Dorin Popescu

♦

Răzbunarea *barbarilor*. 2000 de ani fără Ovidiu la Tomis

Colecția Istoria mentalităților

Lector: Horia Vicențiu Pătraşcu
Tehnoredactor: Carmen Dumitrescu
Coperta: Florin Afloarei

Editura Ideea Europeană
O.P. 22, C.P. 113, Bucureşti, 014780
Tel./Fax.: 021-2125692; Tel.: 021-3106618
Comenzi carte prin poştă:
Tel.: 021-2125692
E-mail: office@ideeaeuropeana.ro
www.ideeaeuropeana.ro

© Fundația Culturală Ideea Europeană – Editura Ideea Europeană

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Răzbunarea barbarilor : 2000 de ani fără Ovidiu la Tomis / ed.: Dorin Popescu şi Liviu Franga ; autor al proiectului, coord. şi responsabil al volumului: Dorin Popescu. - Bucureşti : Ideea Europeană, 2017
Conține bibliografie. - Index
ISBN 978-606-594-576-0

I. Popescu, Dorin (autor) (ed.) (coord.)
II. Franga, Liviu (ed.)

821.135.1

RĂZBUNAREA *BARBARILOR*. 2000 DE ANI FĂRĂ OVIDIUS LA TOMIS

Editor: Dorin Popescu şi Liviu Franga

Autor al proiectului, coordonator şi responsabil al volumului: Dorin Popescu

IDEEA EUROPEANĂ

OVIDIO IN ARCHITETTURA TRA GIULIO ROMANO, GIAN LORENZO BERMINI E LOUIS LE VAU

Raffaele GIANNANTONIO[1]

Nel primo Cinquecento la presenza di temi ovidiani in architettura accompagna l'opera di Giulio Pippi, nato a „macel de' Corvi" in rione Monti, che da una perizia del 1519 inizia a firmarsi come „Giulio Romano"[2]. 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, alle quale egli lavora in qualità di allievo di Raffaello; in quest'ambito il fregio del piano nobile risulta principalmente ispirato alle *Metamorfosi*[3]. 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[4].

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[5]. La maggiore testimonianza del deciso rinnovamento stilistico ed iconografico di cui egli è protagonista risulta senz'altro il complesso edilizio

---

[1] Nota coordonatorului (celelalte note aparţine autorului): **Profesor universitar doctor de Istoria Arhitecturii la Universitatea „G. d'Annunzio" din Chieti şi Pescara, coordonatorul ştiinţific al volumului *Processo a Ovidio. Acta (Procesul lui Ovidiu. Acte)*, Editura Amaltea, Raiano, 2012.**

[2] D. Ferrari (a cura di), *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma, 1992, I, pp. 4 s.

[3] La villa fu decorata da Peruzzi assieme a Sebastiano del Piombo, Raffaello Sanzio ed i suoi allievi, tra i quali il Sodoma e Giulio Pippi [N. Mogens, *La Villa Farnesina. Identificazione di un motivo ovidiano nella Sala delle Prospettive*, in „Analecta Romana Instiuti Danici, XXI (1993), pp. 213-218; C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma, Lithos, 2003, pp. 298-301].

[4] «Quanto alle storie o fabule piacemi siano cose varie ne mi curo siano distese et continuate et sopra tutto desidero siano cose note acciò non bisogni chel pintore vi aggiunga come fece quello che scrisse questo è un cavallo. Le cose di Ovidio di che vostra paternità mi scrive, mi vanno a gusto pero veda di eleggerne le belle il che a lei rimetto le cose del testamento vecchio (...)» (Cieri Via, *L'Arte delle Metamorfosi* …, cit., pp. 303-307).

[5] Giulio dovette riparare a Mantova per sfuggire alle conseguenze della pubblicazione dei disegni di esplicito carattere erotico illustrati da versi di Pietro Aretino (F. De Boni, *Biografia degli artisti*, Tipi del Gondoliere, Venezia, 1840, p. 877).

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"[6], 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[7]. 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[8].

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 Fugitivæ Gaudia Formæ Fronde Manus Implet Baccas Seu Carpit Amaras»*[9].

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 ur-

---

[6] Nella Camera del Sole e della Luna, in cui l'affresco centrale si deve a Giulio, il carro del Sole scompare e sorge quello della Luna, mentre nella „Camera di Ovidio" varie scene richiamano l'armonia, l'amore, la fertilità ed il matrimonio. Nella Camera delle Aquile, all'interno dell'ottagono centrale compare invece il carro guidato da Fetonte che Giove colpisce con un fulmine facendolo precipitare, raffigurato da Giulio mediante una veduta dal basso di carattere illusionistico carica di effetti di controluce. In tali ambienti le decorazioni si devono ad Anselmo Guazzi ed Agostino da Mozzanega.

