

Acacia. Genealogia materiale per un legame interrotto

Anna Castelli

Te Whanganui-a-Tara/Wellington, marzo 2025

Mentre mi trovo per alcuni mesi in Aotearoa/Nuova Zelanda, rispondo all'invito di Marco Maria Zanin per scrivere un testo per il suo progetto *Acacia*. Inevitabilmente, ciò che mi circonda permea il mio sguardo e si impone nelle mie riflessioni. Pur consapevole dei rischi, dei limiti e dell'impertinenza dei comparativismi¹, la cultura Māori con i suoi *tikanga* (protocolli) mi offre una visione che, pur così lontana, si rivela ai miei occhi incredibilmente preziosa. È un punto di vista che, nel contesto di questo breve saggio, ho deciso di condividere, perché mi auguro possa essere una chiave d'accesso per i lettori, che intendono addentrarsi in alcune riflessioni che Marco ha saputo intrecciare nel progetto *Acacia*². Un viaggio che parte, stranamente, dagli antipodi.

—

Corpo

Attraversando distese di affascinanti contrasti naturali, il paesaggio di Aotearoa si rivela in tutta la sua maestosità: le ampie vallate punteggiate di campi coltivati e fattorie isolate sono interrotte da foreste tropicali, laghi tranquilli e fiumi che scorrono insinuandosi tra le venature della terra. La verticalità degli alberi rompe la continuità del paesaggio, puntando al cielo, dove stormi di uccelli riempiono l'aria di voci. In questo ambiente pulsante e in ascolto, si inserisce l'architettura dei *marae*, visibile tanto nei villaggi quanto nelle città. Le *wharenui* (grandi case cerimoniali di riunione) appaiono con la loro presenza. In *te reo* (lingua) Māori, il corpo umano e l'architettura sono profondamente interconnessi. Ogni elemento architettonico delle *wharenui* è riccamente decorato e il termine utilizzato per parlarne è una parte del corpo: la parola *Mahunga* (testa) designa tanto il capo che la sommità del frontone della casa; *Mata* (faccia) è il volto, ma anche la facciata dell'edificio; *Tāhuhu* (colonna vertebrale) indica la spina dorsale e, al tempo stesso, la trave principale del tetto. Ogni casa è frutto di una creazione collettiva: porta un nome, possiede un'identità ed è considerata una presenza viva, da onorare e rispettare poiché, come ogni essere, può manifestare intenzioni benevole o ostili. Potremmo azzardarci a dire che entrare in una *wharenui* equivale a entrare nel corpo di un antenato: le decorazioni sulle pareti e sulle travi del soffitto, che a uno sguardo europeo possono apparire come disegni geometrici, sono in realtà genealogie o rappresentazioni spirituali che ricordano a chi vi entra di trovarsi immerso nella storia viva del proprio popolo.

In questo contesto, continua a tornare un concetto che mi è stato spesso suggerito dalle persone con cui ho avuto occasione di confrontarmi durante il mio lavoro di ricerca: la parola

¹ "Impertinenza dei comparativismi", con La Cecla, F., in *Incursioni. Arte Contemporanea e tradizione*, Engramma, Feltrinelli, Milano, 2020.

² Nel testo, il nome *Acacia* viene utilizzato con due significati distinti: senza corsivo per riferirsi alla persona, la sorella gemella mai nata dell'artista, e in corsivo (*Acacia*) per indicare il progetto di mostra.

kōpū (utero, ventre o grembo), mi viene raccontato, non si riferisce solamente all'organo, ma significa "prima casa". Non è un semplice spazio fisico, ma un "contenitore sacro", la dimora originaria dove prende forma la vita. Il *kōpū* non rappresenta soltanto il principio della nostra esistenza biologica, ma anche il modello archetipo di ogni legame con il mondo.

In riferimento alle pratiche funerarie, è comune l'espressione "*kōpū o te whenua*" (il grembo della terra). La parola *whenua* infatti significa "terra" ma anche "placenta", l'organo che nutre e sostiene il bambino mentre cresce nel ventre della madre. Ed è così che la lingua stessa rivela una connessione profonda con la terra, che in molte culture, in particolare in quella Māori, è la madre che accoglie e nutre. La terra – ci viene suggerito – è il luogo dove ogni esistenza ha inizio e, alla fine, ciclicamente ritorna.

