

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

Instagram @galleriaborgheseufficiale
Facebook @galleriaborgheseufficiale
Twitter @GallBorghese
YouTube Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 

Comunicato Stampa

Roma, 22 giugno 2026. Dopo la presentazione al Rijksmuseum di Amsterdam, approda alla **Galleria Borghese Metamorfosi. Ovidio e le arti**, il grande progetto espositivo nato dalla collaborazione tra le due istituzioni e curato da **Francesca Cappelletti** e **Frits Scholten**. Dal 23 giugno al 20 settembre 2026, la mostra si presenta a Roma in una configurazione autonoma e originale, frutto di un articolato **dialogo scientifico internazionale** che ha riunito **oltre ottanta opere provenienti da prestigiosi musei europei e americani**.

A partire dalle **Metamorfosi** di **Ovidio** – uno dei testi fondativi e più duraturi dell'immaginario occidentale – il progetto esplora l'idea della **metamorfosi come principio universale** e come **chiave di lettura del cosmo**, della materia e della condizione umana. Il poema ovidiano diventa così il **punto di accesso** a una visione del mondo fondata sul mutamento, sull'instabilità delle forme e sulla permeabilità dei confini tra **umano, naturale e divino**.

Gli spazi della Galleria Borghese si configurano come il **contesto privilegiato per lo sviluppo di questo progetto espositivo**. La stessa fondazione della Villa "fuori Porta Pinciana" affonda infatti le proprie radici nell'universo simbolico delle **Metamorfosi**, rendendo questo luogo non solo adatto, ma intimamente connesso al tema della mostra. Il cardinale **Scipione Borghese** fece edificare il Casino nobile per accogliere parte della propria collezione, concependo l'**architettura come dispositivo culturale capace di intrecciare mito, arte e autorappresentazione** in un unico, coerente sistema di significati. Questa vocazione si rafforzò nel Settecento con i restauri voluti da Marcantonio IV Borghese e affidati ad Antonio Asprucci, che riorganizzò gli spazi **ponendo le sculture al centro delle sale** e integrandole in un apparato decorativo ispirato alle **Metamorfosi**, dando forma a un contesto in cui **la presenza di Ovidio risulta strutturale e pervasiva**.

Cuore della mostra è dunque l'idea della **metamorfosi come forza generativa** che attraversa e ridefinisce il cosmo, la materia e il corpo. Attraverso celebri miti e racconti spesso tragici, le **Metamorfosi** hanno offerto per secoli agli artisti un **repertorio inesauribile di immagini e conflitti**, dando forma visiva a passioni, desideri, astuzie, violenze, inganni e possibilità di redenzione.

Il **percorso espositivo** si apre con il **racconto della creazione del mondo**, narrato nei versi iniziali del poema. Nella sezione **Caos e Creazione**, opere di **Louis Finson**, **Hendrick Goltzius**, **Herri met de Bles**, **Auguste Rodin** e **Constantin Brâncuși** restituiscono visivamente il **passaggio dalla materia informe all'ordine del cosmo**, facendo della metamorfosi il principio generatore della natura e della vita.

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

Instagram @galleriaborgheseufficiale
Facebook @galleriaborgheseufficiale
Twitter @GallBorghese
YouTube Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

La fortuna del testo ovidiano è al centro de *Il poeta e il libro*, che indaga le trasformazioni che il poema ha conosciuto nel corso dei secoli attraverso manoscritti, traduzioni, volgarizzamenti e reinterpretazioni morali. Dall'esperienza medievale dell'*Ovide moralisé* fino al recupero filologico rinascimentale, emerge la straordinaria **capacità dell'opera di adattarsi a contesti culturali differenti**. Qui il celebre *Apollo e Dafne* di Antonio del Pollaiuolo dialoga idealmente con il **capolavoro berniniano** conservato nella Galleria, una delle più spettacolari traduzioni visive della poesia di Ovidio.

Attorno al gruppo del *Ratto di Proserpina* di Gian Lorenzo Bernini si sviluppa la sezione dedicata al **mondo sotterraneo di Plutone**. Il racconto del rapimento di Proserpina e della disperata ricerca della figlia da parte di Cerere diventa occasione per riflettere sui **temi della perdita, della rinascita e dell'alternarsi delle stagioni**. Opere antiche, dipinti di Agostino Carracci e il commovente *Orfeo ed Euridice* di Rubens ampliano l'immaginario dell'oltretomba evocato dal poema.

La figura di **Aracne** introduce una **riflessione sull'arte stessa come processo di trasformazione**. Nel racconto ovidiano la **tessitura diventa metafora della creazione poetica**, che nella mostra si declina con **dipinti, arazzi e manufatti tessili capaci di trasformare la parola in immagine**, rendendo visibile la straordinaria capacità narrativa dell'arte. Le interpretazioni di **Tintoretto e Rubens** dialogano inoltre con **preziosi arazzi** che restituiscono la ricchezza figurativa delle storie narrate da Ovidio.

Tra le sezioni più importanti troviamo quella dedicata a *Leda e il cigno*, uno dei più celebri episodi degli amori di Giove. Attraverso dipinti e sculture derivati dalle invenzioni perdute di Leonardo e Michelangelo, la mostra ricostruisce la fortuna di un mito che, tra Quattrocento e Cinquecento, divenne terreno privilegiato di confronto tra pittura e scultura. Accanto a queste opere trova posto la straordinaria *Danae di Correggio*, capolavoro assoluto della pittura rinascimentale, dove il desiderio divino si manifesta sotto forma di pioggia d'oro.

Con il **mito di Pigmalione** la riflessione si sposta sul **rapporto tra arte e vita**. Le celebri interpretazioni di **Jean-Léon Gérôme e Auguste Rodin** mostrano la materia nell'istante in cui sembra animarsi, trasformando il desiderio dell'artista in atto creativo. Il tema del mutamento diventa qui una meditazione sul potere stesso dell'arte e sulla sua capacità di dare forma all'immaginazione.

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

Instagram @galleriaborgheseufficiale
Facebook @galleriaborgheseufficiale
Twitter @GallBorghese
YouTube Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Il percorso prosegue con le vicende di **Perseo e Medusa**, dove la trasformazione assume il volto opposto della pietrificazione. Attraverso opere di **Rubens, Sebastiano Ricci, Antonio Tempesta e Rutilio Manetti**, la mostra racconta una metamorfosi che può essere insieme strumento di distruzione e mezzo di salvezza, in grado di mutare irreversibilmente il destino degli uomini.

L'esposizione si conclude con una sezione dedicata al **potere dell'amore**, forza che attraversa l'intero poema e che nelle opere di **Tiziano, Nicolas Poussin** e negli splendidi **arazzi tardomedievali** dedicati a Narciso ed Eco si manifesta come energia creatrice e distruttrice al tempo stesso. Attraverso **desiderio, passione, perdita e contemplazione**, il mito rivela la sua capacità di interpretare le emozioni fondamentali dell'esperienza umana.

Il percorso propone una **rilettura simbolica e sensoriale del mutamento**, evocando la tensione tra ordine e trasformazione, la fluidità delle identità e il rapporto dinamico tra corpo e natura. In questo dialogo tra mito e arte, la **metamorfosi** si configura non solo come trasformazione fisica, ma **come categoria estetica e ontologica**, attraverso cui interrogare le relazioni tra tempo, spazio, materia e forma.

Prodotto in collaborazione con il Rijksmuseum, il **catalogo** della mostra – disponibile in italiano, inglese e olandese – presenta le opere esposte nelle due sedi e include **saggi di studiosi italiani e olandesi**. Il progetto grafico è affidato a **Irma Boom**. Gli allestimenti della mostra sono curati da Hubert Le Gall.

La Galleria Borghese ringrazia **Intesa Sanpaolo – Gallerie d'Italia e Webuild S.p.A.** per il loro sostegno.

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

@galleriaborgheseufficiale
@galleriaborgheseufficiale
@GallBorghese
Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 

Dichiarazioni

Francesca Cappelletti, Direttrice della Galleria Borghese:

“La Galleria Borghese è il luogo delle Metamorfosi: dalle piccole opere da collezione ai grandi dipinti rinascimentali e seicenteschi, ai gruppi berniniani, l’invenzione e le intenzioni di artisti e committenti dimostrano la conoscenza e il continuo riferimento al poema ovidiano, illustrato, interpretato, compreso anche nel dinamismo dell’immaginazione che attiva nel lettore e nello spettatore.

Questa mostra, come le altre della Galleria Borghese, nasce quindi dal cuore della collezione e dal suo rapporto continuo con la poesia e con il giardino, da quel racconto profondo fra arte e mondo naturale, fra racconto e immagine che pervade le Metamorfosi di Ovidio e che ritroviamo nelle collezioni seicentesche ambientate nello spazio delle ville.

Ma in questo caso c’è una novità importante: la mostra è frutto di una collaborazione internazionale, con un altro grande museo. Per la prima volta nella storia della Galleria, abbiamo lavorato fin dal principio con il Rijksmuseum di Amsterdam all’elaborazione del progetto scientifico, alla richiesta dei prestiti per le due sedi e alla stesura congiunta del catalogo.

Le mostre, intorno a una lista comune di opere, sono diverse perché ognuna ha interpretato lo spirito e gli spazi dei luoghi.”

Michele Coppola, Executive Director Arte, Cultura e Beni Storici di Intesa Sanpaolo:

“Essere partner di questo progetto consolida il rapporto vivo con la prestigiosa Galleria Borghese, cresciuto negli ultimi anni attraverso il lavoro condiviso con le Gallerie d’Italia, nell’ambito del quale sono nate significative iniziative congiunte, fondate su scambi, dialogo e visione comune e amicizia. Partecipare a Metamorfosi conferma, ancora una volta, la solida presenza di Intesa Sanpaolo nel Paese, anche a supporto della promozione del patrimonio culturale e identitario italiano, a fianco delle istituzioni pubbliche e dei più importanti musei nazionali.”

Pietro Salini, Amministratore Delegato Webuild S.p.A.

“Siamo orgogliosi di sostenere la mostra ‘Metamorfosi’ alla Galleria Borghese, un’iniziativa che celebra la trasformazione e il divenire delle forme. Questa collaborazione conferma l’impegno di Webuild nel valorizzare il patrimonio culturale italiano, in linea con il principio del ‘costruire secondo bellezza’ che guida le nostre persone nella realizzazione di grandi opere nel mondo, dove la capacità dell’uomo di plasmare il futuro si fa arte ingegneristica.”

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

@galleriaborgheseufficiale
@galleriaborgheseufficiale
@GallBorghese
Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Percorso Mostra Caos e Creazione

Il percorso della mostra non può che aprirsi con il racconto della creazione del mondo narrato da Ovidio, soglia ideale che il visitatore deve attraversare per entrare nell'Universo delle *Metamorfosi*. Fin dai versi iniziali, il poeta trasforma in immagini la nascita del cosmo, dando forma al passaggio dal caos all'ordine e rendendo la metamorfosi il principio originario che governa la natura, gli dèi e gli uomini; un immaginario che, nelle opere d'arte, prende forma concreta e tangibile, traducendo la parola in visione.

Il caos primigenio – una massa informe e priva di ordine – viene domato da una misteriosa divinità che separa terra, acqua, aria e fuoco, trasformando la materia indistinta in armonia. Da questa prima metamorfosi prendono forma il cielo, i mari, le montagne e le foreste, dando origine a un mondo che, pur ordinato, rimane instabile e soggetto a continui mutamenti.

Le opere esposte in questa sezione restituiscono la forza visiva della cosmogonia. Nel *Caos* o *Allegoria dei quattro Elementi* di Louis Finson (1570/78-1617), i corpi intrecciati delle personificazioni di terra, acqua, aria e fuoco formano un vortice di energia e materia, evocando il momento primordiale in cui gli elementi non hanno ancora trovato equilibrio. L'incisione di Hendrick Goltzius (1558-1617) dedicata alla creazione del mondo traduce invece il racconto ovidiano in una struttura cosmica ordinata, dove la separazione degli elementi coincide con l'affermazione della forma sul caos.

Il confronto con la tradizione biblica emerge nel *Paradiso terrestre* di Herri met de Bles (1510 ca. -1566), in cui il racconto della Genesi si intreccia alla cosmologia antica, mostrando la persistenza di un immaginario comune fondato sulla nascita del mondo dalla materia informe.

La riflessione sul caos e sulla creazione prosegue nella modernità con Auguste Rodin (1840-1917) e Constantin Brâncuși (1876-1957). Nella *Terra* di Rodin, una figura sembra emergere lentamente dal fango primordiale, ancora sospesa tra nascita e dissoluzione, mentre il *Prometeo* di Brâncuși riduce la forma a un'essenza ovoidale, evocando insieme l'origine della vita e l'atto creativo. In entrambe le opere la metamorfosi non è più soltanto racconto mitologico, ma principio universale che governa la natura, il corpo e la materia.

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 

Il poeta e il libro

Le metamorfosi del testo e il *Primus Amor* di Apollo

Le *Metamorfosi* di Ovidio non sono state soltanto un inesauribile repertorio di racconti mitologici, ma anche un testo dalla straordinaria fortuna editoriale e interpretativa. Dalla loro reintroduzione nel curriculum scolastico medievale, il poema ha conosciuto continue “metamorfosi” letterarie e figurative: traduzioni, volgarizzamenti e moralizzazioni che hanno adattato il mito a nuovi contesti culturali, religiosi e sociali.

Un ruolo fondamentale ebbe l'*Ovide moralisé*, poema composto in Francia nei primi decenni del XIV secolo, che reinterpretava i racconti di Ovidio alla luce della morale cristiana, popolandoli di cavalieri e dame in abiti contemporanei e di riferimenti alle Scritture.

Con il Rinascimento si afferma un diverso rapporto con il poema: il recupero filologico del latino e la diffusione delle edizioni illustrate consentono un ritorno all'antico. Lo dimostra lo straordinario dipinto della National Gallery di Londra di Antonio del Pollaiuolo (1441 ca. – ante 1496) raffigurante *Apollo e Dafne*, in cui l'artista fiorentino traduce con pennellate energiche e incisive l'attimo della trasformazione, conferendo nuova vita ad uno degli episodi più celebri narrati dal poeta anche se trattandolo in maniera ancora distante dal recupero della forma classica del nudo (Libro I).

La ricezione letteraria e figurativa del racconto di *Apollo e Dafne* nel corso dei secoli entra in dialogo con il capolavoro di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), che costituisce la più spettacolare interpretazione del mito e addirittura dell'andamento dei versi del poema, diventando emblema per eccellenza dell'arte barocca.

