



SCIA MANI

Téchne, spirito, idea

Guida alla mostra

Curatela: *Sergio Poggianella, Micaela Sposito, Luca Faoro*

Comunicazione: *Fausta Slanzi, Damiano Visentin*

Impaginazione: *Damiano Visentin, Maura Bello*

Allestimento: *Roberto Pedot*

Video: *Nicolò Bongiorno, Allegrìa Films S.r.l.*

Stampa: *Litografia Rotaltype*

I testi alle pagine 1, 6, 8, 10, 16, 19, 24, 27, 38, 44, 52, 62 sono di Sergio Poggianella

I testi alle pagine 7, 9, 20, 28-35, 40, 41, 46-48, 58 sono di Micaela Sposito

Il testo a pagina 19 è di Elias Grüner

I testi alle pagine 4, 14, 22, 36, 42, 49, 50 sono tratti da

Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. I primi cinquant'anni. 1968-2018,

San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 2019

Le fotografie delle sale del Museo sono di Laura Gasperi, Damiano Visentin
e Trentino Marketing s.r.l.

Le fotografie degli oggetti sono di FSP - Fondazione Sergio Poggianella

ISBN 978-88-85352-48-3

Copyright © 2024 METS - Museo etnografico trentino San Michele
San Michele all'Adige (Trento)

Sciamani. *Téchne*, spirito, idea

C'è sempre un senso che va oltre l'uso dell'oggetto.

Roland Barthes

Tέχνη, per gli antichi Greci, era la personificazione divina dell'Arte; ad essere più precisi, per il pensiero antico che precede Platone, il suo senso, come ci ricorda Nicola Abbagnano, non era dissociabile né da Arte né da Scienza «né da qualsiasi procedimento adatto a raggiungere un effetto qualsiasi». Soprattutto alle origini, consisteva in un 'sapere', promanazione o dono più o meno diretto da parte delle divinità, di cui gli uomini non avrebbero potuto fare a meno per vivere. Certo è che dalla *Tέχνη* alla Tecnica, tra preantico e postmoderno, c'è una lunga storia di esiti morfologici e semantici perché ogni civiltà, ogni contesto storico e culturale ne adatta e ne plasma il senso in funzione dei propri valori; ma è altrettanto vero che, a prescindere dalla civiltà o dal contesto, la padronanza di una *Tέχνη* offre all'uomo l'occasione esaltante e vertiginosa di un 'sapere poetico'. Dalla notte dei tempi l'uomo si confronta con la natura che lo circonda, e risultato di questo confronto è il governo della natura, il controllo delle sue variabili, l'assoggettare della sua imprevedibilità. Ma la domesticazione della natura può avvenire solo grazie a quel 'sapere poetico', creatore – la capacità di produrre arnesi, utensili, strumenti, macchine – che traduce la consapevolezza di una pratica tecnica e di un pensiero tecnologico: Arte e Scienza, il «procedimento adatto a raggiungere un effetto qualsiasi», appunto.

Da questa premessa nasce «Sciamani. *Téchne*, spirito, idea» al METS, un percorso espositivo nell'ambito della mostra «Sciamani. Comunicare con l'invisibile» al Palazzo delle Albere di Trento, la prima grande coproduzione dei tre musei provinciali MUSE, Mart e METS in collaborazione con la Fondazione Sergio Poggianella che ha messo a disposizione l'intera collezione di oggetti rituali sciamanici provenienti dall'Asia Centrale. Parte di questa collezione e una selezione di opere di artisti contemporanei fanno un'incursione prepotente al METS: nelle sale dove si accende la memoria raccontando gli usi e i costumi del territorio, e dove questo avviene attraverso una chiave di lettura particolarissima – le tecnologie tradizionali –, «Sciamani. *Téchne*, spirito, idea» propone una riflessione sul legame che corre, nel confronto dell'uomo con il suo ambiente di vita, tra il mondo visibile (il 'naturale', l'immanenza della materia) e quello invisibile (il 'sopranaturale', la trascendenza dello spirito).

