

GALLERIA BORGHESE

10.06 – 14.09.2025

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



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

Roma, 9 giugno 2025. Dal 10 giugno al 14 settembre 2025, la Galleria Borghese ospita, per la prima volta nella residenza del Cardinal Scipione, una mostra dell'**artista keniota e americana Wangechi Mutu**, dal titolo *Poemi della terra nera*, a cura di Cloé Perrone. Il progetto, che muove anch'esso, come la mostra recentemente conclusa sul poeta barocco Giovan Battista Marino, dall'interesse del museo nei confronti della poesia, è concepito come un **intervento site-specific** che si sviluppa nelle sale interne del museo, sulla facciata e nei Giardini Segreti, sfida la tradizione classica, attraversando sospensioni, forme frammentate e nuove mitologie immaginate, e crea un dialogo multistrato tra il linguaggio contemporaneo dell'artista e l'autorità antica.

Il titolo evoca il profondo significato della **pratica duplice di Mutu, intrecciata tra poesia e mitologie**, ma profondamente **ancorata ai contesti sociali e materiali contemporanei**. La "terra nera", ricca e malleabile sotto la pioggia, quasi come argilla, appare in molteplici geografie, inclusi i Giardini Segreti della Galleria Borghese, che offrono un punto di risonanza con l'immaginario dell'artista. Da questa terra, le sculture sembrano emergere, come modellate da una forza primordiale, dando vita a storie, miti, ricordi e poesie. La metafora sottolinea la forza generativa e trasformativa del suo lavoro: radicato nella materialità ma aperto a molteplici interpretazioni future.

L'intervento di Wangechi Mutu introduce un vocabolario inedito nell'architettura storica e simbolica della Galleria Borghese. **Attraverso la scultura, l'installazione e l'immagine in movimento, l'artista propone un approccio innovativo allo spazio museale, che sfida la gerarchia, la permanenza e il significato fisso.** Le sue opere interrogano il peso visivo e l'autorità della collezione, adottando strategie di sospensione, fluidità e frammentazione. In tal modo il museo non si presenta come un semplice contenitore statico di oggetti, ma come un **organismo vivo, in continua trasformazione**, plasmato dalla perdita, dall'adattamento e dalla riconfigurazione.

La mostra si articola in due sezioni complementari. All'interno del museo Mutu riconsidera radicalmente l'orientamento spaziale e **le sue sculture non celano mai la collezione Borghese, ma si aggiungono lievi.** Presenze eteree che si librano in aria, volano leggere, oppure sono poggiate su piani orizzontali. Opere come *Ndege*, *Suspended Playtime*, *First Weeping Head* e *Second Weeping Head* sfidano la logica gravitazionale, pendendo delicatamente dai soffitti e incorniciando nuove vedute. Questo atto di sospensione non è solo formale ma suggerisce uno spostamento delle narrazioni storiche e delle gerarchie materiali. **Il campo visivo del museo si ridisegna e nuove modalità di percezione si aprono al nostro sguardo.**

I materiali – bronzo, legno, piume, terra, carta, acqua e cera – sono cruciali per l’etica della mostra. Il bronzo in particolare, si spoglia del suo significato più tradizionale per diventare veicolo di memoria ancestrale, di recupero e di molteplicità. **Inserendo sostanze organiche, fluide, mutevoli in un contesto tradizionalmente dominato dal marmo, dallo stucco e dalle superfici dorate**, l’artista ribadisce la poetica della trasformazione, del divenire, anticipando così un tema che sarà centrale nel programma espositivo del museo del 2026: le metamorfosi.

Poemi della terra nera ci invita a trascendere le prospettive fisse, spostando il nostro sguardo per consentire la coesistenza di più narrazioni e rivelando **il museo non solo come uno spazio di memoria, ma come un luogo di immaginazione e trasformazione**. Gli interventi di Wangechi Mutu spingono gli spettatori ad abitare il museo in modo diverso, a guardare non solo ciò che è esposto, ma anche ciò che è stato rimosso, messo a tacere o reso invisibile.

All’esterno, sulla facciata del museo e nei Giardini Segreti si dispiegano: *The Seated I* e *The Seated IV*, due moderne cariatidi realizzate per la facciata del Metropolitan Museum di New York nel 2019 nell’ambito della *Facade Commission* e che testimoniano un importante momento di confronto dell’artista con un’istituzione pubblica; *Nyoka*, *Heads in a Basket*, *Musa* e *Water Woman*, che reinterpretano i vasi archetipici come spazi di trasformazione. Con *The End of eating Everything*, Mutu espande il proprio linguaggio artistico attraverso il video, aggiungendo una dimensione temporale e immersiva alla sua continua esplorazione del mito. Queste opere danno vita a **nuove forme ibride, in parte umane, in parte mitologiche, in parte contenitori simbolici**, attingendo alle tradizioni dell’Africa orientale e alle cosmologie globali, che sembrano emergere da un terreno simbolico. La loro posata presenza nei giardini e sulla facciata, offre un **contrappeso all’ordine classico del sito, sfidando la forma idealizzata e la narrazione lineare a favore dell’ambiguità, dell’alterità e della presenza spirituale**. Anche il suono, vero o suggerito, e la sua traccia giocano un ruolo sottile ma pervadente nella mostra: dal ritmo sospeso di *Poems for my great Grandmother I* al testo appoggiato di *The Grains of Words*, tratto dalla canzone *War* di Bob Marley ispirata ad una figura chiave dei movimenti anticoloniali, l’ultimo imperatore d’Etiopia Haile Selassie (1930-1974), il cui discorso del 1963 alle Nazioni Unite chiedeva la fine dell’ingiustizia razziale. Il linguaggio diventa scultoreo e il suono una forma di memoria.

“Un mondo e un tempo frammentati, di cui si osservano dettagli materiali con risonanze metaforiche: il lavoro di Mutu presentato alla Galleria Borghese ci spinge a guardare più intensamente e con più attenzione non solo alla creatività contemporanea, ma allo spazio e alle opere della Galleria. Alzando o abbassando lo sguardo si incontrano le sculture e le installazioni di Mutu, che non interrompono la visuale sulla collezione permanente, ma arricchiscono l’esperienza del visitatore rimandando al tentativo di un rapporto con la storia del luogo. Ci invitano ad andare alla ricerca di spiriti, fantasmi, trasformazione e poesia, a non fermarci al visibile e neanche al nostro orizzonte e alla sua consueta bellezza” afferma Francesca Cappelletti, Direttrice della Galleria Borghese.

La mostra prosegue **all’American Academy in Rome**, dove è esposta *Shavasana I*. La figura in bronzo, sdraiata e coperta da una stuoia di paglia intrecciata, è intitolata alla posa yoga “shavasana” (posa del cadavere) e si ispira a un reale fatto di cronaca. La collocazione, nell’atrio dell’Accademia, alla presenza di iscrizioni funerarie romane, fa da cassa di risonanza al concetto di morte, abbandono e dignità del vivere.

Con questa esposizione, la Galleria Borghese continua il suo impegno nell’arte contemporanea, dopo le mostre *Gesti Universali* di Giuseppe Penone (2023) e *Louise Bourgeois. L’inconscio della memoria* (2024), proponendo un nuovo modo di vedere lo spazio, rinnovato di connessioni e prospettive attraverso la visione di un’importante artista internazionale.

La mostra è resa possibile grazie al sostegno di **FENDI, sponsor ufficiale dell’esposizione**.

Il programma di incontri che accompagna l’esposizione, dal titolo ***Esistere come donna***, è organizzato da Electa con Fondazione Fondamenta e affronta i temi della mostra attraverso dialoghi e lezioni con partner istituzionali.



POEMI DELLA TERRA NERA
WANGECHI MUTU
BLACK SOIL POEMS

GALLERIA BORGHESE
10.06 – 14.09.2025

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



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

BIOGRAFIA

Wangechi Mutu

Il lavoro di Wangechi Mutu riguarda l'idea stessa di rappresentazione umana; come percepiamo e riproduciamo le immagini di ciò che crediamo di essere, come vediamo gli altri e creiamo immagini di ciò che pensiamo di loro. Nelle sue continue conversazioni con la figurazione, il lavoro di Mutu esamina i nostri sistemi di valori nell'arte e oltre, che oscurano o elevano la nostra immagine e le nostre riflessioni. Rinomata a livello internazionale per la sua pratica che comprende varie tecniche e mezzi, tra cui scultura, pittura, film, installazioni e collage, l'opera di Wangechi Mutu presenta creature ibride femminili e vividi paesaggi onirici distopici.

Mutu ha partecipato a diverse importanti esposizioni personali in istituzioni di tutto il mondo. La più recente, "Wangechi Mutu: Intertwined" al New Museum di New York (2023) e al New Orleans Museum of Art (2024); "Thinking Historically in the Present" alla Biennale di Sharjah (2023), Emirati Arabi; "Wangechi Mutu" allo Storm King Art Center (2021) e "The Façade Commission: Wangechi Mutu, The New Ones, will free Us" al Metropolitan Art Museum di New York (2019-2020); e "Wangechi Mutu: I Am Speaking, Are You listening?" presso The Fine Arts Museums di San Francisco (2021), Legion of Honor Museum.

GALLERIA BORGHESE
10.06 – 14.09.2025

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



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

INFORMAZIONI

Wangechi Mutu.
Poemi della terra nera

Anteprima stampa
lunedì 9 giugno 2025
ore 10.00 – 13.00

Inaugurazione
lunedì 9 giugno 2025
ore 18.00 – 21.00

Aperto al pubblico
10 giugno – 14 settembre 2025

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

BIGLIETTI

Intero € 15
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@tosc.it

Call center attivo
dal lunedì al venerdì 9.30 – 18.00

ATTIVITÀ EDUCATIVE DEDICATE ALLA MOSTRA

Percorsi per famiglie: il sabato e la domenica
ore 16.00, solo in italiano

Il costo è di 5 € per bambino
e adulto accompagnatore oltre il prezzo
del biglietto e i diritti di prenotazione

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

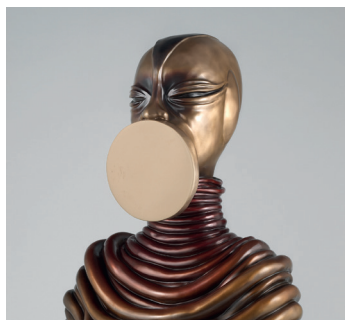
PROGRAMMA DI INCONTRI DEDICATI ALLA MOSTRA

Esistere come donna è il programma
di 6 incontri organizzato da Electa
con Fondazione Fondamenta che sviluppa
con prestigiosi partner istituzionali, attraverso
dialoghi e lezioni, i temi affrontati dalla mostra.

Il palinsesto si svolge tra giugno e luglio nel portico
del museo, con ingresso gratuito su prenotazione
fino ad esaurimento posti.

Info su www.galleriaborghese.it

SCHEDE DELLE OPERE di Cloé Perrone



The Seated I

2019

Bronzo

201 × 107 × 80 cm

The Rachel and Jean-Pierre Lehmann Collection

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery



The Seated IV

2019

Bronzo

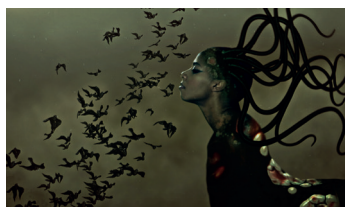
204 × 93 × 85 cm

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Collocate sulla soglia della Galleria Borghese, *The Seated I* e *The Seated IV* sono due figure monumentali in bronzo installate all'ingresso del museo. A differenza delle cariatidi tradizionali, che svolgono una funzione architettonica perché sostengono una struttura, queste figure sono appoggiate a terra, autonome e libere da pesi, e dominano lo spazio con la loro autorità. Non rispettano gli ideali classici di forma o proporzione: i loro corpi sono allungati, i loro volti stilizzati, le loro superfici adorne di dettagli astratti che richiamano gioielli, armature o scarificazioni rituali. I loro disegni rimandano agli elaborati ornamenti corporei delle donne di alto rango nelle società dell'Africa orientale, corpetti di perline, collane circolari e dischi labiali, fusi con l'eco visiva delle cariatidi, una forma scultorea che abbraccia continenti e secoli, dall'Antica Grecia all'Africa Occidentale e Centrale. Appaiono ultraterrene, parte donne e parte esseri soprannaturali. La loro postura è eretta e composta, ma la loro forma suggerisce un movimento potenziale, vigilanza e potere. Non illustrano la mitologia classica, né ricostruiscono il passato. Piuttosto propongono un altro modo di essere: radicate nella memoria ancestrale, orientate verso futuri immaginati.