Presenza

Arrivando ad Aotearoa, non si tarda a percepire il senso profondo di appartenenza che, nella visione dei popoli Māori, lega ogni cosa, ogni creatura e ogni luogo. In questo sistema relazionale, un concetto chiave è quello di *whakapapa*, spesso tradotto come "genealogia" ma che va ben oltre la semplice discendenza. La *whakapapa* disegna una rete vivente che intreccia antenati, elementi naturali — montagne, fiumi, foreste, animali, stelle — e *taonga*, ovvero tesori materiali e immateriali, come oggetti sacri, danze rituali o la stessa *te reo* (la lingua). Narrare la propria *whakapapa* significa rendere visibile un tessuto di relazioni. In questa prospettiva, ogni esistenza è parte di un *continuum* che attraversa passato, presente e futuro. Riconoscere ed esplicitare tali legami costituisce la radice stessa dell'identità e della vita dei popoli Māori.

Questo legame con tutto ciò che esiste intorno a noi può apparirci, almeno inizialmente, difficile da cogliere, se non in termini astratti o simbolici. Siamo immersi in una cultura che, per lo più, concepisce l'ambiente come qualcosa di esterno a noi, un insieme di risorse da osservare, gestire o utilizzare. Il nostro stesso linguaggio sottintende questa separazione: espressioni comuni come "risorsa naturale" rivelano il nostro approccio puramente funzionale.

In queste settimane trascorse tra tessitrici e intagliatori di legno, giada e osso, tra ceramisti e maestri tatuatori, ho avuto modo di osservare da vicino come il legame tra l'essere umano e la materia qui sia regolato da *tikanga*. Questo termine, spesso tradotto come "etica" o "protocollo", racchiude un insieme di principi profondamente radicati nella cultura Māori, che orientano il comportamento, in particolare nei gesti che coinvolgono la relazione con gli altri e con il mondo naturale. *Tikanga* è "il modo in cui i popoli Māori fanno le cose" (Opai, 2021). Non è una regola rigida, ma un modo di agire che tiene conto del rispetto, della giustizia, della reciprocità e dell'equilibrio. Seguire i *tikanga*, è una forma di rispetto per ciò che si trova intorno a noi, ma anche una forma di tutela personale perché i materiali con cui gli artisti lavorano sono *tapu*, cioè portano con sé una sacralità o una fragilità da non violare.

Esistono *tikanga* che regolano tutte le fasi della nascita e della vita di un *taonga*. Per esempio, un esperto costruttore di canoe inizia il suo processo scegliendo l'albero con cui costruirà l'imbarcazione. Prima di abbatterlo, l'artista compie un *karakia* (una preghiera) per riconoscere la sacralità della pianta e chiedere protezione e guida (Moko Mead, 2003). Il materiale non viene mai trattato come una semplice "risorsa", ma come un'entità con cui si stabilisce una

relazione. La cultura materiale, in questo senso, non è mai separata da quella spirituale, ma ne è una manifestazione concreta.

Questa lunga, sebbene solo accennata, introduzione ad alcuni concetti con cui mi confronto vivendo temporaneamente “da un'altra parte”, continua ad imporsi quando penso al progetto *Acacia*. Qui il tema della vita che si è interrotta durante la permanenza nel ventre materno, nella prima casa, si intreccia a una riflessione profonda su ciò che l'antropologia culturale chiama “cultura materiale”. Il progetto di Marco Maria Zanin sceglie di affrontare il senso di vuoto provato dall'artista per la propria gemellarità mancata, attraverso la creazione di un corredo funebre. Questo processo avviene attraverso lo scambio con numerosi artigiani che con lui realizzano le opere che compongono il corredo. In un certo senso, potremmo dire che, al rapporto interrotto con *Acacia*, Marco risponde creando nuove forme di relazione con coloro che lo accompagnano nel dare vita a quest'opera collettiva, ma anche con i materiali che insieme scelgono di volta in volta. È un atto che cerca di restituire una forma tangibile a un legame che non ha potuto svilupparsi. Questi oggetti, creati con mani esperte e cariche di intenzione, sono pensati per essere possibili veicoli di ritorno. Non a caso, mi verrebbe da dire, il nome scelto da Marco per la sorella *Acacia*, è quello di un albero e conseguentemente di un legno.

