



Terra Sacra. L'arte di ricostruire un legame

Piera Talin

► To cite this version:

Piera Talin. Terra Sacra. L'arte di ricostruire un legame. Flavio Arensi. Terra Sacra. L'arte necessaria. Luoghi, comunità, esistenze, Skira, pp.29-39, 2021, 9788857246468. <hal-03953737>

HAL Id: hal-03953737

<https://hal.science/hal-03953737v1>

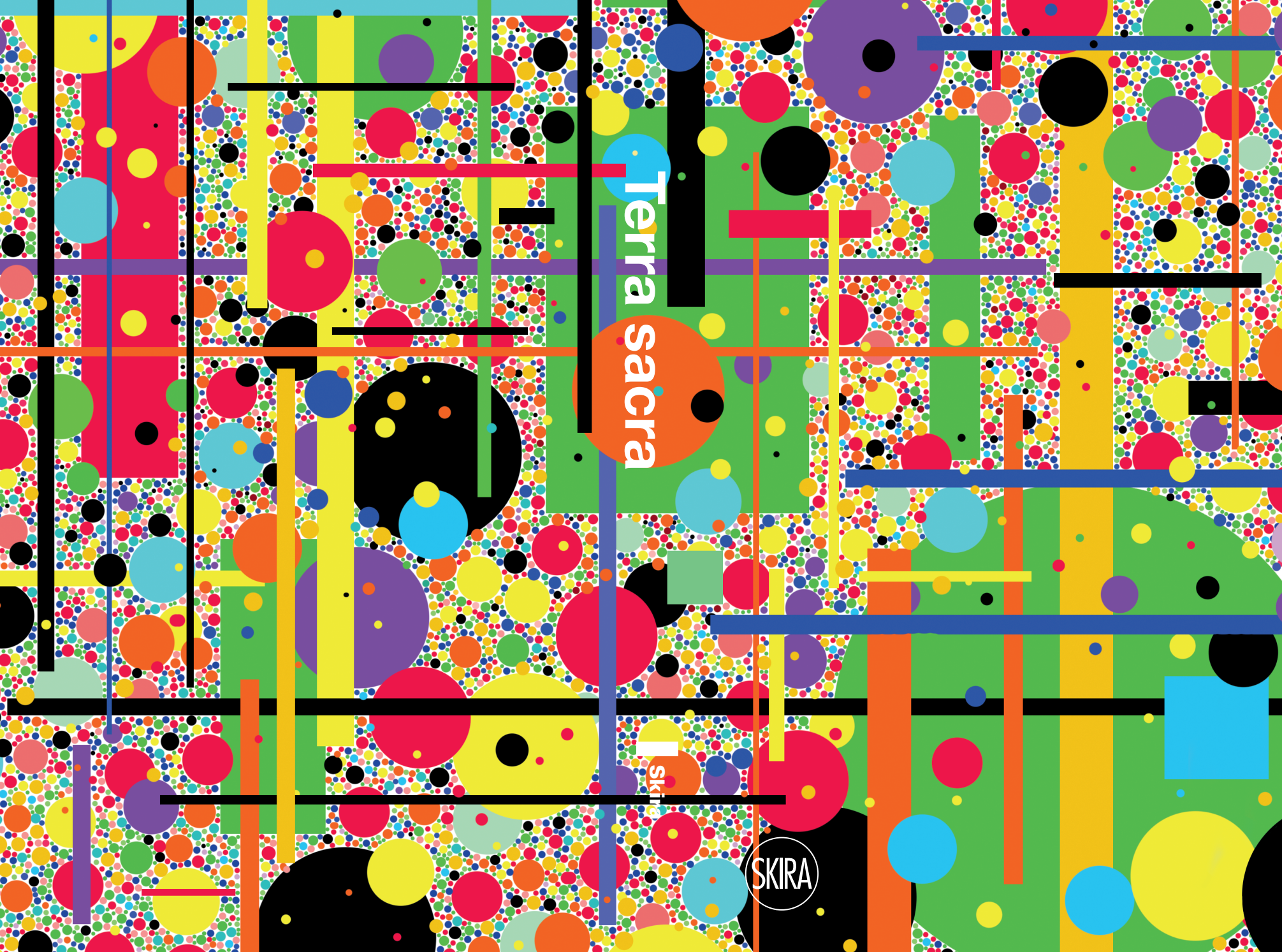
Submitted on 15 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization



Terra sacra

SKIRA

SKIRA

Terra sacra

Estrato del volume Terra Sacra (a cura di Flavio Arensi), Skira, 2021

Questa ricerca è stata possibile grazie al generoso supporto del programma di ricerca ERC Starting Grant n. 757589 "HealingEncounters" basato al CERMES3 (Université de Paris, EHESS, CNRS).

Terra sacra

a cura di Flavio Arensi

SKIRA

Terra sacra

A cura di Flavio Arensi

Ancona, Mole Vanvitelliana

27 novembre 2021 - 8 maggio 2022

Mostra promossa da



**Comune
di Ancona**

Sindaco

Valeria Mancinelli

Assessore alla Cultura

Paolo Marasca

Ufficio Cultura

Giovanni Montaccini, *Dirigente*

Francesco Paesani, *Responsabile
del procedimento*

Cosimo Binetti, Maria Vittoria Carloni,
Gloria Maurizi, Annalisa Salvatelli,
Francesco Siclari

Uffici tecnici

Corrado Albonetti, Riccardo Borgognoni,
Monica Carnevali, Umberto Montesi

Ufficio stampa

Margherita Rinaldi, Rosanna Tomassini,
Federica Zandri, Barbara Ulisse, Marco Porcu



Presidente

Aldo Grassini

Con



**Soprintendenza
Archeologia
Belle Arti
e Paesaggio
delle Marche**

Soprintendente

Marta Mazza

Responsabile Patrimonio Storico Artistico

Pierluigi Moriconi



**Fondo
Mole Vanvitelliana**

Presidente

Fabio Fiorillo

Con il contributo di



La mostra è realizzata nell'ambito
del *Progetto Presente* – Una strategia
socioculturale, finanziata da Fondazione
Cariverona attraverso il bando Valore Territori

Con il sostegno di



Con il patrocinio di



Partners



iGuzzini



Gruppo **Filippetti**



**Pinacoteca
Comunale
di Ancona**

LA MOLE
CULTURA PRESENTE

Eleonora Bigelli
Andrea Mangialardo
Sabrina Maggiori
Massimo Pigliapoco

Segreteria organizzativa
Roma&Roma

Assicurazioni
Lloyd's Insurance Company S.A.

