso il significato di citazione ovidiana. Il riferi-

mento alle *Metamorfosi* del Colonnato viene ancor più rafforzato dalla sostituzione nella volta delle figure di Ercole previste da Bernini con quelle di Apollo proposte dal *Petit Conseil*.

La popolarità delle “favole note” ovidiane nel XVII secolo è infine testimoniata dal poema pubblicato a Parigi nel 1670 mentre il Colonnato era in costruzione; citando l'*Ars Amatoria*, l'autore consegna al mito Luigi XIV come equivalente, splendido ed eterno, del “padre della luce” Apollo-Sole il cui palazzo si sarebbe specchiato nel Louvre ormai completo.

Ovidio tra Otto e Novecento: le immagini nelle sue patrie

La stella di Ovidio sembra declinare in età moderna, tanto che nel 1945 Hermann Fränkel afferma che “fu solo nel diciannovesimo secolo che il prestigio di Ovidio cadde così in basso dove oggi giace”. Una delle cause principali della parabola discendente ovidiana sembra doversi ricondurre al fatto che la sua influenza era quasi sempre mediata, talvolta da vecchie rappresentazioni come l'*Andromeda* di Polidoro Caldara da Caravaggio (1524-25), che ossessionò il giovane Browning, il quale, nella poesia *Euridice a Orfeo* introdurrà una nuova interpretazione del mito nella quale il rifiuto nasce da una volontà ora di Orfeo ora della sua amata. L'altro problema è la “disintegrazione” di Ovidio che avviene durante l'Ottocento,

quando, nella conoscenza popolare, la poesia ed il suo creatore si allontanano reciprocamente. Ovidio il libertino, il sofisticato stratega dei conflitti amorosi viene separato dall'Ovidio utile fonte di miti e leggende, mentre si tralascia sovente il sapido ed elegante autore di versi, criticato anche da Leopardi. Anche in questi anni il poeta di Sulmona continua però ad ispirare gli artisti, soprattutto per il tema dell'esilio, raffigurato da Eugène Delacroix in *Ovide chez le Schytes*, in mostra nell'Esposizione di Parigi del 1859 e descritta da Baudelaire.

Nella cultura britannica Ovidio costituisce parte viva della coscienza Romantica e l'“Arianna abbandonata” diviene il soggetto favorito di numerosi pittori vittoriani. Scrittori come Wordsworth e Keats vengono attirati dal poeta, pur mantenendo la distanza dal suo mondo, mentre Byron lo considera un *alter ego* sovente ripudiato, l'impudente ribaldo che talvolta egli voleva apparire a se stesso; infine Browning e Swinburne identificano in lui una sfida alle convenzionali devozioni che essi sfruttarono per i propri fini.

I simbolisti adottano il mito di Orfeo, come Gustave Moreau (*Ragazza tracia con la testa di Orfeo*, 1865), Jean Delville (1893), Odilon Redon (1903), mentre August Rodin realizza dal 1878 la serie delle *Metamorfosi*. La sicura sopravvivenza in età moderna della tradizione accademica dei soggetti ovidiani è manifestata dal *Pygmalion and Galatea* di Jean-Léon Gérôme (1890),

ove l'estatica raffigurazione elude il momento della trasformazione.

Tra Ottocento e Novecento si sviluppa la vicenda di tre rappresentazioni della figura di Ovidio, scolpite in due delle sue patrie: la prima, ove egli nasce, e l'ultima, in cui muore.

Il primo artefice di queste opere è Ettore Ferrari, uno dei protagonisti della scena artistica della Roma di fine secolo e, soprattutto, personaggio di grande spessore dal punto di vista politico ed umano: scultore di ampia fama, consigliere comunale, deputato al Parlamento, titolare della cattedra di scultura (dal 1896) e poi presidente (dal 1906) presso il Regio Istituto di Belle Arti in Roma, membro della Giunta Superiore e del Consiglio per le Belle Arti (1882-92), massone e Gran Maestro del Grande Oriente d'Italia. Dopo l'esordio al concorso dell'Accademia di S. Luca nel 1868 con un bozzetto in terracotta sul soggetto *Labano accoglie amorevolmente Giacobbe*, nella prima fase della sua carriera Ferrari sviluppa il tema del ribelle in opere quali il *Bruto* (1870) e lo *Stefano Porcari* (1871). La prima grande occasione professionale gli viene però dal giovane stato indipendente della Romania; dopo il monumento al poeta e patriota Ion Heliade Radulescu che realizza a Bucarest nel 1877, Ferrari ottiene l'incarico per la statua dedicata ad Ovidio nella città di Costanza, l'antica Tomi, il cui bozzetto egli aveva presentato all'Esposizione Nazionale di Torino del 1884, raffigurando il poeta "dignitosamente sofferente dell'esilio".

Il monumento a Ovidio, ispirato nella postura ed in molti dettagli da una stampa seicentesca di Johann Theodor de Bry, viene inaugurato nella città romana il 30 agosto del 1887 alla presenza dell'avvocato Raffaele Ognibene in rappresentanza della città natale del poeta. In patria realizza il monumento equestre a Vittorio Emanuele II a Venezia (1887), che lui stesso giudicherà più tardi un "peccato politico" ma anche numerosi monumenti dedicati a Giuseppe Garibaldi e ad altri illustri personaggi della storia civile italiana in svariate città. Nella sua Roma partecipa assieme a Pio Piacentini al primo concorso per il monumento a Vittorio Emanuele II (1881), ottenendo il secondo premio nonostante il giudizio negativo espresso dal giovane giornalista Gabriele d'Annunzio; nell'ambito della realizzazione del progetto definitivo redatto da Giuseppe Sacconi esegue poi la statua della *Rivoluzione*. La sua opera più celebre è però la statua di Giordano Bruno realizzata a Campo de' Fiori, "là dove il rogo arse e il secolo da lui divinato s'è ricordato di lui". Ancor più sofferta la vicenda del monumento dedicato a Giuseppe Mazzini, la cui proposta, presentata in Parlamento nel 1890, si era concretizzata solo nel secondo dopoguerra. Per la realizzazione di una statua ad Ovidio a Sulmona una prima iniziativa si ha nel novembre 1857 grazie al capitano Enrico Pianelli che avvia un tentativo di sottoscrizione. Nel 1884 il Consiglio Comunale torna ad occuparsi dell'argomento e, su proposta del

barone Gennaro Sardi, sceglie il piazzale Vittorio Emanuele II (l'attuale piazza Carlo Tresca) per ospitare "la statua modellata dal chiarissimo scultore Ettore Ferrari, esposta nella Mostra Nazionale di Torino". Con l'avvento del fascismo l'iniziativa prende piede, grazie anche all'interessamento di Alessandro Sardi, sottosegretario ai Lavori Pubblici del primo Governo Mussolini. Nella seduta del 16 dicembre 1923 l'assise cittadina, appreso che l'«illustre Maestro Ettore Ferrari si è impegnato di dare a Sulmona il Monumento desiderato, col solo rimborso delle spese vive per la materia prima, spese che, compreso il basamento, si calcolano a giudizio anche dello scultore, in lire ventimila» decide di far sorgere il monumento nella piazza XX Settembre e di inaugurarlo «per il 21 aprile p.v., anniversario del Natale di Roma».

Espletate le procedure di incarico, l'effigie di Ovidio giunge finalmente in patria e viene collocata nella sua sede urbana, protetta da un involucro ligneo; per soddisfare la crescente curiosità cittadina viene scoperta in anteprima il 14 dicembre 1924, con una deposizione di corona d'alloro da parte degli studenti sulmonesi. Deciso il resto delle epigrafi da incidere sul basamento, il monumento viene finalmente inaugurato il 30 aprile seguente da re Vittorio Emanuele III alla presenza del Sindaco Pilade Perrotti, delle autorità locali e regionali, del ministro romeno Alexandru Emil Lahovary (dichiaratamente filofascista), e del senatore Enrico Cocchia,

professore di letteratura latina nella Reale Università di Napoli, che pronuncia l'orazione ufficiale. Manca invece Ettore Ferrari, cittadino onorario dal 17 febbraio precedente, che pure si era recato a Sulmona pochi giorni prima dell'inaugurazione per aggiungere lo stilo alla mano destra della statua.

Lo scultore lascia nella patria di Ovidio un estremo simbolo di libertà di pensiero, grazie anche all'intervento degli esponenti della Massoneria locale che lo avevano convinto a realizzare l'opera accettando il solo rimborso delle spese. I principi della fratellanza occhieggiano da alcuni segni più o meno nascosti, come nella tradizione dell'iconografia massonica, a partire dalla data posta sul retro del monumento, sia nel basamento in travertino che sul sostegno della statua: *MMDCLXXVII A(b) V(rbe) C(ondita)*, ovvero "2677 dalla fondazione di Roma" e non "1925 dalla nascita di Cristo", come in altri monumenti realizzati a ricordo di fratelli massoni; d'altronde, la stessa Amministrazione aveva scelto per l'inaugurazione la data del compleanno di Roma. Sempre nel sostegno bronzeo, accanto alla firma dell'autore, troviamo poi un fascio littorio coronato da un berretto frigio, a riecheggiare la statua della *Rivoluzione* nel Vittoriano che tante polemiche aveva sollevato. Quella dei simboli libertari non era una consuetudine in Ferrari ma neppure una casualità, se ricordiamo la statua di Garibaldi di Rovigo del 1896, nella quale egli realizza sotto le staffe dell'Eroe due corone reali rovesciate.

Nel monumento sulmonese va osservato come il fascio littorio, posto accanto alla data di conclusione dell'opera, sia raffigurato in posizione reclinata, forse a richiamare il simbolismo del termine dei lavori rituali nelle officine massoniche. Inoltre ai piedi del poeta corre una corda annodata che sembra riecheggiare i simboli quali la corda e il nodo d'amore che ornano le colonne dei templi massonici, presenti ad esempio nella Regia Scuola Industriale di Terni (1909), vero e proprio manifesto di fede massonica realizzato da Cesare Bazzani, legato a Ferrari dalla comune fede.

L'artista romano produce in sostanza una replica della statua realizzata quasi quarant'anni prima a Costanza alla quale somiglia in tutto meno che nello stilo, aggiunto all'ultimo momento dallo scultore al monumento sulmonese. Stilo presente invece nel bozzetto che Paolo Orano data al 1879, in cui vediamo un Ovidio a testa alta e con l'espressione più volitiva. Le statue gemelle di Costanza e di Sulmona mostrano invece un Ovidio a capo chino, con lo sguardo sofferente e perso nel buio della propria anima, alludendo forse al destino dell'uomo che spende la propria esistenza lontana dal reale significato e dalle motivazioni che la arricchiscono e che la sconvolgono.

All'inizio del Novecento, in *Maia ed Alcyone* Gabriele d'Annunzio riprende i miti di Orfeo ed Euridice, di Aretusa, di Apollo e Dafne con inedita sensualità (1903). Per comprendere l'influsso

degli scritti ovidiani nell'intera arte del Novecento basterebbe scorrere l'elenco delle opere ispirate al solo tema di Orfeo ed Euridice. Nelle arti maggiori ricordiamo appena il trittico della *Leggenda di Orfeo* di Luigi Bonazza (1906), la *Metamorfosi di Narciso* di Salvador Dalí (1936-37), la serie di disegni (1927) e le trenta acqueforti (1931) dedicate da Pablo Picasso alle *Metamorfosi*, il *Pigmalione* di Paul Delvaux (1939). Un'ultima citazione va al padiglione della Svezia per la Triennale di Architettura di Milano del 1996, interamente allestita sul tema di Apollo e Dafne, chiave della metamorfosi della città contemporanea.

Nella patria di Ovidio, il Novecento artistico manifesta una sorprendente effigie del poeta nel palazzo originariamente di proprietà Marcone sito all'imbocco nord del Corso, riedificato dopo la seconda guerra mondiale. L'unica aggettivazione decorativa dei prospetti progettati dall'architetto Alfredo Cortelli è affidata ai pannelli in cemento bianco che rivestono gli accessi al porticato, raffiguranti scene ispirate ai personaggi più importanti della storia di Sulmona, papa Celestino V e Ovidio. In particolare a nord il breve pannello rivolto verso il Corso rappresenta il poeta, mentre i due laterali, più ampi, riproducono gli episodi di *Apollo e Dafne* e di *Pan e Syrinx*, tratti dalle *Metamorfosi*. L'autore dell'opera è Omero Taddeini, allora Direttore del locale Istituto d'Arte, scultore e medaglista di origine toscana che, in gioventù, aveva eseguito una delle statue che ornavano lo Stadio dei Marmi

di Enrico Del Debbio a Roma (1928), realizzata per la Provincia di Arezzo e raffigurante un atleta coperto da una pelle di capra.

Quest'ultimo episodio del nostro percorso può dimostrare quindi che, come scrive Norman Vance, anche nell'amara patria, il tempo che divora ogni cosa, come le *Metamorfosi* ci raccontano, non cancella Ovidio.

Lo trasforma, semmai, come la sua Aretusa viene trasfigurata in una fonte da cui i viandanti potevano bere senza mai riconoscerne la sorgente, sempre mutando e mai morendo del tutto:

«Tutto muta e non muore mai nulla:
erra lo spirito

Vagando da un corpo all'altro e ritorna dove era prima,
riempie di sé le membra, qualunque esse siano,
passa da noi nelle bestie e dai corpi ferini nei nostri,
né mai si annienta».

APPROFONDIMENTO 1:

L'architettura nelle Metamorfosi: la reggia dei Sole, il Labirinto e la città

La reggia del sole

(Metamorfosi, II)

«Alta si ergeva la reggia del Sole su immense colonne,
tutta bagliori d'oro e fiammate di rame;
lucido avorio rivestiva la cuspide del frontone
e i battenti della porta emanavano riflessi argentei.

E qui l'arte eclissava la materia, perché il dio del fuoco
vi aveva cesellato i mari che circondano la terra,

l'universo intero e il cielo che lo sovrasta.

Tra i flutti emergono gli dei del mare, Tritone che suona,
l'ambiguo Prôteo, Egèone che con le sue braccia imbriglia dorsi enormi di balene, e Dòride con le sue figlie, alcune mentre nuotano,
altre sedute su scogli ad asciugarsi i verdi capelli,
qualcuna in groppa a un pesce: non hanno tutte lo stesso viso,
ma nemmeno diverso, come s'addice a sorelle.

Sulla terra vi sono uomini, città, boschi e animali,
fiumi, ninfe e le altre divinità della campagna.

Sopra è raffigurato il cielo che brilla di luci:
sei costellazioni sul battente destro, sei sul sinistro.