Il rapimento di Proserpina

Plutone e il mondo sotterraneo

Nel V libro delle *Metamorfosi*, Ovidio racconta il rapimento di Proserpina da parte di Plutone, signore degli inferi. La giovane, intenta a raccogliere fiori, viene catturata e trascinata nel regno dei morti. La madre Cerere, dea delle messi, sconvolta dalla perdita, rende la terra sterile, provocando una grave carestia. Solo l'intervento di Giove ristabilisce un equilibrio: Proserpina, dopo aver mangiato alcuni chicchi di melograno che la legano al mondo sotterraneo, potrà trascorrere parte dell'anno sulla terra e parte accanto a Plutone. Il mito spiega così l'alternarsi delle stagioni: quando la dea ritorna dalla madre, la natura rifiorisce; quando discende negli inferi, la terra si inaridisce e si prepara al riposo.

La forza drammatica di questo racconto ha profondamente ispirato gli artisti di ogni tempo. Le opere in mostra restituiscono con forza la potenza evocativa del racconto ovidiano, delineando l'immaginario legato a Plutone. Dalla classicità del gruppo romano di *Ercole e Cerbero*, che introduce il cane a tre teste, guardiano dell'oltretomba e simbolo del confine tra vita e morte, al sarcofago con la narrazione delle scene del mito, si passa al dipinto di Agostino Carracci (1557-1602) con *Plutone*. Il percorso prosegue con *Orfeo ed Euridice* di Rubens (1577-1640), che raffigura i due innamorati mentre avanzano nelle tenebre del Tartaro “attraverso muti silenzi”.

Al centro della sezione il capolavoro della Galleria Borghese: il *Ratto di Proserpina* di Bernini (1598-1680), in cui il mito si traduce in una scena di straordinaria intensità: le dita di Plutone che affondano nella carne della giovane, il volto di Proserpina segnato dal terrore e il movimento vorticoso dei corpi rendono visibile attraverso la materia i versi concitati del poeta mentre narra il rapimento.

Aracne: tessere le storie

Nel VI libro delle *Metamorfosi*, Ovidio racconta la vicenda di Aracne, giovane tessitrice della Lidia celebre per la sua straordinaria abilità. Fiera del proprio talento, la fanciulla osa sfidare Minerva in una gara di tessitura. Mentre la dea raffigura il potere degli dèi e le punizioni inflitte ai mortali, Aracne sceglie di rappresentare gli inganni e le metamorfosi con cui gli dèi seducono uomini e donne. Il suo arazzo è tanto perfetto da suscitare l'ira di Minerva che, incapace di trovarvi errori, distrugge il lavoro della giovane e la trasforma in ragno, condannandola a tessere per l'eternità.

Nel racconto ovidiano, la tessitura diventa metafora della creazione poetica e della capacità dell'arte di trasformare le parole in immagini. Tintoretto (1518-1594) interpreta il mito scegliendo di rappresentare il gesto stesso del tessere: Aracne lavora al telaio sotto lo sguardo pensoso di Minerva, in una scena che esalta invenzione intellettuale e pratica artistica. Nel dipinto del Prado, Rubens (1577-1640), concentra invece l'attenzione sul momento della punizione, quando la dea colpisce Aracne dopo aver contemplato il suo arazzo con il Ratto di Europa.

La sezione tenta di dare forma visibile ai versi evocati da Ovidio, trasformando i miti narrati dal poeta in arazzi e ribaltando così l'ecfrasi del racconto ovidiano. Le storie di *Bacco e Arianna*, *Pan e Siringa* e *Diana e Procri* traducono il poema in preziose superfici tessili, dove il filo sostituisce il colore e la narrazione si costruisce attraverso episodi intrecciati e continui richiami visivi. Il mito di Aracne conduce inevitabilmente agli amori di Giove raffigurati nel suo tessuto e introduce naturalmente la sezione successiva dedicata a *Leda e il cigno*, dove il mito prende corpo tra materia scolpita, pittura e invenzione artistica.

Leda e il cigno

Il mito di Leda e il cigno appartiene agli amori di Giove. Nel VI libro il poeta lo introduce all'interno dell'arazzo tessuto da Aracne, dove sono raffigurati gli inganni e le metamorfosi con cui gli dèi seducono gli uomini. Tra queste immagini compare Leda, regina di Sparta e moglie di Tindaro, rappresentata "sotto le ali del cigno": Giove, trasformato nell'animale, si unisce a lei generando diversi figli: dalle uova usciranno i gemelli divini Castore e Polluce, fratelli delle mortali Elena e Clitennestra.

Pur occupando solo pochi versi del poema, il racconto conobbe una fortuna straordinaria. Nel Rinascimento, il mito divenne uno dei soggetti prediletti delle corti italiane, attratte dall'erotismo colto e sofisticato delle favole ovidiane. La straordinaria diffusione di immagini dedicate a Leda all'inizio del Cinquecento sembra inoltre riflettere il clima del dibattito sulla superiorità tra pittura e scultura, teorizzato pochi decenni più tardi dal poeta e umanista Benedetto Varchi (1503-1565). Le invenzioni di Leonardo (1452-1519) e Michelangelo (1475-1564), oggi perdute ma note attraverso copie e derivazioni, offrirono due interpretazioni profondamente diverse del racconto.

Nella *Leda* della Galleria Borghese, derivata da un'invenzione leonardesca, il rapporto tra la donna e il cigno si svolge in una dimensione intima e sospesa, immersa in un paesaggio fluviale; Michelangelo al contrario, accentuò la monumentalità del corpo e la tensione erotica della scena, trasformando il mito in un vigoroso intreccio di carne e piume. Da questa invenzione derivano il dipinto della National Gallery di Londra esposto in mostra e le interpretazioni scultoree del Victoria & Albert e del Bargello, riferite all'ambiente michelangiotesco di Vincenzo Danti (1530-1576) e Bartolomeo Ammannati (1511-1592). La sezione comprende anche la *Danae* di Correggio (1489/94 ca. -1534), altro celebre episodio degli amori di Giove: qui il dio discende come pioggia d'oro sul corpo della giovane rinchiusa dal padre Acrisio, traducendo il desiderio divino in una visione di intensa sensualità.

Il mito di Pigmalione

Innamorarsi delle statue

Tra i racconti più affascinanti delle *Metamorfosi*, quello di Pigmalione introduce una riflessione originale sul potere dell'arte e sulla sua capacità di dare forma al desiderio. Nel X libro, Ovidio narra dello scultore di Cipro che, deluso dalle donne, modella una figura femminile in avorio di una bellezza straordinaria, fino a innamorarsene. Durante una festa dedicata a Venere, Pigmalione si rivolge alla dea chiedendo una sposa simile alla propria opera d'arte. La risposta è un prodigio: la materia si scalda, si ammorbidisce sotto il tocco dello scultore e si trasforma in corpo vivente. La statua prende vita, e l'arte sembra così oltrepassare i propri limiti, arrivando a imitare il potere stesso della creazione.

Nelle versioni dipinte di *Pigmalione e Galatea* di Gérôme (1824-1904), la metamorfosi coincide con l'istante del bacio: il marmo bianco della statua si trasforma gradualmente nella pelle viva di Galatea, mentre lo studio dello scultore, popolato di antichità e oggetti d'arte, diventa il luogo in cui immaginazione e realtà sembrano confondersi. Gérôme, pittore e scultore, si identifica idealmente con il protagonista ovidiano, riflettendo sul desiderio dell'artista di infondere vita alla materia. Anche Rodin (1840-1917) affronta il mito come meditazione sul processo creativo. Nella sua interpretazione, Galatea emerge ancora parzialmente dalla pietra grezza: il corpo sembra sospeso tra materia inerte e vita, rendendo visibile il momento stesso della trasformazione.

Il mito di Perseo

Liberare la fanciulla e pietrificare il nemico

Accostato al mito di Pigmalione, il racconto di Perseo introduce una riflessione complementare sul tema della metamorfosi: mentre nel primo la materia si anima e prende vita, nel secondo sono gli esseri umani a essere trasformati in pietra.

Ovidio, nel IV libro delle *Metamorfosi*, narra come Medusa, un tempo fanciulla e sacerdotessa di Minerva, venga sedotta da Nettuno e punita dalla dea con una terribile trasformazione: il suo volto diventa mostruoso, i capelli si mutano in serpenti e il suo sguardo acquista il potere di pietrificare chiunque lo incontri. Perseo, con l'aiuto di Minerva, riesce a sconfiggerla senza incrociarne lo sguardo, decapitandola e utilizzando la testa della Gorgone come arma nelle imprese successive. Con essa libera Andromeda e affronta Fineo, fratello del re Cefeo e antico pretendente della giovane, che irrompe armato durante le nozze per rivendicare la sua mano. Nel momento decisivo, Perseo solleva il capo di Medusa e Fineo, insieme ai suoi compagni, viene trasformato in pietra.

Le opere restituiscono visivamente i momenti salienti del racconto, rendendo tangibile la forza drammatica del mito. Nel dipinto di Antonio Tempesta 1555 (ca. – 1630) e nella tela di Rutilio Manetti (1571-1639), Perseo è colto sopra il suo destriero alato nell'atto eroico del salvataggio di Andromeda; Sebastiano Ricci (1659-1734) rappresenta invece lo scontro con Fineo, fissando l'istante in cui la metamorfosi si compie e i corpi si irrigidiscono "come simulacri", secondo i celebri versi di Ovidio. La *Medusa* di Rubens (1577-1640) restituisce con straordinaria intensità il volto reciso della Gorgone, traducendo in immagine la visione ovidiana: dal sangue di Medusa stillano serpenti, nati dalle gocce cadute sulla terra durante il volo di Perseo.

Il mito ovidiano rivela, dunque, il duplice volto della metamorfosi: forza distruttiva e, al tempo stesso, strumento di salvezza, capace di cambiare inesorabilmente il destino dell'uomo.

Il potere dell'amore

Venere, Cupido e Narciso

Nelle *Metamorfosi*, l'amore è una forza capace di governare uomini, dèi e natura. Può generare bellezza, vita e desiderio, ma anche inganno, dolore e distruzione. Molte metamorfosi narrate da Ovidio nascono proprio da una passione amorosa: dall'amore inseguito e non corrisposto, dal desiderio impossibile, dalla gelosia o dalla perdita.

Cupido incarna questa forza imprevedibile, mentre Venere, dea dell'amore e della bellezza, rappresenta il potere ambiguo dell'eros, celebrato nelle opere di Tiziano (1489 ca.-1576), *Amor Sacro e Amor Profano* e *Venere che benda Amore*, dove l'amore si manifesta insieme come impulso terreno e tensione spirituale.

Il mito di Narciso conduce questa riflessione sul desiderio al suo esito più tragico. Ovidio racconta di un giovane di straordinaria bellezza, incapace di ricambiare l'amore altrui. La ninfa Eco si consuma per lui, respinta fino a ridursi a sola voce; Narciso, vedendo la propria immagine riflessa nell'acqua senza riconoscerla come tale, se ne innamora perdutamente. Impossibilitato a raggiungere quell'apparizione, si lascia morire e viene trasformato nel fiore che porta il suo nome.

L'arazzo millefleurs esposto in mostra trasferisce il racconto ovidiano nell'universo raffinato dell'amor cortese tardomedievale. Narciso non compare più nel paesaggio naturale descritto dal poeta, ma in un giardino ricco di fiori e animali simbolici, mentre contempla il proprio riflesso in una preziosa fontana marmorea. Il mito antico diventa così anche un monito morale contro la superbia e l'eccessivo attaccamento alla bellezza terrena, pur mantenendo intatta la sua forza seduttiva e malinconica.

Nel dipinto di Nicolas Poussin (1594 -1665), il racconto si traduce invece in una scena sospesa e silenziosa, dove il corpo di Narciso, ormai privo di vita, si abbandona alla natura, mentre Eco incarna il dolore dell'amore non corrisposto. La mostra si chiude così sul tema dell'amore come forza generatrice e insieme pericolosa, inscindibile dagli elementi del cosmo, dall'acqua, ai fiori e al cielo; capace di trasformare profondamente uomini, dèi e natura.



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 

METAMORFOSI METAMORPHOSES

Elenco Opere / List of Works

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

Instagram @galleriaborgheseufficiale
Facebook @galleriaborgheseufficiale
Twitter @GallBorghese
YouTube Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 



AUGUSTE RODIN
PARIGI / PARIS, 1840 - MEUDON, 1917

Le Metamorfosi di Ovidio
The Metamorphoses of Ovid

c. 1886

Gesso, h. 34 cm
Plaster, h. 34 cm

LONDRA / LONDON, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM
INV. A.117-1937



HENDRICK GOLTZIUS
(e bottega / and Workshop)
BRACHT, 1558 - HAARLEM, 1617

Ordine nel caos
o La creazione dei quattro elementi
Order in Chaos
or The Creation of the Four Elements

1589

Incisione, 176 × 252 mm
Engraving, 176 × 252 mm

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM
INV. RP-P-1882-A-6343



ADAM VAN VIANEN
UTRECHT, 1568-1627

Brocca con coperchio
(Allegoria della creazione artistica)
Lidded ewer
(*Allegory of artistic creation*)

1614

Argento, con successiva doratura, h. 25 cm
Silver with later gilding, h. 25 cm

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM
INV. BK-1976-75

METAMORFOSI METAMORPHOSES

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

📱 @galleriaborgheseufficiale
📘 @galleriaborgheseufficiale
✉ @GallBorghese
📺 Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 



JAN PIETERSZ BEELTHOUWER
C. 1603-1669

Caos: il disordine dei quattro elementi
Chaos: the Disorder of the Four Elements

1663

Legno di bosso, h. 22,5 cm
Boxwood, h. 22.5 cm

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM
INV. BK-2021-215



AUGUSTE RODIN
PARIGI / PARIS, 1840 - MEUDON, 1917

La Terra
The Earth

1896 (modello del 1884 / model dating to 1884)