Trasporti
Liguigli FAS

Conservazione opere
Vita per l'arte di Angela Allegrini

Progetto di allestimento
amanolibera architettura
Andrea Mangialardo

Realizzazione strutture allestitive
Rinoteca

Accessibilità e servizi in mostra
Museo Tattile Statale Omero

Ufficio stampa nazionale
CLP Relazioni Pubbliche
Anna Defrancesco Gatti

Social media
Martina Leonardi
Irene Carloni
Omar Marcelli

Public program
Lucia Gasparri
Olimpia Postacchini

Servizi logistici



Catalogo a cura di
Flavio Arensi

con testi di
Flavio Arensi
Piera Talin
Alessandro Tesei
Danilo Garcia Di Meo
Andrea Mangialardo

Prestatori

Antonio Addamiano, Dep Art Gallery, Galleria
dell'Incisione, Galleria Giampaolo Abbondio,
Galleria Massimo Minini, Archivio Franco Pinna,
Archivio Claudio Abate, Osart Gallery, P420,
Eredi Spagnulo, Galleria Francesca Minini,
Fondazione VOLUME!, G. Colombo,
Galleria Giovanni Bonelli

Ringraziamenti

Piera Talin, Alessandro Tesei, Lorenzo Palmieri,
Claudia e Giulia Torrisi, Luca e Anna. Luigi
Vanvitelli, Anne Marchand, Adriana e Alberto
Buffetti, Giampaolo Abbondio, Antonio
Addamiano, Giovanni Bonelli, Sirio Ortolani,
Chiara Fasser, Sara Wunderli, Claudio Domini,
Alessandra Carlotta Alessi Anghini, Elisabetta
Frontini, Federico Leoni, Massimo Curzi,
Daniela Simoni, Andrea Giovanni Croce, Paola
Crisafi, Piero Abbondati. Daniela Simoni. Giulia
Agostinelli. Mimmo Paladino, Maurizio Braucci.
Andrea Dobrea. Emma

Elisabetta Frontini ha scelto di sostenere
le attività culturali della Mole Vanvitelliana,
destinandole la sua donazione liberale come
previsto da – Art Bonus – art. 1 Decreto Legge
31 maggio 2014, n. 83 e s.m.i.

Terra sacra, l'arte di ricostruire un legame

Piera Talin

Terra sacra. Queste due parole da sole, e ancora di più se unite, schiudono un universo di esperienze, domande, problemi e significati di massima importanza oggi. Apparentemente un concetto molto semplice, come quello di *naturale*, qualcosa che si sente e si percepisce chiaramente, ma che non solo risulta essere un tema complesso e molteplice, ma che, vista l'urgenza della situazione in cui versa la terra e come noi esseri umani viviamo e facciamo vivere le altre specie sul pianeta, siamo anche ben lontani dal comprendere veramente. Terra sacra comporta infatti una molteplicità di concetti e significati e un'infinita pluralità di esperienze e sentimenti soggettivi, collettivi, culturali e storici.

Il *sacro*, inoltre, richiederebbe uno spazio dedicato, maggiore coraggio e saggezza per poter tentare di descriverne qualche aspetto a parole. L'arte, e le opere presentate in questa mostra, sicuramente comunicano al cuore quello che le parole non sanno fare. Qui intendo la definizione di terra sacra a partire dalla relazione affettiva, un legame che abbraccia aspetti materiali e non. È una relazione che si sperimenta e si manifesta necessariamente in maniera molteplice, soggettiva, e allo stesso tempo collettiva, culturale e storica.

Se si pensa al concetto di *terra sacra* è più facile che emergano immagini di territori naturali, dell'acqua, del vento, delle foreste, di fuochi per scaldarsi e da contemplare in cerchio, e dei contesti rurali dove la terra, bruna, morbida e umida, o dura e seccata dal sole, può essere vista e realmente esperita. Forse risulta meno probabile che il primo pensiero di *terra sacra* sia un edificio di quindici piani nel centro o nella periferia di una città, un incrocio stradale o, per quanto meraviglioso, lo skyline di una metropoli al tramonto, o ciò che resta di un fiume morto. Tuttavia le riflessioni qui presentate, pur radicate nel legame con i contesti naturali, si incentrano in particolare sulla vita umana negli spazi urbani, nelle città, tra cemento e crocevia, e in un certo senso ci si domanda cosa si possa fare dopo la distruzione di questo legame e tutto ciò che ne consegue.

Le opere cui mi riferisco riguardano principalmente il territorio urbano, luoghi quali la via commerciale principale della città, il pavimento della propria casa, gli incroci stradali. Riguardano materiali quali cemento,

insegne di carta, ferro e azioni quotidiane quali preparare una tazza di caffè. Esse hanno richiamato la mia attenzione perché riguardano atti performativi, siano essi artistici, rituali, di cura, attivismo o tutto questo insieme, e rispecchiano un certo tipo di legame con la terra, il contatto diretto con essa, con il vivere e con il ricordare che è la terra che ci allatta, ci nutre e ci sostiene, e quindi come dire grazie per tutto questo. Ne emergono traiettorie diverse e molteplici, risposte che intersecano arte, rito e forme di azione individuali e collettive.