Quando per un erto sentiero qui giunse il figlio di Climene,
appena entrato nella dimora del padre putativo,
subito si diresse al suo cospetto, ma fermandosi
a una certa distanza: più vicino non ne avrebbe sostenuto
il fulgore. Avvolto in un manto purpureo, Febo sedeva
su un trono tutto sfolgorante di smeraldi luminosi:
ai suoi lati stavano il Giorno, il Mese e l'Anno,

i Secoli e le Ore disposte a uguale distanza fra loro;
e stava la Primavera incoronata di fiori,
stava l'Estate, nuda, che portava ghirlande di spighe,
stava l'Autunno imbrattato di mosto
e l'Inverno gelido con i bianchi capelli increspati».

Il labirinto

(*Metamorfosi*, VIII)

«Non appena sbarcò dalla nave, toccando il suolo dei Cureti,
Minosse sciolse i voti fatti a Giove con l'offerta di cento tori e decorò la reggia appendendo i trofei di guerra.

Ma l'obbrobrio della sua stirpe cresceva: un mostro inaudito, biforme, a denunciare l'immondo adulterio di sua madre.

Minosse decide di allontanare quel disonore da casa e di rinchiuderlo nei ciechi recessi di un edificio insondabile.

Dedalo, famosissimo per il suo talento di costruttore, esegue l'opera, rendendo incerti i punti di riferimento e ingannando l'occhio con la tortuosità dei diversi passaggi.

Come nelle campagne di Frigia il Meandro si diverte a scorrere, fluendo e rifluendo col suo imprevedibile corso, e aggirando sé stesso scorge l'acqua che ancora deve raggiungerlo, o, rivolto qui verso la sorgente, più in là verso il mare aperto, tormenta indeciso il suo flusso; così

Dedalo dissemina d'inganni quel labirinto di strade, al punto che persino lui, tanto è l'intrico di quella dimora, stenta a trovarne l'uscita.

Qui fu rinchiuso il mostro mezzo uomo e mezzo toro, che dopo essersi nutrito due volte di giovani ateniesi, scelti ogni nove anni a sorte, la terza fu ucciso da Teseo con l'aiuto della figlia di Minosse: riavvolgendo il suo filo, lui guadagnò l'uscita che nessuno prima aveva ritrovato; poi rapì la fanciulla e fece vela alla volta di Dia, dove senza pietà abbandonò la sua compagna lungo la spiaggia (...).

La città

(*Metamorfosi*, XV)

«Finirà il giorno e Febo immergerà nelle profondità del mare i suoi cavalli anelanti, prima ch'io possa parlando elencare tutto ciò che assume un nuovo aspetto. Mutano i tempi, lo vediamo: così in un luogo popoli diventano potenti, in un altro decadono. Così Troia fu grande per ricchezze e uomini, e per un decennio poté versare un fiume di sangue: ora, rasa al suolo, non mostra che antiche rovine e, come uniche ricchezze, le tombe degli avi.

Famosa fu Sparta, potente la grande Micene,

e così la rocca di Cècrope e quella di Anfione.

Sparta è terra desolata, l'altera Micene è caduta;

Tebe, la città di Edipo, oltre il mito, che cos'è?

e di Atene, la città di Pandione, oltre il ricordo, cosa resta?

Ora, come è noto, fondata dai Troiani, sta sorgendo Roma, che sulle rive del Tevere, nato in Appennino, getta le fondamenta di un impero senza uguali.

Dunque, mentre cresce, anche Roma muta aspetto e un giorno sarà capitale del mondo intero. Così affermano indovini e oracoli, si dice; e a quel che rammento, già Èleno, figlio di Priamo, quando la sorte di Troia vacillava,

aveva detto a Enea, che piangeva, dubitando di salvarsi:

“Figlio di Venere, se ti son noti i presagi della mia mente, credi, Troia non finirà del tutto, perché tu ti salverai.

Un varco si aprirà tra ferro e fuoco: partirai, portando in salvo i Penati di Pergamo, e andrai vagando, finché non troverai una terra straniera più amica della tua patria.

E anche vedo che i nipoti dei Frigi dovranno fondare una città, come nessuna esiste, esisterà od è esistita.

Nei secoli, diversi condottieri la renderanno potente,

ma chi la farà signora del mondo sarà un uomo della stirpe

di Iulo; e quando se ne sarà avvalsa la terra, di lui godranno

le dimore celesti, perché il cielo sarà la sua meta».

APPROFONDIMENTO 2:

Ovidio in Architettura tra Giulio Romano, Gian Lorenzo Bernini e Louis Le Vau

Nel primo Cinquecento la presenza di temi ovidiani in architettura accompagna l'opera di Giulio Pippi, nato a, “macedone de' Corvi” in rione Monti, che da una perizia del 1519 inizia a firmarsi come “Giulio Romano”. Il suo affascinante percorso assieme a Ovidio tra Roma e Mantova inizia con la decorazione della residenza di Agostino Chigi alla Lungara realizzata tra il 1506 ed il '12 da Baldassarre Peruzzi, nella quale egli lavora in qualità di allievo di Raffaello; in quest'ambito il fregio del piano nobile risulta principalmente ispirato alle *Metamorfosi*. Sempre a Roma Giulio esegue assieme a Giovanni da Udine la decorazione di Villa Madama, iniziata nel 1518 su progetto di Raffaello, il cui ricorso alla simbologia solare rimanda al programma imposto dal cardinale Giulio de' Medici, artefice dell'opera, il quale cita esplicitamente Ovidio in una lettera diretta al vescovo Mario Maffei.

Nel 1524 Giulio Romano si trasferisce a Mantova, subendo una sorta di *relegatio* le cui motivazioni, a differenza di quella ovidiana, sono però ben

note. La più evidente testimonianza del deciso rinnovamento stilistico ed iconografico di cui egli è protagonista risulta senz'altro il complesso edilizio sull'isola di Teieto che Federico II Gonzaga amplia secondo l'innovativo programma propostogli da Giulio. I temi mitologici del palazzo Te, sospeso in un raffinatissimo tono archeologico ed allegorico, vengono dedicati all'amore di Federico per la favorita Isabella Boschetti citando l'opera del poeta peligno in vari ambienti quali la Camera del Sole e della Luna, la Camera delle Aquile e la "Camera di Ovidio", ma è la Sala dei Giganti l'ambiente più famoso del palazzo in cui Giulio, per rappresentare la temeraria scalata dell'Olimpo descritta nel I libro delle *Metamorfosi*, impiega una tecnica del tutto sperimentale. Nella sala la volta celeste ospita infatti uno spettacolare sfondato prospettico al cui centro è situato un tempio circolare visto dal basso, con il trono di Giove e l'immancabile aquila.

Nel Seicento l'autore che meglio esprime il rapporto tra l'arte barocca ed Ovidio è senz'altro Gian Lorenzo Bernini, la cui tecnica allegorica sembra trovare diretto riscontro nei versi del Poeta. In quel secolo sul tema di *Apollo e Dafne* si cimentano vari autori, ma in Bernini il gruppo scultoreo iniziato prima del 1622 e completato nel '24 esprime in maniera unica il connubio tra metamorfosi e Barocco attraverso l'aderenza alla sensualità del testo ed il significato transitorio dei sensi fortificato dal distico del cardinale Maffeo

Barberini inciso nel cartiglio posto sulla base: "*Quisquis Amans Sequitur Fugitive Gaudia Formas Fronde Manus Implet Baccas Seu Carpit Amaras*" ("Chi, amando, insegue le gioie della bellezza fugace riempie le mani di fronde e coglie bacche amare"). Tra gli artisti che affrontarono il tema di *Apollo e Dafne* ricordiamo il Domenichino (1616-18), Poussin (c.1625), Rubens (1636-38), Francesco Albani (c. 1660), Carlo Cignani (c. 1680), Carlo Maratta (c. 1681)

Con Bernini la citazione ovidiana raggiunge il progetto di architettura. Non meno allegorico in senso ovidiano è infatti il colonnato di San Pietro, nel quale Bernini interpreta l'architettura come metamorfosi urbana attraverso il significato "teatrale" che assume. Al tempo stesso il colonnato è *Theatrum urbis* essendo rivolto alla città, *Theatrum mundi* per l'adozione delle nuove teorie sulle orbite dei pianeti, *Theatrum Ecclesiae* giacché immagine terrena dell'Empireo cristiano ed infine "Teatro del Sole" in quanto misura del tempo, con l'obelisco-gnomone eretto a simbolo solare. A tal proposito lo stesso Bernini in una memoria cita il papa quale "Principe assomigliato al Sole che con i raggi non solamente illumina e riscalda".

Anche Giacomo Casseti nel 1718 per celebrare la figura di Alessandro VII come sovrano solare evoccherà Ovidio, riproponendo il culto di Apollo e del tempio di Marte e del Sole che, secondo la tradizione, sorgeva in Vaticano.

Bernini soggiorna in Francia dall'aprile all'ottobre 1665 chiamato da Luigi XIV

per risolvere il problema della facciata est del palazzo del Louvre. Anche se il linguaggio dei suoi progetti può aver influenzato il gusto dell'ambiente artistico francese, per quanto riguarda il rapporto con Ovidio dobbiamo parlare di affinità culturale o di coincidenze tutt'altro che casuali. Una prima presenza ovidiana si riscontra nella vicenda del castello di Vaux-le-Vicomte, la magnifica residenza di Nicolas Fouquet, sovrintendente alle finanze del *Roi Soleil*, che Louis Le Vau aveva realizzato tra il 1656 e il '61. Per la cupola dell'edificio Charles Le Brun esegue infatti un disegno preparatorio celebrativo della figura reale in cui la Reggia del Sole è rappresentata come un'ampia composizione di colonne binate su podio, disposta attorno ad un padiglione centrale. La caduta in disgrazia di Fouquet e la sua sostituzione con Colbert impediscono però che il disegno venga tradotto in affresco ma il motivo della Reggia del Sole ricomparirà più tardi nella vicenda del Louvre. Dopo il successo di Vaux-le-Vicomte Le Vau e Le Brun si ritrovano nel cantiere di Versailles, in cui dal 1664 l'architetto realizza la "Grotta di Teti", piccolo edificio a pianta rettangolare in cui tutto l'apparato scultoreo richiama Luigi XIV attraverso la figura di Apollo. È però nella vicenda del completamento del palazzo del Re Sole che il rapporto con Ovidio di Le Vau e Le Brun assume il massimo rilievo. Nonostante fosse stata celebrata la cerimonia di posa della prima pietra della facciata est del Louvre sulla base di uno dei progetti di

Gian Lorenzo Bernini, Colbert interrompe i lavori trasferendo l'incarico progettuale al *Petit Conseil* composto da Le Vau, Le Brun e Claude Perrault. Nasce così il grande prospetto in cui il motivo del lungo colonnato ad elementi binati evoca nuovamente la Reggia del Sole, richiamando così il disegno per la volta di Vaux-le-Vicomte.

Nonostante riproponga il porticato che Colbert aveva tanto criticato nei progetti del Bernini, la soluzione del *Petit Conseil* viene così accettata dal ministro, cui stavolta è chiaro il valore della citazione ovidiana. Il riferimento alle *Metamorfosi* viene poi rafforzato da Le Vau, Perrault e Le Brun sostituendo nella volta la figura di Ercole prevista dal Bernini con quella di Apollo.

Accennavamo prima dell'affinità verso la poetica ovidiana condivisa da Bernini con Le Vau e Le Brun. Un'ulteriore testimonianza della popolarità goduta nella cultura francese del Seicento dall'opera del poeta di Sulmona può essere infine considerato un poema pubblicato a Parigi nel 1670, mentre il Colonnato veniva eretto.

Qui l'autore, citando le "*fabulae notae*" dell'*Ars amatoria*, cita l'artefice del Louvre quale equivalente di Apollo-Sole, del cui palazzo Ovidio «doveva parlare»:

«Sappi che è di te che Ovidio doveva parlare,
quando ci descrisse mediante favole note
la bellezza di un palazzo che tu rendi reale:

se il bagliore del sole non avesse accecato i suoi occhi,
ci avrebbe predetto che era per Luigi,
che il grande Apollo, padre della luce,
lo ispirò a parlare di questi ricchi materiali:
che diviene chiara nel guardare il sole
l'inventiva di un sovrano che non ha uguali
e che ama così tanto tale stella e le sue immagini
che egli la descrisse nelle sue opere più grandi».

L'uscita dalla scena romana è definitiva e costringe lui, amante dell'urbanitas, delle amicizie colte e della lingua latina, ad un contrappasso esistenziale: muore nel 17-18 a Tomi, nella terra inospitale dei Geti che biasciano parole barbare, con l'unica compagnia di quei versi che - soli - gli regaleranno gloria immortale.

PROGETTO DI ALLESTIMENTO

Tema 1: L'influenza di Ovidio nelle Arti maggiori e nella Musica

- A: Proiezione a tutto schermo in rapida dissolvenza delle immagini di seguito elencate (A1) e riportate (A2);
- B: Diffusione sonora di brani tratti dall'elenco di opere musicali di seguito riportate;
- C: Proiezione con effetto 3D della figura di Ovidio recitante i tre brani di seguito riportati.

Ovidio, *Tristia*, I, 3

*«Cum subit illius tristissima noctis
imago,
quae mihi supremum tempus in urbe
fuit,
cum repeto noctem, qua tot mihi cara
reliqui,
labitur ex oculis nunc quoque gutta
meis.
iam prope lux aderat, qua me discede-
re Caesar
finibus extremae iusserat Ausoniae.
nec spatium nec mens fuerat satis apta
parandi:
torpuerant longa pectora nostra mora.
non mihi seruorum, comitis non cura
legendi,
non aptae profugo uestis opisue fuit.
non aliter stupui, quam qui louis igni-
bus ictus
uiuuit et est uitae nescius ipse suae.
ut tamen hanc animi nubem dolor ipse
remouit,
et tandem sensus conualuere mei,
alloquor extremum maestos abiturus
amicos,
qui modo de multis unus et alter erat.
uxor amans flentem flens acrius ipsa*

*tenebat,
imbre per indignas usque cadente
genas.
nata procul Libycis aberat diuersa sub
oris,
nec poterat fati certior esse mei.
quocumque aspiceres, luctus gemitu-
sque sonabant,
formaque non taciti funeris intus erat.
femina uirque meo, pueri quoque
funere maerent,
inque domo lacrimas angulus omnis
habet.
si licet exemplis in paruis grandibus uti,
haec facies Troiae, cum caperetur,
erat.
iamque quiescebant uoces hominum-
que canumque
Lunaque nocturnos alta regebat equos.
hanc ego suspiciens et ad hanc Capi-
toliā cernens,
quae nostro frustra iuncta fuere Lari,
“numina uicinis habitantia sedibus”,
inquam,
“iamque oculis numquam templa
uidenda meis,
dique relinquendi, quos urbs habet alta
Quirini,
este salutati tempus in omne mihi (...)”».*

Quando mi si presenta la visione tristissima di quella notte
in cui vissi le ultime mie ore in Roma,
quando ripenso alla notte in cui lasciai tante cose a me care,
tuttora dai miei occhi scendono le lacrime.

Si affacciava ormai il giorno, in cui Cesare mi aveva ordinato
di partire dagli estremi confini dell'Ausonia.