Gesso, 47,5 × 114 × 40 cm
Plaster, 47.5 × 114 × 40 cm

STOCOLMA / STOCKHOLM, NATIONALMUSEUM
INV. NMSK 2392



HERRI MET DE BLES
DINANT O BOUVIGNES, C. 1510 - FERRARA ?, 1566

Il paradiso
Paradise

c. 1541-1550

Olio su tavola, 46,6 × 45,5 cm
Oil on panel, 46.6 × 45.5 cm

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM
INV. SK-A-780



CONSTANTIN BRÂNCUȘI
HOBIȚA, 1876 - PARIGI / PARIS, 1957

Prometeo
Prometheus

1911

Marmo di Carrara, 13,7 × 18,8 × 13,7 cm
Carrara marble, 13.7 × 18.8 × 13.7 cm

FILADELFIA / PHILADELPHIA, PHILADELPHIA MUSEUM OF ART
INV. 1950-134-5

METAMORFOSI METAMORPHOSES

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

@galleriaborgheseufficiale
@galleriaborgheseufficiale
@GallBorghese
Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 



ÉMILE GALLE
NANCY, 1846-1904

Lacrime di soda
Tears of Soda

1903

Vetro, h. 16,3 cm; ø 17,5 cm
Glass, h. 16.3 cm; ø 17.5 cm

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM
INV. BK-2024-23



LOUIS FINSON
BRUGES, 1570/78 - AMSTERDAM, 1617

Caos o Allegoria dei quattro Elementi
Chaos or The Battle of the Four Elements

1611

Olio su tela, 179 × 169,2 cm
Oil on canvas, 179 × 169.2 cm

HOUSTON, SARAH CAMPBELL BLAFFER FOUNDATION
INV. 2018.1



Apollo e Dafne in Ovidio
Metamorphoseos Vulgare, foglio VII recto
*Apollo and Daphne in Ovidio
Metamorphoseos Vulgare, folio VII recto*

c. 1497

Xilografia, 90 × 142 mm
Woodcut, 90 × 142 mm

ROMA / ROME, BIBLIOTECA CASANATENSE
VOL. INC. 681



GIOVANNI ANTONIO RUSCONI
VENEZIA / VENICE, 1500/05-1578

Apollo e Dafne,
in Lodovico Dolce, Le Trasformationi, p. 18
*Apollo and Daphne,
in Lodovico Dolce, Le Trasformationi, p. 18*

c. 1548-1552

Xilografia, 63 × 90 mm
Woodcut, 63 × 90 mm

ROMA / ROME, BIBLIOTECA CASANATENSE
CCC.N.VII.18

METAMORFOSI METAMORPHOSES

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

@galleriaborgheseufficiale
@galleriaborgheseufficiale
@GallBorghese
Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 



ANICKA YI
SEOUL, 1971

Solar Loci
Solar Loci

2023

Kelp, aquazol, glicerina, crepelina, acrilico,
LED e insetti animatronici, 144,8 × 72,4 × 71,1 cm
*Kelp, aquazol, glycerin, crepelina, acrylic, LED,
and animatronic insects, 144.8 × 72.4 × 71.1 cm*

PARIGI / PARIS, PINAULT COLLECTION



ANICKA YI
SEOUL, 1971

Water Belly
Water Belly

2023

Kelp, aquazol, glicerina, crepelina, acrilico,
LED e insetti animatronici, 185,4 × 91,4 × 94 cm
*Kelp, aquazol, glycerin, crepelina, acrylic, LED,
and animatronic insects, 185.4 × 91.4 × 94 cm*

PARIGI / PARIS, PINAULT COLLECTION



ANICKA YI
SEOUL, 1971

Sea Salt High-Rise
Sea Salt High-Rise

2023

Kelp, aquazol, glicerina, crepelina, acrilico,
LED e insetti animatronici, 147,3 × 72,4 × 72,4 cm
*Kelp, aquazol, glycerin, crepelina, acrylic, LED,
and animatronic insects, 147.3 × 72.4 × 72.4 cm*

PARIGI / PARIS, PINAULT COLLECTION



MAESTRO DEL ROMAN DE FAUVEL
MASTER OF THE ROMAN FAUVEL

Apollo e Dafne in Ovide
moralisé en vers, folio 4 recto
Apollo and Daphne in Ovide
moralisé en vers, folio 4 recto

c. 1325-1330

Pergamena, c. 80 × 80 mm
Parchment, c. 80 × 80 mm

PARIGI / PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE,
BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL
MS. 5069 RÈS

METAMORFOSI METAMORPHOSES

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

Instagram @galleriaborgheseufficiale
Facebook @galleriaborgheseufficiale
Twitter @GallBorghese
YouTube Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 



GIOVANNI DI NICCOLÒ DE LUTERI,
DETTO / KNOWN AS DOSSO DOSSI
TRAMUSCHIO ?, CA. 1487 - FERRARA, 1542

Apollo *Apollo*

c. 1525

Olio su tela, 191 × 116 cm
Oil on canvas, 191 × 116 cm

ROMA / ROME, GALLERIA BORGHESI
INV. 001



PIERO DEL POLLAIUOLO
FIRENZE / FLORENCE, C. 1441 - ROMA / ROME, ANTE / BEFORE 1496

Apollo e Dafne *Apollo and Daphne*

c. 1470-1475

Olio su tavola, 29,5 × 20 cm
Oil on panel, 29.5 × 20 cm

LONDRA / LONDON, THE NATIONAL GALLERY
INV. NG928



GIAN LORENZO BERNINI
NAPOLI / NAPLES, 1598 - ROMA / ROME, 1680

Apollo e Dafne *Apollo and Daphne*

1622-1625

Marmo di Carrara, h. 243 cm
Carrara marble, h. 243 cm

ROMA / ROME, GALLERIA BORGHESI
INV. CV



AGOSTINO CARRACCI
BOLOGNA, 1557 - PARMA, 1602

Plutone *Pluto*

c. 1592

Olio su tela, 109 × 130 cm
Oil on canvas, 109 × 130 cm

MODENA, GALLERIA ESTENSE
INV. R.C.G.E. 340

METAMORFOSI METAMORPHOSES

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

📱 @galleriaborgheseufficiale
📘 @galleriaborgheseufficiale
✉ @GallBorghese
📺 Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 



PETER PAUL RUBENS
SIEGEN, 1577 - ANVERSA / ANTWERP, 1640

Orfeo ed Euridice *Orpheus and Eurydice*

1636-1638

Olio su tela, 196,5 × 247,5 cm
Oil on canvas, 196.5 × 247.5 cm

MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO
INV. P001667



Ercole e Cerbero *Hercules and Cerberus*

II sec. d.C. / 2nd century CE

Marmo bianco a grandi cristalli, 152 × 94 × 48 cm
White marble with large crystals, 152 × 94 × 48 cm

CITTÀ DEL VATICANO / VATICAN CITY, MUSEI VATICANI / VATICAN MUSEUMS
(MUSEO PIO CLEMENTINO, SALA DEGLI ANIMALI)
INV. 488



GIAN LORENZO BERNINI
NAPOLI / NAPLES, 1598 - ROMA / ROME, 1680

Ratto di Proserpina *Rape of Proserpina*

1621-1622

Marmo di Carrara, h. 255 cm
Carrara marble, h. 255 cm

ROMA / ROME, GALLERIA BORGHESI
INV. CCLXVIII



JACOPO ROBUSTI, DETTO / KNOWN AS TINTORETTO
VENEZIA / VENICE, 1518-1594

Minerva e Aracne *Minerva and Arachne*

c. 1575-1585

Olio su tela, 145 × 272 cm
Oil on canvas, 145 × 272 cm

FIRENZE / FLORENCE, LE GALLERIE DEGLI UFFIZI
INV. CONTINI BONACOSSÌ 35

METAMORFOSI METAMORPHOSES

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

Instagram @galleriaborgheseufficiale
Facebook @galleriaborgheseufficiale
Twitter @GallBorghese
YouTube Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 



KAREL VAN MANDER
(su progetto attribuito / design attribute)
MEULEBEKE, 1548 - AMSTERDAM, 1606
FRANÇOIS SPIERING
(su modello della bottega / execution on workshop)
ANVERSA, 1551 - DELFT, 1630

Diana e Procri
Diana and Procris Bidding Each Other Farewell
c. 1610

Lana e seta, 354/351 × 546/542 cm
Wool and silk, 354/351 × 546/542 cm

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM
INV. NO. BK-1954-69-B



JAN (JEAN) JANS IL GIOVANE
(progetto / project)
C. 1644-1723
MANUFACTURE ROYALE DES GOBELINS
(realizzato / execution)

Bacco e Arianna
Bacchus and Ariadne
c. 1680

Lana e seta, 321 × 248 cm
Wool and silk, 321 × 248 cm

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM
INV. BK-1959-59-C



JAN (JEAN) JANS IL GIOVANE
(progetto di / project by)
C. 1644-1723
MANUFACTURE ROYALE DES GOBELINS
(realizzato da / execution by)

Pan e Siringa
Pan and Syrinx
c. 1680

Lana e seta, 328 × 212 cm
Wool and silk, 328 × 212 cm

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM
INV. BK-1959-59-D

METAMORFOSI METAMORPHOSES

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

📱 @galleriaborgheseufficiale
📘 @galleriaborgheseufficiale
✉ @GallBorghese
📺 Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI



PETER PAUL RUBENS
SIEGEN, 1577 - ANVERSA / ANTWERP, 1640

Pallade e Aracne *Pallas and Arachne*

1636-1637

Olio su tavola, 26,7 × 38,1 cm
Oil on panel, 26.7 × 38.1 cm

RICHMOND, VIRGINIA MUSEUM OF FINE ARTS
INV. 58.18



LEONARDO DA VINCI
(da / after)
VINCI, 1452 - AMBOISE, 1519

GIOVANNI ANTONIO BAZZI, DETTO / KNOWN AS IL SODOMA
(attribuito / attributed)
VERCELLI, 1477 - SIENA, 1549

Leda e il cigno *Leda and the Swan*

ante / before 1517

Tempera su tavola, 115 × 86 cm
Tempera on panel, 115 × 86 cm

ROMA / ROME, GALLERIA BORGHESE
INV. 434



MICHELANGELO BUONARROTI
(da / after)
CAPRESE, 1475 - ROMA / ROME, 1564

Leda e il cigno *Leda and the Swan*

post / after 1530

Olio su tela, 105,4 × 141 cm
Oil on canvas, 105.4 × 141 cm

LONDRA / LONDON, THE NATIONAL GALLERY
INV. NG1868

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 

METAMORFOSI METAMORPHOSES

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

📱 @galleriaborgheseufficiale
📘 @galleriaborgheseufficiale
✉ @GallBorghese
📺 Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 



BARTOLOMEO AMMANNATI
SETTIGNANO, 1511 - FIRENZE / FLORENCE, 1592

Leda e il cigno
Leda and the Swan

c. 1535-1540

Marmo, 50 × 61 cm
Marble, 50 × 61 cm

FIRENZE / FLORENCE, MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO
INV. 73 S



MICHELE TOSINI,
DETTO / KNOWN AS MICHELE DI RIDOLFO DEL GHIRLANDAIO
FIRENZE / FLORENCE, 1503 - 1577

Leda
Leda

c. 1560-1570

Olio su tavola, 78 × 51 cm
Oil on canvas, 78 × 51 cm

ROMA / ROME, GALLERIA BORGHESE
INV. 323



Leda con cigno
Leda and the Swan

II secolo d.C. / 2nd century ce

Marmo bianco, h. 127 cm
White marble, h. 127 cm

ROMA / ROME, GALLERIA BORGHESE
INV. CVIIC



VINCENZO DANTI
(o / or)
PERUGIA, 1530-1576

BARTOLOMEO AMMANNATI
(attribuito / attributed)
SETTIGNANO, 1511 - FIRENZE / FLORENCE, 1592

Leda e il cigno
Leda and the Swan

c. 1535 (Ammannati) o / or c. 1562-1563 (Danti)

Marmo, 139 × 59 × 51 cm
Marble, 139 × 59 × 51 cm

LONDRA / LONDON, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM
INV. A.100-1937

METAMORFOSI METAMORPHOSES

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

📱 @galleriaborgheseufficiale
📘 @galleriaborgheseufficiale
✉ @GallBorghese
📺 Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI



ALLEGRI ANTONIO, DETTO / KNOWN AS CORREGGIO
CORREGGIO, 1489/94-1534

Danae *Danae*

1530-1534

Olio su tela, 158 × 189 cm
Oil on canvas, 158 × 189 cm

ROMA / ROME, GALLERIA BORGHESI
INV. 125



PAULUS VAN VIANEN
UTRECHT, C. 1570 - PRAGA / PRAGUE, 1613

Bacile con i miti di Diana, Callisto e Atteone *Basin with scenes from the story of Diana, Callisto and Actaeon*

1613

Argento, 40,5 × 52,3 cm
Silver, 40.5 × 52.3 cm

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM
INV. BK-16089-A



AUGUSTE RODIN
PARIGI / PARIS, 1840 - MEUDON, 1917

VICTOR PETER
(realizzazione in marmo a cura di / reali-
zed in marble by the praticien)
PARIGI / PARIS, 1840-1918

Pigmalione e Galatea *Pygmalion and Galatea*

1908-1909
(modello del 1889 circa / *model dating to c. 1889*)

Marmo, 97 × 89 × 76,5 cm
Marble, 97 × 89 × 76.5 cm

NEW YORK, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART
INV. 10.31

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 

METAMORFOSI METAMORPHOSES

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

@galleriaborgheseufficiale
@galleriaborgheseufficiale
@GallBorghese
Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 



AUGUSTE RODIN
PARIGI / PARIS, 1840 - MEUDON, 1917

Galatea
Galatea

1887-1888

Gesso e metallo, 39,5 × 28 × 23 cm
Plaster and metal, 39.5 × 28 × 23 cm

PARIGI / PARIS, MUSÉE RODIN
INV. 2434



JEAN-LÉON GÉRÔME
VESOUL, 1824 - PARIGI / PARIS, 1904

Pigmalione e Galatea
Pygmalion and Galatea

c. 1890

Olio su tela, 89 × 69 cm
Oil on canvas, 89 × 69 cm

NEW YORK, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART
INV. 27.200



JEAN-LÉON GÉRÔME
VESOUL, 1824 - PARIGI / PARIS, 1904

Pigmalione e Galatea
Pygmalion and Galatea

c. 1890

Olio su tela, 94 × 74 cm
Oil on canvas, 94 x 74 cm

LIMASSOL - AMATHUS, COLLEZIONE DEL /
COLLECTION OF DOTT. ANDREAS PITTAS



GAETANO GUIDI
(ambito di / circle of)
ATTIVO / ACTIVE C. 1850-1880

Scudo con testa di Medusa
Shield with the Head of Medusa

c. 1870-1880

Acciaio, parzialmente dorato, velluto, cuoio, ø 61 cm
Steel, partially gilded, fabric, leather, ø 61 cm

NAPOLI / NAPLES, MUSEO CIVICO GAETANO FILANGIERI
INV. 1601

METAMORFOSI METAMORPHOSES

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

Instagram @galleriaborgheseufficiale
Facebook @galleriaborgheseufficiale
Twitter @GallBorghese
YouTube Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 



PETER PAUL RUBENS
SIEGEN, 1577 - ANVERSA / ANTWERP, 1640

La testa di Medusa *The Head of Medusa*

c. 1613

Olio su tavola, 60,6 × 112,4 cm
Oil on panel, 60.6 × 112.4 cm

BRNO, MORAVSKÁ GALERIE
INV. A2



Applique a testa di Medusa *Applique with Head of Medusa*

fine del III - prima metà del II sec. a.C. /
late 3rd - first half 2nd century BCE

Lamina d'oro lavorata a sbalzo, ca. 4,5 × 4,5 cm
Gold plaque with relief, c. 4.5 × 4.5 cm

CITTÀ DEL VATICANO / VATICAN CITY, MUSEI VATICANI / VATICAN MUSEUMS
(MUSEO GREGORIANO ETRUSCO)
INV. MV.13664



RUTILIO MANETTI
SIENA, 1571-1639

Andromeda liberata da Perseo *Andromeda Freed by Perseus*

c. 1611-1612

Olio su tela, 177 × 120 cm
Oil on canvas, 177 × 120 cm

ROMA / ROME, GALLERIA BORGHESE
INV. 004



CORNELIS BELLEKIN
(attribuito / attributed)
ATTIVO / ACTIVE 1650-1700 C.

