

Le Metamorfosi e le arti. Ordine e caos

Matteo Piccioni

10 Agosto 2026

Materiam superabat opus. È una delle frasi più citate dalle *Metamorfosi* di Ovidio quando si parla del rapporto tra l'arte e la materia, una lettura rassicurante sulla capacità della prima, con la sua forza plasmante, di soggiogare la seconda. Siamo al quinto verso del secondo libro, il poeta latino sta parlando delle porte magnificamente cesellate da Vulcano per la reggia del Sole, la dimora di Apollo, dove il mare, la terra e il cielo prendono una forma splendente sotto il suo scalpello divino. A leggere bene sembra quasi risuonare il primo libro, quando dal caos primordiale la materia comincia a ordinarsi per creare il cosmo. Nondimeno, seppure la reggia si erga quale simbolo di bellezza, è varcando quelle stesse porte, per raggiungere la presenza del padre, che Fetonte otterrà la promessa che lo condurrà, poco dopo, alla guida fallimentare del carro del Sole. Questo errore di giudizio di Apollo non è forse casuale e sembra echeggiare un tratto strutturale del poema, dove la successione delle metamorfosi è una continua, affannosa messa in discussione di un ordine solo apparente. Italo Calvino, nella sua celebre introduzione all'edizione Einaudi delle *Metamorfosi* del 1979 (*Gli indistinti confini*), a proposito di tale instabilità, osserva come il cielo ovidiano non sia altro che una giustapposizione di elementi slegati tra loro che non si lasciano incastrare in una visione unitaria (è insieme sfera e ponte sul vuoto, città di templi e landa deserta di mostri). Questa incoerenza emerge durante l'attraversamento forsennato di Fetonte, la cui erranza, a me sembra, smaschera l'idea di un cosmo ordinato, quale si era generato dal caos con cui il poema si era aperto.

Ho visitato la mostra in corso alla Galleria Borghese, [*Metamorfosi. Ovidio e le arti*](#) (fino al 20 settembre 2026) curata dalla direttrice del museo romano, Francesca Cappelletti, e da Frits Scholten, senior curator del dipartimento di scultura del museo olandese, giunta a Roma dopo la tappa inaugurale al Rijksmuseum di Amsterdam. È rileggendo quel pezzo illuminante di Calvino che ho fatto della contrapposizione tra ordine apparente e realtà caotica la griglia con cui ho riordinato le mie suggestioni. Premetto che ho avuto la fortuita occasione di

vedere anche la tappa olandese di questa mostra, permettendomi di sviluppare osservazioni puntuali sul funzionamento della versione romana rispetto a quella di Amsterdam.

L'elemento centrale della mostra a Roma è il rapporto con la Galleria Borghese che, comunicato stampa alla mano, promette una lettura più situata della fortuna storica del poema ovidiano. La villa voluta da Scipione Borghese è, infatti, un esempio compiuto della fortuna della reggia del Sole che, con la sua ricchezza e il suo scintillio, emerge quale riferimento d'eccellenza per la celebrazione dei fasti barocchi, tanto da diventarne soggetto ricorrente nelle decorazioni delle ville del tempo. È la stessa Francesca Cappelletti a restituire puntualmente questa occorrenza nel suo saggio nel bel catalogo della mostra. Cappelletti ricostruisce come il cardinale Borghese venisse celebrato dai poeti del proprio tempo – Francucci nel 1613 e Leporeo nel 1628 – come un nuovo Apollo, la cui villa e la cui collezione erano pensate in esplicita rivalità con la menzionata reggia ovidiana, luogo in cui, per definizione, l'opera doveva superare la materia.

Una tale genealogia, richiamata esplicitamente dagli intenti della mostra, mi è sembrata offrire il metro più esatto con cui guardarla. Non si tratta del resto di un criterio importato dall'esterno, ma della logica che ha guidato – come detto – la costruzione del casino nel Seicento e anche la sua risistemazione nel Settecento voluta da Marcantonio IV Borghese ad opera di Antonio Asprucci. Fu in quella occasione che i capolavori berniniani diventarono i protagonisti delle sale riallestite permettendo ai miti ovidiani di tornare al centro del percorso con i loro amori tragici ed esperienze catastrofiche.