Non ebbi tempo né volontà di preparare le cose più utili:

a lungo l'animo aveva languito immerso nel torpore;

non mi curai dei servi, né di scegliere i compagni,

né delle vesti adatte o delle cose che giovano a un profugo.

Ero stordito non diversamente da chi, colpito dal fulmine

di Giove, è rimasto in vita e non sa lui stesso di essere vivo.

Quando tuttavia lo stesso dolore dissipò questa nube

dell'anima, e finalmente i miei sensi si ripresero,

prossimo a partire, parlo per l'ultima volta agli afflitti amici,

dei quali solo due vi erano, dei molti che avevo poco prima.

Piangevo e la sposa amorosa, in un pianto più amaro, mi teneva

abbracciato e una pioggia continua cadeva per le guance innocenti.

La figlia era assente, lontana, migrata sulle libiche

rive e nulla poteva sapere della mia sorte.

Dovunque si guardava, risuonavano pianti e lamenti

e dentro pareva ci fosse un funerale con le sue alte grida.

Uomini, donne e pure bambini si struggono al mio funerale

e nella casa ha lacrime ogni angolo.

Se è permesso ricorrere ai grandi esempi nei piccoli casi,

questo era l'aspetto di Troia mentre era presa.

Già tacevano le voci degli uomini e dei cani

e la Luna guidava alta nel cielo i cavalli notturni:

io guardandola e distinguendo al suo chiarore le moli

del Campidoglio che invano furono attigue al mio Lare,

“O Numi, dico, che avete sede in quelle dimore vicine,

o templi che i miei occhi non potranno mai più rivedere,

o Dèi, che io debbo lasciare e che la città alta di Quirino

racchiude, siate da me salutati per sempre' (...).

Ovidio, *Metamorfosi*, Libro I

*«In nova fert animus mutatas dicere
formas
corpora; di, coeptis (nam vos mutastis
et illas)*

*adspirate meis primaque ab origine
mundi
ad mea perpetuum deducite tempora
carmen!*

Ante mare et terras et quod tegit omnia

caelum
unus erat toto naturae vultus in orbe,
quem dixerere chaos: rudis indigesta
que moles
nec quicquam nisi pondus iners conge-
staque eodem
non bene iunctarum discordia semina
rerum.
nullus adhuc mundo praebebat lumina
Titan,
nec nova crescendo reparabat cornua
Phoebe,
nec circumfuso pendebat in aere tellus
ponderibus librata suis, nec brachia
longo
margine terrarum porrexerat Amphitri-
te;
utque erat et tellus illic et pontus et aer,
sic erat instabilis tellus, innabilis unda,
lucis egens aer; nulli sua forma mane-
bat,
obstabatque aliis aliud, quia corpore
in uno
frigida pugnant calidis, umentia
siccis,
mollia cum duris, sine pondere, habentia
pondus.
Hanc deus et melior litem natura
diremit.
nam caelo terras et terris abscedit
undas
et liquidum spisso secrevit ab aere
caelum.
quae postquam evoluit caecoque
exemit acervo,
dissociata locis concordia pace ligavit:
ignei convexi vis et sine pondere caeli
emicuit summaque locum sibi fecit in
arce;

proximus est aer illi levitate locoque;
densior his tellus elementaque grandia
traxit
et pressa est gravitate sua; circumfluit
umor
ultima possedit solidumque coercuit
orbem.
Sic ubi dispositam quisquis fuit ille
deorum
congeriem secuit sectamque in mem-
bra coegit,
principio terram, ne non aequalis ab
omni
parte foret, magni speciem glomeravit
in orbis.
tum freta diffundi rapidisque tumescere
ventis
iussit et ambitae circumdare litora
terrae;
addidit et fontes et stagna inmensa
lacusque
fluminaque obliquis cinxit declivia ripis,
quae, diversa locis, partim sorbentur
ab ipsa,
in mare perveniunt partim campoque
recepta
liberioris aquae pro ripis litora pulsant.
iussit et extendi campos, subsidere
valles,
fronde tegi silvas, lapidosos surgere
montes (...)»

A narrare il mutare delle forme in corpi
nuovi
mi spinge l'estro. O dei, se vostre
sono queste metamorfosi,
ispirate il mio disegno, così che il can-
to dalle origini
del mondo si snodi ininterrotto sino ai
miei giorni.

Prima del mare, della terra e del cielo,
che tutto copre,
unico era il volto della natura in tutto
l'universo,
quello che è detto Caos, mole infor-
me e confusa,
non più che materia inerte, una con-
gerie di germi
differenti di cose mal combinate fra
loro.

Non c'era Titano che donasse al
mondo la luce,
né Febe che nuova crescendo unisse
le sue corna;
in mezzo all'aria, retta dalla gravità,
non si librava la terra, né lungo i mar-
gini
dei continenti stendeva Anfitrite le
sue braccia.

E per quanto lì ci fossero terra, mare
ed aria,
malferma era la prima, non navigabile
l'onda,
l'aria priva di luce: niente aveva forma
stabile,
ogni cosa s'opponeva all'altra, per-
ché in un corpo solo
il freddo lottava col caldo, l'umido col
secco,
il molle col duro, il peso con l'assenza
di peso.

Un dio, col favore di natura, sanò
questi contrasti:
dal cielo separò la terra, dalla terra il
mare
e dall'aria densa distinse il cielo lim-
pido.

E districati gli elementi fuori dall'am-
masso informe,

riunì quelli dispersi nello spazio in
concorde armonia.

Il fuoco, imponderabile energia della
volta celeste,
guizzò insediandosi negli strati più
alti;

poco più sotto per la sua leggerezza
si trova l'aria;

la terra, resa densa dai massicci ele-
menti assorbiti,

rimase oppressa dal peso; e le cor-
renti del mare,

occupati gli ultimi luoghi, avvolsero la
terraferma.

Quando così ebbe spartito in ordine
quella congerie

e organizzato in membra i frammenti,
quel dio, chiunque fosse,

prima agglomerò la terra in un grande
globo,

perché fosse uniforme in ogni parte;
poi ordinò ai flutti, gonfiati dall'impeto
dei venti,

di espandersi a cingere le coste lungo
la terra.

E aggiunse fonti, stagni immensi e
laghi;

strinse tra le rive tortuose le correnti
dei fiumi,

che secondo il percorso scompaiono
sottoterra

o arrivano al mare e, raccolti in quella
più ampia distesa,

invece che sugli argini, s'infrangono
sulle scogliere.

E al suo comando si stesero campi,
s'incisero valli,

fronde coprirono i boschi, sorsero
montagne rocciose.

Ovidio, *Metamorfosi*, Libro XV

*«Di, precor, Aeneae comites, quibus
ensis et ignis
cesserunt, dique Indigetes genitorque
Quirine
urbis et invicti genitor Gradive Quirini
Vestaque Caesareos inter sacrata
penates,
et cum Caesarea tu, Phoebe domestice,
Vesta,
quique tenes altus Tarpeias Iuppiter
arces,
quosque alios vati fas appellare pium-
que est:
tarda sit illa dies et nostro serior aevo,
qua caput Augustum, quem temperat,
orbe relicto
accedat caelo faveatque precantibus
absens!
Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira
nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere
vetustas.
cum volet, illa dies, quae nil nisi corpo-
ris huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat
aevi:
parte tamen meliore mei super alta
perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile
nostrum,
quaque patet domitis Romana potentia
terris,
ore legar populi, perque omnia saecula
fama,
si quid habent veri vatum pefagia,
vivam».*

O dei, compagni di Enea, che impedi-
ste al ferro e al fuoco
di prevalere; dèi Indigeti e tu, Quirino,
padre di Roma;
tu, Marte Gradivo, padre dell'invitto
Quirino,
e tu, Vesta, venerata tra i Penati dei
Cesari;
tu, Febo, nume tutelare dei Cesari in-
sieme a Vesta,
e tu, Giove che domini dall'alto la
rupe Tarpea,
e voi, quanti altri dèi al poeta è lecito
invocare, vi supplico:
lontano sia quel giorno, e ben oltre il
tempo della mia vita,
in cui Augusto, lasciato il mondo che
ora governa,
salirà al cielo e anche di lontano
esaudirà chi l'invoca.
Ormai ho compiuto un'opera che né
l'ira di Giove, né il fuoco
o il ferro e il tempo che tutto corrode,
potranno distruggere.
Quando vorrà, venga pure quel gior-
no, che solo sul corpo
ha potere, e ponga fine al corso della
mia vita incerta:
con la parte migliore di me stesso vo-
lerò in eterno
ben oltre gli astri e il nome mio inde-
lebile rimarrà.
E ovunque su terre assoggettate si
estende il potere di Roma,
la gente mi leggerà e, se qualche ve-
rità è nel presentimento
dei poeti, di secolo in secolo per la
mia fama vivrò.

A1a: ELENCO DELLE DELLE OPERE D'ARTE ISPIRATE AI MOTIVI MITOLOGICI CHE OVIDIO HA RIPRESO NEI SUOI SCRITTI

n°	File Allegato	Autore, titolo e data dell'opera
1.	001 Extra 69	<i>Medusa</i> , terracotta policroma, Siracusa, 570 a.C. ca.
2.	002 Extra 70	<i>Perseo uccide Medusa</i> , Selinunte, tempio C, metopa, 520-510 a.C.
3.	003 Extra 08	<i>Perseo e Andromeda</i> , cratere apulo IV secolo a.C.
4.	004 Extra 51	Pittore di Tarporley (attr.), <i>Perseo e Atena guardano il volto di Medusa</i> , 400 - 385 a.C. ca.
5.	005 Extra 120	<i>Ermafrodito dormiente</i> , metà del II secolo a.C., Roma
6.	006 Extra 38	<i>Narciso alla fonte</i> , Pompei, Casa di Lucrezio, I sec. d.C.
7.	007 Extra 09	<i>Perseo e Andromeda</i> , Pompei, Casa dei Dioscuri, 50 - 79 d.C.
8.	008 Extra 43	<i>Narciso e Eco</i> , Pompei, I sec. d.C.
9.	010 Extra 53	<i>Perseo mostra trionfante la testa mozzata di Medusa</i> , Stabia, Villa San Marco, I secolo d.C.

A1b: ELENCO DELLE IMMAGINI DELLE OPERE D'ARTE E TIPOGRAFICHE ISPIRATE ALLE OPERE E ALLA FIGURA DI OVIDIO

10.	010xx	<i>Sigillo di Re Ladislao Durazzo</i> concesso alla città di Sulmona nel 1410
11.	011 fig. 01	Sulmona, <i>palazzo della SS. Annunziata</i> , veduta
12.	012 fig. 02	Sulmona, <i>palazzo della SS. Annunziata</i> , fregio marcapiano, sezione I (1415), figura 5C: personaggio con tunica identificato con Ovidio
13.	012 Extra 03	<i>Perseo salva Andromeda</i> , miniatura del XV sec. (Andromeda è ancora vestita e non nuda come dal Rinascimento in poi per ispirazione ovidiana)
14.	013 Extra 10	<i>Salvataggio di Andromeda</i> , miniatura del XV secolo
15.	015 Fig. 03	Giuliano da Sangallo, <i>Villa medicea di Poggio a Caiano</i> , dal 1480, veduta aerea

16. 016 Fig. 04 Bertoldo di Giovanni e collaboratori, Villa medicea di Poggio a Caiano, *Fregio con la sorte dell'anima: l'Aurora e il Sole*, dalle *Metamorfosi*, 1490 ca.
17. 017 Fig. 05 Sulmona, androne del palazzo della SS. Annunziata, *statua quattrocentesca di Ovidio*, originariamente collocata sulla facciata del Palazzo Pretorio, dal 1484.
18. 018 fig. 06 Sulmona, androne del palazzo della SS. Annunziata, *statua quattrocentesca di Ovidio*, particolare del basamento
19. 019 fig. 07 Andrea Mantegna, *disegno di progetto per un monumento a Virgilio*, 1499 ca., probabilmente ispirata alla statua quattrocentesca di Ovidio a Sulmona
20. 020 Extra 96 Albrecht Durer, *Morte di Orfeo*, 1494.
21. 021 Extra 35 Seguace di Giovanni Antonio Boltraffio, *Narciso*, 1500 ca.
22. 022 *Ovidius de Fastis cum duobus commentariis: Antonii de Fano & Pauli Marsi, Giovanni Tacuino da Trino, Venezia 1502*
23. 023 Extra 116 Leonardo da Vinci, *Testa di Leda*, 1505 ca.
24. 024 Extra 115 Leonardo da Vinci, *Leda col cigno*, 1505-10 ca.
25. 025 Extra 118 Francesco Melzi (?), *Leda col cigno*, 1505-07
26. 026 Cesare da Sesto (?), *Leda col cigno*, 1510-20
27. 027 Extra 01 Piero di Cosimo, *Perseo libera Andromeda*, 1510-15
28. 028 Rip 20 Raffaello Sanzio, *Il Parnaso*, 1510-11, Stanza della Segnatura, Stanze Vaticane, Roma.
29. 029 Rip 08 *P. Ovidii Nasonis Libri de tristibus...*, Giovanni Tacuino da Trino, Venezia 1511
30. 030 fig. 08 Baldassarre Peruzzi, *Villa Farnesina a Roma*, 1506-12, veduta
31. 031 fig. 09 Baldassarre Peruzzi, *Villa Farnesina a Roma*, 1506-12, *sala delle prospettive*
32. 032 fig. 10 Baldassarre Peruzzi, *Villa Farnesina a Roma, Sala delle Prospettive, parete nord, Morte di Adone*, 1511-12

33. 033 Extra 107 Baldassarre Peruzzi, Villa Farnesina a Roma, Sala delle Prospettive, *Deucalione e Pirra*, 1517-18
34. 034 Extra 103 Baldassarre Peruzzi, Villa Farnesina a Roma, Sala delle Prospettive, *Apollo e Dafne*, 1519
35. 035 Dosso Dossi, *Apollo e Dafne*, 1522 ca.
36. 036 fig. 54 Polidoro Caldara, detto Polidoro da Caravaggio, *Perseo libera Andromeda*, 1525 ca.
37. 037 fig. 55 Polidoro Caldara, detto Polidoro da Caravaggio, *Sacrificio agli Dei e nozze di Andromeda*, 1525 ca.
38. 038 fig. 11 Giulio Romano, *Palazzo Te a Mantova*, 1525 -35, veduta aerea
39. 039 fig. 12 Giulio Romano, *Palazzo Te a Mantova*, 1525 -35, *vestibolo d'ingresso*
40. 040 fig. 13 Giulio Romano, *Palazzo Te a Mantova*, 1525 -35, *corte interna*, veduta
41. 041 fig. 14 Francesco Primaticcio, *Palazzo Te a Mantova*, *Camera del Sole e della Luna*, scorcio, 1527-28
42. 042 fig. 15 Francesco Primaticcio, *Palazzo Te a Mantova*, *Camera del Sole e della Luna*, volta affrescata, 1527-28
43. 043 fig. 16 Francesco Primaticcio, *Palazzo Te a Mantova*, *Camera del Sole e della Luna*, volta affrescata, particolare
44. 044 fig. 17 Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanica, *Palazzo Te a Mantova*, *Camera di Ovidio o delle Metamorfofi*, scorcio, 1527
45. 045 fig. 18 Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanica, *Palazzo Te a Mantova*, *Camera di Ovidio o delle Metamorfofi*, particolare, 1527
46. 046 fig. 19 Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanica, *Palazzo Te a Mantova*, *Camera di Ovidio o delle Metamorfofi*, particolare parete nord, 1527
47. 047 fig. 20 Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanica, *Palazzo Te a Mantova*, *Camera di Ovidio o delle*