L'idea di scrivere questo testo nasce da lunghe conversazioni con Flavio Arensi; mentre lui, il curatore, preparava *Terra sacra*, io procedevo con la stesura della mia tesi di dottorato in antropologia. Nella mia ricerca su rituali di cura in contesti urbani, rituali tradizionali e innovativi, le cui pratiche di cura – *cura* da intendersi nei suoi significati più ampi – si intrecciano esplicitamente con l'arte, parto anche dalla premessa che cura, arte e rituale non possono essere separati in categorie nettamente differenti, così come sono sfumati i confini tra la dimensione estetica e performativa, quella terapeutica e quella spirituale, mistica o religiosa, per come le si intende. In questo particolare intreccio si esprimono diversi temi e questioni legate alla terra e alla relazione affettiva e sacra con essa, specialmente di fronte a fenomeni quali l'urbanizzazione, la diaspora, la colonizzazione, i disastri ambientali e le diverse connessioni tra loro. Ho scelto di parlare in particolare di queste opere artistiche e letterarie per uno dei temi che le unisce. Le opere qui presentate manifestano sfaccettature di forme di relazione con la terra, che vanno dal legame affettivo, familiare, a quello politico e/o spirituale, proponendo diversi aspetti e luoghi dell'urbanità. La concezione della terra in quanto sacra attraversa le culture. Per le civiltà indigene, di cui parlo in questo testo, la terra è un essere vivo e dotato di spirito. Ciò che viene compiuto e che queste opere invitano a cogliere quindi sono gesti che si riappropriano di forme di relazione con la terra. In queste opere infatti è presente la ricerca della ricostruzione di un legame con la terra, sia esso il contatto diretto, la relazione di appartenenza, o il dialogo con il

divino, con la terra in quanto essere divino, dopo che questo è stato perso, o strappato, come nella maggior parte dei casi. Ossia dopo che la terra è stata cementificata, espropriata, colonizzata, desertificata, avvelenata.

Il primo esempio che riporto non riguarda l'opera di un artista, bensì la concezione sacra dell'incrocio nelle religiosità afro-brasiliane.

Gli incroci stradali hanno ispirato in modo rilevante la mia riflessione sullo spazio urbano e sulla relazione con la terra in seguito agli strappi traumatici della storia, quali la diaspora africana in Brasile e la colonizzazione. In Brasile, dove la maggior parte dei materiali qui presentati sono stati raccolti, a volte è possibile incontrare, agli angoli delle strade e all'entrata delle case private e dei luoghi di culto, oggetti rituali di questa divinità, insieme a offerte di frutta, bevande alcoliche, candele e fiori. Se all'occhio europeo i crocevia non dicono nulla e passano per lo più inosservati, questi spazi si rivelano estremamente ricchi di significato nella visione rituale afro-brasiliana, in quanto sono considerati la casa della divinità Yoruba, chiamata Exú. Exú, una divinità che ha subito una profonda risignificazione nella diaspora africana in Brasile, rappresenta, tra gli altri aspetti, il principio dinamico dell'universo, il movimento, il molteplice nell'uno, il caos e i viaggi. Per queste ragioni Exú è il signore e guardiano dei crocicchi e crocevia, un simbolo carico di possibilità e di molteplici direzioni. Nello spazio multiplo e liminale dell'incrocio la casa di questa divinità e quelle a lui legate, la dimensione rituale, quella urbana e quotidiana si incrociano (Cardoso, 2007). In questo senso l'incrocio tra diverse strade subisce un processo di sacralizzazione, divenendo al tempo stesso uno spazio naturale, divino e profano. A un crocevia, tutte le opzioni si incrociano e si contaminano, entrando in dialogo e in condivisione. Sono quindi campi aperti a molteplici direzioni e possibilità che rompono la linearità e la purezza di una direzione unica, e manifestano come angoli e congiunzioni siano spazi dove diverse forme di conoscenza possono attraversarsi, coesistere e moltiplicare azioni, esperienze e conoscenze. Cardoso e Head (2015) affermano quindi che l'incrocio introduce la possibilità di dislocamento in tutto il suo potenziale di senso,

sia per quanto riguarda le sue coordinate materiali, sia per le possibilità di significato. In questo senso gli incontri sono allo stesso tempo uno spazio di trasgressione (Rufino, 2018).

Teat(r)o Oficina

Da questo tipo di incontri e incroci culturali nasce il Teat(r)o Oficina Uzy-na Uzona (Teatro Oficina) di San Paolo del Brasile, realizzato dall'architetta italo-brasiliana Lina Bo Bardi¹, e l'opera teatrale *As bacantes* (*Baccanti*) del drammaturgo José Celso Martinez Corrêa, comunemente chiamato Zé Celso, fondatore di questa compagnia teatrale. Il Teatro Oficina fu inaugurato nel 1958 e si è sviluppato come teatro anarchico d'avanguardia, divenendo un importante polo culturale e politico di San Paolo nelle decenni 1960 e 1970. È in questo contesto che è stata recitata per la prima volta la trasgressiva e rivoluzionaria opera *O Rei da Vela* di Oswald de Andrade, ponendo le basi del movimento culturale e artistico brasiliano del *tropicalismo*. Con l'affermarsi della dittatura militare in Brasile (1964-1985) il teatro divenne un centro di resistenza culturale fino al 1974, quando la compagnia fu costretta a sciogliersi dal regime dittatoriale in corso e i suoi membri vennero esiliati o incarcerati e torturati.

Il progetto architettonico del teatro è stato realizzato da Lina Bo Bardi in collaborazione con Edson Elito, iniziato nel 1989 e completato nel 1994 (Bononi, 2018; Patriota, 2003; Troi e Colling, 2017). Situato in Viaduto do Chá², il teatro si compone di una sorta di strada, un lungo corridoio con una parete di vetro su uno dei lati più lunghi e una struttura portante costruita prevalentemente in ferro. Il luogo prevede uno spazio dove è possibile accendere un fuoco, con una fontana o cascata di acqua corrente, piante viventi e un tetto che si apre per far esplodere fuochi d'artificio o per lasciare che il cielo entri all'interno del teatro. La struttura a forma di corridoio permette che le performance avvengano sia dentro che fuori dal teatro, e che ci sia compenetrazione tra lo spazio esteriore e quello interiore, tra la città, la natura, il cemento, e quindi assista al processo di gentrificazione del quartiere.

Le performance stesse si riconoscono per il loro carattere estremamente

meticcio, dove attraverso Euripide vengono affrontate questioni di speculazione edilizia e di politica contemporanea brasiliana e di San Paolo in particolare, dove l'antica Grecia diventa una "Grecia brasileira", mescolata alle ritualità afro-brasiliane e indigene. L'opera *As bacantes*, realizzata per la prima volta nel Teatro Oficina nel 1996 da Zé Celso e definita una *tragicomédiorgyia* che rappresenta l'identità del Teatro Oficina, è l'adattamento delle *Baccanti*, l'ultima tragedia scritta da Euripide nel 405 a.C.³. Il progetto architettonico di Lina Bo Bardi è stato profondamente ispirato dall'essenza dionisiaca della compagnia del Teatro Oficina, la sacralità e la relazione con gli elementi naturali. Il nuovo teatro è stato inaugurato con rituali di consacrazione dello spazio che si ispirano alle religioni tradizionali afro-brasiliane e alle pratiche sacre indigene. Infatti il teatro è concepito come se fosse un *terreiro*, come viene definito lo spazio rituale sacro nelle religioni afro-brasiliane quali il Candomblé e l'Umbanda; ma un *terreiro eletrônico* dove, durante le opere teatrali, viene suonata dal vivo musica popolare brasiliana e rock, insieme ai ritmi tradizionali dei tamburi rituali. Tra le pratiche rituali della compagnia teatrale ci sono anche la preservazione delle piante e la ritualizzazione degli oggetti usati in scena (Islam, 2019). La prima azione compiuta dalla compagnia insieme a Lina Bo Bardi è stata infatti quella di piantare una pianta, oggi divenuta un grande albero, sul terreno esterno al teatro.