[7] «Perché non fosse sicuro più il ciel della terra, i Giganti – narra la fama – mirarono al regno dell'etra celeste e fin agli astri sublimi sorposero monte su monte. Giove col fulmine allora l'Olimpo spezzò rovesciando l'Ossa col Pelio che stavagli sopra. I feroci Giganti giacquer oppressi da quella rovina di monti, e si disse che s'inzuppasse la terra del sangue dei figli e che il caldo sangue animasse; e, perché rimanesse ricordo di quella stirpe, le diede l'umana sembianza; ma pur questa stirpe fu spregiatrice dei numi, bramosa di strage feroce e violenta: sarebbesi detto che nacque dal sangue» (Ov., *Metamorfosi*, I, vv. 152-162, trad. di F. Bernini).

[8] K. Oberhuber, *L'apparato decorativo di palazzo Te*, in Giulio Romano, saggi di Ernst Gombrich ... [et al.], Electa, Milano, 1989, p. 336 e ss.

[9] («Chi, amando, insegue le gioie della bellezza fugace riempie le mani di fronde e coglie bacche amare» trad. P. Crea Cappuccilli). 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) (O. Ferrari, S. Papaldo, Le sculture del Seicento a Roma, ivi, Ugo Bozzi editore, 1999, p. 469). Ovidio, Metamorfosi, I, vv. 452-567. (Llewellyn, Illustrating Ovid, pp. 159-160).

bana attraverso il significato „teatrale" che assume[10]. Al tempo stesso il colonnato è *Theatrum urbis* essendo rivolto alla città, *Theatrum mundi* per l'adozione delle nuove teorie sulle orbite dei pianeti[11], *Theatrum Ecclesiæ* 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»[12]. Anche Giacomo Cassetti nel 1718 per celebrare la figura di Alessandro VII come sovrano solare evocherà Ovidio, riproponendo il culto di Apollo e del tempio di Marte e del Sole che, secondo la tradizione, sorgeva in Vaticano[13].

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[14]. 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

---

[10] M. Fagiolo, *Arche-tipologia della piazza di S. Pietro*, in M. Fagiolo e G. Spagnesi (a cura di), *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Firenze, 1982, pp. 125-129.

[11] Cfr. A. Kircher, Obeliscus Pamphilius, hoc est, interpretatio noua & hucusque intentata obelisci hieroglyphici quem non ita pridem ex veteri hippodromo Antonini Caracallæ Cæsaris, in Agonale forum transtulit, integritati restituit, & in vrbis æternæ ornamentum erexit, typis Ludouici Grignani, Romæ, 1650.

[12] Fagiolo, *Arche-tipologia* …, cit., p. 123n.

[13] «O del Lucido Re Reggia sublime de le tue gran colonne è a terra il vanto; e vinte son qui le tue Glorie prime da tal Circo, ch'agl'occhi è un vago incanto. Qui dove Apollo da l'Aomi e Cime destava a i vati in seno Eroico il Canto e dove il Dio ch'alto furore imprime qui sul Tebro a pugnar venne dal Xanto O qual vegg'io d'eccelse loggie intorno dar fasto al Ciel Latin sontuosa mole! Il cui gran Giro è da più Santi adorno E se Luce immortal splendor qui puole con ben cento Colonne il bel contorno può dirsi, e con ragion Reggia del Sole» (G. Cassetti, *Roma in Parnasio. Umiliata a' piedi del Sommo Regnante Pontefice Clemente XI. Nell'ammirarsi le magnificenze di quell'alma città dal K. Giacomo Cassetti*, Pasquati, Padova, 1718).

[14] R. W. Berger, A royal passion. Louis XIV as patron of architecture, Cambridge University Press, 1994, p. 38.

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[15]. 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, evocando così il disegno per la volta di Vaux-le-Vicomte. Nonostante riproponga il porticato che Colbert aveva tanto criticato nei progetti di 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. Ad 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 sorgeva. Qui l'autore, citando le *„fabulæ notæ"* dell'*Ars amatoria*, cita l'artefice del Louvre quale equivalente di Apollo-Sole, del cui palazzo Ovidio «doveva parlare»[16]:

«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» [17].

[15] I tre archi del prospetto sembrano evocare l'arco di Costantino a Roma, mentre nelle inferriate metalliche degli ingressi è raffigurato il volto del dio Sole. All'interno della grotta tre nicchie ospitano invece altrettanti gruppi scultorei dedicati ad Apollo, realizzati da: Gilles Guérin (c. 1670); Etienne Picart, Gaspard e Balthazar Marsy (1675); Jan Edelinck, François Girardon e Thomas Regnaudin (1670).

[16] Ricordiamo a proposito l'«*Arioniæ fabula nota lirœ*» (Ov., Ars amatoria, v. 32).