Se la Galleria Borghese si presenta, nell'edizione romana di *Metamorfosi*, quale contenitore e contenuto di un racconto ovidiano che permetta di valutare la tenuta del mito dalle sue origini a oggi, a conti fatti il casino resta sullo sfondo, più scena che argomento. Pur fra molti pregi, questo è probabilmente il vero limite della mostra. Qui vi ho ritrovato, in definitiva, quell'instabilità tra ordine e caos – nel rapporto con la materia, nei rapporti tra i sessi, nel rapporto con l'arte contemporanea – che incrina più volte l'emistichio con cui ho aperto questo testo, e con cui ho guardato, a posteriori, all'intera mostra.



*Installation view, METAMORFOSI, Ovidio e le arti, Galleria Borghese, Roma. Ph. A. Novelli
©GalleriaBorghese - Allestimento della prima sala (Caos e creazione).*

Ordine e caos

La sala di Mariano Rossi accoglie il visitatore con una enorme scenografia nera che ne occupa il centro. Si tratta di una struttura poderosa caratterizzata dal contrasto tra escrescenze laviche e superfici liscissime, specchianti. Ho l'impressione che Hubert Le Gall, lo scenografo francese che ha curato l'allestimento, abbia pensato a questo impianto per sintetizzare l'intera esposizione e, allo stesso tempo, per costituirne il primo capitolo, dedicato alla costruzione del cosmo a partire dal caos. Si tratta di un dispositivo non secondario, che rivela la lettura che lo scenografo dà del mito, quasi a voler puntare su quel rapporto simbolico fra materia e arte di cui ho parlato all'inizio. Trasformare la materia è come trasformare i corpi, d'altronde. Il punto zero è, allora, la trasformazione della materia brutta nelle forme del cosmo.

Le opere che abitano la struttura sono tra quelle che meglio rappresentano il fare artistico inteso come principio metamorfico della materia. In questo senso la struttura sembra voler illustrare l'assunto attraverso l'immagine di una sorta di "mare lavico" calmo da cui emergono, qui e là, residui rocciosi informi, sculture in formazione, opere d'arte perfettamente compiute, tutti in dialogo tra di loro. *La Terre* di Auguste Rodin (1884-1896, Stoccolma, Nationalmuseum), per esempio, mostra una figura che sembra emergere lentamente dal fango primordiale. È l'artista demiurgo il cui gesto si fa manifesto nel modellare: la superficie non

nasconde il proprio farsi, e il gesso ne conserva la traccia, nell'impasto come nel tocco del pollice; nella sede di Amsterdam era presente un'opera ancora più esplicita in questo senso, *Birth* (1981) di Anna Mendieta, un corpo femminile plasmato nel fango vero, con cenere che segna il punto vulvare come residuo di un'esplosione reale. Si tratta di un lavoro radicale sul tema del rapporto tra materia e arte, in quanto l'intervento è ridotto ai minimi termini e la terra lasciata al suo stato naturale. Sembra quasi essere il punto zero del nostro racconto, il primo istante di una paradossale simbiosi fra materia e opera.

In una postura totalmente opposta, sia ad Amsterdam che a Roma, la presenza del *Prometeo* di Costantin Brâncuși (1911, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art) riduce la forma a un'essenza ovoidale, in cui non c'è più traccia di processo, in cui la materia è stata portata a un grado di levigatezza che ne cancella ogni memoria di resistenza originaria. Questi rapporti – tra presenza e assenza dell'artista, tra materia resistente e materia vinta, tra materia brutta e superficie liscia e specchiante – si attivano nella macchina scenica montata da Le Gall creando, almeno visivamente, una sintesi simbiotica.