Il Teatro Oficina incarna una forma di resistenza culturale del teatro in difesa dello spazio urbano dal processo di gentrificazione, e manifesta l'essenza dionisiaca della relazione con la natura, specialmente nel suo essere profondamente erotica e incentrata sulla fruizione del piacere dei doni della natura e dell'esistenza. Attraverso l'arte e il rito, lo spazio urbano viene trasformato in un territorio "sacro", dove rinasce l'antica unione tra teatro e rito, un territorio sicuramente così denso di significato da perdere la sua neutralità di terreno soggetto al capitale e alle leggi del mercato. In questo modo l'arte *crea* il territorio, ossia permette di ripensare un certo spazio e farlo fruire in modo diverso, tanto da riuscire a preservarlo dalla speculazione edilizia in corso da decenni intorno alla zona adiacente.

In altro modo anche l'artista brasiliano afro-indigeno Xadalu Tupã Jekupé crea un territorio a partire da un atto artistico. Nel corso del tempo le sue creazioni hanno contribuito a tutelare e ricreare un territorio indigeno nello spazio pubblico della città di Porto Alegre. Xadalu è un artista urbano che si è affermato dapprima in maniera anonima, come *writer* nella città di Porto Alegre, e dopo aver dichiarato la sua identità ha continuato come artista e negli ultimi anni sta guadagnando notorietà a livello nazionale e internazionale. Le sue insegne verdi con la scritta “Área Indígena”, che da anni incolla sui muri negli spazi pubblici della città, hanno creato un iniziale e interessante equivoco in quanto sono state scambiate per una sorta di messaggio ufficiale delle istituzioni – anche sollevando non poche questioni sul problema della discriminazione razziale che subiscono le civiltà indigene – e quindi prese alla lettera da tante persone. La gente di etnia Guaraní, soprattutto le donne che raggiungono il centro della città per vendere oggetti di artigianato, hanno iniziato a prendere posto e a dispiegare la loro mercanzia per terra sui marciapiedi e nelle vie commerciali, nelle “aree indigene” di Xadalu. Nella prospettiva indigena la questione del territorio non riguarda solamente la lotta per la terra indigena e la preservazione della foresta. La terra, in quanto spirito sacro, il proprio territorio, è anche lo spazio in cui è possibile *essere*, vivere secondo i modi di vita indigeni. Lo stesso tipo di insegna “Área Indígena”, nel formato di una bandiera di parecchi metri, è stato issato dall'artista sulla cupola del Museo Nazionale di Rio de Janeiro in occasione della sua mostra nel 2020. Per la popolazione Guaraní, con la quale l'artista convive e collabora da anni, il rapporto tra città e *aldeia* (villaggio indigeno) è estremamente complesso e difficile. La città fornisce l'opportunità di vendere l'artigianato, sempre in condizioni di estrema marginalità, ma più cresce la città, più si restringe lo spazio esistenziale delle popolazioni situate ai margini delle aree urbanizzate, dove manca la terra da coltivare e aumenta la fame. Questi spazi vengono ristretti sempre di più e con sempre maggiore violenza, come mostra l'artista con le sue foto degli abitanti dei villaggi indigeni con giubbotti antiproiettile.

Dopo aver visto esempi di costruzione, sacralizzazione e “occupazione”, ora porto un esempio di “distruzione” del cemento che ricopre la terra, in quanto atto performativo artistico di riconnessione con la terra, in primo luogo come contatto diretto con essa. L'artista brasiliano Rodrigo Bueno, il cui lavoro e spazio artistico nella città di San Paolo è conosciuto come *Mataadentro* (Foresta dentro), agisce sul territorio urbano della megalopoli, nello specifico lo spazio privato della sua casa e del suo atelier, rompendo il pavimento di cemento per piantare alberi direttamente nel terreno sottostante. Al tempo della mia visita, nel 2019, lo spazio *Mataadentro* accoglieva periodicamente anche pratiche spirituali di diversa origine, dalle quali emergeva la forte connessione dell'artista con le entità spirituali della foresta, delle tradizioni indigene e afro-brasiliane, nonché della storia della colonizzazione.

Il legame di nutrimento e di parentela dell'essere umano con la terra emerge in particolar modo dalle concezioni espresse dagli artisti e pensatori indigeni. In *Ideas para adiar o fim do mundo* (*Idee per rimandare la fine del mondo*) il filosofo e attivista Ailton Krenak evidenzia come molta parte dell'umanità sia scissa dalla terra, condizionata da particolari concezioni di essere umano, natura ed esistenza. Ritene anche che una parte dell'umanità, spesso considerata marginale o addirittura dimenticata, sia profondamente attaccata alla terra, tanto da far pensare che queste persone vogliano “mangiare la terra, allattarsi dalla terra, dormire sdraiati sulla terra”. Il pensiero capitalista, secondo cui la terra è risorsa economica, non può concepire il piacere della terra e la semplice fruizione della vita, come ci ricorda l'opera *Donne addormentate al sole* di Leonardo Cremonini. Krenak dice anche: “Godere senza nessun obiettivo. Allattarci senza paura, senza colpa, senza alcun obiettivo. Noi viviamo in un mondo dove devi spiegare perché ti stai allattando, il mondo si è trasformato in una macchina che consuma innocenza”. Questa immagine rimanda al momento in cui, nelle *Baccanti*, il messaggero riferisce a Penteo cosa ha visto sul monte dove le Baccanti erano raccolte: “Un'altra toccò con la ferula il suolo della terra e il dio vi fece scaturire una sorgente di vino.