I bronzi inseriscono nuove sculture nella facciata del museo, intervenendo in uno spazio a lungo plasmato dall'assenza. Nel 1807 Camillo Borghese vendette a Napoleone una parte significativa della collezione della villa, comprese molte delle sculture che un tempo decoravano la facciata e i giardini. Se l'architettura reca ancora le tracce dei punti in cui un tempo erano collocate queste opere, molte non sono più state rimpiazzate. L'intervento di Mutu non mira a risarcire questa perdita storica, ma piuttosto ad aggiungere forme che veicolano genealogie diverse, forgiate dall'ibridazione, dalla dissonanza e dal ripensamento del potere.

Le sculture sono parte dell'indagine in corso dell'artista sulla rappresentazione razziale e di genere. *The Seated* non sono figure concepite per sorreggere un peso, ma lo incarnano. I loro corpi alti e possenti non sono gravati da gesti pesanti. La struttura è la loro identità, non qualcosa che reggono.



The End of eating Everything

2013

Video animato a canale singolo con audio, 8'10"

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

In *The End of eating Everything*, Wangechi Mutu costruisce una allegoria mitica di eccesso gargantuesco, mutazione fisica e crollo ambientale. Il lavoro è proiettato sulla terrazza sud della Galleria Borghese, che guarda l'ingresso principale al parco, e resta pienamente visibile ai visitatori dai giardini. Questa collocazione permette al lavoro di protendersi al di fuori dei confini istituzionali, invitando un pubblico più ampio nella sua incalzante riflessione ecologica.

Il video segue una mostruosa creatura aerea, parte donna, parte macchina, parte uccello necrofago, che divora ogni cosa sulla sua strada. Il suo corpo pulsa, si gonfia e si decompone mentre consuma gli sciame di creature volanti nel suo percorso. Queste planano, inseguendola e provocandola, mentre lei le divora con le sue fauci spalancate. Le sue braccia simili a tentacoli sventolano mentre gradualmente implode in un fumoso ciclo di metamorfosi macabra e autodistruttiva. Sonorizzata dall'artista e musicista Santigold, la creatura attraversa un ambiente di detriti e vita che svanisce.

Originariamente realizzato come riflessione sui sistemi globali di iperconsumismo e devastazione ambientale, il video si pone come appello universale a preservare non solo i manufatti umani ma anche la terra. Proiettato in questo paesaggio storico, *The End of eating Everything* diventa un richiamo alla consapevolezza: un promemoria che la natura non è inesauribile, e che i nostri ambienti urbani, culturali e botanici hanno bisogno di protezione.

Il paesaggio sonoro del lavoro, denso e immersivo, fonde lontane grida animali con la respirazione profonda e il rumore atmosferico, creando un ambiente cosmico e insieme soverchiante. In questo ciclo di fame e catastrofe, Mutu ci consegna una favola visiva che pone la domanda: che cosa succede quando il nostro desiderio di consumare supera la nostra capacità di conservare?

Ndege I

2025

Terra rossa, legno e tecnica mista

10 × 60 × 81 cm

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Ndege II

2025

Terra rossa, legno e tecnica mista

6 × 66 × 84 cm

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Ndege III

2025

Terra rossa, legno e tecnica mista

28 × 89 × 105 cm

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Ndege IV

2025

Terra rossa, legno e tecnica mista

13 × 74 × 72 cm

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Ndege V

2025

Terra rossa, legno e tecnica mista

13 × 48 × 103 cm

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Ndege VI

2025

Terra rossa, legno e tecnica mista

10 × 47 × 90 cm

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Ndege VII

2025

Terra rossa, legno e tecnica mista

11 × 52 × 94 cm

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Ndege, “uccello” in swahili, è uno stormo di forme ibride che richiamano uccelli sospesi in volo nel Portico della Galleria Borghese. I loro corpi, assemblati a partire da rami, polpa di cellulosa, corna e altri materiali organici, suggeriscono creature fragili e scheletriche, catturate in pieno movimento. Sospeso nello spazio transizionale tra interno ed esterno, il portico, un luogo di accoglienza ma anche di passaggio, diventa una soglia tra una gabbia di uccelli e l'aria aperta. I visitatori si imbattono nel lavoro all'ingresso della villa, sotto un soffitto in cui questi uccelli sembrano planare in una luce più soffusa e un'atmosfera alterata. La loro disposizione evoca il momento del decollo, un movimento irrequieto, come se lo stormo stesse percependo il vento ma senza ancora librarsi in esso. Le tende in toni di giallo trasformano il portico in una nuova esperienza fisica e visiva, dove la forte luce bianca è ammorbidita in un ambiente più caldo e soffuso.

Sotto i *Ndege* sono disseminati frammenti di antichità: sculture romane e manufatti emersi dal terreno, risultato degli scavi. Mutu mette in scena un contrasto tra aereo e sotterraneo, tra il peso della storia e la leggerezza del volo. I suoi uccelli non stanno fermi, ma volteggiano e vibrano. Alcuni sembrano legati o limitati da elementi filiformi, come se fossero catturati nella tensione tra cattura e fuga. In questa architettura liminare, *Ndege* riconfigura il portico come soglia non solo architettonica, ma anche simbolica. Gli uccelli occupano uno stato intermedio: non ancora dentro, non più fuori. Fluttuano nello spazio del divenire; dove le storie restano indecise, e i futuri si stanno ancora dipanando.

The Grains of Words

2025

Caffè, tè e carta

Dimensioni variabili

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

The Grains of Words è una poesia: ogni sua lettera scolpita nel caffè e nel tè, a trasformare il linguaggio in qualcosa di materiale. Attingendo alla tradizione della poesia concreta, Mutu conferisce una presenza fisica alle parole delicatamente adagiate sul pavimento del Salone Mariano Rossi. Il caffè collega il lavoro alla terra, nello specifico all'Etiopia, dove la pianta ha avuto origine e la sua coltivazione intrattiene un legame profondo con le storie culturali, spirituali, economiche e coloniali. È usata nei rituali, nei momenti di riflessione, e come veicolo di ritrovo sociale e conversazione. Qui il caffè è più di un materiale; è un veicolo della memoria, che porta le tracce della resistenza, della pratica sociale e della storia politica. A differenza delle iscrizioni incise sui piedistalli delle sculture romane che circondano l'installazione, il caffè si dissolve, si fonde e riemerge in un'altra forma. Come il linguaggio stesso, trasporta il significato nel tempo, assorbendo e liberando storie mentre si muove tra uno stato e l'altro.

Il brano, tratto dalla canzone di Bob Marley, *War*, rimanda a Hailé Selassié, ultimo imperatore dell'Etiopia (1930–1974) e figura chiave dei movimenti anticoloniali, che nel suo discorso del 1963 alle Nazioni Unite invocò la fine dell'ingiustizia razziale. Questo atto di trasporre un discorso in una canzone e poi in materiali organici conferma che le parole non sono solo pronunciate, cantate o scritte, ma possono essere piantate, ingranate nella storia stessa. Il lavoro di Mutu afferma con forza che il linguaggio, così come la terra, contiene ricordi, capaci di riaffiorare senza sosta in nuovi contesti.

L'evocazione dell'Etiopia da parte dell'artista non è casuale. Il paese non è solo il luogo di nascita del caffè, ma anche una delle poche nazioni africane che ha resistito alla colonizzazione, nonostante la brutale occupazione italiana dal 1936 al 1941. Mutu insiste perché questa storia non sia cancellata o edulcorata. *The Grains of Words* attesta che queste eredità intrecciate, di impero, resistenza e sopravvivenza, continuano a soggiacere alle istituzioni culturali che oggi attraversiamo.

La poesia è installata su antichi mosaici romani che raffigurano gladiatori avvinti nella lotta con i loro simili e con i leopardi. Queste figure, un tempo schiavizzate e costrette a combattere per intrattenere il pubblico, sono emblematiche di una lunga storia di sfruttamento umano. Collocando queste parole all'interno di una simile cornice visiva, Mutu rivela la persistenza dell'oppressione sistemica, ancora presente nelle disuguaglianze globali di oggi. *The Grains of Words* non si limita a raccontare il passato: mostra che queste lotte sono ancora incistate nelle fondamenta stesse della cultura.



Subterranea Falling flames

2023

Inchiostro, ritagli di carta e pittura a emulsione su stampa fotografica

182 × 122 cm

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Parte della serie *Subterranea* di Mutu, *Subterranea Falling flames* si immerge in temi di spiritualità, trasformazione e rinnovamento sacrale. Realizzato con un collage di inchiostro, ritagli di carta e vernice di emulsione stratificata su stampa fotografica, il lavoro evoca sia l'iconografia religiosa che i fenomeni naturali.

Nella composizione, un uccello scende verso una figura umana, toccando maestosamente la sommità della testa, come per impartire luce o conoscenza. Gli interni sia dell'uccello sia dell'umano sono visibili, illuminati da un vivace bagliore giallo che allude alla trasmissione della coscienza, il respiro condiviso di due anime viventi. Attorno a loro, le fiamme scendono a cascata verso il basso come lacrime, evocando distruzione ma anche purificazione, una combinazione spirituale in cui sofferenza e illuminazione coesistono. Un serpente sta raggomitato nella scena, con la sua forma sinuosa che ancora le immagini a cicli antichi di peccato, perdono e muta della pelle. Il riferimento all'iconografia religiosa e alla scena della crocifissione del corpo, con lo Spirito Santo come fiamma e la rivelazione di verità interiori, è evidente, e al tempo stesso è filtrata da una nuova cosmologia, radicata nella terra, nei rituali ancestrali e nei confini porosi tra le specie.

Come molti miti, *Subterranea Falling flames* attinge a un perpetuo desiderio umano di metamorfosi, fisica o spirituale che sia. Nella tradizione biblica, Davide, rappresentato nella sala da un giovane Gian Lorenzo Bernini, incarna l'improbabile forza capace di sovvertire quel che un tempo sembrava inamovibile: il trionfo

del sottovalutato sull'invincibile. Anche il lavoro di Mutu rimanda alla possibilità della trasformazione, non attraverso il confronto, ma piuttosto attraverso una combustione interna, una lenta e profonda reinterpretazione che fa spazio a nuove forme di esistenza. *Subterranea Falling flames* propone una visione della trascendenza attraverso non una separazione dal mondo materiale, ma una più profonda abitazione dello stesso. Spirito e materia, umano e animale, corpo e paesaggio non sono opposti. Si accendono a vicenda, rivelando una geografia sacra in cui sofferenza e illuminazione risultano inseparabili.



Prayers

2020

Terra rossa, cera, perline di legno e tecnica mista

Dimensioni variabili

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Sospeso al soffitto come un rosario espanso, *Prayers* evoca una presenza mistica e meditativa. Composto di perline rosso scuro unite in una lunga linea ondulata, il lavoro richiama pratiche devozionali, oggetti rituali e il gesto tranquillo di inanellare perline, un atto ripetitivo e contemplativo che si ritrova nelle tradizioni spirituali di varie parti del mondo, ed è diffuso nell'artigianato dell'Africa orientale. La terra rossa, la polpa di cellulosa e i materiali di cera evocano la modulazione e la trasformazione, radicando il lavoro a livello sia materiale che effimero. Le perline sono tra i più antichi oggetti culturali: fatte di osso, conchiglia o pietra, precedono la scultura e la pittura. Indossate sul corpo e usate in funerali, rituali di fertilità e ornamenti, racchiudono memorie sia personali che collettive. Per Mutu, infilare perline diventa una forma di iscrizione delicata, ritmica e meditativa.