[17] Berger, A royal passion …, cit., p. 54, trad. E. Long).

OVIDIUS ÎN ARHITECTURA LUI GIULIO ROMANO, GIAN LORENZO BERNINI ŞI LOUIS LE VAU

(Raffaele GIANNANTONIO)

Traducere de Bianca IBADULA[1]

La începutul secolului al XVI-lea, prezența temei ovidiene în arhitectură însoțeşte lucrarea lui Giulio Pippi, care s-a născut în celebra „*Macel de'Corvi*" din cartierul roman Monti şi care încă din 1519 a început să semneze cu numele de Giulio Romano[2]. Călătoria lui fascinantă, împreună cu Ovidiu, între Roma şi Mantova, începe cu decorarea reşedinței lui Agostino Chigi în Lungara, construită între 1506 şi 1512 de Baldassarre Peruzzi, care a lucrat ca student al lui Raffaello; în acest context, etajul principal al frescei este inspirat în principal din *Metamorfoze*[3]. Tot la Roma, Giulio efectuează împreună cu Giovanni din Udine decorarea Vilei Madama, începută în 1518 şi proiectată de Raffaello, a cărui trimitere la *simbolismul solar* se referă la programul impus de Cardinalul Giulio de Medici, autor al lucrării, care îl menționează în mod explicit pe Ovidius într-o scrisoare către Episcopul Mario Maffei[4].

În 1524, Giulio Romano se mută la Mantova, suferind un fel de exil ale cărui motive, spre deosebire de cele ale lui Ovidius, sunt bine cunos-

---

[1] **Profesor de limba şi literatura română la Liceul *Mihai Eminescu* din Constanța, director-adjunct al acestui Liceu din 2017** – nota coordonatorului; celelalte note de subsol reprezintă traducerea notelor textului original.

[2] D. Ferrari (coordonator), *Giulio Romano. Repertoriul de surse documentare*, Ministerul pentru bunuri culturale şi mediul înconjurător, Oficiul central pentru bunuri de arhivă, Roma, 1992, I, p. 4.

[3] Vila a fost decorată de Peruzzi împreună cu Sebastian del Piombo, Raffaello Sanzio şi elevii săi, între care Sodoma şi Giulio Pippi – [N. Moggens, *Villa Farnesina. Identificarea unui motiv ovidian in Sala Perspectivelor*, în Institutul Analecta Romana Danici XXI (1993), p. 213-218; C. Cieri Via, *Arta Metamorfozelor. Decorațiuni mitologice în secolul al XVI-lea*, Roma, Lithos, 2003, p 298-301].

[4] „Când îmi plac lucruri diverse în poveşti sau fabule, mă preocup de orice şi mai ales vreau să fie lucruri cunoscute, ca nu cumva să nu fie nevoie ca pictorul să adauge precum a făcut cel care a scris că ăsta este un cal. Lucrurile lui Ovidius despre care îmi scrieți îmi plac, dar aveți grijă să le citiți bine pe cele care fac trimitere la Vechiul Testament" (...) (Cieri Via, *Arta Metamorfozelor*..., p 303-307).

cute[5]. Cea mai mare mărturie a clarei reînnoiri stilistice şi iconografice (al cărei protagonist este) o reprezintă fără îndoială complexul construit pe insula Tejeto, pe care Federico II Gonzaga îl extinde în conformitate cu programul inovator oferit de Giulio, *Palatul Te*. Temele mitologice ale Palatului Te, suspendat într-un ton rafinat atât arheologic cât şi alegoric, sunt dedicate dragostei lui Federico pentru favorita sa, Isabella Boschetti, iar la activitatea poetului pelign se fac trimiteri în diferite medii, cum ar fi Camera Soarelui şi Lunii, Camera Acvilei şi *Camera lui Ovidiu*[6], dar mai ales în Sala Giganților, unde regăsim cel mai renumit ambient al Palatului şi unde Giulio, pentru a reprezenta ascensiunea temerară a lui Olympus descrisă în *Cartea I a Metamorfozelor*, foloseşte o tehnică complet experimentală[7]. În această sală, bolta cerească găzduieşte, de fapt, o perspectivă spectaculoasă, în al cărei centru se află un templu circular văzut de jos, cu tronul lui Jupiter şi vulturul omniprezent[8].

În secolul al XVII-lea, autorul care exprimă cel mai bine relația dintre arta barocă şi Ovidius este cu siguranță Gian Lorenzo Bernini, a cărui tehnică alegorică pare să găsească dovezi directe în versurile poetului. În acel secol, pe tema *Apollo şi Daphne* experimentează diverşi autori, dar în grupul sculptuar al lui Bernini, început înainte de 1622 şi finalizat în 1624, se exprimă în mod unic combinația dintre *Metamorfoze* şi *Baroc*, prin aderarea la senzualitatea textului şi importanța efemeră a simțurilor, întărită de distihul Cardinalului Maffeo Barberini, gravat la baza lucrării: *«Quisquis Amans Sequitur Fugitivæ Gaudia Formæ Fronde Manus Implet Baccas Seu Carpit Amaras»*[9].