Quello che però mi colpisce è che in quel mare nero sembra tuffarsi il celebre gruppo raffigurante *Marco Curzio nell'atto di gettarsi volontariamente nella voragine apertasi nel Foro per salvare Roma* che campeggia al centro della sala, in alto. L'opera è in asse con *Caos o Allegoria dei quattro Elementi* di Louis Finson (1611, Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation), creando un'interferenza visiva che rende evidente, ancora una volta, che il luogo in cui la mostra è esposta non è uno spazio neutro. La Galleria – potente macchina narrativa già compiuta in sé – non è certo lei l'intrusa, semmai è la messa in scena a non aver saputo ascoltarla, riducendola a corpo estraneo rispetto al proprio stesso racconto. Si tratta del problema che affligge la quasi totalità delle mostre allestite a Galleria Borghese come in altri spazi fortemente connotati come le case museo, sebbene questa sia una casa museo *sui generis*. È qui, a mio avviso, che la promessa di un dialogo serrato con la villa dei Borghese collassa, e che la mostra si limita ad attraversare quegli spazi invece di raccontare le *Metamorfosi* con essi.

L'altra promessa mancata, nell'ottica dichiarata di leggere la persistenza iconografica e iconologica delle metamorfosi come chiave della permeabilità fra umano e non umano parlando direttamente al presente, è la presenza limitata – che non mi aspettavo – di arte contemporanea rispetto alla tappa del Rijksmuseum, che a mio modo di vedere avrebbe aiutato a guardare meglio gli scarti fra i miti ovidiani e l'oggi.

L'altra promessa mancata, nell'ottica dichiarata di leggere la metamorfosi come chiave della permeabilità fra umano e non umano parlando direttamente al presente, è la presenza limitata – che non mi aspettavo – di arte contemporanea, che a mio modo di vedere avrebbe aiutato a leggere gli scarti fra i miti ovidiani e l'oggi. In mostra è presente solo l'artista coreano-americana Anicka Yi, i cui bozzoli illuminati rimandano alla creazione, a cui si aggiunge, un mese dopo l'apertura della mostra, un riadattamento di *All That Changes You. Metamorphosis* (2025) di Isaac Julien, come se l'attualità, quando arriva, debba sempre entrare da una porta laterale. Ad Amsterdam la presenza di opere contemporanee dava al tema uno statuto diverso, con una scelta che andava da Ulay e Ana Mendieta a Roman Opalka e Louise Bourgeois, fino alle più giovani Juul Kraijer e Nandipha Mntambo offrendo sguardi inediti sul mito e sulla sua sopravvivenza, attualità e – soprattutto – problematicità, oggi.

Amore o dominio?

Se un dialogo più strutturato con il contesto manca, la vera forza della tappa romana di *Metamorfosi* risiede nella presenza inamovibile dei capolavori assoluti della trasfigurazione visiva dei personaggi ovidiani, vale a dire i due gruppi berniniani del *Ratto di Proserpina* e di *Apollo e Dafne*. Qui si rende ben evidente come le due tappe della mostra non siano del tutto sovrapponibili ma complementari.

Il *Ratto di Proserpina* – scolpito da Bernini nel 1621-22 per Scipione Borghese per il suo casino, il quale scelse, l'anno successivo, di cederlo come dono diplomatico al nuovo cardinal nepote Ludovico Ludovisi – è accostato ad alcune opere che creano contesto ma non sempre integrandosi con il gruppo. Un legame specifico con la prima sala è dato dal residuo di paesaggio lavico che inquadra il gruppo romano di *Ercole e Cerbero*, posto in un paesaggio vulcanico, a richiamare le porte dell'Ade e il confine tra il regno dei vivi e quello dei morti; agli estremi laterali, il *Pluto* di Agostino Carracci (1592 ca., Modena, Galleria Estense) e l'*Orfeo e Euridice* di Peter Paul Rubens (1636-38, Madrid, Museo del Prado), restano una nota d'ambiente.



Installation view, METAMORFOSI, Ovidio e le arti, Galleria Borghese, Roma. Ph. A. Novelli
©GalleriaBorghese - Particolare della terza sala (Il rapimento di Proserpina).



Gian Lorenzo Bernini, Il ratto di Proserpina, 1621-22, Roma, Galleria Borghese - Particolare (foto dell'autore).