Il Museo etnografico trentino San Michele

Il Museo etnografico trentino viene inaugurato nel 1968 con il nome di Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. Si tratta del punto di arrivo di una gestazione iniziata alcuni anni prima con l'incontro tra Bruno Kessler e Giuseppe Šebesta, eclettico documentarista e illustratore. Un atto perfettamente coerente con i mutamenti profondi che investono la struttura economica, sociale e culturale del territorio trentino e dell'intera regione alpina in quell'arco di tempo. Un'agricoltura rivolta al mercato subentra alle tradizionali coltivazioni promiscue, in larga misura di sussistenza; promettenti prospettive offrono l'espansione del settore turistico e lo sviluppo dell'industria, mentre si definiscono moderne infrastrutture culturali. E così, pure in Trentino, al pari di quanto avviene intorno a quegli anni in diverse regioni della penisola, s'impone un'inedita attenzione nei confronti delle espressioni materiali e immateriali di una secolare 'civiltà contadina' che s'incammina a un rapido e irreversibile tramonto.

Šebesta non vanta un percorso accademico in antropologia o in etnografia, al contrario, possiede una formazione tecnica, cui si accompagna una spiccata inclinazione per il lavoro manuale. La tecnica, intesa come patrimonio di conoscenze pratiche acquisite e trasmesse empiricamente, diventa così il principio ispiratore e ordinatore del nuovo museo. È questa la chiave interpretativa che permette a Šebesta di sezionare e ricomporre l'intero universo materiale del contadino e dell'artigiano: la sapienza tecnica con cui il legno, i metalli, le fibre tessili, la pietra, l'argilla sono trasformati in manufatti e adoperati nel campo, nel prato, nel bosco e in definitiva in tutte quelle attività che consentono l'insediamento e il sostentamento dell'uomo nel difficile ambiente alpino. Dunque, non un museo genericamente dedicato alla cultura contadina o all'arte popolare, ma un museo della tecnologia preindustriale in cui la disposizione dei manufatti nelle sale riproduce l'ordine che occupano all'interno delle sequenze produttive ricostruite lungo il percorso espositivo; si definiscono così un contesto e una rete di connessioni che rivelano con immediata evidenza funzioni e modalità di utilizzo. E i diversi ambiti produttivi non rimangono isolati, ma sono indissolubilmente legati: segmenti che, innervati da una sapienza tecnica antica, compongono il quadro coerente e organico della secolare relazione dell'uomo con l'ambiente.



Agricoltura

Se il Trentino è oggi consacrato all'immagine della montagna, e all'economia del turismo che ne deriva, non bisogna dimenticare che esso è stato sempre una regione soprattutto agricola e, fino al 1960, anche cerealicola oltreché viticola, una regione dove si coltivano orzo, frumento, granturco, in un sistema di autosussistenza risicato ma durevole, fondato sulla piccola proprietà. In questo quadro, la caratteristica specifica dei terreni di montagna, sempre molto diversificati per qualità dei suoli, esposizione al sole e relativa pendenza, e le diverse strategie dell'intervento dell'uomo hanno creato nel tempo un vasto mosaico colturale, oggi in gran parte scomparso a favore di un'agricoltura destinata al mercato, e a produzioni intensive quali vigneti e meleti, cui si è aggiunta di recente quella dei piccoli frutti.

La sala, suddivisa come la vecchia proprietà contadina nelle tre ripartizioni fondamentali di prato, campo e orto, suggerisce nell'ambientazione l'ampio sottotetto delle vecchie case contadine, dove si riponevano gli attrezzi dell'agricoltura tradizionale. Il prato è destinato alla fienagione. L'erba tagliata con la falce, in andane, viene sparpagliata con le forche e i rastrelli per l'asciugatura. Il trasporto avviene con reti, teli, *cràizere*, gerle, su terreni non troppo in pendenza, e nel fondovalle con il carro a quattro ruote. Nel campo si coltivano cereali, patate e qualche ortaggio. L'aratro e, a seguire, l'erpice sono gli attrezzi per la rottura della cotica erbosa e la disgregazione delle zolle. Il terreno viene allora seminato a righe o a spaglio, ma già nei primi del Novecento con le macchine seminatrici. Giunti a giusta maturazione, i cereali vengono mietuti con la falce messoria e portati nelle aie o nei sottotetti per la trebbiatura e la vagliatura. L'orto, terreno spesso recintato, si trova nelle immediate vicinanze delle case, ed è quasi un prolungamento ideale della cucina e della dispensa di casa. Vi si coltivano fagioli, cavoli, rape, carote, cipolle, ma anche qualche fiore e alberi da frutto. I lavori dell'orto un tempo erano di ambito femminile e, come spesso ancora oggi, venivano eseguiti seguendo il calendario dei santi e delle lune.