Nella sontuosa Sala degli Imperatori della Galleria Borghese, *Prayers* riconfigura lo spazio. La sala è dominata dai marmi: il bianco del *Ratto di Proserpina* di Bernini, le superfici colorate che coprono pavimento, pareti e consolle, e i busti in porfido degli imperatori romani. Queste intense composizioni scultoree controllano lo sguardo dello spettatore, attirandolo in orizzontale attraverso la stanza. *Prayers*, sospeso in alto, sovverte il ritmo visivo e sposta l'attenzione verso l'alto: verso il soffitto e l'atmosfera sopra. Una nuova tonalità entra nello spazio, filtrando dalle sfere rosse che esitano tra immobilità e movimento, peso e leggerezza.

Prayers suscita anche una riflessione su come assegniamo valore ai materiali. In questa stanza, il marmo e il porfido da molto tempo significano prestigio, permanenza e potere imperiale, in particolare nei busti degli imperatori romani scolpiti nella pietra rossa. Mutu, per contrasto, usa terra, cera e polpa di cellulosa, materiali tradizionalmente considerati fragili o impermanenti, eppure tratti dalla stessa terra. Le sue perline sospese rivendicano il rosso non come simbolo di conquista, ma come marchio dello spirito, del rito e della conoscenza ancestrale. *Prayers* mette in questione le gerarchie che ereditiamo: tra materiali, tra storie, tra ciò che viene conservato e ciò che lasciamo dissolvere.



Older Sisters

2019

Bronzo

Testa uno: 25 × 40 × 30 cm

Testa due: 23 × 38 × 28 cm

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Le due teste di *Older Sisters* sono distese in orizzontale, e si fronteggiano nella loro muta vicinanza. I tratti stilizzati e le acconciature elaborate ricordano la pratica di fare le trecce in Africa orientale, dove i capelli diventano un archivio vivente dell'identità e dell'ascendenza familiare. Una è incoronata da una spirale di trecce, rese nel bronzo come fossilizzate. L'antropologia svolge un ruolo centrale nella pratica di Mutu, non tanto come documentazione, quanto come forma di scavo nelle origini condivise. Il titolo evoca un legame tra sorelle, ma incoraggia anche un più vasto senso di solidarietà tra donne; la sorellanza come struttura condivisa di cura, resistenza e sopravvivenza. Mutu descrive il lavoro come una specie di autoritratto a due voci: una conversazione tra donne, o tra due parti di sé stessa. Le teste non parlano, ma dialogano in un linguaggio silenzioso, incarnando la cura, la solidarietà e la resilienza.

Le teste sono esposte su un tavolo dodecagonale settecentesco di Luigi Valadier, originariamente progettato per mettere in mostra oggetti decorativi. Sotto di loro, una superficie a specchio rivela la parte inferiore: la nuca, il volume arrotolato dei capelli, la pienezza scultorea delle forme. Questo dettaglio ricorda le scul-

ture di legno africane, dove la rotondità e il volume, in particolare attorno al collo, significano abbondanza, nutrimento e continuità. Lo specchio consente allo spettatore di vedere quello che spesso rimane nascosto, completando le figure non con la simmetria ma con il riflesso. Questo effetto raddoppiante traccia un filo visivo continuo dal soffitto al pavimento, costruendo un dialogo tra gli affreschi storici in alto, le travi sospese e i bronzi esposti sulle superfici a specchio in basso. Tutto riflette, tutto si collega, tutto vede e viene visto.

In *Older Sisters*, Mutu prosegue la sua lunga esplorazione della ritrattistica nera. Il lavoro resiste alla monumentalità, affermando piuttosto un genere diverso di presenza: relazionale, radicato e intergenerazionale, non idealizzato ma condiviso.



Underground Hornship

2018

Bronzo

60 × 81 × 20 cm

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Underground Hornship, composto di tre lucide corna in bronzo che si contorcono e intrecciano in una forma radicata e compatta, evoca antiche strutture animali. Le corna non sveltano verso l'alto, ma si piegano verso l'interno, muovendosi come tendini, radici o un organismo sotterraneo. L'interesse di Mutu per l'antropologia qui vira verso il mondo animale: una riflessione sull'istinto, la continuità e la forza ancestrale. Le corna formano un apparato, un sistema radicale concepito non per penetrare il potere, ma per fare breccia nella conoscenza. Fungono da strumento simbolico; non per recuperare manufatti archeologici, ma per accedere a forme sepolte di conoscenza. L'artista ci ricorda che gli esseri umani sono intrinsecamente connessi con la terra, i cereali e il mondo naturale e non possono dissociarsene. Evocando la pratica agricola, ecologica e spirituale incorporata nel terreno, e nei corpi che lavorano su di esso e con esso, Mutu rivela il potere di scavare per una comprensione comune dei tratti globali che collegano le culture, tutte radicate nella terra.

Esposta su un tavolo dodecagonale settecentesco di Luigi Valadier, la scultura si pone in un rapporto di silenziosa tensione con il marmo decorato e il bronzo dorato della sua base. In un museo dominato dal marmo bianco e colorato, la presenza del bronzo nero è significativa. A lungo questo materiale è stato associato all'autorità imperiale, eppure qui viene reindirizzato verso un ancestrale istinto di continuità, e resistenza. Mutu non usa il bronzo per monumentalizzare il dominio, ma per imprimere una forma duratura a pratiche culturali e conoscenze corporee che sono state a lungo trascurate. Se *Older Sisters* parla di una relazione, *Underground Hornship* radica questa relazione nella terra e in complessi sistemi interrelati.



Poems by my Great Grandmother I

2017

Terra rossa, legno, pentole di alluminio, matita e supporti misti

101 × 66 cm

Courtesy of the Artist and Victoria Miro

Poems by my Great Grandmother I è un atto di iscrizione, non su carta, ma su un oggetto domestico, una pentola. Il lavoro mette in scena un dialogo tra la scrittura e la vita quotidiana, trasformando un recipiente destinato alla nutrizione in un ricettacolo di tracce grafiche. Una delicata, ripetitiva incisione imprime movimenti circolari sulla superficie, come a suggerire che anche la storia si scrive con gesti quotidiani, come scrivere, come cucinare. Eppure questa iscrizione non è silenziosa. Il movimento dell'attrezzo contro il metallo produce un suono, debole ma persistente, una vibrazione che indugia all'interno della pentola, risuonando al suo interno.

La pentola stessa è significativa. È una *sufuria*, un comune tegame in alluminio usato in tutta l'Africa orientale e proveniente dall'India. A differenza delle tradizionali pentole di terracotta, spesso fabbricate a mano, la *sufuria* è un oggetto industriale introdotto con il commercio e lo scambio, che va a sostituire le forme vernacolari. La sua stessa presenza parla della trasformazione delle pratiche domestiche e dei simboli di sradicamento e scambi culturali.

Il titolo evoca la presenza della famiglia, della conoscenza intergenerazionale tramandata attraverso oggetti, azioni e parole, evocando una poesia che Mutu non ha mai sentito, proveniente da una bisnonna che non ha mai conosciuto. Le linee non trascrivono un ricordo o un linguaggio esistente, ma ne immaginano uno, un gesto fantasioso di contatto. La pentola di alluminio, che reca le tracce dell'uso passato, della cucina,

di ritrovi e condivisioni, diventa un contenitore simbolico della trasmissione culturale, in cui conversazioni e storie non dette si accumulano nel tempo. Quando l'attrezzo incide la sua superficie, la pentola si trasforma in un corpo risonante, amplificando l'atto di iscrizione in un riverbero quasi impercettibile ma costante. Il suono, come la poesia, non è fisso; si muove, si affievolisce e torna a intensificarsi, marchiando sommessamente la superficie. Eppure la poesia stessa rimane inafferrabile. L'artista iscrive, ma non rivela fino in fondo, lasciando sulla sua scia tracce più che dichiarazioni. In *Poems by my Great Grandmother I*, la scrittura è tanto un rituale personale quanto un archivio frammentario, un atto di commemorazione che resiste alla cancellazione, assicurando che ciò che è scritto, così come il suono, continui a risuonare.



Suspended Playtime

2008

Sacchetti di plastica, spago, fil di ferro

Dimensioni variabili

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Suspended Playtime è una installazione modulare che attiva in modo inatteso il Salone Lanfranco. Le sfere, fabbricate a mano a partire da sacchetti di plastica, spago e fil di ferro, ricordano le palle da calcio artigianali costruite dai bambini in Kenya, dove è nata Mutu, e in molte altre parti del mondo. Questi oggetti, nati dalla scarsità e dalla necessità, sono una testimonianza di resilienza e creatività, e trasformano materiali di scarto in strumenti di gioia e gioco collettivo. Il calcio è un unificatore, una lingua comune che travalica i confini e, in questo contesto, le palle introducono movimento, informalità e un'esperienza culturale condivisa. Ci ricordano che la gioia, come l'arte, può emergere da quello che è stato scartato. Esaltando il potere della creatività infantile, gli atti di assemblaggio non solo sono ingegnosi ma anche pieni di spessore: alludono alla perdurante reinvenzione del sé, al rifiuto di farsi definire dalla mancanza. Qui i rifiuti di plastica diventano un paesaggio di caotiche e fragili forme sospese piene di ritmo.

Sospese nell'aria, introducono nel museo un nuovo tipo di movimento. Fluttuando appena sopra il pavimento, generano un senso di leggerezza che resiste alla immobilità. I fili delicati che le reggono possono aggrovigliarsi, le sfere possono oscillare, generando un debole fruscio, un'interazione che contraddice la teatralità coreografata e altamente strutturata dello spazio. Questa coreografia impercettibile incrina la densità materiale del museo, inserendo una presenza danzante che risulta tanto agile quanto provocatoria.

Appese nella Loggia di Lanfranco, queste sfere imperfette interrompono l'illusionismo pittorico degli affreschi circostanti. Mentre la collezione di quadri della Galleria Borghese presenta una visione di opulenza e maestria pittorica, *Suspended Playtime* introduce un altro genere di campo visivo, plasmato da movimento, improvvisazione e memorie personali. La collocazione del lavoro turba l'equilibrio tradizionale dello spazio, incoraggiando un coinvolgimento attivo negli strati storici e artistici della sala. Ci ricorda che la storia non è scritta solo sulla pietra e la tela, ma anche nelle tracce continue del gioco, del movimento e del suono.

First Weeping Head

2025

Terra rossa, legno e tecnica mista

Dimensioni variabili

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Second Weeping Head

2025

Terra rossa, legno e tecnica mista

Dimensioni variabili

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Sospese nella Sala dell'Aurora, uno spazio dedicato al passaggio del tempo e ai cicli della natura, *First Weeping Head* e *Second Weeping Head* entrano in dialogo con la sua stratificata cosmologia. Circondati da allegorie di alba, tramonto, stagioni e zodiaco, i busti sospesi di Mutu suggeriscono una temporalità emotiva e fratturata. Là dove il tempo è misurato in ritmi celesti, queste teste scivolano in un continuum più intimo, plasmato dalla trasformazione e dal contatto con il mondo naturale. A un tempo antiche e ultraterrene, queste forme rifiutano la stabilità del ritratto classico. Espingono il loro interno, evocando permeabilità più che permanenza. Non sono ritratti tradizionali, ma esseri ibridi, creature da un altro mondo sospese in uno stato di trasformazione. Più che busti commemorativi, sono radici in fiore. L'espressione del pianto non è letterale, bensì strutturale: tratti infossati, bocche scavate e rughe incise attestano una rottura più che una ostentazione. Le perline non sono aggiunte alle teste come semplice decorazione, ma come elementi simbolici, emotivi. Fungono da segni o cicatrici, come i rami cuciti nella pelle: estensioni espressive del sentire, quasi come se si disegnasse direttamente nella materia.