48. 048 fig. 21 *Metamorfosi*, particolare parete ovest, 1527
Giulio Romano, Palazzo Te a Mantova, *Sala dei Giganti*, scorcio, 1532-35
49. 049 fig. 22 Giulio Romano, Palazzo Te a Mantova, *Sala dei Giganti*, particolare parete nord, 1532-35
50. 050 Extra 114 Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Giove ed Europa*, 1541 ca.
51. 051 Extra 50 Benvenuto Cellini, *Narciso*, 1548-65 ca.
52. 052 Extra 54 Benvenuto Cellini, *Perseo trionfante*, 1553
53. 053 Extra 55 Benvenuto Cellini, *Perseo trionfante*, 1553, dettaglio
54. 054 Extra 110 Giovanni Antonio Rusconi, *Tiresia colpisce i serpenti e viene trasformato in una donna*, in *Le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce di novo ristampate e da lui ricorrette et in diversi luoghi ampliate con la tavola delle favole*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1553
55. 055 fig. 25 Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1554
56. 056 fig. 26 Tiziano Vecellio, *Diana sorpresa da Atteone mentre fa il bagno*, 1556-59
57. 057 fig. 27 Tiziano Vecellio, *Perseo e Andromeda*, 1562-63
58. 058 Extra 02 Paolo Caliari, detto Veronese, *Perseo e Andromeda*, seconda metà del sec XVI
59. 059 Rip 11 *Antiquiss. Ac Nobiliss. Urbis Sulmonis Descriptio Hercule Ciofano auctore. Una cum Ovidii vita et effigie, ex officina Iosephi Cachij*, Aquila 1578
60. 060 Rip 12 *Herculis Ciofani Sulmonensis in P. Ouidii Nasonis Fastorum libros scholia ...*, [Aldo Manuzio il giovane?], Venezia 1579
61. 061 Rip 13 *Herculis Ciofani Sulmonensis in P. Ovidii nasonis Fastorum libros Observationes ...*, Christoffel Plantijn, Antwerpen 1581
62. 062 Extra 72 Lambert Sustris, *La morte di Adone*, 1587 ca.
63. 063 Extra 87 Jan Brueghel il Vecchio detto Jan Brueghel dei Velluti, *Orfeo agli Inferi*, 1594

64. 064 Extra 28 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Narciso*, 1594-96
65. 065 Extra 46 Giulio Romano, *Apollo e Cipariso*, 1540 ca
66. 066 Extra 56 Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Testa di Medusa*, 1597
67. 067 fig. 28 Roma, *Palazzo Farnese*, 1541-80 ca.
68. 068 fig. 29 Annibale Carracci, *Palazzo Farnese, Galleria Farnese*, 1598-1600
69. 069 fig. 30 Annibale Carracci, *Palazzo Farnese, Galleria Farnese*, 1598-1600
70. 070 Extra 66 Annibale Carracci, *palazzo Farnese, Galleria Farnese*, 1598-1600, dettaglio
71. 071 Extra 04 Carlo Saraceni, *Andromeda incatenata liberata da Perseo*, 1600-1605 ca.
72. 072 Extra 44 Domenico Zampieri detto il Domenichino, *Narciso*, 1603-04
73. 073 Extra 111 Carlo Saraceni, *Caduta di Icaro*, 1606-07
74. 074 Extra 21 Pieter Paul Rubens, *Perseo libera Andromeda*, 1607
75. 075 Extra 17 Joachim Anthoniszoon Wtewael, *Venere e Adone*, 1607-10
76. 076 Extra 97 Jan Roos (Giovanni Rosa), *Orfeo incanta gli animali*, 1610-38
77. 077 fig. 23 Mantova, *Palazzo Ducale*
78. 078 fig. 24 b Anton Maria Viani, *decorazione della volta della Galleria delle Metamorfosi nel Palazzo Ducale di Mantova (originariamente denominata "del Passerino")*, 1612
79. 079 Extra 15 Cornelis van Haarlem, *Venere e Adone*, 1614
80. 080 fig. 31 Pieter Paul Rubens, *Venere e Adone*, 1614 ca.
81. 081 fig. 32 Pieter Paul Rubens, *La morte di Adone*, 1614 ca.
82. 082 Extra 104 Hendrick van Balen e seguace di Jan Brueghel il Vecchio, *Pan che insegue Siringa*, post-1615
83. 083 Extra 47 Domenico Zampieri detto il Domenichino, *La trasformazione di Cipariso*, 1616
84. 084 Extra 105 Pieter Paul Rubens, *Pan e Siringa*, 1617-19

85. 085 Extra 25 Pieter Paul Rubens, *Diana e Callisto*, 1618
86. 086 Extra 57 Pieter Paul Rubens, *La Medusa*, 1618 ca.
87. 087 Extra 23 Pieter Paul Rubens, *Paesaggio tempestoso con Filemone e Bauci*, 1620
88. 088 Extra 36 Francesco Curradi, *Narciso*, 1622
89. 089 fig. 44 Alessandro Varotari, detto il Padovanino, *Venere e Adone*, 1622 ca.
90. 089x a Gian Lorenzo Bernini, *Il Ratto di Proserpina*, 1621-22
91. 089x b Gian Lorenzo Bernini, *Il Ratto di Proserpina*, 1621-22, particolare
92. 090 fig. 45 Gianlorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622-25
93. 091 fig. 46 Gianlorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622-25, dettaglio
94. 092 Extra 18 Nicolas Poussin, *Venere e Adone*, 1624-25
95. 093 Extra 45 Jacopo Vignali, *Ciparisso*, 1625 circa.
96. 094 fig. 39 Nicolas Poussin, *Venere e Adone*, 1626
97. 095 fig. 40 Nicolas Poussin, *La morte di Adone*, 1627 ca.
98. 096 Extra 74 Orazio Gentileschi, *Amore e Psiche*, 1628
99. 097 fig. 38 Nicolas Poussin, *Eco e Narciso*, 1629-1630 ca.
100. 098 Rip 14 George Sandys, *Quid's Metamorphosis: Englished, mythologiz'd, and represented in figures: An essay to the translation of Virgil's Aeneis*, John Lichfield [and William Stansby], Oxford [and London] 1632
101. 099 Extra 24 Pieter Paul Rubens, *Paesaggio con la caccia di Atalanta e Meleagro*, 1635
102. 100 fig. 33 Pieter Paul Rubens, *Venere e Adone*, 1635
103. 101 fig. 34 Pieter Paul Rubens, *La caduta dei giganti*, schizzo per la decorazione della Torre de La Parada nel padiglione di caccia di Filippo IV presso Madrid, 1636-38
104. 102 fig. 35 Pieter Paul Rubens, *Prometeo*, schizzo per la decorazione della Torre de La Parada nel padiglione di caccia di Filippo IV presso Madrid, 1636-38
105. 103 fig. 36 Pieter Paul Rubens, *Cupido a cavallo di un delfino*, 1636

106. 104 Extra 93 Pieter Paul Rubens, *Orfeo libera Euridice dall'Ade*, 1636
107. 105 Extra 102 Pieter Paul Rubens, *Deucalione e Pirra*, 1636
108. 106 fig. 37 Pieter Paul Rubens, *Aracne*, 1636 o 1637
109. 107 Extra 37 Jan Cossiers, *Narciso alla fonte* (1636-38)
110. 108 Extra 119 Jusepe de Ribera detto lo Spagnoletto, *La Morte di Adone*, 1637
111. 109 Rip 18 *Caroli Neapolis Anaptyxis ad fastos P. Ovidii Nasonis*, Antwerpen, Balthasar Moretus, 1638
112. 110 Extra 112 Giovan Francesco Gessi, *Morte di Adone*, 1639 ca.
113. 111 Extra 75 Anton van Dyck, *Amore e Psiche*, 1639
114. 112 Extra 58 Gian Lorenzo Bernini, *Medusa*, busto scultoreo, 1640 ca.
115. 113 Extra 41 Claude Lorrain, *Paesaggio con Narciso ed Eco*, 1644
116. 114 Extra 11 Theodoor van Thulden, *Perseo libera Andromeda*, 1646
117. 115 Rip 09 *P. Ovidii Nasonis, Metamorphoseon libri XV. Cum notis Th. Farnabii*, Ioannis Blaeu, Amsterdam 1650
118. 116 fig. 48 Louis Le Vau, *castello di Vaux-le-Vicomte*, 1656-61
119. 117 fig. 49 Charles Le Brun, disegno della *Reggia del Sole* per la cupola del castello di Vaux-le-Vicomte, 1656-61
120. 118 Rip 01 *Publii Ovidii Nasonis Operum*, Nicolaus Heinsius Elsevir, Amsterdam 1658
121. 119 fig. 47 Gianlorenzo Bernini, *progetto di piazza San Pietro con il terzo braccio*, 1660-67
122. 120 fig. 50 Louis Le Vau, *reggia di Versailles*, Grotta di Teti, 1664
123. 121 fig. 51 Gianlorenzo Bernini, *terzo progetto per il Palazzo del Louvre di Parigi: prospetto della facciata est e ingresso principale del palazzo verso Saint Germain*, 1665
124. 122 Rip 15 Joost van den Vondel, *Publius Ovidius Nasos Herschepinge*, Abraham de Wees, Amsterdam 1671
125. 123 Extra 71 Luca Giordano, *Lotta tra Perseo e Fineo*, 1680

126. 124 fig. 42 Luca Giordano, *Morte di Adone*, 1682-85
127. 125 Rip 02 Giovanni Pietro Bellori, *Veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum et oratorum imagines*, lo. lac. de Rubeis (in fine: Typis Io. Bapt. Bussotti), Roma 1685
128. 126 Extra 49 Anselme Flamen, *Ciparisso e il cervo*, giardino della reggia di Versailles, 1687
129. 127 Extra 76 Luca Giordano, *Psiche onorata dal popolo*, 1692
130. 128 Extra 77 Luca Giordano, *I genitori di Psiche offrono un sacrificio ad Apollo*, 1692
131. 129 Rip 19 Luigi Agricola, *P. Ovidio Nasone*, inc. Pietro Ghigi, Raffaello Sanzio d'Urbino dipi. nel quadro del parnaso al Vaticano, Agapito Franzetti, Roma (XVIII sec.)
132. 130 Extra 67 Sebastiano Ricci, *Perseo converte Phineas in pietra*, 1705-10
133. 131 Extra 68 Jean Marc Nattier, *Perseo, sotto la protezione di Minerva, trasforma Phineus in pietra brandendo la testa di Medusa*, 1718
134. 132 Extra 31 François Lemoyne, *Narciso alla fonte*, 1728 ca
135. 133 Extra 16 François Lemoyne, *Venere e Adone*, 1729
136. 134 Rip 17 *P. Ovidii Nasonis Tristium libri 5. Cum notis novis ac perpetuis ad modum Johannis Minellii, ad optimos codices emendati & illustrati, opera atque studio M. Erdmanni Uhsei, apud Angelum Pasinellum*, Venezia 1745
137. 135 Extra 19 Jacopo Amigoni, *Venere e Adone con le Nereidi*, ante 1752
138. 136 fig. 52 François Blondel, *Palazzo del Louvre*, facciata orientale, da *Architecture françoise*, Pierre Charles Jombert, Paris 1752-56
139. 137 fig. 53 Parigi, *Palazzo del Louvre*, facciata orientale, stato attuale
140. 138 Extra 106 François Boucher, *Pan e Siringa*, 1759
141. 139 Rip 10 *Les Metamorphoses d'Ovide...*, de la Traduction

- de M. l'Abbé Banier, ... de l'Imprimerie de Prault, chez Barrois, Parigi 1767-71
142. 140 Rip 16 *Les Oeuvres galantes et amoureuses d'Ovide, contenant L'Art d'Aimer, le Remède d'Amour, Les Epîtres & les Elégies*, t. II, Elzevier, Amsterdam 1770.
143. 141 Extra 32 Nicolas-Bernard Lépicié, *Narciso*, 1771
144. 142 Extra 88 Antonio Canova, *Orfeo ed Euridice*, 1775-76
145. 143 Extra 73 Antonio Canova, *Psiche ravigata dal bacio dell'Amore*, 1787-93.
146. 144 Rip 05 *Galleria degli antichi greci e romani con una piccola descrizione delle loro vite. Traduzione dal tedesco. All'altezza serenissima di Carlo Federico*, Giuseppe Ambrosioni, Poschiavo 1784
147. 145 Extra 07 Joseph Chinard, *Perseo libera Andromeda*, 1791
148. 146 Extra 109 Andrea Appiani, *Apollo e Dafne*, 1794
149. 147 Extra 20 Antonio Canova, *Adone e Venere*, 1795
150. 148 Extra 59 Antonio Canova, *Perseo trionfante*, 1797-1801
151. 149 Rip 21 Raffaele Pastena e Vincenzo Scarpati, in Giuseppe Boccanera da Macerata, *Publio Ovidio Nasone*, in Biografie degli uomini illustri del Regno di Napoli, Nicola Gervasi, Napoli 1814-25.
152. 150 Extra 78 Jacques-Louis David, *Amore e Psiche*, 1817
153. 151 Extra 42 Karl Bryullov, *Narciso che guarda in acqua*, 1819
154. 152 Rip 03 *Publii Ovidii Nasonis Opera omnia ex recensione Petri Burmanni, ex typis viduae Pomba et filiorum*, Torino 1822
155. 153 Rip 06 *P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon libri XV. Cum appositis italico carmine interpretationibus ac notis*, Vincenzo Batelli & Soc., Firenze 1824
156. 154 Extra 48 Aleksandr Andreevič Ivanov, *Apollo in compagnia di Giacinto e Ciparisso*, 1834
157. 155 Extra 34 John Gibson, *Narciso*, 1838
158. 156 Rip 04 *Elegia di P. Ovidii Nasone in morte di Cajo Cilnio Mecenate scoperta, tradotta e illustrata da Lorenzo*