La liberazione di Andromeda per mano di Perseo *Perseus Freeing Andromeda*

c. 1670-1700

Madreperla di pinctada maxima, 9 × 8 × 1 cm
Mother-of-pearl (Pinctada maxima; formerly Pteria maxima), 9 × 8 × 1 cm

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM
INV. BK-NM-616

METAMORFOSI METAMORPHOSES

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

Instagram @galleriaborgheseufficiale
Facebook @galleriaborgheseufficiale
Twitter @GallBorghese
YouTube Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 



ANTONIO TEMPESTA
FIRENZE / FLORENCE, C. 1555 - ROMA / ROME, 1630

Perseo e Andromeda (recto) e
Venere e Adone (verso)
*Perseus and Andromeda (recto)
and Venus and Adonis (verso)*

1610-1620

Tempera e olio su lapislazzulo, 23 × 17 × 0,2 cm
Tempera and oil on lapis lazuli, 23 × 17 × 0.2 cm

ROMA / ROME, GALLERIA BORGHESE
INV. 606



SEBASTIANO RICCI
BELLUNO, 1659 - VENEZIA / VENICE, 1734

Perseo sconfigge Fineo con la testa di Medusa
*Perseus Confronting Phineus
with the Head of Medusa*

c. 1705-1710

Olio su tela, 64 × 77 cm
Oil on canvas, 64 × 77 cm

LOS ANGELES, THE J. PAUL GETTY MUSEUM
INV. 86.PA.591



Narciso
Narcissus

II sec. d.C. / 2nd century CE

Marmo bianco, h. 37 cm (busto)
White marble, h. 37 cm (bust)

ROMA / ROME, GALLERIA BORGHESE
INV. XXIII



Arazzo Millefleurs con Narciso
Millefleurs Tapestry with Narcissus

c. 1480-1520

Lana e seta, 282 × 311 cm
Wool and silk, 282 × 311 cm

BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS
INV. 68.114

METAMORFOSI METAMORPHOSES

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

Instagram @galleriaborgheseufficiale
Facebook @galleriaborgheseufficiale
Twitter @GallBorghese
YouTube Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 3656133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 



TIZIANO VECELLIO, DETTO / KNOWN AS TIZIANO / TITIAN
PIEVE DI CADORE, C. 1485 - VENEZIA, 1576

Amor sacro e Amor profano
Sacred and Profane Love

1515-1516

Olio su tela, 118 × 278 cm
Oil on canvas, 118 × 278 cm

ROMA / ROME, GALLERIA BORGHESE
INV. 147



TIZIANO VECELLIO, DETTO / KNOWN AS TIZIANO / TITIAN
PIEVE DI CADORE, C. 1485 - VENEZIA, 1576

Venere che benda Amore
Venus Blindfolding Cupid

c. 1565

Olio su tela, 118 × 185 cm
Oil on canvas, 118 × 185 cm

ROMA / ROME, GALLERIA BORGHESE
INV. 170



NICOLAS POUSSIN
LES ANDELYS, 1594 - ROMA / ROME, 1665

Eco e Narciso
Echo and Narcissus

c. 1629

Olio su tela, 74 × 100 cm
Oil on canvas, 74 × 100 cm

PARIGI / PARIS, MUSÉE DU LOUVRE, DÉPARTEMENT DES PEINTURES
INV. 7297

da sinistra verso destra:

Cerere insegue il carro di Plutone;
Proserpina viene sorpresa mentre coglie fiori;
Plutone rapisce Proserpina sulla sua quadriga

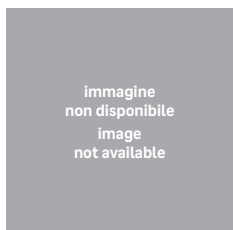
From left to right:

*Ceres chases Pluto's chariot;
Proserpina is caught picking flowers;
Pluto abducts Proserpina in his chariot*

230-240 d.C.

Sarcofago in marmo, 220 × 63 × 63 cm
Sarcophagus in marble, 220 × 63 × 63 cm

ROMA / ROME, MUSEI CAPITOLINI
INV. S249



Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

@galleriaborgheseufficiale
@galleriaborgheseufficiale
@GallBorghese
Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 

Amore, caos e altri disastri

Le Metamorfosi di Ovidio Il podcast

In occasione della mostra **Metamorfosi. Ovidio e le arti** la Galleria Borghese lancia un podcast originale, curato da Claudio Sagliocco e realizzato da Fandango Podcast. Un viaggio sonoro che parte dai versi di Ovidio e dalle opere in mostra per esplorare temi eterni e attualissimi: amore, desiderio, violenza, trasformazione.

Amore, caos e altri disastri. Le Metamorfosi di Ovidio è un racconto in cinque episodi che attraversa miti antichi e sensibilità contemporanee. Non è solo un accompagnamento alla mostra, ma un'esperienza parallela: un modo diverso per entrare nelle storie di Ovidio e scoprire come continuano a parlare di noi, oggi.

A guidarci è la voce dello storico dell'arte Claudio Sagliocco, che intreccia riflessioni e punti di vista di studiose e studiosi, attori, scrittrici, cantautrici e artisti. Ne nasce un dialogo vivo, sorprendente, in cui il mito smette di essere qualcosa di lontano e si rivela per quello che è sempre stato: una fonte inesauribile di ispirazione per chi crea.

Fuori dalle sale del museo e lontano dal linguaggio accademico, il podcast mostra tutta la forza contemporanea delle *Metamorfosi*: un'opera che, come ogni classico, continua a trasformarsi insieme a noi e non smette mai di dire qualcosa di nuovo.

Il primo episodio è disponibile da martedì 23 giugno su tutte le principali piattaforme audio, tra cui Spotify e Apple Music, oltre che sul sito web della Galleria Borghese. Le puntate successive usciranno con cadenza settimanale.



 vai al Podcast

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

@galleriaborgheseufficiale
@galleriaborgheseufficiale
@GallBorghese
Galleria Borghese

UFFICIO STAMPA
Lara Facco P&C
T +39 02 36565133
press@larafacco.com

Lara Facco
M +39 349 2529989
lara@larafacco.com

Camilla Capponi
M. +39 366 3947098
camilla@larafacco.com

Marianita Santarossa
M. +39 333 422 4032
marianita@larafacco.com

Alberto Fabbiano
M. +39 340 8797779
alberto@larafacco.com



MUSEI ITALIANI

Partner:

INTESA  SANPAOLO



webuild 

Sinossi del primo episodio: *Che caos! Mostri e rincorse*

All'inizio non c'era ordine, né forma: solo caos. Da lì prende vita tutto: il mondo, gli dèi, e anche i primi incubi. Tra nascita del cosmo e creature fuori controllo, come il terribile Pitone, questo episodio ci trascina dentro un universo in continua trasformazione, fatto di inseguimenti, paure e meraviglia.

A guidarci in questo viaggio sono le voci del pittore Stefano Faravelli, della storica dell'arte Claudia Cieri Via e della scrittrice Elisabetta Rasy, che ci aiutano a leggere le Metamorfosi con occhi nuovi.

Un racconto potente e visionario, dove il mito smette di essere lontano e diventa sorprendentemente vicino, caotico, inquieto, vivo.

Episodi successivi:

- Episodio 2. Viaggio agli inferi andata e ritorno
- Episodio 3. Il trasformismo di Giove
- Episodio 4. Incanto e orrore: il precipizio di Medusa
- Episodio 5. Il potere dell'amore



 vai al Podcast

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma
T +39 06 67233753
ga-bor@cultura.gov.it
www.galleriaborghese.it

@galleriaborgheseufficiale
@galleriaborgheseufficiale
@GallBorghese
Galleria Borghese



Partner:

INTESA  SANPAOLO



INFORMAZIONI

Metamorfosi. Ovidio e le arti

Anteprima stampa

Lunedì 22 giugno 2026
ore 10.00

Inaugurazione

Lunedì 22 giugno 2026
ore 18.00 – 21.00

Aperto al pubblico

23 giugno – 20 settembre 2026

Biglietti

- Intero 16€
- Ridotto 18-25 anni 2€
- Gratuito
- Prenotazione obbligatoria, per tutte le tipologie di biglietto 2€

Biglietteria e modalità di prenotazione

La prenotazione è obbligatoria e la biglietteria chiude 30 minuti prima del museo.

Prenotazione

+39 06 32810
www.galleriaborghese.it

Prenotazione gruppi e scuole

+39 06 32810
info@tosca.it

Call center

Attivo dal lunedì al venerdì
dalle 9.30 alle 18.00.

GALLERIA BORGHESE

Piazzale Scipione Borghese, 5
00197 Roma, Italia

Giorni e orari di apertura del museo

Dal martedì alla domenica,
dalle 9.00 alle 19.00
(ultimo ingresso alle ore 17.45).

Chiuso tutti i lunedì.

I turni di ingresso sono ogni ora.

Attività educative dedicate alla mostra

Visite guidate:
venerdì, sabato e domenica
ore 17.10 in italiano e inglese.

Il costo è di 8€ oltre il prezzo del biglietto e i diritti di prenotazione.

Percorso per famiglie.

Creazione è trasformazione.

*I miti delle Metamorfosi
alla Galleria Borghese.*

Sabato e domenica alle ore 16.

Il costo è di 5€ per il bambino e 5€ per il genitore, oltre il biglietto di ingresso della propria categoria e i diritti di prenotazione.

Prenotazione obbligatoria
+39 06 32810 oppure
www.galleriaborghese.it

METAMORFOSI **OVIDIO E** **LE ARTI**

A CURA DI
FRANCESCA CAPPELLETTI
FRITS SCHOLTEN

RIJKS MUSEUM



GALLERIA BORGHESI

HANNIBAL

PREFAZIONE

Alcuni temi espositivi attendono pazientemente che il museo si accorga di loro. *Le Metamorfosi* di Ovidio ne sono un esempio: l'argomento era già nell'aria quando, una mattina di febbraio del 2023, ci siamo incontrati ad Amsterdam per esplorare le possibilità di un progetto congiunto tra la Galleria Borghese e il Rijksmuseum. Ovidio, a quanto pare, era da tempo nella lista dei desideri di entrambe le nostre istituzioni, quindi non ci è voluto molto per scegliere.

La Galleria Borghese è stata creata dal visionario prelato, collezionista e mecenate cardinale Scipione Borghese, mentre il Rijksmuseum è il 'tesoro nazionale' dei Paesi Bassi, nato da un'iniziativa civica. Le nostre rispettive collezioni condividono un interesse per l'arte 'autoctona' del XVII secolo: il Barocco romano, teatrale e dinamico, con al centro i brillanti gruppi scultorei di Bernini, e la variante olandese, espressione della società borghese di Amsterdam, resa immortale nei capolavori di Rembrandt e Vermeer. Da questi contesti distinti ma complementari prende forma un esito di straordinaria ricchezza: una mostra ambiziosa, che abbraccia secoli e mezzi espressivi diversi per rendere pienamente giustizia a Ovidio come fonte suprema di ispirazione artistica.

'*Metamorfosi* nell'arte' è un tema più che logico, dato l'enorme impatto che il poema latino ha esercitato (e continua ad esercitare) sulla cultura occidentale. Dal momento in cui, nel 1497, la prima edizione a stampa del capolavoro di Ovidio apparve in traduzione italiana a Venezia, le sue innumerevoli storie di trasformazioni di dèi e umani trovarono la loro strada nell'arte italiana e nel resto d'Europa. Un secolo dopo, aveva conquistato anche i Paesi Bassi, tanto che il biografo degli artisti Karel van Mander poté descrivere *le Metamorfosi* nel suo *Schilder-Boeck* (1604) come 'una Bibbia per gli artisti'.

La mitica rivisitazione di Ovidio degli incontri tra dèi, esseri umani e natura, e delle trasformazioni che ne derivarono, cattura la nostra immaginazione oggi come non mai, nonostante sia stata scritta oltre duemila anni fa in una lingua che non è più in uso. Ciò è possibile perché è così vivida, fantasiosa, completa e, soprattutto, universalmente comprensibile. Non solo le storie spiegano fenomeni cosmici come il cielo, la terra, il corso delle stagioni e dei corpi celesti, ma parlano anche della condizione umana: le nostre paure e passioni, gioie e dolori, gelosia, vendetta, lussuria e dolore. Molti dei miti di Ovidio descrivono il mistero dell'essere toccati dal divino: momenti trascendenti di enorme intensità ed emozione, tra cui la magica animazione della materia morta nella creazione di magnifiche opere d'arte. In breve, *le Metamorfosi* sono senza tempo e appartengono a tutti: Ovidio oggi è più attuale che mai.

Siamo grati a tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo fantastico progetto, compresi i numerosi prestatori che hanno risposto alla nostra iniziativa con tanta fiducia ed entusiasmo. Un ringraziamento particolare va ai nostri generosi sponsor: la Fondazione Bennink/Rijksmuseum Fonds, Blockbusterfonds, Rijksmuseum International Circle, Rijksmuseum Patronen e il Ministero dell'Istruzione, della Cultura e delle Scienze olandese ad Amsterdam, Intesa Sanpaolo – Gallerie d'Italia e Webuild S.p.A. a Roma.