Se il quadro rinascimentale allegorizza la bellezza femminile mediante il dualismo simbolico, Mutu introduce una tradizione diversa, in cui l'identità è instabile, l'emozione materiale e il corpo frammentato invece che idealizzato. Attraverso i loro materiali e la loro forma, *First Weeping Head* e *Second Weeping Head* propongono un modo alternativo di guardare, attraverso non la chiarezza e la chiusura, ma la dissonanza, l'emozione e la frammentazione. Il ritratto diventa, più che uno specchio, una soglia.



Bloody Rug

2022

Seta

366 × 270 cm

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Una riflessione su assenza e violenza emerge in *Bloody Rug*, che trasforma un oggetto domestico nella testimonianza muta e tuttavia insistente di una lotta. Invece di rappresentare il conflitto, Mutu lascia che le sue tracce affiorino dal materiale: colore saturo, grana densa e l'impronta di una ferita taciuta. La violenza non è illustrata ma assorbita. Nessun corpo, solo tracce. Una ferita racchiusa nella stoffa.

Sul pavimento è steso un tappeto, segnato da macchie rosse, e intriso di silenzio. Sembra un familiare oggetto domestico, ma la sua superficie racconta un'altra storia. Il pigmento filtra nel tessuto come il colore nella tela, eppure i gesti non sono pittorici ma fisici. Macchie circolari evocano un movimento energetico, ricordando le prime performance di Mutu, dove il gesto, la ripetizione e la traccia corporea erano centrali. L'azione non è più visibile, ma la sua presenza continua ad aleggiare.

Il titolo colloquiale e grezzo, quasi punk, allude alla purificazione e alla ribellione. La rigida geometria del tappeto evoca formalità e controllo, ma i gesti di Mutu premono contro questa costrizione. Le macchie circolari sembrano forzare i bordi, turbando la simmetria, creando un vortice di movimento all'interno della cornice. La tensione tra formalità e movimento è tangibile: il tappeto contiene sia la struttura sia la contestazione.

Esposto direttamente sul pavimento, il lavoro afferma la sua presenza in uno spazio in cui le stoffe sono oggi periferiche. Installato sotto *La caccia di Diana* del Domenichino, fronteggia una tradizionale rappresentazione di genere. Nel quadro, le donne sono disturbate da osservatori maschili nascosti, una allegoria dell'intrusione. Qui, la scena non c'è più. L'immagine è negata. La violenza non è più visiva; è strutturale, incorporata e persistente, trattenuta all'interno della superficie. Come il dipinto, il tappeto conserva la tensione più che rilasciarla, trasformando il silenzio in una presenza che preme contro la stanza.

Attraverso il linguaggio del tessile, spesso codificato come morbido, femminile e privato, Mutu mette in scena un atto di resistenza. *Bloody Rug* non ricrea la violenza; la assorbe, la contiene e la restituisce allo spettatore come presenza senza spettacolo. Così facendo, il lavoro reclama uno spazio storicamente dominato dalla conquista, proponendo un modo alternativo di ricordare, che è intessuto con il silenzio, il peso e il rifiuto. Politico e al tempo stesso intimo, *Bloody Rug* evoca forme più generalizzate di violenza, come le guerre, le ferite e le sparizioni, veicolate non da gesti grandiosi, ma da ciò che resiste senza far rumore.

Throned

2023

Terra rossa, legno e tecnica mista

173 × 86 × 110 cm

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Throned di Wangechi Mutu presenta una figura seduta, la cui posizione evoca da sola l'idea di un trono. Non c'è sedile visibile, nessuna struttura scolpita: è la forma per metà verticale e per metà sdraiata a suggerire la posizione di autorità. La posa della figura richiama modelli classici, come i ritratti di Agrippina, dove il potere è veicolato dal linguaggio corporeo più che dalla decorazione. I troni sono così profondamente ingranati nella memoria culturale che li riconosciamo d'istinto, anche in assenza di qualsiasi rappresentazione letterale. Composta di terra rossa, pigmenti naturali, polpa di cellulosa e colla di legno, materiali tratti dal suolo, la scultura resiste ai concetti convenzionali di permanenza e opulenza. Qui il potere non è monumentalizzato da materiali preziosi, ma emerge dalla materia elementare, sfidando le gerarchie che per tradizione legano la durata con il valore.

L'atmosfera del lavoro è sospesa tra elevazione ed emersione, come se la figura fosse catturata in un momento ambiguo, affermando la presenza senza grandiosità. Mutu riflette sul modo in cui il potere è stato storicamente immaginato, non solo attraverso strutture di ricchezza e ostentazione, ma anche attraverso la postura, la memoria e il gesto. La sua presenza riscrive silenziosamente questo ordine visivo. Installata tra allegorie rinascimentali di virtù e bellezza, *Throned* propone un altro genere di presenza. La figura seduta di Mutu non incarna la grazia idealizzata, ma insiste sulla resilienza materiale, la continuità ancestrale e la dignità radicate nella postura più che nella decorazione.



Nyoka
2022
Bronzo
207 × 185 × 115 cm
Private collection
Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery



Water Woman
2017
Bronzo
91 × 165 × 178 cm
Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Il mondo animale, tanto reale quanto immaginato, è centrale nel lavoro di Wangechi Mutu. Le sue creature non sono mai soltanto simboli, ma esseri possenti, rappresentati con forza e presenza, e occupano uno spazio in cui la biologia incontra la mitologia.

In *Nyoka*, "serpente" in swahili, il serpente appare arrotolato dentro una cesta di bronzo. La testa e la coda sono nascoste, il corpo parzialmente esposto, attorcigliato, a riposo, e illeggibile nella sua piena estensione. Evoca un animale fuori scala, un rettile enorme. Il serpente è uno dei simboli più antichi e resistenti nelle varie culture: associato con la conoscenza, la protezione, il pericolo e la guarigione. Ma soprattutto è una creatura che sopravvive mutando la pelle, un atto di trasformazione che spesso passa inosservato, ma si lascia alle spalle l'involucro dismesso come un segno di rinnovamento. In *Nyoka*, questo momento è sospeso. La trasformazione non è ancora cominciata, ma la sua possibilità resta contenuta, accolta nell'immobilità.

Water Woman è una sirena nera. Colata nel bronzo scuro, siede con la schiena dritta, la coda attorcigliata sotto di sé come un'ancora. È ispirata alla figura del *nguva*, uno spirito costiero del folklore swahili, e riecheggia altre divinità acquatiche di varie cosmologie africane e diasporiche. La sua forma allude a una discendenza antica e a futuri ipotetici, un corpo plasmato dalla memoria e dall'acqua, all'interno di un mondo acquatico in cui la fluidità, tanto fisica quanto identitaria, è fondamentale.

Insieme, i due lavori non rappresentano simboli fissi, ma forme che restano in uno stato di flusso. Più che illustrare l'ibridazione, la abitano. Installate nei giardini di Villa Borghese, dove la natura coltivata coesiste con l'artificio, e il tempo è misurato in cicli più che in permanenza, *Nyoka* e *Water Woman* introducono creature aperte in movimento perpetuo, come le piante e gli esseri umani.



Musa
2021
Bronzo
138 × 98 × 73 cm
Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery



Heads in a Basket
2021
Bronzo
122 × 108 × 64 cm
Additional Eggs:
40 × 23 × 23 cm
40 × 23 × 19 cm
Forman Family Collection
Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

Musa e *Heads in a Basket* evocano il simbolismo profondo delle ceste e dell'acqua in tante culture e storie. Nelle tradizioni africane, le ceste sono recipienti essenziali pensati per trasportare, proteggere e nutrire la vita. Non sono solo oggetti funzionali, ma anche latori di memorie e appartenenza, legati alla terra, alle stagioni e ai ritmi dell'esistenza quotidiana. Sia *Musa* sia *Heads in a Basket* prendono la forma di ceste di foglie di palme, anche se colate in bronzo, un materiale duro, denso e resistente. Questo crea una contraddizione visiva e tattile: oggetti tradizionalmente associati con la leggerezza, la domesticità e la funzione organica divengono pesanti, permanenti, metallici. Dentro queste ceste di bronzo c'è l'acqua, un elemento che sarebbe impossibile trasportare in un intreccio di palme. I materiali non corrispondono più alla loro funzione presunta, e questo genera un senso sottile di spiazzamento. Le ceste smettono di contenere realtà

per generare nuovi miti: mondi sigillati che sfuggono al presente, tenuti insieme dal paradosso e dall'illusione materiale.

In *Musa*, che in arabo, e in swahili, significa "Mosè", una figura embrionica e aliena è acquattata in una cesta di bronzo, in una posizione di riposo mortale e di potenziale nascita. Il riferimento a Mosè, che l'acqua salvò dal pericolo, non è limitato a una tradizione: risuona in tanti racconti religiosi come storia di sopravvivenza, fede e continuità della vita contro forze incontrollabili. L'acqua contiene significati stratificati come depuratrice, trasportatrice e confine tra la vita e la morte. Nel cattolicesimo e molti altri sistemi di credenze, l'acqua è un mezzo di purificazione, rinnovamento e passaggio, un simbolo presente nel mondo di Mutu. In *Heads in a Basket*, pesanti teste di bronzo galleggiano in modo improbabile sul liquido, sfidando il destino atteso del metallo, che è l'affondamento. Esistono tra peso e leggerezza, stravolgendo il simbolismo dei materiali. L'artista reinventa il bronzo, un materiale tradizionalmente associato alla permanenza e all'autorità, come mezzo di sospensione e cambiamento. Le sue figure non si ergono in trionfo, ma in uno stato di continuo divenire: trasportate, contenute e riformate da forze più grandi di loro.



Shavasana I

2019

Bronzo

211 × 134 × 24 cm

Courtesy of the Artist and Gladstone Gallery

A prima vista, il lavoro sembra un corpo coperto da una stoffa, forse una vittima di omicidio. Ma il titolo, *Shavasana*, ne cambia la lettura. *Shavasana*, nota come posizione finale nello yoga, non è un gesto di sconfitta, ma di rilassamento totale: si sta sdraiati immobili, a occhi chiusi, il corpo arreso alla terra. Mutu gioca con questa ambiguità. La posa è riconoscibile, ma il contesto la altera. Questo è uno spazio di meditazione e al tempo stesso una scena del crimine.

Un corpo femminile giace disteso, esausto, le braccia lungo i fianchi, le gambe allungate, coperto in parte da un tappeto di bronzo che ricorda le foglie di palma intrecciate, un materiale ordinario legato al lavoro domestico e alla pratica yogica. La posa prende il nome dall'ultima posizione di una lezione di yoga: *shavasana*, o posizione del cadavere, tradizionalmente associata con il rilassamento e la calma interiore. Qui la posa suggerisce anche qualcos'altro: un gesto finale, irreversibile. Solo i piedi e le mani della figura sono chiaramente visibili. Il tappeto diventa un sudario, una scarpa rossa con il tacco alto si è sfilata, l'altra resta. Le scarpe rosse sono diventate un simbolo visivo del femminicidio e della violenza di genere. Questo dettaglio contrassegna il lavoro con una specificità di genere. Il corpo non è simbolico, appartiene a qualcuno. Non c'è una storia che racconti quello che è successo; l'immagine parla da sola.

La figura è colata nel bronzo scuro, un materiale associato all'eroismo e alla permanenza. Mutu lo usa non per glorificare, ma per reggere un peso fisico, emotivo e politico. Il corpo è presente, ma distante. Nessun nome, nessuno sguardo, nessun gesto. Non può essere rivendicato o estetizzato. Non si tratta di cercare di aggiungere bellezza al dolore, ma di mostrare dignità nella sua visibilità.