E quante desideravano la candida bevanda, scavando la terra con la punta delle dita ne traevano zampilli di latte; dai tirsi di edera fluivano dolci ruscelli di miele. Così, se tu fossi stato presente, ti saresti rivolto in preghiera a quel dio che ora condanni”.

Il murale *Selva Mãe do Rio Menino* (Selva Madre del Fiume Bambino), il più grande murale⁴ realizzato nel mondo da un’artista indigena, Daiara Tukano, brasiliana del popolo Tukano, rimanda al legame tra terra e maternità. Realizzato per il festival CURA (Circuito Urbano de Arte) nel 2020 su una parete dell’edificio Levy di Belo Horizonte (Minas Gerais), esso rappresenta la Madre Terra con in braccio suo figlio, il fiume. Nella visione Tukano i fiumi sono nonni, che sono già stati bambini, che discendono dalla Madre Foresta⁵.

Anche Ailton Krenak, riferendosi esplicitamente al crimine ambientale del Rio Doce (Fiume Dolce) nello Stato di Minas Gerais in Brasile, avvenuto nel 2015, ci riporta la concezione indigena Krenak secondo cui il fiume è *Watu*, ossia il Nonno. Tutt’altro che risorsa economica da sfruttare, il fiume è una persona, un parente molto stretto, un antenato. Quando la terra viene depersonalizzata e privata dei suoi significati, il suo legame di parentela con l’essere umano e con gli altri esseri viventi diventa oggetto di estrazione e attività industriale. La catastrofe ambientale del Rio Doce in Brasile risulta essere la più grave nella storia del Brasile, che i media considerano una vera e propria “Fukushima brasileira”⁶. Il 5 novembre 2015 crollarono due dighe nei pressi di Mariana, riversando 62 milioni di metri cubi di fanghi tossici e acque acide derivate dalla produzione mineraria, tra le economie più importanti della regione del Quadrilatero Ferifero nello Stato di Minas Gerais. L’intero ecosistema del fiume più lungo del Sud-Est del Brasile è stato distrutto, con una marea tossica che ha percorso centinaia di chilometri in lunghezza e una decina anche in larghezza, fino a disperdersi nell’Oceano Atlantico, travolgendo e soffocando ogni forma di vita e con livelli di tossicità estremamente superiori ai limiti consentiti dalla legge. Le società responsabili del disastro, prive di sistemi di protezione per i casi di emer-

genza, continuano ad affermare la non tossicità delle sostanze disperse (piombo, arsenico, mercurio). Oltre a una dozzina di morti identificati nella sciagura, le acque della regione risultano avvelenate, gravando su tutta la popolazione locale, in particolare sulle popolazioni originarie che ci vivono, come i Krenak. A tale proposito afferma Ailton Krenak: “Questo disastro ci ha lasciati orfani, ponendoci nella condizione di un mondo che è finito”.

Ma Ailton Krenak ci dice anche che la fine del mondo non è una sola, perché molte apocalissi sono già accadute nel mondo indigeno a causa della colonizzazione, della deforestazione e dell’evangelizzazione. Uno degli insegnamenti che ci vengono dalle civiltà indigene è di avere subito diverse volte e costantemente l’apocalisse, la distruzione dei loro mondi. Se non esiste la fine del mondo, è perché ne esistono molteplici. Siamo già caduti altre volte in altri luoghi, e perdere un’altra volta le nostre condizioni di vita ci mette paura. Ma se un’altra caduta è inevitabile, tuttavia è possibile costruire dei paracadute. I paracadute, secondo Krenak, sono le storie da raccontare, che possono essere trovate nel mondo della visione e del sogno, i luoghi delle storie. Mentre alcuni pregano affinché l’umanità desista dai sogni e la fine del mondo arrivi a termine, Krenak propone quindi di raccontare, ancora una volta, un’altra storia.

Avviandomi alla conclusione di questo testo vorrei riprendere la questione che attraversa queste opere e che ha particolarmente attirato la mia attenzione. Ciò riguarda la spinta, la ricerca per ricostruire una relazione sacra con la terra, soprattutto laddove questa sia stata, per vari motivi, distrutta. Le parole di Krenak richiamano infatti alla creatività, all’arte, alla narrazione, al sogno, alla visione, in cui azione politica, ambientale e poetica si intrecciano, e quindi al rapporto intimo con gli esseri spirituali. In *Braiding Sweetgrass* la biologa indigena Robin Wall Kimmerer racconta come suo padre, un uomo al quale era stato impedito di imparare la sua lingua indigena e di praticare i rituali del suo popolo, avesse cominciato a versare sulla terra il primo caffè appena fatto ogni mattina negli accampamenti estivi della famiglia: come una sorta di preghiera, un’offerta

alla natura, un gesto per ricostruire un rapporto storicamente spezzato. Senza più conoscere parole, canzoni, né formule rituali tradizionali, con la semplicità di un gesto quotidiano egli si riappropriava così del rapporto sacro con la terra, reinventando un rituale con la terra, ricostruendo il loro senso del rito.

Questo testo non ha la pretesa di dare risposte a questioni storiche, economiche, politiche, ambientali, razziali quali quelle citate in queste pagine. Piuttosto si sofferma sull'intimità del gesto di cura, da cui ognuna di queste esperienze soggettive nasce e si esprime artisticamente. Esso delinea in maniera piuttosto rizomatica alcune esperienze raccolte in spazi di intersezione tra arte, rito, città e cura, e senza la pretesa di fornire una visione unica, esplora diversi aspetti della relazione sacra con la terra. Questa posizione emerge dal mio tentativo di seguire l'approccio con il quale Flavio Arensi ha sviluppato il progetto curatoriale della mostra; sono certa che, nel corso degli anni, egli si sia molte volte messo in ascolto delle sue esperienze del sacro e della terra. La decisione di proporre una eterogeneità di opere e pensieri, molteplicità esplicitamente non gerarchica, esprime a mio avviso una percezione rizomatica che sorge dall'entrare in relazione, in ascolto profondo con la terra.

In conclusione, il mio augurio e invito a tutti coloro che vedranno questa mostra e leggeranno queste parole è di *essere* terra, terra sacra, e accedere a quello spazio del sogno, della visione e dell'intuizione dove raccogliere un'altra storia da narrare, e dove trovare un altro, il proprio, rito alla terra.