- Riccardo Trenta*, Bertini, Lucca 1845
159. 157 Extra 95 Hugues Jean François Paul Duqueyland (1771-1845), *Orfeo*
160. 159 Extra 91 Jean-Baptiste-Camille Corot, *Orfeo*, 1861
161. 159 fig. 56 Eugène Delacroix, *Ovidio tra gli Scizi*, 1862
162. 160 Extra 39 Jehan Georges Vibert, *Narciso trasformato in fiore*, 1864
163. 161 fig. 57 Gustave Moreau, *Orfeo*, 1865
164. 162 Extra 05 Émile Bin, *Perseo libera Andromeda*, 1865
165. 163 Extra 30 Paul Dubois, *Narciso*, corte quadrata del palazzo del Louvre, facciata nord, 1866
166. 164 Extra 100 George Frederic Watts, *Orfeo ed Euridice*, 1869
167. 165 Extra 14 Gustave Moreau, *Perseo e Andromeda*, 1870
168. 166 Extra 12 Henri-Pierre Picou, *Andromeda legata ad una roccia*, 1874
169. 167 Extra 81 Max Klinger, *Psiche con la lampada*, 1880
170. 168 Extra 29 Benczúr Gyula, *Narciso*, 1881
171. 169 Extra 82 Max Klinger, *Psiche abbandonata*, 1883-84
172. 170 Extra 13 Edward Burne-Jones, *The Doom Fulfilled* (Perseus e Andromeda), 1884-85
173. 171 Extra 86 William Blake Richmond, *Orfeo di ritorno dall'Inferno*, 1885
174. 172 fig. 60 Auguste Rodin, *Metamorfosi di Ovidio*, 1886-89
175. 173 Extra 60 Arnold Böcklin, *Medusa*, 1887
176. 174 fig. 64 Johann Theodor de Bry, *Ovidio*, stampa XVII sec.
177. 175 fig. 65 Ettore Ferrari, *Ovidio*, Constanța, 1887
178. 176 fig. 66 Ettore Ferrari, *Ovidio*, Constanța, 1887, dettaglio
179. 177 fig. 62 Auguste Rodin, *Psiche e amore*, 1888
180. 178 fig. 63 Jean-Léon Gérôme, *Pigmalione e Galatea*, 1890
181. 179 Extra 33 Jules-Cyrille Cavé, *Narciso*, 1890
182. 180 Extra 79 Frederic Leighton, *Il bagno di Psiche*, 1890
183. 181 Extra 80 Max Klinger, *Amore e Psiche*, 1890
184. 182 Extra 94 Gustave Moreau, *Orfeo sulla tomba di Euridice*, 1891
185. 183 Extra 61 Franz von Stuck, *Medusa*, 1892

186. 184 Extra 92 Auguste Rodin, *Orfeo ed Euridice*, 1893
187. 185 fig. 58 Jean Delville, *Orfeo morto*, 1893
188. 186 Extra 98 Alexandre Séon, *Il lamento di Orfeo*, 1896 ca.
189. 187 Extra 99 John Macallan Swan, *Orfeo*, 1896
190. 188 Extra 85 Auguste Rodin, *Psiche*, 1899
191. 189 fig. 43 John William Waterhouse, *Il risveglio di Adone*, 1899
192. 190 Extra 62 Fernand Khnopff, *Testa di Medusa*, 1900 ca.
193. 191 Extra 63 Gustav Klimt, *le tre Gorgoni: Medusa, Steno ed Euriale*, Palazzo della Secessione, Vienna, 1902
194. 192 Extra 26 John William Waterhouse, *Eco e Narciso*, 1903
195. 193 Extra 27 John William Waterhouse, *studio per Eco*, 1903 ca.
196. 194 Extra 83 John William Waterhouse, *Psiche apre la scatola d'oro*, 1903
197. 195 fig. 61 Auguste Rodin, *La morte di Adone*, 1903-06
198. 196 fig. 59 Odilon Redon, *Orfeo*, 1903-10 ca.
199. 197 Extra 84 John William Waterhouse, *Psiche apre la porta del giardino di Cupido*, 1904
200. 198 fig. 68 Luigi Bonazza, *Leggenda di Orfeo; Rinascita di Euridice; Morte d'Orfeo*, trittico, 1905
201. 199 Extra 06 Gustave Courtois, *Perseo libera Andromeda*, 1913
202. 199x Ion Theodorescu-Sion, *Ovidio in esilio*, 1915
203. 200 Extra 90 Oskar Kokoschka, *Orfeo ed Euridice*, 1917
204. 201 Rip 22 Amministrazione Provinciale dell'Aquila, *busto in gesso di Ovidio* donato al Comune di Sulmona (post 1867)
205. 202 Rip 24 Gabriele d'Annunzio, *lettera a Nicola Grilli, decano della comunità sulmonese di Brooklyn, per la raccolta di fondi a favore della realizzazione della statua di Ovidio* in Sulmona (7 febbraio 1922)
206. 203 Rip 25 Sulmona, 30 aprile 1925, cerimonia di inaugurazione della statua di Ovidio di Ettore Ferrari alla presenza di re Vittorio Emanuele III
207. 204 Rip 23 Sulmona, inaugurazione della statua di Ovidio, 30 aprile 1925

208. 205 fig. 67 Ettore Ferrari, *Ovidio*, Sulmona, 1925
209. 206 fig. 70 Pablo Picasso, *Combattimento per Andromeda tra Perseo e Fineo*, da *Les Métamorphoses*, 1930, pubbl. 1931
210. 207 fig. 71 Pablo Picasso, *Deucalione e Pirra creano una nuova razza umana*, da *Les Métamorphoses*, 1930, pubbl. 1931
211. 209 fig. 69 Salvador Dalí, *Metamorfosi di Narciso*, 1936-37
212. 210 fig. 73 Paul Delvaux, *Pigmalione*, 1939
213. 211 fig. 74 Omero Taddeini, *Ovidio, Apollo e Dafne e Pan e Syrinx*, pannelli nel portico del palazzo ex Marcone, Corso Ovidio, Sulmona, 1955
214. 212 Extra 89 Marc Chagall, decorazione della cupola del Teatro dell'Opera di Parigi con la raffigurazione dell'*Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck, 1964
215. 213 Extra 101 Marc Chagall, *Il mito di Orfeo*, 1977
216. 214 Extra 64 Renato Guttuso, *Medusa* (da Caravaggio), 1985
217. 215 Extra 113 Joseph Kosuth, *Maxima Proposito* (Ovidio), 2017
218. 216 Gaudenzio Ciotti, *statua di Ovidio* in acciaio corten offerta alla città dal Gruppo Pingue inaugurata il 25 settembre 2019
- 219.

A2a: ELENCO DELLE DELLE OPERE D'ARTE ISPIRATE AI MOTIVI MITOLOGICI CHE OVIDIO HA RIPRESO NEI SUOI SCRITTI



1. *Medusa*, terracotta policroma, Siracusa, 570 a.C. ca.



2. *Perseo uccide Medusa*, Selinunte, tempio C, metopa, 520-510 a.C.



3. *Perseo e Andromeda*, cratere apulo IV secolo a.C



4. Pittore di Tarporley (attr.), *Perseo e Atena guardano il volto di Medusa*, 400 - 385 a.C. ca.



5. *Ermafrodito dormiente*, metà del II secolo a.C., Roma



6. *Narciso alla fonte*, Pompei, Casa di Lucrezio, I sec. d.C.



7. *Perseo e Andromeda*, Pompei, Casa dei Dioscuri, 50 - 79 d.C.



8. *Narciso e Eco*, Pompei, I sec. d.C



9. *Perseo mostra trionfante la testa mozzata di Medusa*, Stabia, Villa San Marco, I secolo d.C.

A2b: ELENCO DELLE IMMAGINI DELLE OPERE D'ARTE E TIPOGRAFICHE ISPIRATE ALLE OPERE E ALLA FIGURA DI OVIDIO



10. *Sigillo di Re Ladislao Durazzo* concesso alla città di Sulmona nel 1410



11. Sulmona, *palazzo della SS. Annunziata*, veduta



12. Sulmona, *palazzo della SS. Annunziata*, veduta



13. *Perseo salva Andromeda*, miniatura del XV sec. (Andromeda è ancora vestita e non nuda come dal Rinascimento in poi per ispirazione ovidiana)



14. *Salvataggio di Andromeda*, miniatura del XV secolo



15. Giuliano da Sangallo, *Villa medicea di Poggio a Caiano*, dal 1480, veduta aerea



16. Bertoldo di Giovanni e collaboratori, Villa medicea di Poggio a Caiano, *Fregio con la sorte dell'anima: l'Aurora e il Sole*, dalle *Metamorfosi*, 1490 ca.



17. Sulmona, androne del palazzo della SS. Annunziata, *statua quattrocentesca di Ovidio*, originariamente collocata sulla facciata del Palazzo Pretorio, dal 1484.



18. Sulmona, androne del palazzo della SS. Annunziata, *statua quattrocentesca di Ovidio*, particolare del basamento



19. Andrea Mantegna, *disegno di progetto per un monumento a Virgilio*, 1499 ca., probabilmente ispirata alla statua quattrocentesca di Ovidio a Sulmona



22. Ovidius de Fastis cum duobus commentariis: Antonii de Fano & Pauli Marsi, Giovanni Tacuino da Trino, Venezia 1502



20. Albrecht Durer, *Morte di Orfeo*, 1494.



23. Leonardo da Vinci, *Testa di Leda*, 1505 ca.



21. Seguace di Giovanni Antonio Boltraffio, *Narciso*, 1500 ca.



24. Leonardo da Vinci, *Leda col cigno*, 1505-10 ca.



25. Francesco Melzi (?), *Leda col cigno*, 1505-07



26. Cesare da Sesto (?), *Leda col cigno*, 1510-20



27. Piero di Cosimo, *Perseo libera Andromeda*, 1510-15



28. Raffaello Sanzio, *Il Parnaso*, 1510-11, Stanza della Segnatura, Stanze Vaticane, Roma.



29. P. Ovidii Nasonis *Libri de tristibus...*, Giovanni Tacuino da Trino, Venezia 1511



30. Baldassarre Peruzzi, *Villa Farnesina* a Roma, 1506-12, veduta



31. Baldassarre Peruzzi, Villa Farnesina a Roma, 1506-12, *sala delle prospettive*



32. Baldassarre Peruzzi, Villa Farnesina a Roma, Sala delle Prospettive, parete nord, *Morte di Adone*, 1511-12



33. Baldassarre Peruzzi, Villa Farnesina a Roma, Sala delle Prospettive, *Deucalione e Pirra*, 1517-18



34. Baldassarre Peruzzi, Villa Farnesina a Roma, Sala delle Prospettive, *Apollo e Dafne*, 1519



35. Dosso Dossi, *Apollo e Dafne*, 1522 ca.



36. Polidoro Caldara, detto Polidoro da Caravaggio, *Perseo libera Andromeda*, 1525 ca.



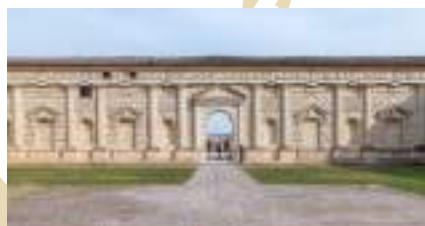
37. Polidoro Caldara, detto Polidoro da Caravaggio, *Sacrificio agli Dei e nozze di Andromeda*, 1525 ca.



38. Giulio Romano, *Palazzo Te* a Mantova, 1525 -35, veduta aerea



39. Giulio Romano, *Palazzo Te* a Mantova, 1525 -35, vestibolo d'ingresso



40. Giulio Romano, *Palazzo Te* a Mantova, 1525 -35, corte interna, veduta



41. Francesco Primaticcio, *Palazzo Te* a Mantova, *Camera del Sole e della Luna*, scorcio, 1527-28



42. Francesco Primaticcio, *Palazzo Te* a Mantova, *Camera del Sole e della Luna*, volta affrescata, 1527-28



43. Francesco Primaticcio, *Palazzo Te* a Mantova, *Camera del Sole e della Luna*, volta affrescata, particolare



44. Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanica, Palazzo Te a Mantova, *Camera di Ovidio o delle Metamorfosi*, scorcio, 1527



45. Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanica, Palazzo Te a Mantova, *Camera di Ovidio o delle Metamorfosi*, particolare, 1527



46. Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanica, Palazzo Te a Mantova, *Camera di Ovidio o delle Metamorfosi*, particolare parete nord, 1527



47. Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanica, Palazzo Te a Mantova, *Camera di Ovidio o delle Metamorfosi*, particolare parete ovest, 1527



48. Giulio Romano, Palazzo Te a Mantova, *Sala dei Giganti*, scorcio, 1532-35



49. Giulio Romano, Palazzo Te a Mantova, *Sala dei Giganti*, particolare parete nord, 1532-35



50. Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Giove ed Europa*, 1541 ca.



51. Benvenuto Cellini, *Narciso*, 1548-65 ca.



52. Benvenuto Cellini, *Perseo trionfante*, 1553



53. Benvenuto Cellini, *Perseo trionfante*, 1553, dettaglio



54. Giovanni Antonio Rusconi, *Tiresia colpisce i serpenti e viene trasformato in una donna*, in *Le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce di novo ristampate e da lui ricorrette et in diversi luoghi ampliate con la tavola delle favole*, Gabriel Giolito dè Ferrari, Venezia 1553



55. Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1554



56. Tiziano Vecellio, *Diana sorpresa da Atteone mentre fa il bagno*, 1556-59



57. Tiziano Vecellio, *Perseo e Andromeda*, 1562-63



58. Paolo Caliari, detto Veronese, *Perseo e Andromeda*, seconda metà del sec XVI



59. *Antiquiss. Ac Nobiliss. Urbis Sulmonis Descriptio Hercule Ciofano auctore. Una cum Ovidii vita et effigie, ex officina Iosephi Cachij, Aquila 1578*



EX-ANTIQVO · LAPIDE · SVLMONE

60. *Herculis Ciofani Sulmonensis in P. Ovidii Nasonis Fastorum libros scholia ...*, [Aldo Manuzio il giovane?], Venezia 1579



EX-ANTIQVO · LAPIDE · SVLMONE
QVEM · IVLIVS · AGAPITVS · HERCVLI
CIOFANO · DONO · DEDIT

61. *Herculis Ciofani Sulmonensis in P. Ovidii nasonis Fastorum libros Observationes ...*, Christoffel Plantijn, Antwerpen 1581