Ora installato alla American Academy in Rome, circondato da frammenti archeologici e oggetti storici, *Shavasana I* introduce una presenza differente. Non comunica per allegoria. Non chiede empatia o catarsi. Pretende solo di essere visto, e non dimenticato.

GALLERIA BORGHESSE

10.06 – 14.09.2025

**Attraverso linee sospese:
Wangechi Mutu a Galleria Borghese
Cloé Perrone**

"Ecoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas"
"Ascolta cadere i legami che ti costringono in alto e in basso"

Più che una poesia, *La Pluie*¹ è un gesto visivo che cattura il potere della dissoluzione, la poetica dell'assenza e l'arte di plasmare l'emozione. Con la sua forma a cascata, trasforma il linguaggio in movimento, sospendendo il significato. Il calligramma di Guillaume Apollinaire espande i confini dell'espressione, trasmutando le parole in una esperienza spaziale. È all'interno di questo stesso vocabolario di sospensione – dove le forme resistono al conformismo, oscillando tra presenza e trasformazione – che si definisce la pratica di Wangechi Mutu.

I lavori di Mutu non si limitano a entrare in dialogo con la collezione storica della Galleria Borghese; la scavano dall'interno, compromettendone la solidità, introducendo un'assenza di peso che turba la magnificenza dell'istituzione. I materiali scelti dall'artista – legno, terriccio, piume, carta, cera e bronzo – incrinano il linguaggio dell'eternità che per lungo tempo ha definito le ricche superfici in marmo, gli affreschi e mosaici della villa, e mettono in discussione l'idea della durevolezza come parametro del valore. Questi materiali non solo stridono con la tradizione classica ma ne confutano l'autorità, lasciando trapelare le narrazioni e omissioni incorporate nella sua storia.

Nella Galleria Borghese, a lungo considerata la manifestazione della meraviglia idealizzata, i lavori di Mutu rifiutano di restare composti e destabilizzano in modo sottile l'opulenza del contesto, introducendo una presenza che resiste all'assimilazione nelle narrazioni prestabilite del museo. Stare sospesi non significa soltanto sfidare la gravità, ma cambiare prospettiva. Inficiando la presunta permanenza del museo, interrogando le gerarchie materiali e sfidando le proporzioni idealizzate che definiscono la bellezza, le sculture levitanti di Mutu rivelano le forze invisibili che plasmano il potere all'interno dello spazio.

La Galleria Borghese non è solo un luogo per la contemplazione, ma un'incarnazione del potere politico e culturale. L'atto stesso dell'istituzionalizzazione ambisce a cristallizzare il tempo, arrestare la fluidità del significato, ancorare un'era tra le pareti di un museo. Solo che il tempo non sta fermo dov'è, ma scombina, erode, trasforma. La Galleria Borghese non è la camera immutabile della visione del cardinale Scipione (1577 – 1633) ma uno spazio che evolve senza sosta, i cui materiali vengono rimodellati, le storie riscritte, i significati rielaborati. Interagire con una sede del genere non significa soltanto abitare il passato, ma riconoscerne le fratture, i silenzi, le tensioni irrisolte. La pratica di Mutu non offre un riflesso passivo della storia ma una sua interrogazione attiva, invitandoci a vedere ciò che è presente ma anche ciò che è stato reso invisibile. Nel suo gioco tra materiale e immateriale, la sospensione non è

un'omissione ma un'affermazione, non un'assenza ma un invito a vedere e muoversi nel mondo in modo diverso.

Il restauro della Galleria Borghese è una vicenda di perdita e anche di adattamento. Un tempo riccamente decorate di statue e rilievi, le facciate furono spogliate di buona parte dell'ornamentazione scultorea quando nel 1808 Camillo Borghese (1775 – 1832) vendette la sua collezione a Napoleone Bonaparte². Quel che resta è una struttura architettonica contrassegnata dall'assenza: un vuoto in cui un tempo sorvegliavano figure, le cui forme sono state eliminate ma le cui tracce indugiano ancora. La tenuta Borghese, del resto, non è mai stata statica. Fin dalla sua concezione, la villa è stata più di una raccolta di oggetti; è stata un paesaggio cangiante, in cui la scultura e la natura erano meticolosamente intrecciate. Scipione Borghese non si limitò a decorarla; curò un esteso ambiente scultoreo e botanico, in cui antichità, fontane e frammenti monumentali erano disposti con attenzione in modo da guidare l'esperienza del visitatore, estendendo la sua visione oltre le pareti del Casino Nobile³. Gli sterminati giardini, seppure di proprietà privata, erano aperti al pubblico, e questo trasformava la residenza in uno spazio in cui la storia si dipanava in tempo reale. Il percorso del pubblico cominciava al grandioso cancello su via Pinciana, e, prima di raggiungere il maestoso ingresso, si passava davanti a una orchestrata progressione di sculture, posizionate a intervalli misurati, che costellavano il tragitto con la loro muta presenza. Le antichità erano esposte senza risparmio: vasi e sarcofagi, imperatori e divinità, frammenti monumentali del passato studiatamente disposti lungo i vialetti⁴. I teatrali giardini furono irrevocabilmente modificati quando la vendita di Camillo Borghese a Napoleone alterò la collezione, producendo lacune, tanto fisiche quanto concettuali⁵. Alcune delle sculture furono rimpiazzate, ma non tutte, e questo fece sì che l'architettura della villa portasse i segni del tempo,

² Clementina Sforzini, "La rinascita del museo", in Coliva, Fabrèga-Dubert, Martinez, Minozzi (a cura di), *I Borghese e l'Antico*, Skira, Milano 2011, p. 64.

³ Alberta Campitelli, "La Collezione di sculture nel parco della Villa", in Coliva, Fabrèga-Dubert, Martinez, Minozzi (a cura di), op. cit., pp. 89–96.

⁴ "Le facciate del Casino Nobile erano, come è noto, un palinsesto di sculture, ma anche il parco non era da meno: ovunque, soprattutto nel primo recinto e nei giardini segreti, erano disseminati rilievi, statue, erme, fontane, vasi colossali, are, gruppi statuari, in una profusione di iconografie." Campitelli, op. cit., p. 89.

⁵ "La maggior parte delle opere vendute dal principe Camillo a Napoleone proveniva dal Casino Nobile, dalle sue facciate e dal Museo di Gabii, ma un numero considerevole fu collocato anche nei giardini. Grazie al certosino lavoro di Marie-Lou Fabré, sappiamo che oggi al Louvre si trovano quaranta tra statue, gruppi, bassorilievi, vasi e altari. Le statue comprendevano alcune opere celebri, quali i due imperatori, Marco Aurelio e Galba, che ornavano il prospetto del Casino, accanto agli altrettanto noti Prigioni, nel cortile interno." Campitelli, op. cit., p. 95.

¹ Guillaume Apollinaire, "Il pleut", in *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre (1913–1916)*, Mercure de France, Paris 1918, p. 113.

della perdita e della trasformazione. Dopo la vendita, il principe passò i suoi ultimi anni a riarredare le stanze sgombrate, rinnovando gli interni con opere prese da magazzini, altre proprietà dei Borghese e scavi commissionati ex novo.⁶ Furono soprattutto i giardini a reggere il peso di queste modifiche: molte delle loro opere più preziose furono rimosse e riadattate per arredare i corridoi svuotati del Casino Nobile, colmando il vuoto lasciato dalla vendita dei capolavori. Anche se nel corso degli anni la villa stessa è stata ristrutturata, lo sconvolgimento della composizione scultorea nei giardini rimane profondo.

Invece di piangere le assenze, Mutu si affronta direttamente con il vuoto. I suoi interventi non mirano a ricostruire la statuaria perduta della collezione Borghese, ma piuttosto introducono una nuova mitologia, caratterizzata da fluidità, metamorfosi e ibridazione. Nei Giardini Segreti e lungo la facciata, Mutu dispone sculture in bronzo – ceste, figure serpentine, corpi acquatici – insieme a un video, *The End of Eating Everything* (2013), che dipana i fili della leggenda e della trasformazione. Questi miti mobili, materializzati nel bronzo e nelle immagini in movimento, non puntano alla permanenza, ma interagiscono con le lacerazioni storiche, cambiando e adattandosi, come i miti che evocano.

Ali e code, occhi infossati nelle fronti e donne incoronate di serpenti si aprono una strada nei mondi incantati ma simbolicamente carichi plasmati dagli artisti. Da tempo immemore, creature umane e bestiali, dotate di poteri soprannaturali, hanno solcato il terreno sconfinato dell'immaginazione umana. Il mito non è qualcosa di statico ma una struttura dinamica, in costante evoluzione, che non smette mai di adattarsi alle trasformazioni culturali, storiche ed esistenziali.⁷ Il suo potere risiede nella sua natura metaforica; non è definito da narrazioni consolidate ma dalla sua capacità di smantellare, riassemblare e reinterpretare la realtà.⁸ Il mito non è mai un sistema chiuso ma una struttura ciclica, in perpetuo rinnovamento, che non scompare mai del tutto ma piuttosto si ripresenta in forme nuove, rimodellata da ogni era che la eredita. Non appartiene soltanto alle tradizioni orali o alla letteratura, ma è incorporata nell'architettura, nelle rappresentazioni scultoree e negli interventi artistici che senza sosta conservano e trasformano il suo significato nel tempo. Il lavoro di Mutu dissolve i confini tra mitologie antiche e avveniristiche, permettendo che il passato e il futuro si fondano in forme disancorate capaci di trascendere le storie fisse.

⁶ Carla Mazzarelli, "Camillo Borghese (1775-1832)", in Alberta Campitelli (a cura di), *Villa Borghese. I principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento*, Skira, Milano 2003, p. 35.

⁷ "Il mito non è un sistema chiuso, ma un processo infinito di trasformazione e reinterpretazione." Hans Blumenberg, *Work on Myth*, originariamente pubblicato nel 1979, trad. it. *Elaborazione del mito*, Il mulino, Bologna 1991; "Il mito non è mai completato: ogni epoca lo ripensa, traduce e reinventa sulla base delle proprie domande e dei propri bisogni." Paul Ricoeur, *The Symbolism of Evil*, Beacon Press, Boston 1967, originariamente pubblicato nel 1960; "Il mito è una realtà vivente che viene di continuo riattualizzata attraverso riti e narrazione di storie." Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1954, originariamente pubblicato nel 1949, trad. it. *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Roma 2007.

⁸ "Il pensiero mitico procede sempre dalla consapevolezza degli opposti alla loro risoluzione." Claude Lévi-Strauss, *The Structural Study of Myth*, in "The Journal of American Folklore", 68, n. 270, 1955, pp. 428-444; "Il mito è un tipo di discorso. È un sistema di comunicazione, un messaggio. Il mito non può essere un oggetto, un concetto o un'idea; è un modo di significazione, una forma." Roland Barthes, *Mythologies*, trad. it., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 2016.