Anche qui ritrovo l'attenzione al rapporto tra materia e arte che il virtuosismo berniniano domina perfettamente. Impossibile non andare a ricercare con lo sguardo quelle dita di Plutone che affondano con forza nella carne morbida di Proserpina, resa dal marmo con una cedevolezza che celebra davvero il dominio della perizia tecnica sulla materia. Bernini domina perfettamente il marmo, come Plutone domina Proserpina. Per questo quelle dita che affondano nella carne non sono solo il trionfo della finzione tecnica sulla materia, ma rendono quasi impossibile, agli occhi di chi guarda, non vedervi anche la rappresentazione plastica di una posizione di dominio maschile sul femminile che ovviamente nella

Roma barocca era pensabile non come rapporto di forza tra i sessi da correggere, ma come banco di prova della virtù della vittima. Non ho intenzione di aprire parentesi moralizzanti in chiave retroattiva: quelle dita e quella carne rappresentano ancora oggi la grande qualità e il talento di Bernini nel trasmutare il marmo in carne sin dalle prime prove, come [ho avuto già modo di scrivere in occasione della mostra Bernini e i Barberini](#), a Palazzo Barberini. Nondimeno, penso che una mostra come questa possa essere l'occasione perfetta per problematizzare, e non solo presentare, una sequenza di opere che non possono lasciare indifferenti gli occhi e le menti di un pubblico contemporaneo, anche semplicemente facendo parlare in maniera diversa i testi di sala: non dimentichiamo che le Metamorfosi ovidiane sono, spesso, un libro di sopraffazione maschile sul femminile, o comunque del più forte sul più debole; una sequenza di stupri, rapimenti e predazioni amorose che raccontano bene le strutture patriarcali del mondo antico.

Pensiamo a Medusa. In mostra è presente la versione di Brno (1613) della meravigliosa testa mozzata di Rubens, da cui fuoriescono serpenti ed elementi naturali. Medusa è condannata alla propria mostruosità perché vittima di uno stupro da parte di Poseidone, consumato in un tempio dedicato ad Atena: la dea punisce non l'aggressore ma la fanciulla, colpevole solo di essere, nella logica interna del mito, così bella da attirare il dio del mare. È punita una seconda volta perché il suo sguardo, da quel momento, pietrifica chiunque la guardi; per questo ancora punita, decapitata da Perseo usando il riflesso del suo scudo, che ne userà la testa mozzata per vincere i propri nemici.

È il rovescio esatto di quanto accade a Pigmalione, innamorato di una propria statua che l'intercessione divina di Venere trasforma in donna (imperdibile occasione quella di vedere le due versioni di *Pigmalione e Galatea* di Jean-Léon Gérôme. La statua non guarda, non desidera, esiste solo in funzione dell'occhio che la contempla, e quando si anima lo fa per rispondere al desiderio di chi l'ha voluta, non per un moto proprio. Punizione o esaudimento, Medusa e Pigmalione condividono lo stesso asse: è il desiderio maschile a mettere in moto la metamorfosi, mai una scelta della donna. Tutto questo possiamo leggerlo nel catalogo, o ascoltarlo nel bel podcast *Amore, caos e altri disastri* a cura di Claudio Sagliocco che approfondisce i temi dell'esposizione, ma non lo ritroviamo nella narrazione della mostra né nei pannelli di sala.

Doppia metamorfosi

La scelta femminile di sottrarsi al suo predatore riesce, in parte, nel mito di *Apollo e Dafne*. Qui la metamorfosi avviene come esaudirsi della preghiera della figlia di

Peneo di fuggire alle grinfie di Apollo che la insegue per possederla. Il dio non riesce: quando l'agguanta il suo busto è già un tronco, sebbene riesca a percepirne il respiro. Non può possederla fisicamente ma in ogni caso la ancora a sé per sempre, trasformandola nella sua pianta e nel suo simbolo.



Installation view, METAMORFOSI, Ovidio e le arti, Galleria Borghese, Roma. Ph. A. Novelli
©GalleriaBorghese – Particolare della seconda sala (Il poeta e il libro).



Gian Lorenzo Bernini, Apollo e Dafne, 1622-25, Roma, Galleria Borghese – Particolare (foto dell'autore).