Le mostre sono eventi effimeri e anche i cataloghi che le accompagnano non dureranno per sempre. Speriamo comunque che qualcosa dell'anima del nostro progetto collaborativo continui a vivere e dia origine a nuove idee, nuove opere d'arte e nuove emozioni. Perché, per lasciare l'ultima parola a Ovidio: *tutto muta e niente muore*.

Francesca Cappelletti
Direttrice Generale, Galleria Borghese

Taco Dibbits
Direttore Generale, Rijksmuseum

Attraversare la natura e l'universo

Dee, eroine e ninfe nei luoghi delle *Metamorfosi*

Francesca Cappelletti

In una notte stellata del 1611, Galileo Galilei (1564–1642) e alcuni suoi amici, in gran parte dediti alla poesia, si riunirono nel giardino di Montecavallo, il palazzo con un rigoglioso parco ancora in costruzione sul colle del Quirinale a Roma. Partecipavano a un esperimento di lettura del cielo grazie al cannocchiale. Il luogo stava diventando un vero paradiso, grazie agli interventi commissionati da Scipione Borghese (1577–1633), il nipote del papa Paolo V.¹ Piccoli edifici, fontane, siepi, spalliere fiorite, viali e statue antiche si sovrapponevano ai gradoni in rovina delle Terme di Costantino generando un accordo perfetto fra architettura e natura. La decorazione pittorica, di ispirazione mitologica, sottolineava la possibilità di continuare a interpretare lo spazio verde, introducendovi i concetti della filosofia e della poesia antica. I giardini erano perfetti per far rivivere, ancora una volta, gli orti e la villa romana, adatti all'*otium*, a studiare e a conversare con gli amici.

Fin dal suo recupero nel Rinascimento, la villa evoca il luogo tradizionalmente abitato da esseri a metà strada fra il ferino e l'umano come i satiri, da creature nude e innocenti come le ninfe dei boschi e delle acque. Come negli spazi naturali descritti dalle *Metamorfosi*, vi si incontrano anche gli dèi, che non disdegnano di scendere dall'Olimpo per addentrarsi sulla terra: le statue e i rilievi che li rappresentano vengono rinvenuti, comprati e allestiti preferendo i soggetti consoni ai giardini.² La natura delle ville non è quella incontaminata delle campagne, dove regnano le dee preposte, da Cibele a Cerere, alla romana Tellus. Anche se il potere primordiale della terra non viene mai dimenticato neanche nella villa suburbana, collocata entro le mura della città, questa è piuttosto il teatro ideato dagli architetti per gli incanti di Venere, che spesso, nella sua posa abbandonata in una radura, replicava l'atteggiamento delle ninfe e veniva anch'essa insidiata dai satiri, come in molti dipinti di scuola veneta custoditi

all'interno delle ville e che ancora oggi testimoniano, ad esempio nella *Venere e satiro* di Paris Bordon (1500–1571) nella Galleria Borghese [fig. 1], l'esistenza di questa tradizione e di appositi ambienti dedicati alle immagini di Venere e delle ninfe.³ Inoltre alberi, fiori e piante ricordavano, nei loro nomi, di avere una storia che li intrecciava agli esseri umani: anemoni, narcisi, rose, girasoli, tutti erano reminiscenti degli amori e delle loro infelici conclusioni.

Il *Regno di Flora*, come evocato da Nicolas Poussin (1594–1665) in un dipinto meraviglioso [fig. 2], eseguito nel 1631 in una vicenda romana singolare,⁴ è pieno di dolore, catarsi, desiderio di rinascita e i miti narrati da Ovidio nelle *Metamorfosi*, come le descrizioni della dea e dei suoi riti nei *Fasti*



¹ Paris Bordon, *Venere e satiro*, ca. 1555–1565. Olio su tela, 99 × 146 cm. Roma, Galleria Borghese, inv. 119



2 Nicolas Poussin, *Il regno di Flora*, 1631. Olio su tela, 132,5 × 182,5 cm. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 719



3 Baldassarre Peruzzi, *Volta astrologica*, ante 1519. Roma, Villa Farnesina, Sala della Galatea

(8 n.C.) sono alla base della composizione. Ogni pianta, nel dipinto di Poussin, ha accanto il personaggio alla sua origine. Flora danza al centro e alle sue spalle una pergola è punteggiata da una miriade di piccoli fiori. Adone con i suoi cani è in piedi pensoso mentre mostra la sua ferita; dopo essere stato ucciso dal cinghiale è diventato un anemone, e la sua morte ha causato la tintura delle rose, da parte di Venere che, innamorata e in preda alla disperazione, corre a perdersi pungendosi e colorandole con il suo sangue. Narciso guarda ancora la propria immagine in un vaso, accanto al fiore che venne ritrovato al suo posto, dopo la sua caduta nell'acqua in cui si specchiava; Clizia, innamorata del Sole, non riesce a distogliere lo sguardo da lui ed è seduta accanto al girasole in cui è stata trasformata. Il giardino è animato, ogni elemento della natura ha un passato umano e la bellezza transitoria della primavera porta con sé la riflessione su un universo in perenne trasformazione. La grandezza dell'invenzione di Poussin sta qui nell'aver compreso lo spirito delle *Metamorfosi*, mostrando una conoscenza di Ovidio profonda e personale, e nell'aver rappresentato uno accanto all'altro i suoi protagonisti, uniti solo dalle passioni che hanno provato con una forza devastante. Disponendosi a fregio nel regno di Flora hanno la possibilità di contemplare la loro forma successiva e di ritrovarsi in un luogo di riscatto e di armonia.⁵

Ma torniamo alla nostra serata nel giardino sul Quirinale, uno dei tanti punti di snodo nella fortuna delle *Metamorfosi*. Non solo il giardino, ma anche il cielo stellato poteva essere letto e interpretato alla luce delle trasformazioni. I miti ovidiani, ovviamente noti agli eruditi anche nella loro versione latina, circolavano da tempo in volgare e da più di un secolo nei libri illustrati. Si trovavano ormai anche sugli oggetti di uso comune come anfore e piatti, oltre che nella grande pittura. Erano alla base delle letture astrologiche dei pianeti, ognuno dei quali aveva il nome di una divinità pagana, e delle costellazioni. Lo svolgersi del tempo era scandito dalla presenza di divinità celesti di cui gli esseri umani erano 'figli' e il diverso allineamento dei pianeti contribuiva a indirizzare il destino umano; *astra inclinant sed non cogunt* – gli astri influenzano, ma non obbligano, aveva scritto Cicerone e i più moderati esegeti del mondo antico si rifacevano a questo motto, nonostante interpretazioni ben più estreme del potere degli astri sugli uomini. Gli sguardi si indirizzavano al cielo, in genere dipinto come luogo degli dèi e dell'astrologia, per esempio a Roma in uno dei soffitti della Villa Farnesina di Agostino Chigi (1466–1520) alla Lungara [fig. 3].⁶ Potremmo pensare che dopo aver osservato le stelle con il telescopio e aver ascoltato Galileo sulla via lattea, l'Olimpo pagano, abitato da dee e dèi che scendono, salgono, rapiscono giovani di grande bellezza, inviano messaggeri, non sarà più lo stesso.

La scienza nuova sta per spiegare, intorno al 1610, le forze cosmiche, provando a scoprirne il funzionamento. Le ragioni dei fenomeni naturali, dall'avvicinarsi delle stagioni ai cambiamenti visibili nel cielo, si possono indagare e gli astri cominciano a essere analizzabili. Agli dèi si stanno per sostituire del tutto la misurazione e le leggi della fisica e quel tentativo antico di ammaestrare le potenze del cosmo attraverso il mito, di mitigare la paura degli eventi naturali e del destino umano con il racconto, legando tuoni fulmini e tempeste a fattori umani come l'amore, la passione, la gelosia, la ricerca della gloria, sarà sempre meno necessario e si rivestirà di nostalgia.⁷ La filosofia antica della natura, però, non cede immediatamente il passo e soprattutto non scompare, ma può diventare ancora più liberamente studio intenso di un mondo perduto e, allo stesso tempo, una *fabula* da raccontare e da dipingere. I pianeti mantengono i loro nomi, dalla Venere luminosa nel cielo, al Marte bellicoso, all'Orsa maggiore e l'Orsa minore, che risplendono oltre ogni sofferenza e trasformazione umana. Le immagini degli dèi degli antichi e il loro riflesso sulla vita degli uomini perdurano nella poesia e nelle arti, non si piegano al trascorrere del tempo perché non sono storia ma mito, 'non accaddero mai e quindi sono sempre'.⁸

I personaggi intorno a Galileo quella sera, dal cardinal Giovan Battista Deti (1580–1630), in odore di libertinaggio, al poeta Giulio Strozzi (1583–1652), da qualche anno alla corte romana, sono tutti stati educati alla letteratura latina. In un percorso che il testo di Ovidio, mai dimenticato, compie dalla tarda Antichità al Quattrocento, due rivisitazioni del poema si arricchiscono di immagini già nella tradizione manoscritta, l'*Ovidius moralizatus* (ca. 1340) di Pierre Bersuire e, ancora prima, l'*Ovide moralisé*, di autore incerto, ma che rispecchia pienamente l'andamento del poema originario, rivestendolo di interpretazioni cattoliche. Infatti, se l'*Ovidius moralizatus* è un capitolo del *Reductorium morale* di Bersuire, umanista francese amico di Petrarca che aveva latinizzato il suo nome in Petrus Berchorius, e fornisce alcune immagini degli dèi, l'*Ovide moralisé*, scritto fra il 1316 e il 1328, ispira miniature a carattere narrativo, in cui gli dèi e le loro imprese hanno un aspetto 'contemporaneo' e appaiono agghindati di pesanti panneggi e copricapi alla moda.⁹ Nel frattempo alcuni dei miti erano stati estratti e inseriti in testi letterari originali, ma che per raccontare storie d'amore infelici e trarne un insegnamento non potevano che fare riferimento alle *Metamorfosi*, come il *Roman de la Rose* (ca. 1280) o l'*Épître d'Othéa à Hector* (ca. 1400) di Christine de Pisan (1364–1431).¹⁰ Dalla prima edizione a stampa in poi, la traduzione in volgare aveva generato immagini in edizioni diverse, non solo italiane, fino alla soglia del Seicento, quando sia le *Metamorfosi* illustrate da Hendrick Goltzius (1558–1617) nel 1589 [cat. 9] che poi, nel 1606, l'edizione con le incisioni di Antonio Tempesta (ca. 1555–1630) [cat. 4], privilegiavano l'immagine rispetto all'andamento del testo, ridotto a pochi versi salienti sotto l'illustrazione. Sono familiari al punto da poterne trarre a piacimento soggetti adatti a celebrazioni di matrimoni, libretti teatrali, opere chiamate anacronismi, perché, 'come fanno i pittori' vengono portati sulla scena vicende e personaggi che appartengono a tempi diversi.¹¹ Non scompariranno a causa della rivoluzione scientifica incipiente. Giulio Strozzi nel 1615 pubblica l'*Erotilla*, nel 1620–1621 il *Natale di Amore*, nel 1630 la *Proserpina rapita*, testi che dalle *Metamorfosi* muovono verso interpretazioni e libere connessioni con la contemporaneità. Era probabilmente già in corso, quella sera, la decorazione del casino delle Muse all'interno del giardino (ca. 1611) commissionato da Scipione Borghese a Agostino Tassi e a Orazio Gentileschi, dedicata al potere dell'arte e della musica. Le Muse fanno parte del corteo di Apollo ed è Apollo che viene celebrato in tutto il giardino, come è chiaro dall'ultimo spazio a essere affrescato. Sul soffitto del casino dell'Aurora, per il quale Guido Reni (1575–1642) riceve l'ultimo pagamento nel 1614, il carro di Apollo, dio del Sole, attraversa il cielo mentre la terra viene svegliata dalla meravigliosa Aurora dalle dita di rosa. Le sue mani sono piene di fiori, che allo stesso momento si schiudono sotto gli occhi degli esseri umani. Qui Apollo appare quindi nella sua veste planetaria, mentre il casino delle Muse ne celebra le qualità poetiche. Bellezza, potere e cultura: Apollo possiede tutto questo, oltre a un meraviglioso giardino sul colle del Quirinale.

Palazzi del Sole e giardini di Apollo

La sovrapposizione fra la personalità del committente e quella di Apollo è compiuta. La casa di Scipione diventa il palazzo del Sole, luogo di armonia fra tutte le forze dell'Universo.¹² In quanto nuovo Apollo, sfolgorante protettore delle arti, viene esaltato nel poema di Ludovico Leporeo del 1628. *Novello nostro Apolline giocondo/ Scipion Borghese...* proclama l'autore, descrivendo le costruzioni della villa sul Pincio, in questo caso l'attuale Villa Borghese, e alcune opere d'arte, dalle antichità alla pittura e scultura moderna.¹³ Il rapporto fra pittura e poesia mitologica è intenso e caratterizza la cultura dell'epoca in una complessità di rimandi che non vanno semplicemente dal testo all'immagine, ma prevedono rielaborazioni del testo antico, scrittura di versi da impiegare come programma iconografico, e l'ecfrasis, la descrizione dedicata alle opere d'arte già realizzate.¹⁴ La poesia è alla base delle decorazioni: una traccia letteraria per gli affreschi del casino di Amore e Psiche viene fornita da Francesco Bracciolini (1566-1645).¹⁵ Anche la collezione del cardinal Borghese è descritta all'interno di un palazzo che rivaleggia con quello del Sole nel testo di Scipione Francucci del 1613. L'autore, nelle prime pagine del suo poema sulla Galleria di Scipione Borghese, si rivolge direttamente a Febo, il quale sa che al cospetto della dimora di Scipione 'vasto non sembra e non rassembra adorno tuo gemmato palagio in Oriente'. Il palazzo di Febo-Apollo risplende di ricchezze che la dimora di Scipione può addirittura superare grazie alle incomparabili opere d'arte che stanno per essere illustrate dal poeta. Si tratta di iperboli e variazioni di una poesia che, dopo secoli di traduzione, interpretazione e fortuna visiva del poema ovidiano è alla ricerca di un uso originale e encomiastico del testo, adattato a una delle novità di questo periodo, la diffusione l'accrescimento delle collezioni di opere d'arte.