IL PRATO

La valle del Prato è un territorio ricco di storia e di tradizioni. In questo spazio si racconta la vita quotidiana dei pratesi, dalle attività agricole alle arti e mestieri, fino alle feste e alle usanze. La mostra è articolata in diverse sezioni che illustrano l'evoluzione del territorio e del modo di vivere. A fianco della cartolina, si può ammirare una riproduzione di un documento storico, che testimonia l'importanza del Prato nel corso dei secoli. La visita è gratuita e aperta tutti i giorni, dalle 10 alle 18. Per maggiori informazioni, visitate il sito www.museo.prato.it.



ESPOSIZIONE

Il percorso espositivo si inaugura emblematicamente nella sala dell'Agricoltura, là dove ha inizio il processo di domesticazione della natura da parte dell'uomo: da raccogliitore-cacciatore ad agricoltore-allevatore, attraverso la tecnica e la tecnologia, l'uomo sfida le leggi della natura e impara a governarle, ma allo stesso tempo ricerca un'alleanza con la natura per propiziarsi la possibilità di accedere a una realtà superiore e assoluta, oltre le forme ordinarie dell'esperienza e della conoscenza.

Al Paleolitico, 32-34.000 anni fa, risale la più antica documentazione che implichi una credenza dell'uomo nel soprannaturale ed è connessa alla realtà della fine della vita, alla morte: i corredi funerari traducono l'interrogativo su cosa ci sia dopo la morte e quindi cosa significhi la vita. Questo primigenio culto dei morti ha rappresentato innanzitutto un'esaltazione della vita (a cui rimanda, ad esempio, la pratica di dipingere il morto con l'ocra rossa, il colore del sangue, o di servirgli il cibo). Vita e morte diventano come una coppia di complementari. Lo stesso per quanto riguarda la relazione esistenziale ambivalente tra uomo e animale, più in generale tra uomo e natura, rispetto cui la sopravvivenza era assicurata dal fatto che la vita animale (ovvero la sua morte) nutriva la vita umana. Nutrendosi dell'animale, l'uomo acquisisce forza e vita; ma attraverso il pasto si concretizza anche la simbiosi con lo spirito animale: in questa direzione, nella ricerca di questa simbiosi, andrebbero lette le rappresentazioni di esseri 'ibridi antropozoomorfi' tra i popoli preistorici. A partire dall'uomo-cacciatore del Paleolitico, l'immagine dell'universo è condizionata dalla relazione funzionale uomo-animale e prosegue, nelle epoche successive, in quella uomo-natura, informandone gli aspetti relativi alla 'spiritualità'.

Nella sala dell'Agricoltura il tema viene esplicitato nella presenza di una serie di amuleti dalla preistoria al Settecento dal fondo di dotazione della Fondazione Sergio Poggianella e provenienti dalla Mongolia: figure antropomorfe e zoomorfe che testimoniano la spinta dell'uomo, oltre l'immediata esperienza materiale terrena, verso la dimensione trascendente.



Anonimo, Amuleto,

Mongolia, deserto del Gobi, Neolitico
terracotta, cm 6,2x3

Questo amuleto in terracotta dall'aspetto antropomorfo, forse più un talismano che non un *ongon*, ci restituisce un'ulteriore conferma della presenza di credenze sciamaniche anche in epoca neolitica, fornendo all'osservatore un terreno concreto su cui edificare la propria riflessione.