Nei Giardini Segreti della Galleria Borghese, diverse ceste in bronzo animano lo spazio, evocando tradizioni culturali e racconti mitologici. Tra esse c'è *Nyoka* (2002) – la parola swahili per "serpente" – un grande cesto intrecciato in bronzo di quasi due metri di larghezza. Ricorda i cesti portati sulla testa dalle donne lavoratrici, e al tempo stesso riecheggia le forme elaborate delle cariatidi greche. Eppure, nella visione di Mutu, i cesti non sono più in equilibrio sulle teste, ma poggiano sul terreno, come se avessero rinunciato alla loro funzione e fossero stati trasformati in recipienti per nuovi esseri di un altro mondo. Nella tradizione giudeo-cristiana, il serpente è il trasgressore per eccellenza, una creatura della conoscenza e dell'esilio, della tentazione e della saggezza. Simbologgia il peccato e la redenzione, poiché conduce Adamo ed Eva a spiare il loro peccato sulla Madre Terra. Negli antichi miti mediterranei, incarna l'eterno ritorno, che muta la pelle in un ciclo infinito di morte e rinnovamento. I serpenti appaiono ovunque nell'arte, dai manoscritti miniati ai dipinti rinascimentali, con le loro forme cariche di ambiguità e potere. Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, (1571 – 1610), come molti pittori, esplorò la duplice natura di questo essere. In *Medusa* (1597), il volto della Gorgone è congelato in un grido, i capelli si contorcono come serpenti vivi, incarnando sia il terrore che la trasformazione. In *La Madonna dei Palafrenieri* (1605-1606), il Cristo bambino, guidato dalla Vergine, preme il piede sul rettile, inscenando il classico motivo cristiano della vittoria sul peccato e sul male. Nelle tradizioni dell'Africa orientale, il serpente assume diversi significati, spesso legati all'acqua, alla fertilità e al potere spirituale. Nel popolo Luo del Kenya, è un messaggero tra mondi, un canale verso gli spiriti ancestrali.⁹ Nel folklore di Tanzania e Uganda, il pitone che crea la pioggia simboleggia il delicato equilibrio tra abbondanza e siccità.¹⁰ Dentro al bronzo intrecciato di *Nyoka*, un serpente nero giace arrotolato, la testa e la coda nascoste, la sua vera dimensione inconoscibile: una presenza oscurata a suggerire una creatura che si estende molto al di là di ciò che è accessibile agli occhi. *Nyoka* non si riferisce solo alla forma fisica del serpente; si estende al di là di quel che è tangibile, incarnando le storie stratificate e il peso simbolico che si porta dentro.

Musa e Heads in a Basket – due ceste in bronzo riempite d'acqua – esplorano la duplice natura di questo elemento come fonte di vita e forza di dissoluzione. Embrionale nella forma, *Musa*, in parte alieno, in parte sirena, riposa raggomitolata nella cesta, pronta a emergere. In *Heads in a Basket*, pesanti teste di bronzo, modellate in forma di uovo, dovrebbero sprofondare sotto il loro stesso peso, solo che galleggiano, sospese nel liquido, in bilico tra materialità e divenire. La forma delle teste ricorda la *Musa addormentata* di Constantin Brâncuși, ma qui Mutu introduce una nuova ambiguità: questi volti guardano dentro la cesta o sono fisionomie ancora in divenire, in attesa di prendere forma? Mutu gioca con le contraddizioni di peso e galleggiamento; questi metalli dovrebbero essere piantati sul terreno, pesanti, inamovibili. Invece fluttuano, galleggiano, resistono alla gravità. L'artista stravolge le aspettative materiali, facendo apparire il solido metallo soffice e senza peso. Questo rapporto con la metamorfosi allinea il suo lavoro con le mitologie ancestrali delle divinità acquatiche, come Ganga, Sobek e Mami Wata. Ganga, la dea induista del Gange, è sia donna che fiume, e la sua forma si fonde senza soluzione di continuità con il *makara*, una

⁹ Parker Shipton, *Blood, Fire, and Word: Luo, Christian, and Luo-Christian Sacrifice*, Routledge, London 2017.

¹⁰ Terje Oestigaard, *Rainbows, Pythons, and Waterfalls: Heritage, Poverty, and Sacrifice Among the Busoga, Uganda*, Uppsala University, Uppsala 2019.

leggendaria creatura acquatica che è parte coccodrillo, parte elefante e parte pesce. Esemplifica la forza del fiume: purificante eppure inesorabile, capace di trascinare la vita come il tempo verso l'eternità.¹¹ Sobek, il dio del Nilo dalla testa di coccodrillo, fonde la volontà umana con la forza atavica, incarnando la fertilità quanto la distruzione e rispecchiando l'evoluzione incessante del fiume.¹² Mutu reimmagina queste storie attraverso la sua personale interpretazione di Mami Wata, lo spirito acquatico in continuo movimento che scorre nelle mitologie dell'Africa e della sua diaspora. Oscillante tra donna e serpente, Mami Wata incarna il paradosso dell'acqua, che offre abbondanza e guarigione, ma è capace di trascinare gli irrequieti nei suoi abissi. L'intreccio tra materiali organici – terriccio, liquido, forme vegetali – rafforza l'esplorazione in corso dell'artista nel campo della trasformazione, fluidità e instabilità dell'identità. Così come le statue della Galleria Borghese sono state alterate dal tempo, le figure di Mutu esistono in uno stato di metamorfosi costante, incarnando le mutevoli relazioni tra natura, mito e forma umana.

All'ingresso, le cariatidi di Mutu si ergono come custodi di questo rinnovamento. Due sculture della sua serie in bronzo, *The Seated* – esposta per la prima volta al Metropolitan Museum of Art di New York – sono ora collocate sulla soglia del museo. Non si limitano a ricordare precedenti classici ma offrono una loro reinterpretazione. Per secoli la cariatide ha rappresentato la donna come sostegno strutturale, incarnazione della resistenza e della necessità architettonica. Mutu sovverte questa funzione, presentandole piuttosto come figure dell'agentività, monumentali eppure libere.

La tradizione delle cariatidi è ampia, e abbraccia le culture sia greco-romane che africane.¹³ Nei contesti mediterranei antichi, le cariatidi non erano semplici elementi architettonici, ma incorniciavano soglie sacre, contrascegnavano passaggi e incarnavano la presenza divina. L'esempio più famoso, la Loggia delle Cariatidi dell'Eretteo di Atene, esibisce sei forme femminili drappeggiate al posto delle colonne, sostituendo i supporti tradizionali con solenni sentinelle che accolgono i visitatori in uno spazio dedicato ad Atena e Poseidone.¹⁴ Nel corso dei secoli, la loro forma caratteristica è diventata un motivo ricorrente dell'architettura europea, dai palazzi rinascimentali alle facciate neoclassiche, rafforzandone lo status come simboli di stabilità, tradizione e transizione in spazi sacri o monumentali. Nelle diverse società, le donne in forma scultorea non hanno soltanto sostenuto l'architettura, ma hanno mantenuto l'ordine spirituale, politico e simbolico.

Le figure femminili in piedi come portatrici di potere simbolico non sono tuttavia esclusive dell'area mediterranea. In molte tradizioni africane queste forme non sono legate alla funzione di sostegno di un peso, ma fungono piuttosto da canali tra gli antenati e i vivi, tra il regno materiale e quello immateriale. Nella cultura Luba, nella Repubblica Democratica del Congo, forme simili alle cariatidi fungono da base per gli sgabelli sacri, rafforzando la continuità della regalità e della saggezza

ancestrale.¹⁵ Nella cosmologia Yoruba, le donne appaiono al centro dei santuari, non come decori passivi ma come attivi canali dell'energia divina.¹⁶ Tra i Dogon del Mali, torreggianti rilievi lignei di figure umane con le braccia sollevate invocano fertilità, equilibrio cosmico e protezione spirituale.¹⁷ In tali contesti, queste rappresentazioni non costituiscono semplici elementi strutturali, ma mediatori spirituali e politici, guardiani dell'ordine sacro.

È all'interno di questa geneologia di ritualità e potere che si colloca *The Seated*, rivendicando le cariatidi come forme autonome. Le sculture, accovacciate eppure imponenti, umane eppure aliene, resistono tanto alla funzione architettonica quanto al controllo estetico. A differenza delle cariatidi classiche, le figure di Mutu non sorreggono un peso: affermano la loro presenza, governano lo spazio, riflettono la luce. La serie *The Seated* è composta di figure inginocchiate o sedute, con gli arti allungati e i lineamenti facciali stilizzati, abbellite da gioielli sontuosi: copricapi astratti, un disco lucido in corrispondenza della bocca, spirali orizzontali che avvolgono il corpo, parte indumento, parte armatura.¹⁸ Le loro fogge richiamano gli elaborati decori corporei delle donne di alto rango nelle società africane: corpetti di perline, monili circolari e dischi labiali. Eppure questi bronzi non si limitano a riecheggiare la storia, ma la stravolgono e rimodellano, proponendo ipotetiche mitologie alternative. Come gli insiemi scultorei perduti che un tempo adornavano le facciate della Villa Borghese, abbelliscono la residenza, ma al tempo stesso le loro proporzioni allungate, i loro attributi soprannaturali e le loro forme ibride introducono una presenza estranea che appare atemporale quanto futuristica. Le loro caratteristiche si staccano dalle forme classiche e la loro presenza veicola la medesima intenzione: contrassegnare un ingresso, definire una soglia, evocare un senso del sacro, rifiutando al tempo stesso di agire come semplice decorazione. Vivono oltre le convenzionali categorie di genere, razza e storia, rimandando a una mitologia espansa e avveniristica. Nell'universo di Mutu, le donne sono simboli di resilienza e solitaria sopportazione: creature metamorfiche che trascendono le classificazioni convenzionali e creano nuovi modi di abitare gli spazi connotati.

In questa mostra, l'artista trasforma lo spazio museale in un ambiente performativo attraverso due effetti principali: sospensione e suono. Invece di fungere da sfondo passivo per le opere d'arte, la Galleria Borghese diventa uno spazio dinamico, in cui gli interventi di Mutu destilano sia i materiali che le narrazioni.

Le statue sono state storicamente concepite per governare lo spazio – erette su piedistalli, incorniciate da colonne e posizionate dentro nicchie architettoniche – e rafforzare gli ideali di monumentalità e gerarchia. Mutu stravolge questo ordine spaziale, introducendo lavori che scendono dall'alto o giacciono in orizzontale, creando un contrappeso che agita la percezione. La sospensione, in questo contesto, altera la percezione dello spazio. Le sculture calano dal soffitto del museo come le lettere che gocciolano sulla pagina bianca di Apollinaire, introducendo un movimento estraneo a entrambi gli spazi. Questi lavori, che non sono del tutto integrati nel museo né completamente distaccati da esso,

¹¹ Diana L. Eck, *India: A Sacred Geography*, Harmony Books, New York 2012.

¹² Richard H. Wilkinson, *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, Thames & Hudson, London 2003.

¹³ Ringrazio il Professor Carlo Gasparri per le generose osservazioni sul significato culturale e architettonico delle cariatidi nella tradizione greco-romana.

¹⁴ Sophie Psarra, *The Parthenon and the Erechtheion: the architectural formation of place, politics and myth*, in "The Journal of Architecture", vol. 9, n. 1, 2004, pp. 77-104.

¹⁵ Mary Nooter Roberts e Allen F. Roberts, *Memory: Luba Art and the Making of History*, The Museum for African Art, New York 1995.

¹⁶ Frank Willett, *African Art*, Thames & Hudson, New York 1971.

¹⁷ Kate Ezra, *Art of the Dogon: Selections from the Lester Wunderman Collection*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1988.

¹⁸ The Metropolitan Museum of Art, *The Seated I* by Wangechi Mutu, 2019. Ultimo accesso 8 marzo 2025. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/830453>.

esistono in uno stato di rilassata tensione, che compromette la loro assimilazione nella narrazione strutturata della Galleria Borghese. Come sostiene Georges Didi-Huberman nel suo concetto delle “immagini come fantasmi”, la persistenza delle immagini come tracce spettrali infesta il racconto storico, e l’arte riemerge senza sosta, portando con sé gli echi del passato e al tempo stesso plasmando nuovi significati nel presente.¹⁹ Le sculture di Mutu – come apparizioni spettrali – ondeggiano tra presenza e assenza, destabilizzando sommessamente l’autorità dell’esposizione classica.²⁰ Questo rifiuto di radicarsi mette in discussione la permanenza storica, trasformando l’atto del guardare in un’esperienza di incertezza, in cui il significato cambia e la storia non è più una composizione stabile ma uno spazio di negoziazione incessante. I lavori di Mutu incarnano questo paradosso: esistono all’interno del museo eppure evadono dai suoi confini, mettendo in crisi le strutture che per molto tempo hanno dettato il modo in cui l’arte deve essere esposta e recepita.