Da più di un secolo per la decorazione di palazzi e di ville suburbane ricorrevano infatti le allegorie delle stagioni, degli elementi, del trascorrere del tempo e, nelle volte delle gallerie, si disponeva il carro di Apollo preceduto da Aurora, quello che si vede, con qualche variazione, nel casino sul Quirinale.¹⁶ Il soggetto era uno dei più diffusi, non solo a Roma, ma nelle dimore italiane e la scelta dei miti solari era decisamente più comune rispetto all'illustrazione dei miti delle *Metamorfosi* in sequenza. Vale la pena sottolineare ancora una volta come la reggia di Apollo descritta da Ovidio nel secondo libro delle *Metamorfosi* sia all'origine di questa moda.¹⁷ Nel palazzo mozzafiato, la cui descrizione apre il secondo libro, conducendo il lettore dagli spazi aperti del cosmo e dei disastri naturali come il diluvio a un luogo raccolto, *materiam superabat opus*.¹⁸ Qui irrompe il concetto di opera d'arte, di lavoro artistico. Non sono solo i materiali preziosi a causare stupore, ma la loro lavorazione. Le opere insigni rappresentano meraviglie della natura, dai mari con i tritoni e le ninfe, mentre tutto è adorno di pietre preziose e si vedono intorno a Febo:

**A destra e a sinistra stavano il Giorno, il Mese, l'Anno,
i Secoli e le Ore disposte a uguale intervallo.
La Primavera cinta da una corona di fiori,
l'Estate nuda, che portava corone di spighe,
l'Autunno sporco di uva pestata, l'Inverno
ghiacciato, irto di bianchi capelli.**¹⁹

Il tentativo, da parte del proprietario, di lasciarsi identificare con Apollo portava a eleggere a modello la descrizione ovidiana della reggia in cui si reca l'attonito Fetonte. I soggetti adottati per le pareti sono infatti la nascita del giorno con il carro di Apollo, la rappresentazione delle Stagioni e del Tempo, e i miti in relazione con questo tema cosmologico. Lo splendore del palazzo e le personificazioni che lo abitano sono all'origine non solo della passione per i soggetti mitologici, ma della stessa iconologia complessiva del palazzo aristocratico come palazzo del Sole, abitato da un proprietario che ha le qualità di Apollo. A questi soggetti di base si potevano poi accostare una scelta di miti che erano stati in un certo senso selezionati all'interno del poema già dagli umanisti. Parlando infatti del palazzo del Sole, nel suo trattato di architettura, Antonio Filarete (ca. 1400-ca. 1469) riprende proprio il passo di Ovidio nel secondo libro, ma enuclea e amplia la scelta degli altri temi.²⁰ Si tratta soprattutto di miti in relazione ad

Apollo oppure ad altri soggetti cosmologici e stagionali, come Galatea, i tritoni e le nereidi per l'acqua, Plutone e Proserpina per la relazione fra le stagioni, la terra e il mondo sotterraneo oppure le storie di Perseo, in cui l'ambientazione marina introduceva di nuovo l'elemento dell'acqua e anche quello dei magici poteri pietrificanti di Medusa, capace di tramutare la carne degli uomini in marmo. La scelta di alcuni episodi prevale quindi, all'interno dei cicli ad affresco, rispetto all'illustrazione estensiva e che sembra quasi procedere in sequenza, come, per esempio, nella Sala delle Prospettive (1519) della Villa Farnesina di Agostino Chigi, un vero incunabolo per la decorazione ad affresco con soggetti tratti dalle *Metamorfosi*. Questa modalità di lungo racconto del poema avrà la sua apoteosi nella decorazione della Torre de la Parada, il capolavoro delle invenzioni mitologiche di Rubens alla corte spagnola [cat. 19, 57, 75].²¹

Le *Metamorfosi* non sono quindi solo un serbatoio iconografico per il soggetto di una singola opera d'arte o di un ciclo di affreschi o di arazzi: ma la descrizione della reggia del Sole determina la scelta dei soggetti da raffigurare e l'interpretazione stessa del luogo nel suo complesso. Inoltre, l'uso così continuo di questo libro ha fatto sì che non solo il testo originario, ma le sue rivisitazioni, interpretazioni e variazioni, più abbordabili per via della lingua e della presenza delle illustrazioni, dessero forma al palazzo, al luogo dove si svolgeva la vita quotidiana.²² Dove era importante tenere in mente il passare del Tempo, il funzionamento dell'universo, il rapporto con la natura e il ruolo fondamentale dell'amore, e della poesia, nella vita umana.

La natura animata di Ovidio e il paesaggio dei pittori

All'inizio del Seicento a Roma, la pratica di allegorizzare gli elementi fondamentali delle metamorfosi è contrastata da un nuovo rapporto con l'osservazione del reale. Se non proprio la scienza della natura, sicuramente la sua rappresentazione si affianca alla umanizzazione poetica di stagioni, fiumi e piante. La pittura di paesaggio si insinua nella consueta raffigurazione antropomorfa delle forze naturali, ma senza stravincere. Nel fregio con le *Metamorfosi* della Sala delle Prospettive nella Villa Farnesina databile entro il 1519, i fiumi sono tutti personificati e l'episodio di Apollo e Dafne come quello di Pan e Siringa si svolgono in un paesaggio abitato da vecchi barbuti e maestosi, adagiati sui prati, la cui monumentalità non è particolarmente scossa dai drammatici inseguimenti [fig. 4]. Le stagioni nel palazzo e nella villa del Cinquecento seguono quasi alla lettera le descrizioni ovidiane, tradotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara (ca. 1517–ca. 1570) e dagli altri interpreti del testo e le ritroviamo agli angoli delle sale d'ingresso e delle Logge in quasi tutti i palazzi italiani. Le stagioni nei riquadri del casino dell'Aurora sono invece paesaggi colti in primavera, estate, autunno e inverno realizzati da Paul Bril (1553/54–1626), un pittore fiammingo a cui non viene chiesta l'allegoria, ma una rappresentazione di scenari naturali, costellati di edifici antichi e moderni, che cambiano con il passare delle stagioni, mentre sul soffitto il giorno continua a essere affidato ad Apollo e Aurora. Era già successo nei camerini di palazzetto Farnese, assetti andati perduti e non ricostruibili se non grazie alla testimonianza delle fonti. Accostavano paesaggi del nord e paesaggi bolognesi, insieme a sculture e dipinti in uno stesso, piccolo ambiente, con una rappresentazione compendiaria dell'universo e dello svolgersi del tempo attraverso le immagini del Giorno, dell'Aurora e della Notte incorniciate da prospettive e paesaggi ritratti di volta in volta nelle diverse fasi temporali, in accordo con l'allegoria rappresentata al centro del soffitto.²³ Nella stanza della Notte, intorno al quadro centrale, eseguito da Annibale Carracci (1560–1609), i 'paesi' erano realizzati da Paul Bril. Attorno alla *Notte che vola*, ora a Musée Condé a Chantilly, con in braccio i suoi figli, il Sonno e la Morte, si disponevano quattro dipinti 'più grandi a prospettiva de paesi, illuminati dalla luna'.²⁴

Nella scuola di Annibale, dove cresce l'interesse per il paesaggio di pari passo con quello per lo studio dei soggetti antichi nella pittura, sia Francesco Albani (1578–1660) che Domenichino (1581–1641) danno un'interpretazione dei miti di Apollo ambientando il mito in ampi paesaggi. Nel dipinto di Albani,²⁵ eseguito fra il 1615 e il 1620 [fig. 5], le due figure sono rappresentate all'inizio della storia: Dafne fugge e il dio sembra ancora colto nel momento in cui la sta pregando di ascoltarlo. Non c'è traccia della metamorfosi di Dafne, che tiene in



4 Baldassarre Peruzzi e bottega, *Apollo e Dafne e Pan e Siringa*, ante 1519, Roma. Villa Farnesina, Sala delle Prospettive

mano una lancia, in maniera piuttosto inusuale, quasi una conferma di quell'uso che, secondo Carlo Cesare Malvasia, biografo di Albani, il pittore faceva delle 'metamorfosi dell'Anguillara', il volgarizzatore di Ovidio che dedica una certa parte dei suoi versi a descrivere Dafne come una cacciatrice. Domenichino, negli affreschi per la villa di Pietro Aldobrandini a Frascati, in gran parte staccati e ora alla National Gallery di Londra,²⁶ ambienta nei suoi paesaggi equilibrati, ricchi di altipiani e città in lontananza, molti dei miti di Apollo tratti dalle *Metamorfosi*. Ancora una volta il dio è associato alla sua dimensione solare, di governatore del tempo che scorre sulla villa e che scandisce le sue attività, e a quella poetica e musicale. Dafne fugge, con i capelli al vento, verso un fiume che si snoda nella campagna. La sua trasformazione è cominciata e le mani sono diventate foglie, ma della figura di suo padre non c'è traccia [fig. 6]. La sostituzione dei paesaggi alle personificazioni delle stagioni o degli elementi naturali e il loro accostamento lasciano comunque spazio alla declinazione più fedelmente ovidiana. I fiumi ritornano umani, attraverso la conoscenza diretta della poesia, delle stampe di Raffaello e delle sculture antiche, nell'*Apollo e Dafne* di Poussin di Monaco [fig. 7],²⁷ dove la figura di Peneo, il fiume padre di Dafne, si distende con il suo corpo imponente per quasi la metà del quadro, mentre Apollo abbraccia una Dafne con le braccia trasformate in rami e con il corpo già coperto di foglie.²⁸ Sempre Poussin, nell'*Apollo e Fetonte* di Berlino, si attiene al testo ovidiano comprendendolo a fondo.²⁹ L'inverno infreddolito, l'estate con le gote accese, la primavera che sparge i fiori e un Bacco autunnale intorpidito dal vino in primo piano introducono a Febo Apollo,³⁰ proprio come nella descrizione dell'ingresso di Fetonte nel palazzo, e appaiono reali e corporei, riproducendo quella forza del poema di rendere presenti le forme e i personaggi evocati.

In altri brani di descrizioni di palazzi Ovidio rende le personificazioni così ingombranti da sembrare concrete. La confidenza con il testo delle *Metamorfosi* spinge gli artisti, in casi come questo, a imitare non solo il racconto poetico, ma anche la fervida capacità di Ovidio di creare immagini, di far apparire i suoi personaggi, che raccolgono nelle proprie caratteristiche il senso delle loro azioni. A tutto si può dare un volto e un corpo, alle stagioni, al Tempo che minaccia



5 Francesco Albani, *Apollo e Dafne*, ca. 1615–1620. Olio su rame, 17,5 × 35,5 cm. Parigi, Musée du Louvre, Département des Peintures, inv. 18



6 Domenico Zampieri, detto Domenichino, *Apollo e Dafne*, 1616–1618, già Frascati, Villa Aldobrandini. Affresco, trasferito su tela, 311,8 × 189,2 cm. Londra, The National Gallery, inv. NG6287



7 Nicolas Poussin, *Apollo e Dafne*, ca. 1627. Olio su tela, 97,4 × 131,1 cm. Monaco di Bavaria, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 2334

e costruisce la vita umana, alle stelle e alle nuvole, persino ai sogni. Anche se si tratta di *somnia vana*, sogni inconsistenti, nella descrizione della dimora del Sonno inserita nell'undicesimo libro delle *Metamorfosi*, questi prendono corpo in maniera quasi inquietante. Iride viene inviata da Giunone presso Morfeo e la descrizione dell'ingresso della dea dell'arcobaleno nel palazzo addormentato è straordinaria: per arrivare a parlare con il dio del Sonno, la fanciulla deve farsi largo fra i sogni che ne affollano il palazzo e ne ostruiscono gli accessi; lei, per entrare, deve scostarli con le mani.³¹

Apollo e il *primus amor*: Dafne

Dopo il Caos e il diluvio, il primo degli dèi ad entrare in scena, fuori dal suo palazzo che verrà descritto solo nel secondo libro, è Apollo, il dio del Sole, protagonista di una vicenda amorosa. Lo incontriamo armato, mentre agisce nello spazio naturale. Dalla terra inumidita dal diluvio era nato, quasi contro la volontà della terra stessa, un serpente gigantesco che terrorizzava le genti:

**Non avrebbe voluto, ma allora generò anche te,
Immenso Pitone, serpente sconosciuto, terrore delle nuove genti,
tanto spazio occupavi calando dal monte!³²**

La terra avrebbe fatto anche a meno di generare un tale mostro, una sorta di dinosauro gigantesco, che soltanto il *deus arcitenens*, colui che recava l'arco, come lo descrive Ovidio senza chiamarlo per nome, riesce a debellare scagliando contro di lui un numero incredibile di frecce. La vittoria viene commemorata dal dio con l'istituzione di giochi i cui vincitori sarebbero stati coronati di alloro e, poiché è impossibile smettere di leggere Apollo, fra qualche decina di versi capiremo perché. Apollo, orgoglioso della sua vittoria su Pitone, sfida Cupido che, deciso a dimostrare il suo potere, prepara due frecce dagli effetti opposti: una scatena l'amore e l'altra lo respinge. Con una colpisce Apollo, e con l'altra la ninfa Dafne, in modo che lui sia preso da una passione incoercibile e lei dal desiderio, altrettanto implacabile, di respingerlo: *Subito l'uno ama e l'altra fugge anche il nome dell'amore*.³³ Dafne non ambiva alle nozze, nonostante le preghiere del padre, il fiume Peneo, che la sperava sposa e con prole, e meno che mai con Apollo, ora che era stata colpita dalla freccia di Cupido. La ninfa correva per i boschi, *vitta coarcebat positos sine lege capillos*:³⁴ questo è un elemento fondamentale, che ritornerà nel racconto e nelle interpretazioni visive della storia e di storie simili. I capelli al vento, mossi dalla corsa, appena governati dai lacci, sono una caratteristica della bellezza naturale e senza regole delle ninfe, non soggetta a legami del decoro e capace di accendere amori improvvisi, anch'essi *sine lege*. Qui Ovidio comincia a introdurre un argomento che si ripropone poi con costanza negli altri racconti di inseguimenti e rapimenti. È la bellezza stessa delle protagoniste a causarne il destino, a opporsi ai loro desideri: *il tuo aspetto contraddice il tuo voto*:³⁵ il poeta si rivolge qui direttamente alla sua protagonista, compiangendola perché la sua bellezza si oppone a quanto lei stessa poteva augurarsi, una sorta di prima motivazione scatenante dell'amore, diventato decisamente non corrisposto per l'intervento di Cupido. L'argomento ricorre nel poema, anche nel caso di un'altra vittima che, ancora più efficacemente, pronuncia in prima persona queste parole: *Forma mihi nocuit*: la bellezza è stata la mia rovina.³⁶ A parlare è in questo caso una cornacchia, che ammonisce il corvo a non rivelare gli amori clandestini di Coronide ad Apollo: lei era stata inseguita da Poseidone (*il re del mare mi vide e si infiammò*)³⁷ mentre passeggiava sulla spiaggia ed era stata salvata dall'assalto del dio da Minerva, che aveva fatto spuntare le piume sul suo corpo, e sollevare i suoi piedi dalla terra mentre scappava, trasformandola in un volatile, come la dea aveva fatto con Nittimene trasformata in civetta.