Questa ricerca è stata possibile grazie al generoso supporto del programma di ricerca ERC Starting Grant n. 757589 "HealingEncounters" basato al CERMES3 (Université de Paris, EHESS, CNRS).

¹ Nel 2021, alla Biennale di architettura di Venezia, è stato assegnato il Leone d'oro alla memoria a Lina Bo Bardi.

² <https://www.domusweb.it/en/architecture/2012/05/21/the-street-is-a-theatre.html> / ultimo accesso 16 febbraio 2021.

³ <https://thetheatretimes.com/bacantes-bacchae-best-theatre-world/> ultimo accesso 9 marzo 2021.

⁴ 48 metri di altezza e 28 di larghezza, per un totale di 1006 metri quadrati.

⁵ <https://cura.art/portfolio/daiara-tukano/> ultimo accesso 3 agosto 2021.

⁶ https://web.archive.org/web/20151203070819/http://www.nationalgeographic.it/ambiente/2015/11/30/news/brasile_fanghi_tossici_rio_doce_atlantico-2873561/

Riferimenti bibliografici

José Gustavo Bononi, *Teatro Oficina em anos de repressão. Entrevista com José Celso Martinez Corrêa*, in "DAPesquisa", n. 8, 5 novembre 2018, pp. 7280. <https://doi.org/10.5965/1808312906082011072>

Vânia Zikán Cardoso, *Narrar o mundo. Estórias do "Povo da Rua" e A narração do imprevisível*, in "Mana", n. 2, ottobre 2007, pp. 317-345. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132007000200002>

Vânia Zikán Cardoso, Scott Head, *Matérias nebulosas. Coisas que acontecem em uma festa de Exu*, in "Religião & Sociedade", n. 1, giugno 2015, pp. 164-192. <https://doi.org/10.1590/0100-85872015v35n1cap08>

Euripide, *Baccanti*, Feltrinelli, Milano 2018.

Silvia Federici, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2015.

Gazi Islam, *Embodying the Social: Desire and Devo(r)ation at the Teatro Oficina*, in *Diversity, Affect and Embodiment in Organizing*, a cura di Marianna Fotaki e Alison Pullen, Springer International Publishing, Cham 2019, pp. 249-273. https://doi.org/10.1007/978-3-319-98917-4_11

Robin Wall Kimmerer, *Braiding Sweetgrass. Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teachings of Plants*, Milkweed Editions, Minneapolis 2013.

Ailton Krenak, *Ideias para adiar o fim do mundo*, Companhia das Letras, San Paolo del Brasile 2019; trad. it. *Idee per rimandare la fine del mondo*, Aboca, Sansepolcro 2020.

Rosângela Patriota, *A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo*, in "História", n. 1, São Paulo, 2003, pp. 135-163. <https://doi.org/10.1590/S0101-90742003000100006>

Luiz Rodrigues Rufino, *Pedagogia das encruzilhadas*, in "Periferia", n. 1, 12 aprile 2018, pp. 71-88. <https://doi.org/10.12957/periferia.2018.31504>

Marcelo de Troi, Leandro Colling, *Antropofagia, dissidências e novas práticas: o Teatro Oficina*, in "Revista Ambivalências", n. 8, 23 gennaio 2017, p. 125. <https://doi.org/10.21665/2318-3888.v4n8p125-146>

Elenco delle opere

Progetti speciali

Alessandro Tesei
Courtesy Associazione Ascosi Lasciti

Danilo Garcia De Meo
Progetto fotografico *Quatranì*

Antonio Marras, *Sovrastruttura*, 2021
Progetto per il Deposito della
Sovrintendenza presso la Mole Varvitelliana
di Ancona
Collage su carta, 297 x 420 cm
Collezione dell'artista

Incipit

Filippo Piantanida, *Boundaries - Europe*,
2017 (2021)
Stampa digitale su pvc, 360 x 540 cm
Collezione dell'artista

Davide Quayola, *Remains: Vallée de Joux*
#C_020, 2018
Stampa digitale in latex, 350 x 657 cm
Collezione dell'artista

Davide Quayola, *Laocoön #26*, 2017
Polistirene, 240 x 125 x 120 cm
Collezione dell'artista

Sezione I. Pittura

Salvo, *45 Siciliani*, 1976
Olio su tavola, 102 x 121 cm
Collezione Antonio Addamiano,
courtesy Dep Art Gallery

Luca Pancrazzi, *Senza confine (Sicilia*
occidentale), 2016
Acrilico su pvc su legno, 105,5 x 154,5 cm
Collezione dell'artista

Luca Pancrazzi, *Senza confine (World)*, 2020
Acrilico su pvc telato, 65 x 99 cm
Collezione dell'artista

Luca Pancrazzi, *Senza confine (Italia)*, 2020
Acrilico su pvc telato, 70,5 x 91,5 cm
Collezione dell'artista

Gianfranco Baruchello, *Of Cabbages*
and Kings, 1964
Tecnica mista su tela, 45,5 x 27 cm
Collezione privata

Gina Pane, *Moment de l'action - Little*
Journey (Garçon au poisson), 1977
Pennarello e colore su carta, 63 x 50 cm
Galleria dell'Incisione, Brescia

Gino De Dominicis, *Gilgamesh*, 1980
Olio su tavola e foglia d'oro, 35 x 29,5 cm
Galleria Giampaolo Abbondio, Todi

Maurizio Cannavacciuolo, *Lazy Ceramist*
Violet Sunflower vs Green, 2021
Acrilico su tela, 200 x 200 cm
Collezione dell'artista
Foto Maria Enquist / Allucinazione

Leonardo Cremonini, *Donne addormentate*
al sole, 1954-1955
Olio su tela, 96,5 x 129,5 cm
Collezione privata

Renato Birolli, *Anversa*, 1956-1957
Olio su tela, 114 x 88 cm
Collezione privata

Titina Maselli, *Autostrada*, 1961
Olio su tela, 123 x 100 cm
Galleria Massimo Minini, Brescia

Sezione II. Antropologia dello spazio

Franco Pinna, *Federico Fellini sul set del film*
"I clowns", Roma, 1972
Stampa fotografia su carta, 50 x 40 cm
Archivio Franco Pinna, Roma

Franco Pinna, *Ernesto de Martino in*
Lucania, agosto 1956
Stampa fotografica su carta, 40 x 50 cm
Archivio Franco Pinna, Roma