Nel portico, *Ndege*, uno stormo spiraleggiante di diversi uccelli ricavati da rami d’albero, corna e piume, appare quasi scarnificato: una forma ambigua che oscilla tra animali, frammenti di piante e reperti aerei. Queste creature ibride introducono una contro-narrazione volante che si pone in netto contrasto con le strutturate composizioni in basso. Sotto di loro, si dipana un fitto assortimento di sculture romane, rilievi, ritratti e statue di divinità ed esseri. *Ndege* aleggia sopra questa composizione, le forme scheletriche sospese in uno stato intermedio tra residui organici e apparizioni eteriche. La loro presenza diventa un contrappunto dinamico alla classica immobilità del portico, evocando temi di migrazione, trasformazione e fluidità di narrazioni. Collocando *Ndege* nel portico – uno spazio di passaggio e permeabilità – Mutu trasforma non solo la sua logica spaziale ma anche la sua atmosfera. L’ambiente è sottilmente trasfigurato da un’aura giallastra, che soffonde il portico di un calore che si distacca dalla consueta limpidezza della villa, un campo cromatico inaspettato che riorienta la percezione. L’installazione immerge i visitatori in un ambiente sensoriale che contrasta con la luminosa brillantezza dei circostanti marmi bianchi, mutando la tonalità dello spazio e invitando una forma più lenta, più incarnata di attenzione. Eppure *Ndege*, anche nella sua posizione elevata, non rappresenta la dominanza, ma suggerisce evasione, movimento ed esistenza al di là dei rimasugli della storia.

Questo movimento sospeso si estende in *Prayers*, formando delicati anelli di materiale organico che fluttuano attorno al *Ratto di Proserpina* di Gian Lorenzo Bernini (1621–1622). Le perline rosso scuro in cera colata, sospese nell’aria, creano uno stridente contrasto con la circostante decorazione in marmo colorato, introducendo una sensazione di leggerezza che scombussola la densità scultorea della stanza. I riflessi delle perline nel tavolo a specchio amplificano ulteriormente l’effetto, raddoppiando la loro presenza e facendo riecheggiare un mantra infinito di resilienza e trasformazione. Disposti su tavoli a specchio con gambe anticharie appartenenti alla collezione Borghese, ci sono altri due lavori – *Older Sisters* e *Underground Hornship* – che rafforzano questo dialogo con il passato classico. Mentre Marcantonio IV Borghese (1730–1800) disponeva i busti in porfido degli imperatori su imponenti piedistalli, sottolineando la loro autorità con l’altezza e il posizionamento frontale, le due teste nere in bronzo di Mutu, *Older Sisters*, sono di-

stese in orizzontale, gli sguardi rivolti una verso l’altra in uno scambio silenzioso. I loro profili, distintamente africani, evocano le acconciature tradizionali dell’Africa orientale, dove le trecce elaborate e le forme a spirale servono a contrassegnare l’identità, la stirpe e il talento artistico. Una delle teste è sovrastata da una spirale di trecce, un dettaglio scultoreo che rende i capelli quasi fossilizzati: una traccia antropologica, un promemoria del rapporto profondo dell’umanità con la terra. Sul tavolo abbinato, *Underground Hornship*, un calco in bronzo di corna animali ricurve, ribadisce l’interconnessione tra esseri umani, materiali e natura.

L’uso del bronzo, un metallo in gran parte assente dalla collezione di sculture della Galleria Borghese, è particolarmente significativo. Storicamente associato con la durezza e il valore, questo metallo è stato anche saccheggiato e fuso in modo sistematico, e la sua assenza nelle collezioni europee è spesso legata ad atti di distruzione, estrattivismo coloniale o riconversione a nuovi usi. Mutu inverte questa traiettoria, utilizzando il bronzo non per glorificare il potere ma per rielaborare storie trascurate: le eredità culturali ed estetiche inscritte nei capelli, un elemento in cui convergono la storia, l’identità e la resistenza. In molte culture africane, le acconciature rappresentano un archivio sociale e politico, codificando stirpe, status e affiliazioni comunitarie.²¹ Nel periodo della tratta transatlantica degli schiavi e del dominio coloniale, i capelli divennero un luogo di conflitto simbolico: le persone schiavizzate e colonizzate venivano spesso rasate a forza, spezzando così il legame con le loro identità culturali. Nella storia più recente, le acconciature naturali nere, come le trecce, le chiome afro e i dreadlocks, sono state al centro della provocazione politica, sfidando le norme estetiche europee e reclamando la libertà di autorappresentazione. Nel fondere i capelli nel bronzo, storicamente associato alla permanenza e all’autorità, Mutu sovverte la loro tradizionale natura effimera, trasformandoli in un perenne monumento di resilienza culturale.

Questa interrogazione delle gerarchie materiali assume una risonanza molto personale in *Suspended Playtime*, dove una costellazione di sfere nere sospese ricorda i palloni da calcio artigianali dell’infanzia keniana dell’artista. Ricavate da buste di plastica scartate e materiali di recupero, queste forme riflettono l’intraprendenza del gioco, incarnando l’ingegno quanto la nostalgia. Appese nella Loggia di Lanfranco, queste sfere irregolari segnano uno stacco dall’illusionismo degli affreschi circostanti. Mentre la collezione di quadri della Galleria Borghese presenta una visione di opulenza e maestria pittorica, *Suspended Playtime* introduce un tipo diverso di campo visivo, plasmato da movimento, improvvisazione e memoria personale. La collocazione del lavoro turba la natura contemplativa della galleria, incoraggiando un coinvolgimento attivo nello spazio. Una riflessione sull’assenza e la violenza emerge in *Bloody Rug*, un’opera che trasforma il tessuto in una testimonianza silenziosa ma insistente della lotta. Mutu affronta spesso temi di disuguaglianza, rivelando come i sistemi di potere modellano le vite e le storie umane. Questo dialogo tra stoffa e violenza trova una risonanza nelle rappresentazioni classiche di lotta mitologica, in particolare in *Caccia di Diana* (1616–1617), del Domenichino, dove si svolge una battaglia tutta al femminile.²² Le donne sono osservate da uomini nascosti, che raffigurano il mito di Atteone, il cacciatore punito per aver

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Warburg’s Haunted House*, in “Common Knowledge”, 18, n. 1, 2012, pp. 50–60.

²⁰ Georges Didi-Huberman, *L’immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

²¹ Elisabeth Johnson, *Resistance and Empowerment in Black Women’s Hair Styling*, Routledge, New York 2016.

²² Galleria Borghese “The hunting of Diana, Zampieri Domenico called Domenichino”. Ultimo accesso 8 marzo 2025. <https://galleriaborghese.beniculturali.it/en/il-museo/la-villa/ingresso-salone-di-mariano-rossi/>.

spiato Diana e le sue ninfe mentre si facevano il bagno. Lo sguardo maschile, che si intromette in uno spazio pensato per le donne, è presente sia in *La caccia di Diana* sia nella più ampia tradizione della pittura accademica europea, dove i corpi delle donne sono stati storicamente luogo di desiderio e conquista. *Bloody Rug*, invece, reclama questo spazio con il suo uso del materiale più che con l'immagine. Invece di raffigurare la violenza, incorpora le tracce di una lotta nel tessuto stesso, lasciando che la storia emerga da strati tattili e intrecciati invece che da una rappresentazione pittorica.

I maestri del Rinascimento e del Barocco erano rinomati per la loro capacità di rendere il movimento e il suono: il fruscio del drappaggio, il tumulto della battaglia, l'increspatura dell'acqua, il latrato dei cani nella caccia. I loro quadri pulsano di rumore suggerito, invitando gli spettatori a udire quello che esplicitamente non c'è. Mutu, invece, non dipinge il suono, bensì lo materializza. Attraverso sospensione, materiali metamorfici e sottili presenze sonore, attiva la Galleria Borghese con lavori che sono visivamente silenziosi eppure risuonanti. In *Ndege*, lo stormo di uccelli, pur sospeso nell'immobilità, evoca un frullo di ali, ricordando il paesaggio invisibile della natura. Anche nella loro staticità, i volatili suggeriscono il mormorio del vento tra le fronde, i richiami lontani degli uccelli in volo: l'eco di un mondo vivente oltre le pareti del museo. Le loro forme delicate, catturate nel pieno del movimento, colmano il silenzio della scultura con la memoria del moto, facendo apparire abitata l'aria stessa. In modo simile, le sfere nere di *Suspended Playtime* tremano come note musicali sparse, rispondendo alla sommessa agitazione nella sala. Fuori, nei giardini, *Nyoka* allude alla frizione impercettibile del movimento a spirale, mentre i circostanti contenitori di bronzo pieni d'acqua introducono le onde delicate del liquido che si muove.

Il suono, inteso come forma invisibile di iscrizione, si manifesta con maggiore chiarezza in *The Grains of Words*, dove il linguaggio stesso acquista un peso scultoreo. Mutu modella un passaggio di *War* di Bob Marley – brano del 1976 ispirato al discorso sull'uguaglianza razziale pronunciato da Haile Selassie alle Nazioni Unite del 1963 – sul pavimento in fondo al grande Salone di Mariano Rossi, inscrivendolo direttamente sopra gli antichi mosaici romani che raffigurano scene di lotte gladiatorie e violente cacce di animali, e sotto l'affresco del soffitto a volta che celebra la virtù imperiale e l'origine divina dei Romani.²³ Il testo si sovrappone a queste immagini del primo secolo, sovvertendone la narrazione e offrendo un contrappunto che parla delle lotte attuali contro l'oppressione: “*There are no longer first-class and second-class citizens of any nation! Until the color of a man's skin is of no more significance than the color of his eyes, me say WAR*” (“Non ci sono più cittadini di prima o seconda classe in nessuna nazione! Finché il colore della pelle non avrà lo stesso significato del colore degli occhi, io dico GUERRA”)

²³ “Il soggetto celebra la civiltà romana e l'eroica virtù dell'onore. Al centro è raffigurato Romolo accolto nell'Olimpo da Giove per propiziare la vittoria di Furio Camillo contro Brenno re dei Galli. La scelta del tema è da collegarsi anche alla nascita del primogenito di Marcantonio IV, Camillo, avvenuta l'8 agosto del 1775, che poi sposerà Paolina, sorella di Napoleone. Intorno al motivo principale figurano Giustizia, Fedeltà, Onore che trionfano grazie all'azione del Tempo sui vizi (Calunnia, Inganno e Falsità), la Fama di Roma e le sue vittorie (a queste alludono gli episodi ai margini dei lati lunghi della volta). Galleria Borghese “Ingresso – Salone di Mariano Rossi.” Ultimo accesso 8 marzo 2025. <https://galleriaborghese.beniculturali.it/en/il-museo/la-villa/ingresso-salone-di-mariano-rossi/>

Incidendo queste parole proprio sopra i resti di un'antica struttura di potere, Mutu ricontestualizza l'atto del guardare, costringendo gli spettatori a una storia attraverso la lente di un'altra. L'atto stesso di leggere diventa uditivo, un mormorio ritmico che continua ad aleggiare. Avvicinandosi alle parole, i corpi attivano la loro presenza, trasformando il linguaggio scritto in un'esperienza sentita, quasi parlata. Se *The Grains of Words* celebra la lotta collettiva, *Poems by my great Grandmother I* è un atto di rimembranza intima. Uno strumento sottile imprime con delicatezza un movimento circolare continuo su un recipiente: un silenzioso, ininterrotto ritmo di iscrizione. Il gesto, minimale ma persistente, ricorda l'atto di scrivere la storia non attraverso la forza, ma attraverso la ripetizione, la cura e la memoria. Il movimento della penna, a malapena percepibile, riecheggia l'idea che il suono non abbia sempre bisogno di essere forte per essere potente: può esprimersi in mormorii, sussurri, nel debole incidersi del tempo su una superficie.