---

[5] Giulio trebuia să plece la Mantova pentru a se apăra de consecințele publicării acelor desene cu conținut erotic explicit, ilustrând versurile lui Pietro Aretino (F. De Boni, *Biografia artiştilor*, Tipi del Gondoliere, Venezia, 1840, p. 877).

[6] În Camera Soarelui şi a Lunii, în care fresca centrală aparține lui Giulio, carul Soarelui apune şi răsare după cel al Lunii, în timp ce în *Camera lui Ovidius* anumite scene fac referire la armonie, iubire, fertilitate şi căsătorie. În Camera Acvilei, în interiorul octogonului central, apare, în schimb, carul condus de Phaethon pe care Zeus îl loveşte cu fulgerul său, doborându-l, descris de Giulio printr-o viziune de mai jos cu efect optic, încărcat cu efecte de retroiluminare. Într-un asemenea mediu, decorațiunile trimit către Anselmo şi Agostino da Mozzanega.

[7] „Pentru că era mai sigur cerul decât pământul, Giganții – povesteşte legenda – au avut ca scop cucerirea cerului până la astrele sublime şi au pus munții unii peste alții. Zeus a lovit cu fulgerul din Olimp răsturnând ceea ce era deasupra. În acea răsturnare de munți, sălbaticii Giganți au fost prinşi dedesubt şi se spune că s-a îmbibat pământul cu sângele fiilor şi că sângele cald s-a însuflețit; şi, pentru că a rămas amintirea acelei seminții, le-a dat înfățişarea umană, dar acest neam a atras disprețul zeilor, căci era lacom de masacre şi violent – s-ar fi spus, născut din sânge" (Ov., *Metamorfozele*, I, p 152-162, traducere de F. Bernini).

[8] K. Oberhuber, *Aparatul decorativ al palatului Te*, în *Giulio Romano*, eseuri de Ernst Gombrich, Electa, Milano, 1989, p. 336.

[9] („Cine iubeşte şi urmăreşte bucuriile frumuseții efemere îşi umple mâinile cu frunze şi culege fructe amare." Traducere de P. Crea Cappuccilli). Între artiştii care au abordat tema *Apollo şi Dafne* îi amintim pe Domenichino (1616-18), Poussin (c.1625), Rubens (1636-38), Francesco Albani (1660), Carlo Cignani (1680), Carlo Maratta (1681) (O. Ferrari, S. Papaldo, *Sculptura*

Cu Bernini, citarea lui Ovidius ajunge şi la designul arhitectural. Nu mai puțin alegorică în sens ovidian este, în fapt, colonada din San Pietro, în care Bernini interpretează arhitectura ca ***metamorfoză urbană***, prin intermediul semnificației *teatrale* pe care şi-o asumă[10]. Colonada este în acelaşi timp un *Theatrum Urbis,* pentru că se adresează oraşului, un *Theatrum Mundi* prin adoptarea unor noi teorii privind orbitele planetelor[11], un *Theatrum Ecclesiae* pentru că asociază imaginea Pământului cu un Imperiu Creştin şi, în cele din urmă, un „Teatru al Soarelui„, fiind o măsură a timpului, cu obeliscul-gnomon ridicat spre simbolul solar. În acest sens, acelaşi Bernini, în memoriile sale, îl citează pe Papă, potrivit căruia „Principele semăna cu Soarele, care cu razele sale nu numai că luminează, dar şi încălzeşte„[12]. Chiar şi Giacomo Cassetti, în 1718, pentru a celebra figura de conducător solar a lui Alexandru al VII-lea, îl va evoca pe Ovidius, reinventând cultul lui Apollo şi Templul lui Marte şi al Soarelui, care, conform tradiției, a fost construit în Vatican[13].

Bernini stă în Franța din aprilie până în octombrie 1665, fiind chemat de Ludovic al XIV-lea pentru a rezolva problema fațadei de est a palatului Luvru. Chiar dacă limbajul proiectelor sale a influențat în mică măsură gustul mediilor artistice franceze, în ceea ce priveşte relația cu Ovidius putem vorbi despre similitudini culturale sau despre coincidențe de orice fel, numai nu aleatoare. O primă prezență ovidiană se găseşte în povestea Castelului Vaux-le-Vicomte, splendida reşedință a lui Nicolas Fouquet, superintendentul finanțelor *Regelui-Soare*, pe care Louis Le Vau a construit-o între anii 1656 şi 1661. Pentru cupola clădirii, Charles Le Brun realizează chiar un desen pregătitor de celebrare a imaginii reale în care Palatul Soarelui este reprezentat ca o compoziție largă de coloane cuplate pe un podium, aranjate în jurul unui pavilion central[14]. Căderea în dizgrație a lui Fouquet şi înlocuirea lui cu Colbert împiedică transformarea desenului în frescă, dar motivul Palatului Soarelui reapare puțin mai târziu în povestea Muzeului Luvru. După succesul de la Vaux-le-Vicomte, Le Vau şi Le Brun se găsesc în curtea Palatului Ver-

secolului al XVII-lea la Roma, editor Ugo Bozzi, 1999, p. 469). Ovidius, *Metamorfoze*, I, 452-567 (Llewellyn, *Illustrating Ovid*, p. 159-160).