Franco Pinna, *Albano di Lucania*,
11 agosto 1956
Stampa fotografica su carta, 40 x 40 cm
Archivio Franco Pinna, Roma

Franco Pinna, *Maddalena La Rocca, Colobrero*, ottobre 1952
Stampa fotografica su carta, 50 x 40 cm
Archivio Franco Pinna, Roma

Franco Pinna, *Galatina. Tarantismo, arrivo delle tarantate alla cappella di San Paolo*, giugno 1959
Stampa fotografica su carta, 50 x 40 cm
Archivio Franco Pinna, Roma

Franco Pinna, *Nardò. Tarantismo, terapia domiciliare*, giugno 1959
Stampa fotografica su carta, 40 x 40 cm
Archivio Franco Pinna, Roma

Claudio Abate, *Vedova blu*, 1968
Fotografia, 70 x 100 cm
Archivio Claudio Abate, Roma

Paolo Icaro, *Soffio*, 2018
Gesso, 30 x 32 x 2 cm
Courtesy l'artista e P420, Bologna
Foto Carlo Favero

Piero Fogliati, *Euritmia evolvente*, 1970
Corpo rotante in sospensione, filo, ø 30 cm
(con presa elettrica)
Osart Gallery, Milano

Paolo Icaro, *Spazi di spazio, 65-35-15*, 2011
Tondino di alluminio, ø 7 mm,
200 x 65 x 6 cm
Courtesy l'artista e P420, Bologna
Foto Carlo Favero

Piero Fogliati, *Fleximofono*, 1972
Insieme meccanico con molle in acciaio armonico, molle in acciaio e piastra di ferro,
235 x 35 x 35 cm
Osart Gallery, Milano

Piero Fogliati, *Reale virtuale*, 1994
Proiettore e ampolla, 38,7 x 17,3 cm
Osart Gallery, Milano

Giuseppe Spagnulo, *Respiro*, 1996
Acciaio, 210 x 65 x 79 cm
Proprietà Eredi Spagnulo

Sezione III. Luoghi degli altri

Flavio Favelli, *Gold Kabul*, 2019
Tappeti afgani cuciti, 160 x 160 cm
Particolare dell'installazione site specific
Courtesy l'artista e Francesca Minini, Milano
Foto Andrea Rossetti

Pietro Masturzo, *Teheran Echoes*, 2009
Stampe ai pigmenti su carta fotografica fine
art 100% cotone, 57 x 84 cm
Collezione dell'artista

Pietro Masturzo, *West Bank*, 2013
Stampe ai pigmenti su carta fotografica fine
art 100% cotone, 20 x 30 cm
Collezione dell'artista

Pietro Masturzo, *Gaza Nabil*, 2014
Stampe ai pigmenti su carta fotografica fine
art 100% cotone, 80 x 60 cm
Collezione dell'artista

Pietro Masturzo, *Gaza*, 2014
Stampe ai pigmenti su carta fotografica fine
art 100% cotone, 37 x 79 cm
Collezione dell'artista

Pietro Masturzo, *Gaza*, 2015
Stampe ai pigmenti su carta fotografica fine
art 100% cotone, 30 x 40 cm
Collezione dell'artista

Pietro Masturzo, *Iran, Neda*, 2015
Stampe ai pigmenti su carta fotografica fine
art 100% cotone, 30 x 20 cm
Collezione dell'artista

Silvia Camporesi, *Atlas Italia*, 2016-2021
Installazione, 112 fotografie a colori,
dimensioni variabili
Collezione dell'artista

Pasquale Palmieri, *Sta in guardia*, 2003
Inchiostri su carta di cotone, 50 x 60 cm
Collezione dell'artista

Pasquale Palmieri, *Ombrelli*, 1999
Inchiostri su carta di cotone, 50 x 60 cm
Collezione dell'artista

Pasquale Palmieri, *Sangue d'estate*, 2003
Inchiostri su carta di cotone, 50 x 60 cm
Collezione dell'artista

Pasquale Palmieri, *Desolate*, 2013
Inchiostri su carta di cotone, 50 x 60 cm
Collezione dell'artista

Pasquale Palmieri, *Spirito del tempo - 2*, 2019
Inchiostri su carta cotone, 50 x 60 cm
Collezione dell'artista

Pasquale Palmieri, *Era già il fumo di domani*, 2005
Inchiostri su carta di cotone, 50 x 60 cm
(particolare)
Collezione dell'artista

Peppe Avallone, *Mario Merz, Napoli*, 1997
Stampa su carta fotografica, 50 x 70 cm
Collezione dell'artista

Peppe Avallone, *Lucio Amelio "Terraemotus", Ercolano*, 1983
Stampa su carta fotografica, 70 x 50 cm
Collezione dell'artista

Peppe Avallone, *Joseph Beuys, "azione segreta", Cuma*, 1981
Stampa su carta fotografica, 70 x 50 cm
Collezione dell'artista

Peppe Avallone, *Post-terremoto periferia, Napoli*, 1984
Stampa su carta fotografica, 50 x 70 cm
Collezione dell'artista

Peppe Avallone, *Mergellina, Napoli*, 1978
Stampa su carta fotografica, 50 x 70 cm
Collezione dell'artista

Peppe Avallone, *Lotta per la casa, Napoli*, 1981
Stampa su carta fotografica, 70 x 50 cm
Collezione dell'artista

Pierantonio Tanzola, *Natura facit saltus*, 1981-2020
Video, durata 10' 20"
Collezione dell'artista

Alessandro Tesei, *Fukushima no Daimyo*, 2014
Video, durata 20'
Alessandro Tesei, regista

Sezione IV. La casa, i senzatetto

Guido Airoldi, *Heimat*, 2015
Carta da manifesto su legno, 90 elementi,
dimensioni variabili
Collezione dell'artista

Zoran Music, *Noi non siamo gli ultimi*, 1972
Olio su tavola, 40 x 29 cm
Collezione privata, Trieste

Andrea Bruno, cinque tavole dalla serie
Cinema Zenit, 2014-2016
Inchiostro su carta, 42 x 60 cm cad.
Collezione dell'artista

(Z)Zerocalcare, cinque tavole dalla serie
Macerie prime, 2017, e *Macerie prime sei mesi dopo*, 2018
Inchiostro su carta, 42 x 29,7 cm