62. Lambert Sustris, *La morte di Adone*, 1587 ca.



65. Giulio Romano, *Apollo e Cipariso*, 1596



63. Jan Brueghel il Vecchio detto Jan Brueghel dei Velluti, *Orfeo agli Inferi*, 1594



66. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Testa di Medusa*, 1597



64. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Narciso*, 1594-96



67. Roma, *Palazzo Farnese*, 1541-80 ca.



68. Annibale Carracci, palazzo Farnese, Galleria Farnese, 1598-1600



69. Annibale Carracci, palazzo Farnese, Galleria Farnese, 1598-1600



70. Annibale Carracci, palazzo Farnese, Galleria Farnese, 1598-1600



71. Carlo Saraceni, *Andromeda incatenata liberata da Perseo*, 1600-1605 ca.



72. Domenico Zampieri detto il Domenichino, *Narciso*, 1603-04



73. Carlo Saraceni, *Caduta di Icaro*, 1606-07



74. Pieter Paul Rubens, *Perseo libera Andromeda*, 1607



75. Joachim Anthoniszoon Wtewael, *Venere e Adone*, 1607-10



76. Jan Roos (Giovanni Rosa), *Orfeo incanta gli animali*, 1610-38



79. Cornelis van Haarlem, *Venere e Adone*, 1614



77. Mantova, *Palazzo Ducale*



80. Pieter Paul Rubens, *Venere e Adone*, 1614 ca.



78. Anton Maria Viani, *decorazione della volta della Galleria delle Metamorfosi* nel Palazzo Ducale di Mantova (originariamente denominata "del Passerino"), 1612



81. Pieter Paul Rubens, *La morte di Adone*, 1614 ca.



82. Hendrick van Balen e seguace di Jan Brueghel il Vecchio, *Pan che insegue Siringa*, post-1615



83. Domenico Zampieri detto il Domenichino, *La trasformazione di Ciparisso*, 1616



84. Pieter Paul Rubens, *Pan e Siringa*, 1617-19



85. Pieter Paul Rubens, *Diana e Callisto*, 1618



86. Pieter Paul Rubens, *La Medusa*, 1618 ca.



87. Pieter Paul Rubens, *Paesaggio tempestoso con Filemone e Bauci*, 1620



88. Francesco Curradi, *Narciso*, 1622



89. Alessandro Varotari, detto il Padovano, *Venere e Adone*, 1622 ca.



92. Gianlorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622-25



90. Gian Lorenzo Bernini, *Il Ratto di Proserpina*, 1621-22



93. Gianlorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622-25, dettaglio



91. Gian Lorenzo Bernini, *Il Ratto di Proserpina*, 1621-22, particolare



94. Nicolas Poussin, *Venere e Adone*, 1624-25



95. Jacopo Vignali, *Ciparisso*, 1625 circa.



99. Nicolas Poussin, *Eco e Narciso*, 1629-1630 ca.



96. Nicolas Poussin, *Venere e Adone*, 1626



97. Nicolas Poussin, *La morte di Adone*, 1627 ca.



98. Orazio Gentileschi, *Amore e Psiche*, 1628



100. George Sandys, *Ovid's Metamorphosis: Englished, mythologiz'd, and represented in figures: An essay to the translation of Virgil's Aeneis*, Iohn Lichfield [and William Stansby], Oxford [and London] 1632



101. Pieter Paul Rubens, *Paesaggio con la caccia di Atalanta e Meleagro*, 1635



102. Pieter Paul Rubens, *Venere e Adone*, 1635



105. Pieter Paul Rubens, *Cupido a cavallo di un delfino*, 1636



103. Pieter Paul Rubens, *La caduta dei giganti*, schizzo per la decorazione della Torre de La Parada nel padiglione di caccia di Filippo IV presso Madrid, 1636-38



106. Pieter Paul Rubens, *Orfeo libera Euridice dall'Ade*, 1636



104. Pieter Paul Rubens, *Prometeo*, schizzo per la decorazione della Torre de La Parada nel padiglione di caccia di Filippo IV presso Madrid, 1636-38



107. Pieter Paul Rubens, *Deucalione e Pirra*, 1636



108. Pieter Paul Rubens, *Aracne*, 1636 o 1637



109. Jan Cossiers, *Narciso alla fonte* (1636-38)



112. Giovan Francesco Gessi, *Morte di Adone*, 1639 ca.



110. Jusepe de Ribera detto lo Spagnoletto, *La Morte di Adone*, 1637



113. Anton van Dyck, *Amore e Psiche*, 1639



111. *Caroli Neapolis Anaptyxis ad fastos P. Ovidii Nasonis*, Antwerpen, Balthasar Moretus, 1638



114. Gian Lorenzo Bernini, *Medusa*, busto scultoreo, 1640 ca.



115. Claude Lorrain, *Paesaggio con Narciso ed Eco*, 1644



116. Theodoor van Thulden, *Perseo libera Andromeda*, 1646



117. P. Ovidii Nasonis, *Metamorphoseon libri XV. Cum notis Th. Farnabii*, Ioannis Blaeu, Amsterdam 1650



118. Louis Le Vau, *castello di Vaux-le-Vicomte*, 1656-61



119. Charles Le Brun, *disegno della Reggia del Sole per la cupola del castello di Vaux-le-Vicomte*, 1656-61



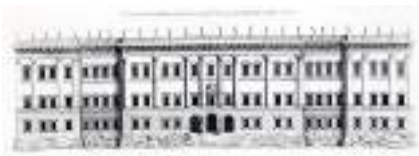
120. Publilii Ovidii Nasonis *Operum*, Nicolaus Heinsius Elsevir, Amsterdam 1658



121. Gianlorenzo Bernini, *progetto di piazza San Pietro con il terzo braccio*, 1660-67



122. Louis Le Vau, *reggia di Versailles, Grotta di Teti*, 1664



123. Gianlorenzo Bernini, *terzo progetto per il Palazzo del Louvre di Parigi: prospetto della facciata est e ingresso principale del palazzo verso Saint Germain*, 1665



124. Joost van den Vondel, *Publius Ovidius Nasos Herscheppinge, Abraham de Wees*, Amsterdam 1671



125. Luca Giordano, *Lotta tra Perseo e Fineo*, 1680



126. Luca Giordano, *Morte di Adone*, 1682-85



127. Giovanni Pietro Bellori, *Veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum et oratorum imagines*, lo. lac. de Rubeis (in fine: Typis Io. Bapt. Bussotti), Roma 1685



128. Anselme Flamen, *Ciparisso e il cervo*, giardino della reggia di Versailles, 1687



P. OVIDIO NASONE
*Scipio adlocutus esse in Sicilia quatuor annis d. C. in regno Sarraceni
 P. Ovidio Nasone fu colpito dalla legge sui morti di anni 40
 In Roma presso Palazzo Pontificio di Francesco Casanovi*

131. Luigi Agricola, *P. Ovidio Nasone*, inc. Pietro Ghigi, Raffaello Sanzio d'Urbino dipi. nel quadro del parnaso al Vaticano, Agapito Franzetti, Roma (XVIII sec.)



129. Luca Giordano, *Psiche onorata dal popolo*, 1692



132. Sebastiano Ricci, *Perseo converte Phineas in pietra*, 1705–10



130. Luca Giordano, *I genitori di Psiche offrono un sacrificio ad Apollo*, 1692



133. Jean Marc Nattier, *Perseo, sotto la protezione di Minerva, trasforma Phineus in pietra brandendo la testa di Medusa*, 1718



134. François Lemoyne, *Narciso alla fonte*, 1728 ca



135. François Lemoyne, *Venere e Adone*, 1729



136. *P. Ovidii Nasonis Tristium libri 5. Cum notis novis ac perpetuis ad modum Johannis Minellii, ad optimos codices emendati & illustrati, opera atque studio M. Erdmanni Uhsei, apud Angelum Pasinellum, Venezia 1745*



137. Jacopo Amigoni, *Venere e Adone con le Nereidi*, ante 1752



138. François Blondel, *Palazzo del Louvre, facciata orientale*, da *Architecture françoise*, Pierre Charles Jombert, Paris 1752-56



139. Parigi, *Palazzo del Louvre, facciata orientale*, stato attuale



140. François Boucher, *Pan e Siringa*, 1759



141. *Les Metamorphoses d'Ovide... de la Traduction de M. l'Abbé Banier, ... de l'Imprimerie de Prault, chez Barrois, Parigi 1767-71*



VENUS Déesse de la Galanterie psiciale sa le Portrait d'OVIDE, son Livre, Placé illustre dans l'Empire de l'Amour.

142. *Les Oeuvres galantes et amoureuses d'Ovide, contenant L'Art d'Aimer, le Remède d'Amour, Les Epîtres & les Elégies, t. II, Elsevier, Amsterdam 1770.*



143. Nicolas-Bernard Lépicié, *Narciso*, 1771



144. Antonio Canova, *Orfeo ed Euridice*, 1775-76



145. Antonio Canova, *Psiche ravnivata dal bacio dell'Amore*, 1787-93.



146. Galleria degli antichi greci e romani con una piccola descrizione delle loro vite. Traduzione dal tedesco. All'altezza serenissima di Carlo Federico, Giuseppe Ambrosioni, Poschiavo 1784



149. Antonio Canova, *Adone e Venere*, 1795



147. Joseph Chinard, *Perseo libera Andromeda*, 1791



150. Antonio Canova, *Perseo trionfante*, 1797-1801



148. Andrea Appiani, *Apollo e Dafne*, 1794



*Publio Ovidio Nasone
 G. Bocc. Pittor
 Naso? vis. celebrans nell'Oratio di Roma 211
 e non adoperato in Roma negli anni di Roma 210
 L'op. Rinvenuto a' piedi di un'antica Medaglia*

Engraving from the 'Biografie degli uomini illustri del Regno di Napoli' by Nicola Gervasi, Napoli 1814-25.

151. Raffaele Pastena e Vincenzo Scarpati, in Giuseppe Boccanera da Macerata, *Publio Ovidio Nasone*, in *Biografie degli uomini illustri del Regno di Napoli*, Nicola Gervasi, Napoli 1814-25.



152. Jacques-Louis David, *Amore e Psiche*, 1817



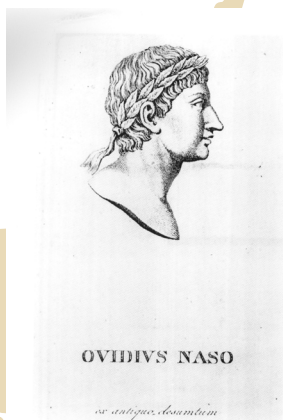
155. *P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon libri XV. Cum appositis italico carmine interpretationibus ac notis*, Vincenzo Batelli & Soc., Firenze 1824



153. Karl Bryullov, *Narciso che guarda in acqua*, 1819



156. Aleksandr Andreevič Ivanov, *Apollo in compagnia di Giacinto e Ciparisso*, 1834



154. *Publii Ovidii Nasonis Opera omnia ex recensione Petri Burmanni, ex typis viduae Pomba et filiorum*, Torino 1822



157. John Gibson, *Narciso*, 1838



158. *Elegia di P. Ovidii Nasone in morte di Cajo Cilnio Mecenate scoperta, tradotta e illustrata da Lorenzo Riccardo Trenta, Bertini, Lucca 1845*



159. Hugues Jean François Paul Duqueylard (1771-1845), *Orfeo*



160. Jean-Baptiste-Camille Corot, *Orfeo*, 1861



161. Eugène Delacroix, *Ovidio tra gli Scizi*, 1862



162. Jehan Georges Vibert, *Narciso trasformato in fiore*, 1864



163. Gustave Moreau, *Orfeo*, 1865



164. Émile Bin, *Perseo libera Andromeda*, 1865



165. Paul Dubois, *Narciso*, corte quadrata del palazzo del Louvre, facciata nord, 1866



168. Henri-Pierre Picou, *Andromeda legata ad una roccia*, 1874



166. George Frederic Watts, *Orfeo ed Euridice*, 1869



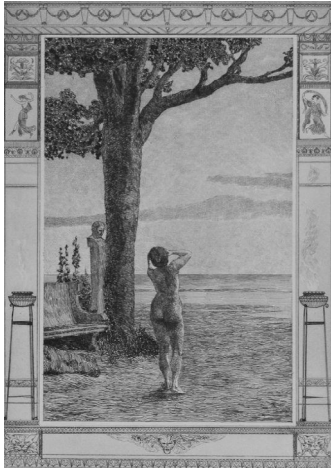
169. Max Klinger, *Psiche con la lampada*, 1880



167. Gustave Moreau, *Perseo e Andromeda*, 1870



170. Benczúr Gyula, *Narciso*, 1881



171. Max Klinger, *Psiche abbandonata*, 1883-84



172. Edward Burne-Jones, *The Doom Fulfilled (Perseus e Andromeda)*, 1884-85



173. William Blake Richmond, *Orfeo di ritorno dall'Inferno*, 1885



174. Auguste Rodin, *Metamorfosi di Ovidio*, 1886-89



175. Arnold Böcklin, *Medusa*, 1887



*Pub Ovidius Naso
Perginus*
*Augusti imperatoris et Mecenatis amicos
Deprecandi hinc linguam traditor in exilium*

176. Johann Theodor de Bry, *Ovidio*, stampa XVII sec.



177. Ettore Ferrari, *Ovidio*, Constanța, 1887



178. Ettore Ferrari, *Ovidio*, Constanța, 1887, dettaglio



179. Auguste Rodin, *Psiche e amore*, 1888



180. Jean-Léon Gérôme, *Pigmalione e Galatea*, 1890



181. Jules-Cyrille Cavé, *Narciso*, 1890



182. Frederic Leighton, *Il bagno di Psiche*, 1890



183. Max Klinger, *Amore e Psiche*, 1890



186. Auguste Rodin, *Orfeo ed Euridice*, 1893



184. Gustave Moreau, *Orfeo sulla tomba di Euridice*, 1891



187. Jean Delville, *Orfeo morto*, 1893



185. Franz von Stuck, *Medusa*, 1892



188. Alexandre Séon, *Il lamento di Orfeo*, 1896 ca.



189. John Macallan Swan, *Orfeo*, 1896



190. Auguste Rodin, *Psiche*, 1899



194. John William Waterhouse, *Eco e Narciso*, 1903



191. John William Waterhouse, *Il risveglio di Adone*, 1899



195. John William Waterhouse, *studio per Eco*, 1903 ca.



192. Fernand Khnopff, *Testa di Medusa*, 1900 ca.



193. Gustav Klimt, *le tre Gorgoni: Medusa, Steno ed Euriale*, Palazzo della Secessione, Vienna, 1902



196. John William Waterhouse, *Psiche apre la scatola d'oro*, 1903



197. Auguste Rodin, *La morte di Adone*, 1903-06



200. Luigi Bonazza, *Leggenda di Orfeo; Rinascita di Euridice; Morte d'Orfeo*, trittico, 1905



198. Odilon Redon, *Orfeo*, 1903-10 ca.



201. Gustave Courtois, *Perseo libera Andromeda*, 1913



199. John William Waterhouse, *Psiche apre la porta del giardino di Cupido*, 1904



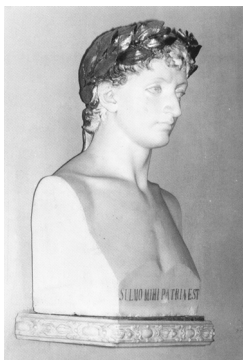
202. Ion Theodorescu-Sion, *Ovidio in esilio*, 1915