[10] M. Fagiolo, *Arhe-tipologia pieței S. Pietro*, în M. Fagiolo şi G. Spagnesi (coordonatori), *Imagini ale Barocului. Bernini şi cultura secolului al XVII-lea*, Institutul Enciclopediei Italiene, Florența, 1982, p.125-129.

[11] Cf. A. Kircher, *Obeliscus Pamphilius, hoc est, interpretatio noua & huiusque intentata obelisci hieroglyphici quem non ita pridem ex veteri hippodromo Antonini Caracallæ Cæsaris, in Agonale forum transtulit, integritati restituit, & in urbis æternæ ornamentum erexit, typis Ludouici Grignani*, Roma, 1650.

[12] M. Fagiolo, *Arhe-tipologia pieței S. Pietro*, opera citată, p. 123.

[13] G. Cassetti, *Roma în Parnas. Supusă la picioarele conducătorului suprem Papa Clement al XI-lea. Admirând minunile oraşului lui Giacomo Cassetti*, Pasquati, Padova, 1718.

[14] R. W. Berger, *A royal passion. Louis XIV as patron of architecture* (în limba română *O pasiune regală. Louis al XV-lea ca patron al arhitecturii*), Cambridge University Press, 1994, p. 38.

sailles, în care, la 1664, arhitectul realizează *Peştera lui Téthys*, clădire mică dreptunghiulară, în care întreaga sculptură aminteşte de Louis al XIV-lea prin figura lui Apollo[15]. Cu toate acestea, în cazul realizării palatului Regelui Soare, relația cu Ovidius la Le Vau şi la Le Brun capătă o importanță maximă. Deşi a fost sărbătorit la ceremonia de aşezare a primei pietre la temelia fațadei de est a palatului Luvru, care s-a derulat pe baza unuia dintre proiectele lui Gian Lorenzo Bernini, Colbert opreşte lucrul şi transferă sarcina planificării lucrărilor de construcție unui Mic Consiliu (*Petit Conseil*) compus din Le Vau, Le Brun şi Claude Perrault. În acest fel s-a născut perspectiva grandioasă în care motivul colonadei lungi la elementele cuplate evocă din nou Palatul Soarelui, evocând totodată şi proiectarea Castelului Vaux-le-Vicomte. In ciuda colonadelor şi pavilioanelor pe care Colbert le-a criticat atât în proiectele lui Bernini, soluția Micului Consiliu este acceptată de către ministru, iar de această dată este clară valoarea trimiterii la Ovidius. Referirea la *Metamorfoze* este întărită ulterior de Le Vau, Perrault şi Le Brun prin înlocuirea, în timp, a figurii lui Hercules, livrată de Bernini, cu cea a lui Apollo.

Am menționat mai înainte afinitatea față de poetica ovidiană împărtăşită de Bernini, Le Vau şi Le Brun. Ca mărturie pentru popularitatea de care opera poetului Sulmonei s-a bucurat în cultura franceză a secolului al XVII-lea, poate fi considerat în cele din urmă un poem publicat la Paris în 1670, în timp ce se construia colonada. Aici autorul, citând *fabulæ notæ* din *Ars amatoria*, îl compară pe arhitectul Muzeului Luvru cu un echivalent al lui Apollo-Soare, din al cărui palat Ovidiu „trebuia să vorbească”[16]:

«Ştiu că tu eşti acela despre care Ovidiu trebuia să vorbească,
Când ne-a descris prin elegiile sale celebre
Frumusețea unui Palat pe care Tu ai făcut-o reală:
Dacă strălucirea soarelui nu i-ar fi orbit ochii,
Ne-ar fi prezis că a fost pentru Louis,
Despre care marele Apollo, părintele luminii,
L-a inspirat să vorbească despre aceste materiale bogate:
Astfel devine evidentă ca lumina soarelui
Inventivitatea unui suveran care nu are egal
Şi care iubeşte atât de mult această stea şi imaginile sale,
Aşa cum a descris-o el în lucrările sale cele mai mari.[17]

[15] Cele trei arcade ale prospectului par să evoce arcada lui Constantin, la Roma, în timp ce pe balustradele metalice ale intrării este redată înfățişarea zeului Soare. În interiorul peşterii, trei nişe găzduiesc grupuri sculpturale dedicate lui Apollo, realizate de: Gilles Guérin (1670); Étienne Picart, Gaspard şi Balthazar Marsy (1675); Jan Edelinck, François şi Thomas Regnaudin (1670).