Come ricorda l'antropologo Daniel Miller nel suo *The Comfort of Things*, in cui esplora l'intimità di trenta case lungo una strada qualunque di Londra, gli oggetti non sono mai semplici cose. Sono prolungamenti della nostra esistenza emotiva e sociale, testimoni silenziosi delle relazioni, dei ricordi, dei dolori e delle speranze che ci abitano. Attraverso ciò che possediamo e custodiamo, costruiamo narrazioni di appartenenza, identità e continuità. Gli oggetti diventano così parte della nostra biografia, presenze vive che ci legano agli altri e al mondo che abitiamo. Occorre ricordare che anche le cose che popolano il nostro quotidiano possono portare con sé intenzioni diverse, a volte benevole, a volte ambigue: custodi di ricordi, ma anche specchi di assenze o mancanze che chiedono di essere ascoltate. Le cose quindi non sono solo oggetti che usiamo, ma vere e proprie presenze che popolano la nostra vita e costruiscono con noi reti ibride (Latour, 1991). Esistono, però, importanti risvolti da considerare. In una lunga chiacchierata radiofonica tra Jerry Brown, Ivan Illich e Carl Mitcham, avvenuta alla KPFA nel marzo del 1996, Illich rifletteva su come gli oggetti cambiano intimamente noi e il funzionamento dei nostri sensi. Ancora una volta la lingua e le espressioni che entrano nel linguaggio comune sono un'ottima chiave per capire come questo avvenga. Illich racconta:

“Tradizionalmente, lo sguardo era concepito come un modo di sfiorare, di carezzare. Gli antichi greci parlavano della visione come un atto in cui i miei ‘psicopodi’, i lembi della mia anima, si protraggono per toccare il tuo viso e stabilire tra noi quella relazione chiamata vista. Successivamente, dopo Galileo, al tempo di Keplero, venne formulata l'idea che gli occhi fossero dei recettori all'interno dei quali la luce portava qualcosa dall'esterno, facendo sì che l'altro fosse separato da me anche nel momento in cui lo guardavo.”

E poi commenta:

“Le persone hanno cominciato a considerare i propri occhi come una sorta di camera oscura.

Nella nostra epoca la gente concepisce, ed effettivamente usa, i propri occhi come fossero parti di una macchina. Parlano di interfaccia.”³

Proprio nel confronto tra mondi culturali — quello indigeno, quello occidentale contemporaneo, quello soggettivo e artistico evocato da *Acacia* — emergono differenze profonde nel modo di intendere le cose, la materia e di conseguenza i legami e la memoria. Questi distinguo, però, non si pongono come opposizioni nette, bensì come slittamenti, divergenze di sguardo che permettono di intravedere i limiti e le possibilità di ogni paradigma. Nella cultura Māori, la “materia” non è mai muta: ha genealogia, potere, prestigio e necessità. È inserita in un sistema di relazioni viventi, portatrice di vincoli e, non dimentichiamolo, di pericoli. Nel mondo occidentale, invece, la materia tende a essere considerata culturalmente oggetto inerte, superficie da plasmare, supporto funzionale, qualcosa che si possiede e si utilizza. *Acacia*, in questo senso, si colloca in uno spazio interstiziale, cercando di ricucire questa frattura: la creazione del corredo funebre non serve a rappresentare un’assenza, ma a renderla tangibile, ad abitarla. La materia, scelta, lavorata e condivisa, torna così a essere mediatrice di legami, non semplice sostanza, ma forma concreta di relazione.

Allo stesso modo, quindi, muta il nostro rapporto con gli oggetti: laddove la modernità ha spesso concepito le cose come strumenti da usare, segni di possesso, molte culture indigene — e, in una forma affine, anche il progetto di Zanin — ci invitano ad ascoltarle. Gli oggetti sono carichi di intenzione, portatori di storie, testimoni silenziosi di relazioni. Non sono semplici cose, ma presenze. Come suggeriva Illich, prima che la visione fosse ridotta a ricezione passiva, nel mondo greco lo sguardo era considerato un contatto, un’estensione dell’anima che sfiorava ciò che vedeva. In questo modo, guardare significava entrare in relazione, non separarsi. Riconoscere negli oggetti questa capacità di relazione richiede un disapprendimento: sospendere la logica dell’utilità per aprirsi a modalità percettive diverse, più intime, affettive, partecipate.