203. Oskar Kokoschka, *Orfeo ed Euridice*, 1917



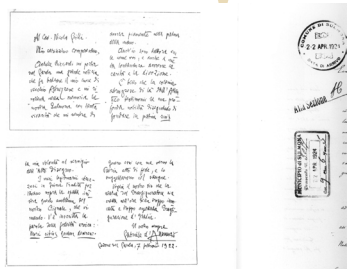
206. Sulmona, 30 aprile 1925, cerimonia di inaugurazione della statua di Ovidio di Ettore Ferrari alla presenza di re Vittorio Emanuele III



204. Amministrazione Provinciale dell'Aquila, *busto in gesso di Ovidio* donato al Comune di Sulmona (post 1867)



207. Sulmona, inaugurazione della statua di Ovidio, 30 aprile 1925



205. Gabriele d'Annunzio, *lettera a Nicola Grilli, decano della comunità sulmonese di Brooklyn, per la raccolta di fondi a favore della realizzazione della statua di Ovidio in Sulmona* (7 febbraio 1922)



208. Ettore Ferrari, *Ovidio*, Sulmona, 1925



209. Pablo Picasso, *Combattimento per Andromeda tra Perseo e Fineo*, da *Les Métamorphoses*, 1930, pubbl. 1931



211. Salvador Dalí, *Metamorfosi di Narciso*, 1936-37



212. Paul Delvaux, *Pigmalione*, 1939



210. Pablo Picasso, *Deucalione e Pirra creano una nuova razza umana*, da *Les Métamorphoses*, 1930, pubbl. 1931



213. Omero Taddeini, *Ovidio, Apollo e Dafne e Pan e Syrinx*, pannelli nel portico del palazzo ex Marcone, Corso Ovidio, Sulmona, 1955



214. Marc Chagall, decorazione della cupola del Teatro dell'Opera di Parigi con la raffigurazione dell'*Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck, 1964



215. Marc Chagall, *Il mito di Orfeo*, 1977



216. Renato Guttuso, *Medusa* (da Caravaggio), 1985



217. Joseph Kosuth, *Maxima Proposito* (Ovidio), 2017



218. Gaudenzio Ciotti, *statua di Ovidio* in acciaio corten offerta alla città dal Gruppo Pingue inaugurata il 25 settembre 2019

B: SELEZIONE OPERE MUSICALI ISPIRATE A OVIDIO

Tali opere fungeranno da "colonna sonora" per i visitatori dei vari ambienti.

Petrus Tritonius

(1465-1525 ca.)

Melopoiaë

Melopoiaë sive harmoniũ tetracentiũ super XXII genera carminum heroicorũ elegiacorũ lyricorum & ecclesiasticorũ hymnorũ per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitatũ litterariæ nostræ musicos secundũ naturas & tempora syllabarũ et pedum compositæ et regulatæ ductu Chunradi Celtis fœliciter impresse

Numero di movimenti o sezioni: 22 brani

Anno della prima pubblicazione: 1507

Librettista: Orazio (19 brani), Catullo (1 brano); Marziale (1 brano); Ovidio (1 brano).

Lingua: Latino

Periodo di composizione: Rinascimento

Stile del pezzo: Rinascimento

Organico: voci SATB.

Jean-Baptiste Lully

(1632-1687)

Phaëton

Opus/numero di catalogo: LWV 61

Numero di movimenti o sezioni: Prologo e 5 atti

Anno/data di composizione: 1683 ca.

Anno della prima pubblicazione: 1683 ca. a Versailles

Librettista: Philippe Quinault after

Ovid

Lingua: Francese

Periodo di composizione: Barocco

Stile del pezzo: Barocco

Organico: Voci, coro, orchestra

Opere correlate: Pezzi basati su Phaëton

Jean-Baptiste Lully

(1632-1687)

Acis et Galatée

pastorale heroique

Opus/numero di catalogo: LWV 73

Numero di movimenti o sezioni: 3 atti

Anno/data di composizione: 1686

Prima esecuzione: 6 settembre 1686 allo Chateau d'Anet

Anno della prima pubblicazione: 1686

Librettista: Jean Galbert de Campistron, secondo Ovidio

Lingua: Francese

Periodo di composizione: Barocco

Stile del pezzo: Barocco

Organico: Voci, coro, orchestra

Georg Friedrich Händel

(1685-1759)

Semele

Opus/numero di catalogo: HWV 58

Numero di movimenti o sezioni: 3 atti

Anno/data di composizione: 1743 (3 giugno-4 luglio)

Prima esecuzione: 10 febbraio 1744 nel Covent Garden di Londra

Librettista: William Congreve, basato su un libretto per un'opera inglese del 1706 ca. secondo le Metamorfosi di

Ovidio, con testi aggiunti di Alexander Pope e altre opere di Congreve.

Lingua: Inglese

Periodo di composizione: Barocco

Stile del pezzo: Barocco

Organico: Voci, coro, orchestra

Georg Friedrich Händel

(1685-1759)

Hercules

Opus/numero di catalogo: HWV60

Numero di movimenti o sezioni: 3 atti

Anno/data di composizione: 1744 (19 luglio-17 agosto)

Prima esecuzione: 5 gennaio 1745 nel King's Theatre in the Haymarket a Londra

Librettista: Thomas Broughton (1704-1774), da Sofocle e Ovidio

Lingua: Inglese

Periodo di composizione: Barocco

Stile del pezzo: Barocco

Organico: Voci, orchestra [etc.]

August Carl Ditters von Dittersdorf

(1739 - 1799)

6 Sinfonie sulle Metamorfosi di Ovidio, Vienna, 1785

Sinfonia n. 1, *Le quattro età del mondo*

Sinfonia n. 2, *La caduta di Fetonte*

Sinfonia n. 3, *La metamorfosi di Atteone in cervo*

Sinfonia n. 4, *Il salvataggio di Andromeda da parte di Perseo*

Sinfonia n. 5, *La pietrificazione di Fieno e dei suoi amici*

Sinfonia n. 6, *Metamorfosi contadini lici in rane*

Franz Liszt

(1811-86)

Orpheus

Poema sinfonico, Andante moderato

Opus/numero di catalogo: S 98

Anno/data di composizione: 1854

Prima esecuzione: 16 febbraio 1854, Grossherzogliches Hoftheater di Weimar

Pubblicazione: Breitkopf & Härtel, Lipsia 1856

Dedica: Carolyne Sayn-Wittgenstein

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, 2 arpe, archi.

Jacques Offenbach

(1819-1880)

Orphée aux enfers

Operetta

Numero di movimenti o sezioni: 2 atti

Anno/data di composizione: 1858

Prima esecuzione: 21 ottobre 1858 nel Théâtre des Bouffes-Parisiens a Parigi

Libretto: Hector Crémieux e Ludovic Halévy

Lingua: Francese

Claude Debussy

(1862-1918)

Syrinx

Opus/numero di catalogo: L 129

Anno/data di composizione: 1913

Prima esecuzione: 1° dicembre 1913

Pubblicazione: Jobert, Parigi, 1927

Dedica: Louis Fleury

Organico: flauto traverso

Roger Roger-Ducasse

(1873 - 1954)

Orphée

Mimodramma lirico

Numero di movimenti o sezioni: 3 atti

Anno/data di composizione: 1913

Prima esecuzione: presentato in anteprima al Palais Garnier di Parigi in una produzione montata da Ida Rubinstein; prima esecuzione 1926 Parigi.

Pubblicazione: Durand, Paris 1914 ca.

Librettista: Jean Roger-Ducasse

Lingua: Francese

Dedica: Aleksandr Il'ič Ziloti

Organico: pantomime con musica; esecuzione vocale con pianoforte.

Ernst Křenek

(1900-91)

Orpheus ed Eurydike

Opera lirica

Opus/numero di catalogo: op. 21

Numero di movimenti o sezioni: 3 atti e un epilogo

Anno/data di composizione: 23 aprile - 31 luglio 1923

Prima esecuzione: 27 novembre 1926 nello Staatstheater di Kassel

Librettista: Oskar Kokoschka

Lingua: Tedesco

Igor' Stravinskij

(1882-1971)

Orpheus

balletto

Coreografia: George Balanchine

Anno/data di composizione: ottobre 1946 - 26 settembre 1947

Prima esecuzione: 28 aprile 1948 nel New York City Center of Music and Drama

Pubblicazione: Boosey & Hawkes, New York 1948

Organico: orchestra sinfonica

Benjamin Britten

(1913-1976)

Six Metamorphoses after Ovid

Opus/numero di catalogo: Op. 49

Numero di movimenti o sezioni: 6 movimenti

1. *Pan e Siringa*, [Pan], "who played upon the reed pipe which was Syrinx, his beloved" (Senza misura)

2. *Fetonte, le Eliadi e Cicno*, [Phaeton], "who rode upon the chariot of the sun for one day and was hurled into the river Padus by a thunderbolt" (Vivace ritmico)

3. *Niobe*, "who, lamenting the death of her fourteen children, was turned into a mountain" (Andante).

4. *Le gesta di Bacco*, "at whose feasts is heard the noise of gaggling women's tattling tongues and shouting out of boys" (Allegro pesante).

5. *Narciso*, "who fell in love with his own image and became a flower" (Lento piacevole).

6. *Aretusa*, "who, flying from the love of Alpheus the river god, was turned into a fountain" (Largamente).

Anno/data di composizione: 1951

Prima esecuzione: 14 giugno 1951,

Aldeburgh Festival
Dedica: Joy Boughton
Organico: oboe

Vinicius de Moraes

(1913-1980)

Orfeu da Conceição

Dramma musicale

Soggetto: Vinicius de Moraes

Musiche: Antônio Carlos Jobim

Numero di movimenti o sezioni: 3 atti

Anno/data di composizione: 1954-56

Prima esecuzione: 25 settembre
1956 nel Teatro Municipal di Rio de Janeiro

Lingua: Portoghese

Tito Schipa Jr.

(1946)

Orfeo 9

Opera rock

Numero di movimenti o sezioni: 2 atti

Anno/data di composizione: 1970

Prima esecuzione: 23 gennaio 1970

nel Teatro Sistina di Roma

Librettista: Tito Schipa jr.

Lingua: Italiano

Giorgio Gaber

(1939-2003)

Album **Sexus Et Política**, 1970

Corinna

**da Publio Ovidio Nasone (Amores,
Libro I, Elegia V)**

Viva Corinna che arriva vestita
della sua tunica trasparente

collo coperto da bruni capelli
di fronte a lei Semiramide è niente

Strapparle di dosso la veste
credetemi fu una battaglia
voleva far la difficile
quella soave canaglia

Fingeva di far resistenza
fingeva di essere incerta
lottava divinamente
per rimanere coperta

Viva Corinna che arriva vestita
della sua tunica trasparente
collo coperto da bruni capelli
di fronte a lei Semiramide è niente

E' chiaro che lei si batteva
col fine di essere vinta
difatti senza fatica
presto rimase discinta

Rimase davanti ai miei occhi
ed io innamorato guardavo
per quanti sforzi facessi
nessun difetto trovavo

Viva Corinna che arriva vestita
della sua tunica trasparente
collo coperto da bruni capelli
di fronte a lei Semiramide è niente

Vi giuro non è umanamente
possibile la descrizione
non è possibile farne
una classificazione.

I seni eran come un invito

a farne un sapiente maneggio
le spalle e le floride braccia
chiedevano un dolce massaggio

Viva Corinna che arriva vestita
della sua tunica trasparente
collo coperto da bruni capelli
di fronte a lei Semiramide è niente

E sotto le turgide poppe
la pelle era candida e liscia
com'erano splendidi i fianchi
com'era fresca la coscia

Stringendola tra le mie braccia
del morbido mi resi conto
e il resto lo indovinate
è chiaro che non lo racconto

Viva Corinna che arriva vestita
della sua tunica trasparente
collo coperto da bruni capelli
di fronte a lei Semiramide è niente

Poi quando giunse la fine
stanchi e felici ci riposammo
e come due innamorati
favole ci raccontammo

Vi prego se voi volete
farmi un augurio non esitate
e ditemi che come questa
avrò centomila giornate

Viva Corinna che arriva vestita
della sua tunica trasparente
collo coperto da bruni capelli
di fronte a lei Semiramide è niente

Viva Corinna Viva Corinna
Viva Corinna Viva Corinna

Donne Credetemi

Donne credetemi io mi vergogno
di tutto ciò che vi sto per dire
ma è stata Venere a consigliarmi
di non temere di farvi arrossire

Sia vostra cura conoscervi bene
per valutare le situazioni
e in base alla forma del vostro corpo
sapere scegliere le posizioni

Tu che sei bella rimani supina
perché il tuo viso lui possa ammirare
ma se hai le spalle più belle del viso
è chiaro che tu ti devi voltare

Se c'è una ruga che segna il tuo ventre
devi nasconderla con le tue arti
e con sapiente premeditazione
dall'altra parte tu devi mostrarti.

Tu che hai le gambe così agili e belle
devi cercare di metterle in vista
e sulle spalle del tuo compagno
devi appoggiarle vicino alla testa

Tu che sei piccola sali a cavallo
ma se sei alta non devi mai farlo
difatti è noto che Ettore mai
chiese ad Andromaca di cavalcarlo

Se sai di avere bellissimi i fianchi
resta in ginocchio sull'orlo del letto
stenditi invece un po' obliquamente
se nei tuoi seni non c'è alcun difetto.

Non ritenere che sia sconveniente
sciogliere tutti i tuoi biondi capelli
tieni presente che sul fianco destro
potrai passare i momenti più belli

Nemmeno i tripodi del grande Febo
neanche il famoso cornigero Ammone
ti san cantare come io faccio
una così deliziosa canzone

È stata forse la lunga esperienza
che mi ha aiutato a conoscere un'arte
fatta di mille nascosti segreti
potete fidarvene siatene certe

Dovrai cercare che sia per entrambi
contemporanea la conclusione
e sussurrando parole d'amore
sarà più dolce la situazione

Anche se sei per natura un po' fredda
io ti consiglio di fingere un poco
ma quando fingi non ti tradire
e non scoprire le carte del gioco

Donne credetemi io mi vergogno
ci sono cose che non so svelare
ma voglio darvi ancora un consiglio
poi finalmente potrò terminare.

Non spalancate mai le finestre
l'ambiente deve restare un po' oscuro
ci sono parti del vostro corpo
che vanno in ombra questo è sicuro

E se alla fine al vostro compagno
volete chiedere un pegno d'amore
potete chiederlo ma a condizione
che il dono sia di nessun valore

E a questo punto giovani amiche
termina il canto termina l'estro
ma ricordatevi di dire sempre
che è stato Ovidio il vostro maestro.