[16] Să ne amintim de Ovidius, *Ars amatoria*, versul 32.

[17] Berger, *O pasiune regală*, p. 54, traducere de E. Long.

NOTE ALE TRADUCĂTORULUI:

Pentru a nu interfera cu notele de subsol ale autorului, facem următoarele precizări contextuale:

1. Sintagma *Macel de'Corvi* face trimitere la o zonă populară a Cetății Eterne, care a dobândit notorietate artistică şi simbolică mai ales prin celebra casă a lui Michelangelo.

2. Reşedința lui Agostino Chigi din Lungara (suburbiile Romei) este cunoscută în literatura de specialitate drept *Villa Farnesina*; este deținută în prezent de *Academia Națională Lincei* (*Accademia Nazionale dei Lincei* – este academia ştiințifică cea mai veche din lume; a fost fondată la Roma în anul 1603, ca *Accademia dei Lincei*) şi este apreciată drept una din cele mai prestigioase opere ale Renaşterii italiene.

3. Fresca menționată de autor este cea din Camera omonimă (*Camera Frescei*) a reşedinței lui Agostino Chigi, cameră care avea destinația de sală de aşteptare pentru oaspeți, dar şi de loc pentru ceremonii. Fresca este ilustrată cu aluzii alegorice la virtuțile patronului casei (este decorată cu cele 12 munci ale lui Hercule, precum şi cu diverse episoade mitologice, cu motive artistice derivate din *Metamorfozele* ovidiene).

4. Villa Madama: vilă construită în suburbiile Romei, în vecinătatea unor monumente istorice (d.e. *Foro Italico*). Astăzi, clădirea este folosită ca sediu pentru reprezentanța Preşedinției Consiliului de Miniştri şi a Ministerului Afacerilor Externe al Republicii Italiene.

5. Palatul Te (*Palazzo Te*): celebru edificiu monumental din Mantova, construit între 1924 şi 1934. Din 1990, în Palat funcționează Muzeul Civic (*Museo Civico*) şi Centrul Internațional de artă şi cultură al Palatului. *Tejeto* este ulterior abreviată în *Te*.

6. Peşterea lui Téthys (*Grotta di Teti, grotte de Téthys*): Peşteră artificială construită (în onoarea titanului omonim) în Grădinile Palatului Versailles, în partea de nord a acestora; conține trei grupuri sculpturale în marmură, dintre care cel mai important îl reprezintă pe Apollo în mijlocul nimfelor. Experții apreciază că Peştera a fost proiectată de arhitectul Le Vau sub forma unui vestibul deschis, cu trei arcade.

SOMMAIRE

- ***AVANT–PROPOS: TOMIS APRÈS TOMIS, LA FORCE D'ERREUR***, Liviu FRANGA
- ***NOTE SUR L'ÉDITION: LA VENGEANCE DES BARBARES: re-démarrage de l'exégèse ovidienne post-monographique en Roumanie***, Dorin POPESCU

Chapitre I: LES VOIX DU PASSÉ

- Petru VULCAN, *Discours public de Monsieur P. Vulcan autour de la statue d'Ovide le jour de l'inauguration de la bibliothéque universitaire du Cercle littéraire de Constanta sur la vie, l'oeuvre et l'exil du Poéte*
- Carol BLUM, *Les causes de l'exil du poéte roman P. Ovidius Naso à Tomis (Considérations historiques et juridiques),* fragments
- Grigore SĂLCEANU, *Des „Métamorphoses" aux „Tristes" et aux „Pontiques"*
- Titus CERGĂU, *Rêve* (fragments de *l'Ile d'Ovide – légendes et histoires)*
- Adrian RĂDULESCU, *Ovide au Pont Euxin* (fragments du volume homonyme)
- Marin MINCU, *La mort à Tomis. Le journal d'Ovide* (fragments du roman homonyme, *La mort à Tomis. Le journal d'Ovide / Il diario di Ovidio*)
- Traian LAZAROVICI, *„Métamorphoses" – traductions et transpositions en prose* (fragments)
- Puiu ENACHE, *Premier grand lyrique de l'espace pontique: Publius Ovidius Naso* (fragment du volume *L'histoire de la littérature de Dobroudja*)
- Dorin POPESCU, *Des nouveaux exils à Constanta*