Giovanni Albanese, *Mamma*, 1998
Acciaio, luci di wood, motore, carrozzina
e palle da biliardo, 195 x 62 x 170 cm
Courtesy Fondazione VOLUMEI, Roma
Foto Susana Serpas Soriano

Giovanni Albanese, *Comunisti in vacanza*, 2001
Ferro e lampadine a fiamma, 75 x 85 cm
Collezione dell'artista
Foto Sara Santarelli

Giovanni Albanese, *Cinese*, 2003
Ferro, vetro e luci, 80 x 40 x 40 cm
Courtesy Fondazione VOLUMEI, Roma
Foto Susana Serpas Soriano

Giovanni Albanese, *Pantani*, 2007
Materiali vari, 65 x 115 x 50 cm
Collezione dell'artista
Foto Claudio Abate

Giovanni Albanese, *Uno che fa girare le palle*, 2003
Ferro, vetro e luci, 80 x 30 x 40 cm
Courtesy Fondazione VOLUMEI, Roma
Foto Susana Serpas Soriano

Giovanni Albanese, *Cecchino*, 2017
Ferro e luce strobo, 85 x 50 x 20 cm
Collezione dell'artista
Foto Riccardo Abate

Giovanni Albanese, *Uno che fa buchi nell'acqua*, 2018
Ferro e trapano, 130 x 100 x 48 cm
Courtesy Fondazione VOLUMEI, Roma
Foto Susana Serpas Soriano

Giovanni Albanese, *Violinista*, 2016,
Ferro e legno, 138 x 40 x 40 cm
Collezione dell'artista
Foto Riccardo Abate

Giovanni Albanese, *Pazzo*, 2012
Ferro e lenti focali, 105 x 65 x 43 cm
Courtesy Fondazione VOLUMEI, Roma
Foto Susana Serpas Soriano

Giovanni Albanese, *VotAntonio*, 2015,
Ottone e ferro, 120 x 65 x 35 cm
Collezione dell'artista
Foto Claudio Abate

Gregorio Botta, *Orbite*, 2018-2021
Ferro, vetro, bronzo e piombo, 15 elementi,
dimensioni variabili
Collezione dell'artista

Mirella Bentivoglio, *Lettere E*, 1978
Travertino, 72,5 x 37 x 10 cm cad.
Osart Gallery, Milano

Mirella Bentivoglio, *L'ottavo giorno si separò il creato dalla creazione e nacque il libro*, 1982
Collage su pietra, 55 x 32 x 3 cm
Osart Gallery, Milano

Mirella Bentivoglio, *Senza titolo (Cuore)*, 1990
Marmo, 15,2 x 20,5 x 4,5 cm cad.
Osart Gallery, Milano

Mirella Bentivoglio, *Oltre andare*, 1995
Marmo, 20 x 20 x 6 cm
Osart Gallery, Milano

Matteo Basile, *Following the Milky Way*, 2018
Stampa a pigmenti su carta baritata
Hahnemühle, dittico, 210 x 150 cm cad.
Galleria Giampaolo Abbondio, Todi

Giorgio Santucci, *I 99 grigi sul pianeta Terra*, 2021
Inchiostro su carta, 16 tavole,
50 x 35 cm cad.
Collezione dell'artista

Sezione V. Paesaggio interiore, paesaggio esteriore

Gina Pane, *Pierres déplacées*, 1968
8 fotografie a colori, 100 x 260 cm
(installazione intera)
Collezione G. Colombo

Franco Piavoli, *Orchidea a quattro punti (Orchis quadripunctata)*, 1975
Collage di elementi vegetali su carta,
55 x 40 cm
Collezione dell'artista

Franco Piavoli, *Saxifraga muschiata (Saxifraga moschata)*, 1975
Collage di elementi vegetali su carta,
55 x 40 cm
Collezione dell'artista

Franco Piavoli, *Finocchio dei fossi ombrellifero (Oenanthe aquatica)*, 1975
Collage di elementi vegetali su carta,
55 x 40 cm
Collezione dell'artista

Franco Piavoli, *Anonimo*, 1975
Collage di elementi vegetali su carta,
55 x 40 cm
Collezione dell'artista

Franco Piavoli, *Anterico (Anthericum liliago)*, 1975
Collage di elementi vegetali su carta,
55 x 40 cm
Collezione dell'artista

Franco Piavoli, *Tarassaco (Taraxacum officinale compositae)*, 1975
Collage di elementi vegetali su carta,
55 x 40 cm
Collezione dell'artista

Franco Piavoli, *Corteccia di betulla*, 1975
Collage di elementi vegetali su carta,
55 x 40 cm
Collezione dell'artista

Franco Piavoli, *Erba pignola (Sedum album crassulaceae)*, 1975
Collage di elementi vegetali su carta,
55 x 40 cm
Collezione dell'artista

Franco Piavoli, *Ginestrina di palude (Lotus uliginosus)*, 1975
Collage di elementi vegetali su carta,
55 x 40 cm
Collezione dell'artista

Marco Mazzoni, *Temperanza*, 2021
Matita su carta, 50 x 35 cm
Collezione dell'artista

Marco Mazzoni, *Speranza*, 2021
Matita su carta, 50 x 35 cm
Collezione dell'artista

Marco Mazzoni, *Fortezza*, 2021
Matita su carta, 50 x 35 cm
Collezione dell'artista

Marco Mazzoni, *Fede*, 2021
Matita su carta, 50 x 35 cm
Collezione dell'artista

Marco Mazzoni, *Carità*, 2021
Matita su carta, 50 x 35 cm
Collezione dell'artista

Marco Mazzoni, *Prudenza*, 2021
Matita su carta, 50 x 35 cm
Collezione dell'artista

Marco Mazzoni, *Giustizia*, 2021
Matita su carta, 50 x 35 cm
Collezione dell'artista

Franco Fanelli, *Litica I*, 2019
Acquaforte e vernice molle stampata su carta, 70 x 50 cm
Collezione dell'artista

Franco Fanelli, *Litica II*, 2019
Acquaforte e vernice molle stampata su carta, 70 x 50 cm
Collezione dell'artista

Roberto Pugliese, *Concerto per natura morta*, 2014
Dodici tronchi di castagno e impianto sonoro, dimensioni variabili
Collezione dell'artista