Al di là di letture che ne avvalorano ancora una volta allo sguardo attuale il retrogusto patriarcale, laddove nella lettura del tempo vi si leggeva un simbolo della virtù che fugge le insidie restando incontaminata, ci troviamo, nella versione di Bernini (1622-25), davanti all'opera che è l'epitome stessa della metamorfosi, la sua rappresentazione più splendente, nonché simbolo dell'intera operazione espositiva. Il rapporto con Ovidio non è, qui, strettamente filologico. Nel poema la

trasformazione è fulminea: in pochi versi, l'invocazione al fiume di Dafne è appena pronunciata che il suo corpo è già corteccia. In Bernini, al contrario, questa temporalità è dilatata all'estremo, quasi rallentata. Si tratta di uno scarto generato dalle diverse temporalità di scrittura e arte visiva, dove però il tempo lungo questa volta è dato dalla scultura, mentre il brano ha un ritmo veloce, sovrapposto, per dirla con Calvino nell'introduzione Einaudi del 1979, "cinematografico". A mio modo di vedere è proprio in questo scarto, più che nella fedeltà al racconto, che si legge qualcosa che va oltre il facile adagio secondo cui "tutta l'arte è metamorfosi". Bernini non giustappone, come fanno molte immagini – compreso lo straordinario dipinto di Piero del Pollaiuolo (1470-1475) proveniente dalla National Gallery di Londra, eccezionalmente presente alla Galleria Borghese per la mostra – i segni della trasformazione sul corpo che ancora corre. Bernini scolpisce la donna *mentre diventa* albero, che è quasi come dire il marmo *mentre diventa* carne. È una doppia metamorfosi, a guardare bene. Dafne si trasforma nel racconto (richiamato nell'iscrizione alla base) mentre il marmo si trasforma sotto gli occhi di chi guarda e mentre lo guarda. Bernini sembra scolpire il processo della metamorfosi e non l'esito, e allo stesso tempo il processo artistico del trasformarsi della pietra in forma, tanto che viene da chiedersi quanta consapevolezza ci fosse, in un artista ossessionato per tutta la vita dalla trasfigurazione della pietra in carne, di questo secondo livello, meta-artistico, della propria stessa impresa. È forse, quest'ultima, un'ipotesi che rischia la sovrainterpretazione, ma è proprio quel congelarsi di più tempi insieme – non l'attimo prima dell'esito, ma la coesistenza, nello stesso corpo, di stadi successivi della trasformazione che fa lavorare l'immaginazione di chi guarda – a spingere verso una lettura che è insieme del mito e del proprio farsi scultura.

La sala racconta la fortuna di Ovidio e di Apollo e Dafne in quattro tempi: la lettura moralizzante del Medioevo, il ritorno filologico del Rinascimento, il trionfo barocco, il recupero neoclassico. Li racchiude tutti in un solo ambiente, decorato negli anni Ottanta del Settecento da Asprucci, Angeletti e Marchetti con brani tratti dalla stessa narrazione ovidiana, l'unica sala di tutta la mostra in cui le opere esposte e la villa che le ospita si parlano davvero. È bellissimo vedere accostate alla versione di Bernini tanto quella di Piero del Pollaiuolo quanto le incredibili miniature dell'*Ovide moralisé* del XIV secolo, che rilegge il mito in chiave cristiana e cavalleresca, con una Dafne albero con la testa di donna. Non ho dubbi nel dire che questa sala, da sola, vale la mostra e forse sarebbe bastata come dossier autosufficiente sulla fortuna delle *Metamorfosi* nel corso del tempo.

Installation view, *METAMORFOSI, Ovidio e le arti*, Galleria Borghese, Roma. Ph. A. Novelli ©GalleriaBorghese – Particolare dell'allestimento della prima sala (Caos e

creazione)

In copertina, Metamorfosi. Ovidio e le arti, Installation view, Ph. A. Novelli J
Galleria Borghese, Roma.

[Metamorfosi. Ovidio e le arti.](#)

A cura di Francesca Cappelletti e Frits Scholten

23 giugno – 20 settembre 2026

Galleria Borghese

Piazzale Scipione Borghese 5, Roma

Catalogo Allemandi con saggi dei curatori e di Bart Ramakers, Lucia Simonato, Claudia Cieri Via e schede critiche delle opere in mostra. Progetto grafico di Irma Boom.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