Chapitre II: LES VOIX DU PRÉSENT

II.1. LES VOIX DE L'EXÉGÈSE

- Liviu FRANGA, *„Le poème possible": Le Poème qu'Ovide n'a jamais écrit (I)*

- Paolo FEDELI, *Ovide* à Tomis. Des métamorphoses échoués et *des m*étamorphoses *réussites*
- Mircea DIACONU, *Marin Mincu et la vengeance des barbares*
- Grazia Maria MASSELLI, *Une invectives contre son ennemi: Ovide de la ville de Tomis*
- Adrian Dinu RACHIERU, *L'épreuve de l'Exil et „la fièvre Ovide" (Vintilă Horia par rapport à Ovide)*
- Ioan-Aurel POP, *Ovide et les barbares de l'espace pontique*
- Iulian BOLDEA, *Une parabole de l'exil intérieur*
- Rosalba DIMUNDO, *La Semele ovidiana al cospetto di Handel*
- Ştefania MINCU, *Les sèmes de l'oeuvre d'Ovide dans la vision d'Handel* (traduction Rosalba DIMUNDO)
- Mihaela PARASCHIV, *Defensio Ovidiana sub specie aeternitatis*
- Ştefan CUCU, *Art et arts dans la création ovidienne*
- Valentin CIORBEA, *Repères pour le dossier de presse et sources d'archives concernant la statue d'Ovide à Constanta*
- Estella Antoaneta CIOBANU, *Can the Barbarian talk back? Arachne, Philomela, Echo, and the Disowning of Women's Voice in the Maze of (Fe)male auctoritas*
- Aurelia LĂPUŞAN, *L'évocation d'Ovide à Constanta. Briser les barrières*
- Stoica LASCU, *Première épitre à Ovide. Interprètes tomitaines de la grande relégation*
- Ioana COSTA, *Epistolographie poétique*
- Viorica STAN, Florin C. STAN, *Les fêtes ovidiennes de Sulmone de 1959, entre célébration, hostilité politique et la générosité d'un maire*
- Tudor NEDELCEA, *Ovide et la culture roumaine*
- Dorin POPESCU, *Ovide – entre bucolique et icône*
- Raffaele GIANNANTONIO, *Ovidio in architettura tra Giulio Romano, Gian Lorenzo Bermini e Louis le Vau*
- Bianca IBADULA, *Ovide dans l'architecture de Giulio Romano, Gian Lorenzo et Louis le Vau* (traduction Raffaele GIANNANTONIO)
- Mariana COJOC, *„Rome" n'existe plus. Tomis et la Mer Noire...si*
- Ana-Maria RĂDUCAN, *„Je vois et j'aime, mais ce que je vois et j'aime je ne trouve pas". Miroirs ovidiens*
- Anastasia DUMITRU, *Les sens des „Métamorphoses": d'Orphée à Ovide*
- Andreea BRATU, *METAMORPHOSEON. De l'impact du texte ovidien dans la Réforme du Language musical culte Ouest – Européen*

♦ Ilie LUCEAC, *Publius Ovidius Naso et notre conscience latine*
♦ Dorin POPESCU, *Cénacles sous flèches empoisonnés à Tomis*
♦ Claudia Georgiana MIHAIL, *L'infuence de l'oeuvre d'Ovide dans la création littéraire de Mircea Eliade. L'intertextualité établie entre le mythe d'Orphée ovidien et la nouvelle d'Eliade „Dans la cour de Dionis"*
♦ Silvia LEUCĂ, *Le motif hivernal dans l'oeuvre d'Ovide – „Tristes" et „Pontiques". Ovide, le chanteur de l'exil tomitain*
♦ Zinica Ionescu, *Quatre métamorphoses*
♦ Dorin POPESCU, *Une paradigme hérétique: Le cérémonial du texte dans la littérature d'exil – „Les Tristes" et „Les Pontiques"*
♦ Estella Antoaneta CIOBANU şi Carmen FLORESCU, *Ovid's Metamorphoses, Shakespeare's Titus Andronicus: Madness, Revenge, Echoes, and the Politics of Aemulatio*
♦ Ionela CUCIUREANU, *L'exil d'Ovide – réalité socio-politique et vêtement littéraire*
♦ Dorin POPESCU, *La flèche et le livre à Tomis. Le barbare – métaironie à l'adresse de Rome*
♦ Simona Maria MARINOIU, *Freccia e libro a Tomi. Il Barbaro, metaironia leteraria dedicata a Roma* (traduction Dorin POPESCU)

II.2. LES VOIX DE LA CULTURE

♦ Ion MOICEANU, *Ovidius Publius Naso – notre grand ancêtre de langue, d'écriture et de sang – notre poète comme Eminescu*
♦ Ioan-Mircea POPOVICI, *Sur les traces d'Ovide (d'Ide aux Idées)*
♦ Rodica Maria POPESCU, *„L'art de l'amour" chez Ovide. Échos dans la poésie française*
♦ Ioan-Mircea POPOVICI, *cheval e4, le gambit du roi (le déménagement dans l'enveloppe)*
♦ Dorin POPESCU, *Poème à Ov, le poème de la vengeance*
♦ Ananie GAGNIUC, *Ovidiu et moi*
♦ Taner MURAT, *Des notes d'un traducteur*