La pratica di Mutu affonda le radici nel collage, non solo nei lavori bidimensionali ma nell'approccio alla forma. Mutu non elimina, aggiunge. Non cancella, ripristina. Le sue figure sono rappresentazioni non levigate e idealizzate, ma stratificate e complesse, che nelle loro consistenze rivelano sfumature infinite. Sovrapponendo materiali, fondendo aspetti umani e non-umani o trasformando frammenti trascurati in monumenti, il suo lavoro si espande al di là dei racconti solitari, in favore della complessità. Anche le sue figure intronate reinterpretano gli ideali classici di dominio. Invece di affermare il potere per mezzo della loro pura monumentalità, introducono una presenza di diverso tipo, che si costruisce sull'accumulo di storia, sul mito e sull'interazione dei materiali. L'atto con cui Mutu salda insieme elementi scartati o marginalizzati non è solo una tecnica formale ma un impegno artistico nel recupero.

In tutta la sua pratica, Mutu riformula le convenzioni classiche senza contraddirle esplicitamente, ma trasponendone la logica fisica e spaziale. Invece di conformarsi alle strutture rigide dell'esposizione istituzionale, insinua una instabilità, con lavori che restano sospesi tra presenza e assenza, permanenza e impermanenza, solidità e dissoluzione. Che sia attraverso il volo sospeso di *Ndege*, il peso organico di *Prayers*, i riflessi frammentari di *Older Sisters*, o i movimenti fluidi in *Suspended Playtime*, Mutu propone un modo alternativo di abitare lo spazio, un modo non prefissato, poroso, impegnato in una costante negoziazione con la storia. La sospensione, in questo senso, non è solo una strategia artistica, è un atto di resistenza. Resistere non significa sempre opporsi frontalmente ma rifiutare la finalità, accogliere la trasformazione. Le figure di Mutu, che siano sospese nell'aria, frammentate nel bronzo o vibranti di un movimento impercettibile, rifiutano la singolarità a favore della molteplicità. Sovvertono l'autorità degli ideali classici, non cancellandoli ma espandendone la cornice, facendo spazio per nuove mitologie, nuove voci, nuovi modi di guardare. Questa reinvenzione della storia si estende oltre il fisico, nel regno del suono, dell'iscrizione e della memoria. La pratica di Mutu non è statica né lineare, ma viene riscritta senza sosta, accumulandosi come un sedimento, muovendosi come il respiro. Non respinge la storia, ma la reimmagina. Attraverso la stratificazione, l'ibridazione e il rifiuto delle identità prefissate, resiste alla chiusura. La sua è una mitologia in movimento, fluida, ipotetica e dal finale aperto. Così la resistenza non è semplicemente un atto di negazione ma un mezzo di rinnovamento: un modo di vedere, ricordare e reinventare il mondo.

con il sostegno di

in collaborazione con

FENDI: ARTE & CULTURA

Quello tra FENDI e il mondo dell'arte e della cultura è un legame storico che dura dal 1925, quando Edoardo e Adele Fendi fondarono a Roma la Maison di lusso. Un legame fatto di valori quali innovazione, tradizione, savoir-faire, creatività, italianità, che negli anni si è costantemente rafforzato grazie ad un progetto di mecenatismo ed a numerose partnership volte a sostenere ed esportare l'arte e la cultura italiana nel mondo, la sua eccellenza e i suoi talenti.

A gennaio 2013, la Maison annuncia il restauro della Fontana di Trevi a Roma sotto il suo patrocinio. Questo atto filantropico dà il via ad un ambizioso progetto volto a preservare il patrimonio culturale della città di Roma: *Fendi for Fountains*. Oltre alla Fontana di Trevi, l'iniziativa ha riguardato anche il complesso delle "Quattro Fontane". Nel 2016 la Maison ha inoltre confermato il proprio impegno nel progetto sostenendo il restauro e/o manutenzione della Fontana del Gianicolo, del Mosè, del Ninfeo del Pincio e del Peschiera, i cui lavori sono cominciati a Giugno 2019.

Nel 2015, FENDI restituisce alla sua città, Roma, il Palazzo della Civiltà Italiana nel quartiere EUR, scelto come nuovo headquarter per rafforzare le proprie radici romane. In questa occasione, dopo più di settant'anni dalla sua creazione, il Palazzo riapre le sue porte al pubblico con il primo piano adibito a spazio espositivo per mostre temporanee a titolo gratuito quali *Una Nuova Roma. L'Eur e il Palazzo della Civiltà Italiana* (2015), *FENDI Roma – The Artisans Of Dreams* (2016) e *FENDI Studios* (2017).

È nella cornice di Palazzo della Civiltà Italiana che la Maison ospita, da gennaio a luglio 2017, la sua prima mostra di arte contemporanea, una personale dell'artista Giuseppe Penone curata da Massimiliano Gioni dal titolo *Matrice*, con una selezione di quindici opere dagli anni Settanta a oggi, molte delle quali inedite ed esposte per la prima volta in Italia.

La collaborazione con Giuseppe Penone prosegue pochi mesi dopo con l'installazione in Largo Goldoni, davanti a Palazzo FENDI, di un'imponente opera d'arte intitolata *Foglie di pietra*, commissionata espressamente dalla Maison come regalo alla città di Roma. Questa importante iniziativa segna la prima volta in cui un'opera d'arte contemporanea è installata in modo permanente da un'azienda privata in un luogo pubblico. Il progetto è stato accuratamente esaminato in ogni sua fase ed approvato da una commissione mista appositamente costituita e composta dalla Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, da Roma Capitale – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, di concerto con FENDI e Massimiliano Gioni.

A marzo 2017, FENDI guarda al mondo dell'arte puntando sulla formazione dei giovani con la realizzazione di un'area scientifica didattica dedicata esclusivamente agli studenti presso la Scuola di Alta Formazione (SAF) dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR) di Roma, l'organo tecnico del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo specializzato nel campo del restauro e della conservazione del patrimonio culturale.

Nello stesso periodo, la Maison riconferma il suo impegno a sostegno non solo della cultura e dell'arte italiana ma anche dei nuovi talenti, supportando il Padiglione Italia e i tre artisti selezionati dalla curatrice Cecilia Alemani – Giorgio Andreotta Calò, Roberto Cuoghi e Adelita Husni-Bey – per la mostra "Il mondo magico" alla 57. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia.

A settembre 2017, FENDI annuncia una partnership triennale con la Galleria Borghese. Il progetto prevede il sostegno per tre anni consecutivi alle mostre che avranno luogo presso la Galleria Borghese, tra cui *Bernini*, mostra monografica con ottanta opere dedicata a Gian Lorenzo Bernini, da ottobre 2017 a febbraio 2018. Ad ottobre 2018 viene inaugurata *Picasso. La Scultura*, prima mostra in Italia dedicata alle sculture dell'artista, con più di 56 opere, fotografie di atelier inedite e video che raccontano il contesto in cui le sculture sono nate. La mostra, parte del programma

FENDI

ROMA

culturale internazionale *Picasso-Méditerranée*, sostenuto dal Musée national Picasso-Paris, rimane allestita fino a febbraio 2019. La terza mostra della partnership con Galleria Borghese è "*VALADIER. Splendore nella Roma del Settecento*", dedicata a Luigi Valadier e aperta da ottobre 2019 a febbraio 2020.

Il supporto della Maison al mondo dell'arte si conferma ulteriormente nel giugno 2018, sostenendo l'opera e performance corale *Revenge* dell'artista Nico Vascellari, realizzata presso il museo MAXXI di Roma e già vincitrice dell'edizione 2006-2007 del *Premio per la Giovane Arte Italiana* della collezione MAXXI Arte ed esposta alla 52. Biennale di Venezia del 2007.

Ad ottobre 2018, FENDI sostiene la realizzazione del progetto di mapping architettonico più imponente mai realizzato in Italia: *Lux Formae* dell'artista ungherese Laszlo Bodos. Il progetto, prodotto da Solid Light per Videocittà, ha come protagonista il Palazzo della Civiltà Italiana, sede della Maison del lusso, che per una notte si trasforma nella tavolozza dell'artista attraverso proiezioni intese proprio come un pennello hi-tech, 4.0.

A giugno 2019, FENDI continua il proprio impegno in operazioni di mecenatismo, sostenendo i lavori di restauro e valorizzazione volti alla tutela e alla fruizione del Tempio di Venere e Roma, completati alla fine del 2021 – un'incredibile pietra miliare nel programma di mecenatismo della Maison, volto a riportare al loro antico splendore alcuni dei più importanti monumenti della Città Eterna.

Nel giugno 2020, FENDI presenta il primo episodio di *FENDI Renaissance - Anima Mundi*, una serie di eventi in streaming presentati dalla Maison in collaborazione con rinomate istituzioni musicali di tutto il mondo con l'obiettivo di promuovere e sostenere l'inclusività, la diversità, il talento e la creatività e di unire le persone in un momento unico e toccante. Il primo episodio comprende *L'Estate* da *Le Quattro Stagioni* di Antonio Vivaldi eseguita dall'orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, seguita da classici italiani eseguiti dall'orchestra del Poly Performing Arts di Shanghai, dal Finale dell'*Ouverture* del *Guglielmo Tell* di Gioachino Rossini eseguito dagli studenti della Tokyo University of the Arts, dal Concerto No. 3, RV 310 da "*L'estro armonico*" di Antonio Vivaldi eseguito dall'orchestra da camera Sejong Soloists di Seoul fino a una partitura originale di Jazz eseguita dagli studenti della Julliard School di New York.

Nel dicembre 2022, FENDI e l'Accademia di Francia a Roma - Villa Medici svelano la loro ultima collaborazione, con il sostegno del *Mobilier National*, finalizzata a rinnovare sei *Salons* di rappresentanza di Villa Medici - tra cui il maestoso *Grand Salon*, il *Salon des pensionnaires*, il *Salon de musique*, il *Salon de lecture*, il *Salon Bleu* e il *Petit salon* - offrendo un nuovo décor all'insegna della creatività e del design contemporaneo.

A gennaio 2023, FENDI e Fondazione Arnaldo Pomodoro annunciano l'avvio di una partnership pluriennale, naturale evoluzione del rapporto che si è instaurato tra la Fondazione e la Maison nel 2013, quando FENDI ha trovato "casa" a Milano nello spazio di Via Solari 35, ex sede espositiva della Fondazione dove è custodita l'opera ambientale *Ingresso nel labirinto*, una delle più significative e rappresentative del percorso artistico di Arnaldo Pomodoro. Primo appuntamento di questa rinnovata collaborazione è la mostra *Arnaldo Pomodoro. Il Grande Teatro delle Civiltà*, a cura di Lorenzo Respi e Andrea Viliani, visitabile dal 12 maggio al 1 ottobre 2023 presso il Palazzo della Civiltà Italiana a Roma.

Dopo la prima collaborazione avvenuta dal 2017 al 2020, nel marzo 2023 FENDI rinnova la partnership con Galleria Borghese con il supporto della Maison alla mostra *Giuseppe Penone. Gesti Universali*, aperta da marzo a maggio del 2023, nel 2024 con la mostra *Louise Bourgeois. L'Inconscio della Memoria* da giugno a settembre 2024, e nel 2025 con *Wangechi Mutu. Poemi della Terra Nera* da giugno a settembre 2025.

Nel maggio 2025, dopo averne sponsorizzato il restauro conservativo durato 2 anni, FENDI annuncia la riapertura della *Grotta di Diana* all'interno di Villa d'Este a Tivoli, nei pressi di Roma, sito UNESCO conosciuto per le fontane e l'acqua, elemento caro alla Maison.