Anche il dolore, in questo contesto, assume un’altra sfumatura. Se nella cultura occidentale il lutto tende a essere elaborato attraverso pratiche che mirano alla chiusura, per dirla con le parole di Vinciane Despret “la morte non ha altro ruolo da svolgere che farsi dimenticare”⁴, *Acacia* sceglie una strada diversa. Il corredo funebre prende la forma di un dono che apre a un dialogo con ciò che resta in potenza, non cerca di sanare una ferita, ma di custodirla come spazio generativo. È un gesto che non mette fine, ma apre. La morte non come interruzione, ma come trasformazione.

Tempo

Nella cultura Māori, il passato è davanti a noi, come un paesaggio già attraversato. Il futuro, invece, sopraggiunge alle nostre spalle, ancora ignoto, invisibile, imprevedibile ma informato da ciò che abbiamo già vissuto. In questa prospettiva, un popolare *whakataukī* (proverbio) recita: “*Kia whakatoomuri te haere whakamua*”, che si traduce “Cammino all’indietro verso il futuro, con

³ *We the people*, traduzione dall’inglese del dialogo di Claudia Campisano, in Franco La Cecla, *Ivan Illich e l’arte di vivere*, Eleuthera, Milano, 2018. p. 159.

⁴ Vinciane Despret, *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, La Découverte, Paris 2015.

gli occhi rivolti al passato”. Avanziamo nella vita affidandoci alla memoria, guidati dai segni e dalle tracce lasciate da chi ci ha preceduto, mentre il nuovo ci viene incontro, ancora nascosto alla vista.

In questa mostra, il tempo si piega, si intreccia, si riattiva. Marco entra nello spazio della memoria materiale — la vetrina museale — e compie un gesto di vicinanza con il passato: un passato al tempo stesso personale e ancestrale. Lo osserva, lo ascolta. Le opere esposte, nate da un dialogo con maestri artigiani, si inseriscono accanto ai reperti nelle teche, generando un confronto tra tempi distanti. Non si tratta di un semplice accostamento visivo, ma di un incontro sensibile. Le forme antiche — vasi, utensili, ornamenti — portano con sé storie di gesti quotidiani, rituali, saperi tramandati e a volte dimenticati. L'artista non li interpreta né li ricostruisce, ma si mette in ascolto. Ne accoglie la materia, la presenza, la forza “muta”. Da questo ascolto nasce *Acacia*, che si fa eco, contrappunto, interrogazione del presente. Passato, presente e futuro non sono linee distinte, ma dimensioni intimamente connesse. *Acacia* trova presenza, vive attraverso il suo corredo e la stessa materia di cui sono fatti gli oggetti. L'intervento contemporaneo non invade lo spazio museale: lo attraversa. Si innesta con rispetto, con tensione poetica. L'antico e il nuovo si guardano dalla stessa teca, suggerendo che ogni frammento del passato è anche un frammento del presente. Mi piace pensare ad *Acacia* come a un esperimento di prossimità: una prova tangibile di come il museo possa farsi spazio aperto al tempo che vive, in continuità — e non in contrasto — con il tempo che è stato.

Approfondimenti

Arjun Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

Paul Basu, *The Inbetweenness of Things: Materializing Mediation and Movement between Worlds*, Bloomsbury Publishing, London, 2017.

Anna Castelli e Franco La Cecla, *Scambiarsi le arti, arte e antropologia*, Bompiani, Milano, 2022.

Vinciane Despret, *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, La Découverte, Paris 2015.

Alfred Gell, *Arte e agency. Una teoria antropologica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998.

Hirini Moko Mead, *Tikanga Māori. Living by Māori values*, Huia Publishers, Wellington, 2003.

Bruno Latour, *Non siamo mai stati moderni*, Eleuthera, Milano, 2018.