David Sylvian

(1958)

Orpheus

Brano musicale genere Art rock
Dall'album *Secrets of the Beehive*
B-side: *Mother and Child*

Registrato: 1987 a Londra e Bath
(ENG); Chateau Miraval, Le Val (FRA);
Wisseloord Studios, Hilversum (NED)

Pubblicato: Aprile 1988, Virgin records
Produttori: Steve Nye, David Sylvian

Philip Glass

(1937)

Orphée

Opera da camera

Numero di movimenti o sezioni: 2 atti
e 18 scene

Anno/data di composizione: 1991

Prima esecuzione: 14 maggio 1993
nell'American Repertory Theater, Cam-
bridge, MA (USA)

Librettista: Jean Cocteau

Lingua: Francese

Krzysztof Penderecki

(1933-2020)

Metamorphosen

Opus/numero di catalogo: Concerto
per violino No.2

Numero di movimenti o sezioni: 8 mo-
vimenti

1. Allegro ma non troppo - Allegro vivace
 2. Allegretto - Allegro vivo
 3. Molto meno mosso
 4. Vivace
 5. Scherzando - Vivacissimo
 6. Andante con moto - tempo primo
 7. Molto moderato
 8. Allegretto
- Anno/data di composizione: 1992-95,
commissionato dal Mitteldeutsche Rundfunk, Leipzig
- Prima esecuzione: 1995, Leipzig
Dedica: Anne-Sophie Mutter
Organico: violino e orchestra

Steve Hackett & The Underworld Orchestra

(S.H. 1950)

Metamorpheus

Numero di movimenti o sezioni: 15
brani:

The Pool of Memory and the Pool of Forgetfulness

To Earth Like Rain

Song to Nature

One Real Flower

The Dancing Ground

That Vast Life

Eurydice Taken

Charon's Call

Cerberus at Peace

Under the World – Orpheus Looks Back

The Broken Lyre

Severance

Elegy

Return to the Realm of Eternal Renewal

Lyra

Testi e musiche: Steve Hackett.

Registrazione: MAP Studios, Twickenham, Inghilterra

Produttore: Steve Hackett

Pubblicazione: 29 marzo 2005, Regno Unito, Camino Records (CAMCD35)

Stile dell'opera: progressive rock

Bob Dylan

(1941)

Album ***Modern times***, 2006

Thunder on the mountain

Thunder on the mountain, fires on the moon

There's a ruckus in the alley and the sun will be here soon

Today's the day, gonna grab my trombone and blow

Well, there's hot stuff here and it's everywhere I go

I was thinkin' 'bout Alicia Keys, couldn't keep from crying

When she was born in Hell's Kitchen, I was living down the line

I'm wondering where in the world Alicia Keys could be

I been looking for her even clear through Tennessee

Feel like my soul is beginning to expand

Look into my heart and you will sort of understand

You brought me here, now you're trying to run me away

The writing's on the wall, come read it, come see what it say

Thunder on the mountain, rolling like a drum

Gonna sleep over there, that's where the music coming from

I don't need any guide, I already know the way
Remember this, I'm your servant both night
and day

The pistols are poppin' and the power is down
I'd like to try somethin' but I'm so far from town
The sun keeps shinin' and the North Wind ke-
eps picking up speed

Gonna forget about myself for a while, gonna
go out and see what others need

**I've been sitting down studying the art of
love**

I think it will fit me like a glove
I want some real good woman to do just what
I say

Everybody got to wonder what's the matter
with this cruel world today

Thunder on the mountain rolling to the ground
Gonna get up in the morning walk the hard
road down

Some sweet day I'll stand beside my king
I wouldn't betray your love or any other thing

Gonna raise me an army, some tough sons
of bitches

I'll recruit my army from the orphanages
I been to St. Herman's church and I've said
my religious vows

I've sucked the milk out of a thousand cows

I got the porkchops, she got the pie
She ain't no angel and neither am I
Shame on your greed, shame on your wicked
schemes

I'll say this, I don't give a damn about your
dreams

Thunder on the mountain heavy as can be
Mean old twister bearing down on me
All the ladies of Washington scrambling to get
out of town

Looks like something bad gonna happen, bet-
ter roll your airplane down

Everybody's going and I want to go too
Don't wanna take a chance with somebody new
I did all I could and I did it right there and then
I've already confessed – no need to confess
again

Gonna make a lot of money, gonna go up north
I'll plant and I'll harvest what the earth brings
forth

The hammer's on the table, the pitchfork's on
the shelf

For the love of God, you ought to take pity on
yourself

Sleepthief

Eurydice

Singolo dall'album *The Dawnseeker*

Numero di movimenti o sezioni: 7
tracce

Eurydice

Eurydice (Nick Wax's Orpheus Descending Mix)

Eurydice (Psychosomatic Remix)

Eurydice (Dark Territory Mix)

Eurydice (Nook and Kranny's Lost Remix)

Eurydice (Sensory Gate Remix)

Eurydice (Underworld A Capella)

Anno/data di composizione: 2006

Pubblicazione: 27 giugno 2006, Neu-
rodisc

Lingua: Inglese

Stile del pezzo: Pop

Larry Alan Smith

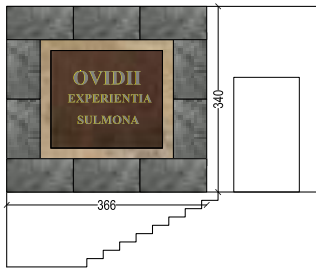
(1955)

Ars Amatoria

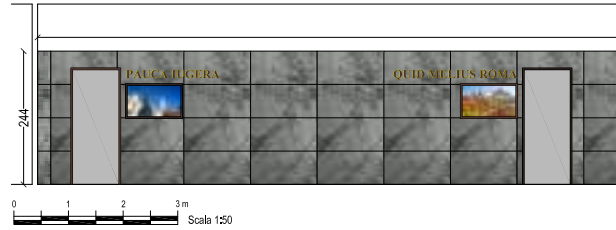
Prima esecuzione: 19 marzo 2016,
John F. Kennedy Center for the Performing Arts Terrace Theatre di Washington.



ANP.01-011: Pannellatura parete vano scala

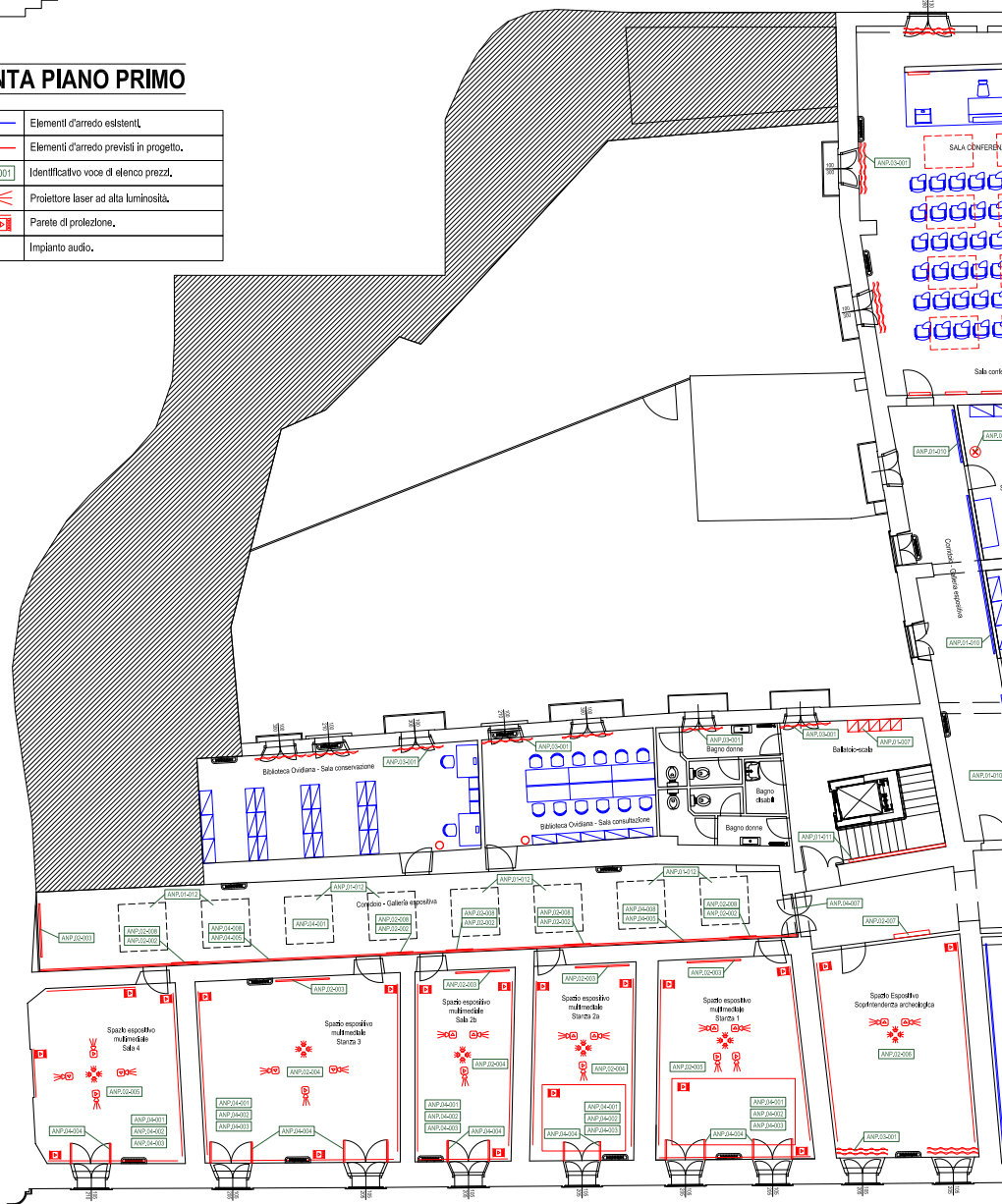


ANP.04-005: Controparete corridoio museo multimediale

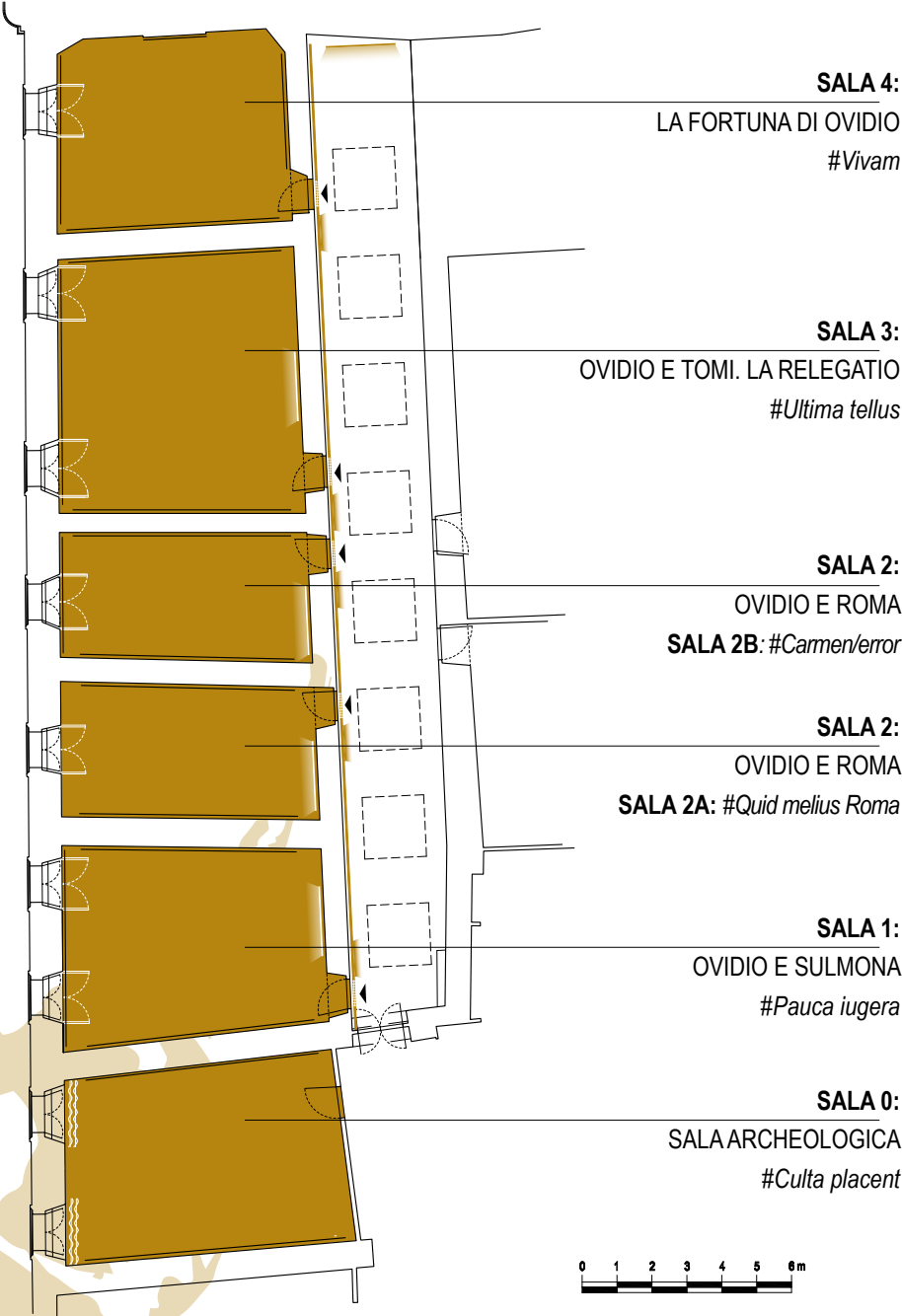


PIANTA PIANO PRIMO

	Elementi d'arredo esistenti.
	Elementi d'arredo previsti in progetto.
	Identificativo voce di elenco prezzi.
	Proiettore laser ad alta luminosità.
	Parete di proiezione.
	Impianto audio.



Lo spazio del museo multimediale





Finito di stampare
nel mese di maggio 2022
presso lo stabilimento tipolitografico
Ars Grafica Vivarelli
Pratola Peligna (AQ).



(...) Allo stesso modo il Laboratorio dedicato a Ovidio non va considerato come un prodotto concluso in sé e cristallizzato nella sua sostanza, quanto piuttosto un primo nucleo che è possibile implementare nel corso degli anni proprio grazie alla particolare struttura espositiva che consentirà rapide e organiche “metamorfosi”, mutando di forma ma non di sostanza.

La *Ovidii Experientia* può essere in definitiva considerata un *format* innovativo non tanto nel settore delle mostre temporanee quanto in quello delle esposizioni museali, in quanto propone al visitatore un percorso che consiste in un’immersione totale, privo di soluzioni di continuità, in un mondo simbolico, enigmatico e affascinante, in cui si celebra un’arte senza confini di spazio e di tempo, rendendo un doveroso omaggio al “*tenerorum lusor amorum*” a pochi anni dalla ricorrenza del bimillenario della sua morte.

Dalla *Premessa*

RAFFAELE GIANNANTONIO è Professore di Storia dell’Architettura nel Dipartimento di Architettura dell’Università degli Studi “Gabriele d’Annunzio” di Chieti Pescara.

ROSANNA TUTERI è Funzionario della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le Province di Chieti e Pescara.

€ 15,00