Il *primus amor* di Apollo, quindi, presenta una serie di elementi che caratterizzano, a partire fin dal primo libro, il racconto dello scatenamento della passione, spesso in maniera unilaterale, in tutto il poema. In questo caso l'origine dell'amore non corrisposto è chiarissima: Apollo e Dafne non potranno mai amarsi, perché Cupido ha usato due frecce diverse. Dafne, in ogni caso, era contraria al matrimonio, ma il suo aspetto non le avrebbe forse consentito di

mantenere le sue posizioni. Apollo arde, si infuoca, brucia, ed è attratto, dai capelli, da quelle chiome mosse dalla corsa. Il movimento crea in un certo senso la bellezza, o se non altro la aumenta (*e la fuga aumentava la sua bellezza*)³⁸ fomenta il desiderio, perché tutti gli altri elementi del volto e del corpo acquistano fascino e la corsa stessa conferisce mistero a altri elementi: scrive Ovidio che i dettagli che Apollo, durante la corsa, non riesce a vedere bene, li immagina ancora più belli. La implora di non fuggire, con versi che saranno ripetuti nella poesia in volgare, quando l'inseguitore si rivolge alla ninfa, adottando una serie di similitudini con la vita degli animali, che giustamente fuggono i propri nemici animati da intenzioni violente verso la preda; al contrario, è l'amore, nel suo caso, all'origine dell'inseguimento: *amor est mihi causa sequendi*.³⁹

La fuga, quindi, non fa che aumentare la bellezza di Dafne, finché non capisce che perdere la propria figura, sarà l'unica speranza di salvarsi. Ed ecco che, dopo essersi rivolta al padre Peneo, un improvviso torpore sopraggiunge, *in frondem crines, in ramos braccia crescunt*.⁴⁰ la fine della corsa coincide con il radicamento nel terreno, con la trasformazione delle braccia in rami e dei capelli in fronde, rami più leggeri che potranno ancora muoversi. Quando spuntano le radici non rimane più nulla in lei dello splendore precedente. Quando Apollo la raggiunge, sente ancora battere il cuore sotto la corteccia, e la abbraccia, mentre addirittura il legno, con impercettibili fremiti, sembra rifuggire i suoi baci. Tutto questo – l'associazione corsa bellezza, la preghiera di fermarsi, lo stupore per la metamorfosi che non arresta immediatamente l'amore del dio – doveva rappresentare sfide complesse per gli illustratori del poema, nei libri come nella pittura. La storia di Apollo e Dafne trova quindi spazio nei testi miniati, in cui qualche volta Dafne cammina in un paesaggio già parzialmente trasformata in alloro, nella pittura mobile, quando si libra ancora umana fra le braccia di Apollo, come nel dipinto di Piero del Pollaiuolo (ca. 1441–*ante* 1496) alla National Gallery di Londra [cat. 26], entra correndo in radure nei cicli ad affresco, ma lo slancio dell'inseguimento e l'equazione fra corsa e bellezza troverà la sua perfetta rappresentazione solo nell'*Apollo e Dafne* di Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) del 1622–1625 [cat. 24], dove i dettagli dei capelli e delle dita delle mani sono davvero poesia visiva.⁴¹

Questa storia è quindi fondamentale. Costituisce una sorta di topos nella narrazione delle *Metamorfosi*, ricche di racconti in cui l'innamorato, preda di una passione invincibile e non corrisposta, corre verso l'oggetto del suo desiderio,⁴² ma anche di donne trasformate in albero. Dal mito di Dafne discendono non solo gli altri miti di inseguimento e trasformazione, ma anche l'idea stessa di una fanciulla rinchiusa all'interno di un albero. Nella parte finale del racconto abbiamo visto come Ovidio accenni al fremito dell'albero che si ritrae dai baci di Apollo. Nelle *Metamorfosi* gli alberi non solo fremono, vibrano, ma parlano, piangono, sanguinano, partoriscono perfino, come nel caso di Mirra, il cui figlio viene estratto direttamente dal tronco. Sulla trasformazione di una fanciulla in albero, Ovidio ritorna già nel secondo libro e sempre in un contesto apollineo, quando le Eliadi, sorelle di Fetonte, vengono trasformate in pioppi sulle rive dell'Eridano. Sono disperate per la fine del fratello, sollevano le braccia al cielo e man mano sentono cessare la morbidezza e il movimento delle loro membra. È una trasformazione dolorosa, che la madre non afferra, cercando anzi di muovere e spezzare quei rami, suscitando il lamento delle figlie, cui è rimasto solo il volto, ultimo a lasciare l'aspetto umano:

**Non è abbastanza: tenta anche di togliere
I corpi dai tronchi e spezza i teneri rami;
ne escono gocce di sangue come da una ferita.**⁴³

Finché alla madre la figlia trasformata rivolge una preghiera perché non aumenti la loro sofferenza, visto che ormai 'sulle estreme parole la corteccia si chiude'.⁴⁴ In un disegno di Poussin, come negli affreschi di Albani a Bassano Romano, il dettaglio del volto femminile fra le fronde consente di riconoscere le sfortunate sorelle di Fetonte.

La corsa e la fuga caratterizzano altri miti celebri, da quello di Zefiro e Flora a quello di Pan e Siringa. Soffermarsi sull'inseguimento di Apollo e Dafne è inevitabile per comprendere l'arte della fuga in Ovidio, che però non sembra condurre a grandi risultati. Se il poeta nel

descrivere la passione amorosa sottolinea come chi fugge riesca sempre a tenere in pugno l'amante, le ninfe che scappano sono sempre destinate a soccombere. Certo non vincono, ma si trasformano o giungono a compromessi.

Per uno dei più illustri critici e storici dell'arte del Novecento come Aby Warburg (1866–1929) il racconto di Apollo e Dafne era talmente pervasivo da aver modellato, nella poesia rinascimentale come nelle arti figurative, le vicende delle ninfe inquisite e rapite. Nel suo saggio sulla *Nascita di Venere* e la *Primavera*,⁴⁵ per spiegare la figura di Flora nella *Nascita di Venere* di Botticelli, con i fiori che sembrano provenire anche dalla bocca, lo studioso la accosta al racconto di Ovidio nei *Fasti*, che l'eroina, con un andamento sincopato che accresce la drammaticità, fa in prima persona:

**Zefiro mi vide, cercai di allontanarmi;
m'insegue, fuggo; ma egli fu più veloce.**⁴⁶

La vittima non si diffonde in dettagli, come il poeta che ci fa sentire lo scorrere del tempo e il protrarsi dell'azione nell'inseguimento di Dafne e in quello di Siringa; qui la protagonista di concentra sui verbi e sull'azione in un presente storico lapidario: mi insegue, fuggo; è stato lui più forte. Per Warburg però, i pittori, o i loro committenti, i loro amici scrittori, leggevano anche il resto dei poemi di Ovidio e conoscevano i miti più famosi. Quindi le analogie con Dafne, il cui inseguimento era stato descritto così efficacemente, si insinua nella pittura e si nota soprattutto in quei capelli scompolti dalla corsa e dal vento.

Nello stesso libro, sempre il primo, un altro inseguimento è raccontato dopo questo che rimane il modello: è una storia che si inserisce in un altro racconto, ed è affidata a un dio. Mercurio sta cercando di far addormentare Argo, che sorveglia la povera Io, trasformata in giovenca da Giunone perché ha attirato l'amore di Giove. C'è da notare, incidentalmente, che Giove non insegue mai nessuna delle sue prede, ma preferisce l'inganno alla corsa. La sua metamorfosi temporanea porta spesso a quella definitiva delle sue vittime. Per far chiudere tutti i cento occhi di Argo, Mercurio racconta la storia di Pan, dio dei boschi, innamoratosi di Siringa, ninfa figlia del fiume Ladone, già insidiata da molti corteggiatori, che aveva sempre respinto. Anche lei,

quando si vede inseguita da Pan, capisce che l'unico modo di salvarsi è abbandonare le sue fattezze e chiede di essere dissolta in acqua, quando arriva nei pressi di una palude. Le naiadi la aiutano, come Minerva le sue fanciulle che si erano rivolte a lei, in una sorta di solidarietà femminile che Ovidio fa balenare di tanto in tanto. Siringa si trasforma in canne, e Pan, ascoltando la dolcezza di quello che sembra un lamento al passare del vento, forma uno strumento che avrà per sempre il nome della ninfa. Con la sua bocca potrà sfiorare le canne e trarne la musica.⁴⁷ Un dipinto di Agostino Melissi (1616–1683), eseguito per Jacopo Salviati a Firenze⁴⁸ e in seguito trasportato a Roma [fig. 8], è una delle poche realizzazioni in grandi dimensioni di questo mito, che trova posto nei cicli ad affresco ma che tende a sembrare una versione campestre e quasi ferina dell'innamoramento di Apollo. Con poche eccezioni, fra cui la grande tela fiorentina, è la presenza della siringa fra le mani di Pan a evocare la sfortunata fanciulla in fuga. La corsa crea comunque una distanza fra i due protagonisti e anche la possibilità della metamorfosi, richiesta da chi fugge. C'è un tempo fra lo sguardo, l'accendersi della passione, l'agnizione da parte della vittima, e la corsa.



8 Agostino Melissi, *Pan e Siringa*, 1648.
Olio su tela, applicata su tavola, 242 × 173 cm.
Pistoia, Antico Palazzo dei Vescovi,
in prestito dalla collezione Intesa Sanpaolo



9 Niccolò dell'Abate, *Ratto di Proserpina*, ca. 1550–1575. Olio su tela, 196 × 215 cm. Parigi, Musée du Louvre, Département des Peintures, inv. RF 3772

Nel caso di Plutone e Proserpina, il mito narrato nel quinto libro, è scatenato dal desiderio di Venere di espandere il suo potere anche al mondo sotterraneo, incitando suo figlio Cupido a far innamorare il re di una fanciulla, oltretutto, dedicata alle dee caste, come Diana e Minerva, la povera Proserpina non ha il tempo di scappare. Plutone, in ricognizione con il suo carro sulla terra, per essere sicuro che effetti del terremoto non portino la luce nell'Oltretomba, viene colpito dalla freccia e immediatamente vede una fanciulla che raccoglie i fiori. Un altro elemento del tempo qui, è centrale: il momento specifico al posto della durata. Tutto sembra accadere in un attimo, in una riga: *fu subito vista e amata e rapita da Dite* nel folgorante verso.⁴⁹ La vede, se ne innamora, la rapisce; il corpo di Proserpina è scomposto, le vesti sono in disordine e il carro, elemento guerriero, prende furiosamente il via. Le ninfe amiche di Proserpina, che chiama la madre Cerere disperatamente, sono indignate e

Ciane prende la parola, affrontando l'ira di Plutone per aver violato il modo in cui, con il consenso della madre, si stabiliscono i patti matrimoniali. In alcuni dipinti la presenza di Ciane e la sua trasformazione in fonte, con i colori dell'acqua che fanno trascolorare le sue forme umane, è un elemento decisivo come nel dipinto di Niccolò dell'Abate (ca. 1509/12–1571) [fig. 9]; la metamorfosi caratterizza questo episodio ma non investe la protagonista.⁵⁰ Proserpina quindi non corre, ma viene afferrata; grida, e sul momento non viene ascoltata; anche in questo caso Gian Lorenzo Bernini, con la potenza di muscoli che scompariranno nell'eterea definizione del corpo di Apollo all'inseguimento di Dafne, darà la più convincente trasposizione in scultura del rapimento fulmineo e senza il tempo di mutare forma, nel capolavoro commissionato da Scipione Borghese nel 1621, donato ai Ludovisi, ritornato in Galleria solo all'inizio del Novecento [cat. 55].

La corsa di per sé ritorna in un altro mito, completamente incentrato su una corsa che è una gara e non un inseguimento, e inserito all'interno della storia di Venere e Adone nel decimo libro. È la vicenda di Atalanta e Ippomene, che la dea innamorata racconta ad Adone, senza che il monito in essa contenuto possa avere un effetto sul comportamento e sul destino del giovane cacciatore. Nella descrizione di Atalanta, che rifuggiva le nozze e per questo aveva chiesto al padre di poter sposare solo chi l'avesse battuta nella corsa,⁵¹ ritornano gli elementi che avevano caratterizzato la fuga di Dafne. Il corpo della fanciulla diventa ancora più desiderabile nel movimento, si scopre mentre si libera dei veli, e anzi questi aggiungono solo ulteriore bellezza proiettando un'ombra colorata sulle candide membra. Qui Ovidio mostra la sua inclinazione alle arti figurative e la sua sensibilità ai materiali dell'arte, che qualche altra volta è emersa in queste pagine. Solo che qui non sta descrivendo un palazzo meravigliosamente decorato, ma un corpo umano in movimento; eppure, paragona l'ombra colorata gettata dal manto all'effetto di una tenda purpurea sul marmo bianco. Ippomene, già travolto dalla passione, tanto da aver messo in pericolo la sua vita nella sfida, si innamora sempre di più durante la gara, che vince grazie ai pomi dorati che Venere gli aveva consegnato e serviranno a rallentare l'incendio di Atalanta. Nella composizione di Guido Reni, che riporta in vita il momento saliente del mito ovidiano, ridiventato celebre grazie a una trasposizione letteraria contemporanea,⁵² i due corpi perfetti si incrociano attraverso la sovrapposizione delle gambe e riportano alla mente uno dei versi pronunciati da Venere a proposito della bellezza che attraversa i concetti di genere [fig. 10]. La dea, per descrivere quanto fosse desiderabile il corpo di Atalanta, rivolgendosi ad Adone, dice che la fanciulla era bella come lei, o come lui se fosse stato una donna. La 'forma' è un concetto che trapassa il maschile e



10 Guido Reni, *Atalanta e Ippomene*, 1618–1619. Olio su tela, 206 × 279 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P03090

il femminile, e nel dipinto di Reni, in cui il bianco dei corpi riflette il colore del marmo con le ombre colorate al quale allude Ovidio, il riferimento alla poesia è diventato una componente dello stile.