II.3. LES VOIX DE LA CITÉ

♦ Cristina-Maria IVAN, *Certamen Ovidianum Ponticum, 24 années d'hommage pour le travail d'Ovide à la côte de la Mer Noire*
♦ Olga DUȚU, *Parlant avec Stefan Cucu d'Ovide, à la commemoration des deux millinaires depuis son passage à l'éternité*, interview
♦ Constantin C. DABA, *Ceux qui nous ont donné la science*

- Ionel ALEXE, *Les fonds du livre Ovide dans les collections des Bibliothèque Publique de la Ville de Constanța*
- Dorin POPESCU, *Tomitaines: rendons au poète sa Maison!*
- Aurel PAPARI, *Homage de l'Université Saguna au poète de notre latinité*
- Victor CIUPINĂ, *Ovide à la fin de la route dans l'ancienne Tomis*
- Daniel MIHAI, *Ovide et le destin accompli d'un créateur de beauté*
- Gabriel MITROI, *La beauté morale des femmes dans les poèmes d'Ovide*
- Aurel PAPARI et Victor CRĂCIUN, *Le poète Ovide et le Saint Apôtre André – fondateurs de la roumanité à Tomis*
- Mitică IOSIF, Nicoleta IOSIF, *Publius Ovidius Naso. La vie, l'oeuvre et l'exil*
- Silvia LEUCĂ, *Trduction et traitements roumains des écritures ovidiennes*
- Marina GIURCĂ, *Modalité inédite d'exprimer la souffrance dans l'oeuvre de Publius Ovidius Naso*
- Tanța NANU, *Ovide – le symbolisme de l'exil*
- Octavian-Eugeniu MANU, *Offrande à Ovide*
- Dorina POPESCU, *Lettre d'une femme non-Tomisienne*
- Dorin POPESCU, *Après 2000 ans, dans la ville abandonnée par Ovide. Cinq projets urgents pour la culture locale*

II.4. AMIS LOINTAINS

- Cornel NICULAE, *Epistula ex Ponto ad Ovidium*
- Liviu Ioan STOICIU, *„Je vois le bien et je l'approuve – mais je suis le mal" (Ovide)*
- Dumitru BRĂNEANU, *Ovide et l'émoi tracien*
- Viorel SAVIN, *La joie d'être en peine à Tomis*
- Zinica IONESCU, *Amor Patris erga filium*
- Mihaela NICOLAE, *Les eaux noires de l'exil*
- Calistrat COSTIN, *Larmes saintes après des milliers d'années*
- Dorica COCA, *La poésie d'exil ovidienne – source documentaire à l'égard des populations de Tomis*
- Georgeta COZMA, *Les malades de ciel*
- Veronica RADU, *Portraits d'abstractions dans Les Métamorphoses d'Ovide*
- Zinica IONESCU, *Fama*
- Ina STINCĂ, *Ovide et le carnaval*
- Dorica COCA, *Ovide, le sens créateur de l'héritage des valeurs antiques*

♦ Cristina ZDEREA, *Le mythe Pygmalion ovidien – créateur de leadership et de storytelling*

Chapitre III: LES VOIX DE L'AVENIR

♦ Ovidiu ACHIM et Alexandru POPP, *Vers pendant l'exil* (traduction)
♦ Ovidiu ACHIM, *Ut tetegi Pontum…*
♦ Roxana-Elena CRISTEA, *Ovide au Pont Euxin*
♦ Cristina DANOVSCHI, *Manque*
♦ Cristina DANOVSCHI, *Confession*
♦ Andreea Bianca CEOARĂ, *L'amour comme un art*
♦ Teodora Roxana ROŞU, *L'exil, dernier redoute ovidienne*
♦ Georgiana STOICA, *Un chevalier roman parmi des barbares*
♦ Ana Maria MÂNIOSU, *Ovide, une branche dans l'arbre de la littérature roumaine*

ÉPILOGUE

♦ Dorin POPESCU, *Exilé à Tomis, réhabilité à Sulmone: à la place d'un épilogue*

INDEX DES AUTEURS

NOTES SUR LES CONTRIBUTEURS

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE *OVIDE* (L'ACTUALISATION DE L'APPAREIL CRITIQUE)

CHRONOLOGIE DE *L'ANNÉE HOMMAGIALE OVIDE*

***L'ANNÉE HOMMAGIALE OVIDE* DANS LA PRESSE DE LA VILLE DE CONSTANTA**

ANNEXES

SOMMAIRE