Le traduzioni poetiche contemporanee, l'utilizzazione in grande scala delle *Metamorfosi* come serbatoio di soggetti mitologici ai quali attingere per la decorazione di spazi che diventano sempre più numerosi e più estesi, la fortuna della pittura di paesaggio, che riflette sul rapporto con la natura, con lo spazio aperto, minaccioso, sublime o addomesticabile, che mette gli esseri umani di fronte ai dilemmi generati dal confronto con le forze del cosmo sono alcuni degli elementi che riportano Ovidio e le *Metamorfosi* al centro della cultura seicentesca italiana. Si potrebbe senz'altro dire della cultura barocca, con tutte le difficoltà di usare in maniera estensiva questo termine dalla storia e dai confini incerti. Però è difficile pensare incontri più esplosivi e felici di quelli che sono alla base del Barocco: fra bellezza e movimento, fra colore e marmo, fra natura e dolore, fra *opus* e materia, fra Ovidio e Bernini.

Note

- 1 Per gli interventi e i commenti dei contemporanei sul giardino del Quirinale, cfr. Hibbard 1971; Di Castro, Pedrocchi, Waddy 2000.
- 2 Franzoni 1984.
- 3 Cappelletti 2024.
- 4 Costello 1950; Rosenberg 1994; Szanto 2024.
- 5 Per la conoscenza del testo, che era tradotto in Francia fin dall'edizione di Macé Bonhomme, a metà del Cinquecento, si veda *infra*, nota 12.
- 6 Frommel, Caneva 2003.
- 7 Saxl 1957.
- 8 Salustio 2000.
- 9 Per la tradizione dei manoscritti delle *Metamorfosi*, cfr. Panofsky, Saxl 1933; Lord 1975, pp. 161–175; Moss 1982.
- 10 Lord 1975, pp. 161–175.
- 11 Strozzi 1621.
- 12 Cappelletti 1995, pp. 115–128.
- 13 Leporeo 1628, p. 24.
- 14 Negro 1996.
- 15 Gli affreschi sono stati staccati prima della distruzione del Casino e si trovano al museo di Roma, vedi Cappelletti 2014.
- 16 Cieri Via 2003.
- 17 Cappelletti 1992.
- 18 *Metamorfosi*, libro 2:5.
- 19 Ovidio 2022, pp. 52, 53 (libro 2:25–30): *a dextra laevaue Dies et Mensis et Annus/ Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae/ Vêrque novum stabat cinctum florente corona/ Stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat/ Stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis/ Et glacialis Hiems canos hirsuta capillos*.
- 20 Cieri Via 2003.
- 21 Alpers 1971.
- 22 Guthmüller 1981.
- 23 Nel primo camerino, ad esempio, il soffitto era coperto da 'diciannove quadri a prospettive di paesi et uno in mezzo più grande con Apollo nel mezzo laureato con il plettro tutti con cornicetta dorata che rappresentano il giorno', cfr. Whitfield 1981, pp. 313–328; Jestaz 1994.
- 24 Sull'allestimento di questi ambienti e sull'interesse per il paesaggio nei primissimi anni del secolo si veda Robertson 2006.
- 25 Cat. Parigi 1996, pp. 73–76; Loire et al. 2011.
- 26 D'Onofrio 1963.
- 27 Alte Pinakothek, Monaco di Baviera, inv. 2334 (ca. 1627).
- 28 Rosenberg 1994.
- 29 Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlino, inv. 478 (ca. 1629–1630).
- 30 Per la probabile conoscenza del testo delle *Metamorfosi*, da parte di Poussin, nella traduzione di Giovanni Andrea dell'Anguillara, si veda Worthen 1979.
- 31 *Metamorfosi*, libro 11:616–618.
- 32 Ovidio 2022, pp. 28, 29 (libro 1:438–440): *Illa quidem nollet, sed te quoque, maxime Python,/ tum genuit, populusque novis, incognita serpens,/ terror eras: tantum spatii de monte tenebas*.
- 33 Ovidio 2022, pp. 29, 30 (libro 1:474–475): *alter amat, fugit altera nomen amantis*.
- 34 Ovidio 2022, p. 29 (libro 1:477).
- 35 Ovidio 2022, pp. 30, 31 (libro 1:488–489): *votoque tua forma repugnat*.
- 36 Ovidio 2022, pp. 82, 83 (libro 2:572).
- 37 Ovidio 2022, pp. 84, 85 (libro 2:574): *vidit et incaluit pelagi deus*.
- 38 Ovidio 2022, pp. 34, 35 (libro 1:530): *auctaque forma fuga est*.
- 39 Ovidio 2022, pp. 32, 33 (libro 1:507): *ma è per l'amore che io ti inseguo*.
- 40 Ovidio 2022, pp. 33, 34 (libro 1:550): *i capelli si allungano in fronde, le braccia in rami*; Panofsky, Saxl 1933; Lord 1975, pp. 161–175; Moss 1982.
- 41 Su Bernini e Ovidio si veda il saggio di Lucia Simonato in questo volume pp. 62–73.
- 42 Rosati 2022.
- 43 Ovidio 2022, pp. 72, 73 (libro 2:358–360): *non satis est: truncis avellere corpora temptat et teneros manibus ramos abruptit, at inde sanguineae manant tamquam de vulnere guttae*.
- 44 Ovidio 2022, pp. 72, 73 (libro 2:364).
- 45 Warburg 1966, pp. 32–39.
- 46 *Fasti* 5:193: *Vêr erat. Errabam. Zephyrus conspexit; abibam./ Insequitur, fugio. Fortior ille fuit*.
- 47 *Metamorfosi*, libro 1:689–712.
- 48 Contini 1985, p. 83.
- 49 Ovidio 2022, pp. 218, 219 (libro 5:395): *paene simul visa est dilectaque raptaque Diti*.
- 50 Bologna 1969.
- 51 *Metamorfosi*, libro 10:560–739.
- 52 Iseppi, Morselli 2024.

PROGETTO CULTURA

Progetto Cultura è il piano pluriennale delle iniziative con cui Intesa Sanpaolo esprime il proprio impegno per la promozione dell'arte e della cultura nel nostro Paese.

Alle Gallerie d'Italia, i quattro musei di Intesa Sanpaolo, è presentata una selezione tra le circa 40mila opere appartenenti al **patrimonio d'arte del Gruppo**, dall'archeologia al contemporaneo: **alle Gallerie d'Italia-Milano**, le collezioni dell'Ottocento della Banca e della Fondazione Cariplo nel percorso "Da Canova a Boccioni", e una selezione di opere dalle raccolte del Novecento; **alle Gallerie d'Italia-Napoli**, il *Martirio di sant'Orsola*, capolavoro di Caravaggio, insieme a opere di ambito meridionale tra Seicento e inizi Novecento, alla raccolta di ceramiche attiche e magno-greche e a un nucleo di capolavori della seconda metà del Novecento; **alle Gallerie d'Italia-Torino**, sede principalmente dedicata alla fotografia, all'immagine e al mondo digitale, oltre all'Archivio Publifoto, con più di sette milioni di scatti dagli anni '30 ai '90 del Novecento, è esposto un nucleo importante di opere e arredi dal XIV al XVIII secolo, tra cui le nove tele seicentesche dell'Oratorio della Compagnia di San Paolo, oggi distrutto; **alle Gallerie d'Italia-Vicenza**, l'arte veneta del Settecento, tra cui la spettacolare scultura di Francesco Bertos, la *Caduta degli angeli ribelli*, e la collezione di icone russe.

Accanto alle esposizioni permanenti, le Gallerie d'Italia propongono **mostre temporanee** secondo progetti scientifici originali, realizzate anche grazie a prestiti e scambi con importanti istituzioni museali nazionali e internazionali.

Le Gallerie d'Italia, **gratuite per gli under 26**, sono anche sede di numerose **attività didattiche** per le scuole e **inclusive** per pubblici con disabilità e fragilità.

A queste sedi si aggiungono anche la **Galleria di Palazzo degli Alberti di Prato**, aperta dalla Banca per consentire la fruizione pubblica di un patrimonio di grande valore identitario per la città, e la **Casa Museo dell'Antiquariato Ivan Bruschi di Arezzo**, entrata a far parte del patrimonio artistico di Intesa Sanpaolo.

Dal 1989 il programma **Restituzioni** cura e sostiene il restauro di opere del patrimonio italiano individuate in collaborazione con gli organismi ministeriali di tutela. Giunto nel 2025 alla XX edizione - la cui mostra conclusiva è stata ospitata nella sede del Palazzo delle Esposizioni a Roma - il progetto ha permesso ad oggi il recupero di oltre 2.200 capolavori d'arte del Paese.

Attraverso forme dinamiche di **partnership**, Intesa Sanpaolo sostiene importanti istituzioni e iniziative culturali del Paese, tra cui fiere, mostre, festival, eventi attorno ad arte, fotografia, musica, archivi, editoria e lettura per esprimere la centralità del rapporto con il territorio e la partecipazione attiva allo sviluppo delle comunità di riferimento, secondo un piano organico che ha lo scopo di diffondere la passione per la cultura, con un forte coinvolgimento anche dei giovani.

L'**Archivio Storico**, uno dei principali archivi bancari in Europa, conserva e promuove la conoscenza di documenti importanti per la storia non solo del Gruppo, ma dell'intero Paese.

Gallerie d'Italia Academy, con il Corso di Alta Formazione in "Gestione dei patrimoni artistico-culturali e delle collezioni corporate", dedica ai giovani iniziative di specializzazione, in considerazione anche del valore occupazionale-economico delle professioni legate al mondo dell'arte e della cultura.

La Società Editrice **Allemandi**, acquisita da Intesa Sanpaolo insieme a Fondazione 1563 della Compagnia di San Paolo e Fondazione CRC, è partner editoriale di Gallerie d'Italia e ne cura le pubblicazioni.

Progetto Cultura è realizzato dalla Direzione Arte, Cultura e Beni Storici di Intesa Sanpaolo, la cui responsabilità è affidata a Michele Coppola.



Webuild è leader globale nella realizzazione di grandi infrastrutture complesse, con focus su mobilità sostenibile, energia idroelettrica, gestione e produzione dell'acqua, edilizia green, ed è da anni riconosciuto come prima società al mondo per la realizzazione di infrastrutture nel settore acqua. Attivo in circa 50 Paesi, il Gruppo conta circa 95.000 persone (tra personale diretto e di terzi) di oltre 125 nazionalità. Con 120 anni di storia e oltre 3.700 progetti completati, vanta un track record che include 13.686 chilometri di ferrovie, 895 chilometri di metropolitane, 82.708 chilometri di strade e autostrade, 1.023 chilometri di ponti e viadotti, 3.466 chilometri di gallerie e 320 dighe e impianti idroelettrici. Tra i progetti realizzati più iconici, figurano la Grand Ethiopian Renaissance Dam (GERD), l'espansione del Canale di Panama, il Long Beach International Gateway negli Stati Uniti, il Secondo Ponte sul Bosforo in Turchia, il progetto di risanamento ambientale Riachuelo in Argentina, nuove linee metro in città come Copenhagen, Parigi, Roma, Milano, Napoli, Doha, Salonicco e Riyadh. Tra quelle in corso, figurano opere strategiche in costruzione in Italia, come la Nuova Diga Foranea di Genova, la Galleria di Base del Brennero, l'Autostrada Pedemontana Lombarda, la Linea C della Metro di Roma, tratte delle direttrici ferroviarie ad alta velocità e/o alta capacità Genova–Milano, Verona–Padova, Napoli–Bari e Palermo–Catania–Messina, e all'estero, il progetto idroelettrico Snowy 2.0 in Australia e tratte rilevanti del Grand Paris Express in Francia. Al 31 dicembre 2025, il Gruppo ha registrato ricavi totali per €13,6 miliardi e un portafoglio ordini complessivo di €58,4 miliardi, con oltre il 95% del backlog costruzioni allineato agli Obiettivi di Sviluppo Sostenibile delle Nazioni Unite. Webuild ha sede in Italia ed è soggetta ad attività di direzione e coordinamento di Salini Costruttori S.p.A. Quotata alla Borsa di Milano (WBD; WBD.MI; WBD:IM), è inclusa nell'indice MIB ESG delle blue-chip italiane più virtuose sui temi ambientali, sociali e di governance (ESG).

Webuild is a global leader in the construction of large, complex infrastructure, with a focus on sustainable mobility, hydropower, water treatment and supply, and green buildings. It has long been recognised as the world's top contractor in the water infrastructure sector. Active in approximately 50 countries, the Group employs some 95,000 people directly and indirectly of over 125 nationalities. With 120 years of history and over 3,700 completed projects, Webuild boasts a track record that includes 13,686 kilometres of railways, 895 kilometres of metros, 82,708 kilometres of roads and highways, 1,023 kilometres of bridges and viaducts, 3,466 kilometres of tunnels, and 320 dams and hydropower plants. Among its most iconic delivered projects are the Grand Ethiopian Renaissance Dam, the expansion of the Panama Canal, the Long Beach International Gateway in the United States, the Second Bosphorus Bridge in Turkey, the Riachuelo environmental restoration system in Argentina, and new metro lines in cities such as Copenhagen, Paris, Rome, Milan, Naples, Doha, Thessaloniki, and Riyadh. Among those under construction are strategic public works in Italy, such as the New Genoa Breakwater, the Brenner Base Tunnel, the Pedemontana Lombarda Highway, Rome Metro's Line C, sections of high-speed and/or high-capacity railways between Genoa and Milan, Verona and Padua, Naples and Bari, and Palermo, Catania and Messina. Abroad, there is the Snowy 2.0 hydropower scheme in Australia and key sections of the Grand Paris Express in France. As of December 31, 2025, the Group reported total revenues of €13.6 billion and a total order backlog of €58.4 billion, with over 95% of the construction backlog aligned with the United Nations Sustainable Development Goals. Webuild is headquartered in Italy and subject to the direction and coordination of Salini Costruttori S.p.A. Listed on the Milan Stock Exchange (WBD; WBD.MI; WBD:IM), its stock is included in the MIB ESG index of Italy's leading blue-chip companies for ESG practices.