Importanti tracce di pratiche magico-curative e totemiche risalenti ad un periodo compreso tra la metà e la fine del Paleolitico attestano come le tradizioni sciamaniche in Mongolia affondino le loro origini in tempi antichissimi. Tramandate di generazione in generazione, le tradizioni sciamaniche descrivono una complessa cosmogonia inerente la nascita dell'universo e degli esseri soprannaturali che ancora oggi lo abitano. Accanto ad essi, trovavano però spazio anche figure 'eroiche' che il sapere popolare collocava a metà tra il mondo terreno e quello soprannaturale, coloro che oggi conosciamo con il termine 'sciamano'.

Un primo oggetto dalla collezione di corredi rituali dell'Asia Centrale, anche questa dal fondo di dotazione della Fondazione, introduce il ruolo di quelle figure 'eroiche' che il sapere popolare collocava a metà tra il mondo terreno e quello soprannaturale, coloro che oggi conosciamo con il termine 'sciamani': si tratta di un copricapo-coprifronte di etnia Khalkha, una maschera rituale a tutti gli effetti (si veda il volto ricamato sul tessuto), nella sua funzione di oggetto facilitatore del distacco dal controllo razionale e quindi del raggiungimento dell'estasi (trance sciamanica).

Tutto il percorso espositivo nelle sale del METS è disseminato di oggetti riferiti ai corredi rituali degli sciamani, i cosiddetti *paraphernalia* (dal costume ai tamburi, dai bastoni agli amuleti, ecc.). Il corredo cosiddetto rituale o cerimoniale è di fondamentale importanza per lo sciamano a partire dal costume (il copricapo, l'abito, i calzari), perché rappresenta il suo 'nuovo corpo', il 'corpo magico in forma di animale': la presenza di parti animali (pelli, penne e piume, ossa, zampe, corna), sia come elementi strutturali che come elementi decorativi, rimanda proprio al nuovo corpo magico che consente allo sciamano di spostarsi dal 'mondo di mezzo' (il mondo terreno) verso il 'mondo di sotto' (dove combattere le entità malvagie) e verso il 'mondo di sopra' (dove ingraziarsi le entità benefiche). Il viaggio tra i mondi è necessario allo sciamano per ristabilire l'armonia tra i mondi e restituire quindi l'anima al malato. Si ritiene infatti che l'uomo si ammali (ovvero smarrisca la propria anima) quando si spezza l'equilibrio con il mondo naturale.

Necessita sottolineare quanto siano importanti tecnica e tecnologia rispetto al tema del corredo rituale: quanto più è avanzata la capacità di autoprodursi il corredo, tanto più lo sciamano è potente; allo stesso modo quanto più l'oggetto rituale esprime particolare perizia tecnica, tanto più è potente.



Anonimo, Copricapo Khalkha,

Nord Ovest Mongolia, prima metà del XX secolo
tessuti, piume e campanelli, cm 48x33

La caratteristica più interessante di questo copricapo-coprifronte è il ricamo sul tessuto: un volto stilizzato con occhi, naso e bocca (le orecchie sono invece riprodotte nella coppia di campanelli ai due lati). Il ricamo rimanda allo spirito adiutore invocato durante il rito e che di fatto agirà attraverso il corpo dell'officiante. La presenza del volto ricamato, a tutti gli effetti, fa di questo copricapo una maschera rituale, nella sua funzione di oggetto facilitatore del distacco dal controllo razionale e quindi del raggiungimento dell'estasi. Le 5 grandi penne (dai 13 ai 23 centimetri) che sormontano il copricapo, hanno una valenza simbolica e sottolineano il legame tra lo sciamano e il mondo naturale. La fattura dei campanelli e della frangia (*samalga*) rimanda alla vita comunitaria dell'etnia Khalkha, così come lo spazio lasciato vuoto dal copricapo sulla cima della testa dello sciamano: ha lo scopo di aiutare lo spirito a penetrare all'interno del corpo dell'officiante per poi successivamente uscirne.

Nella sala dell'Agricoltura viene introdotta anche la presenza dell'arte contemporanea. A partire dalle due *Maschere* di Adolf Vallazza: nate dall'assemblaggio di vecchi legni – recuperati da porte, infissi e travi dismesse –, questi vengono riportati a nuova vita, come scrive Tonino Guerra nella poesia che gli ha dedicato: «hanno preso l'impronta di un uomo che gli ha cambiato vita senza togliergli di dosso la storia che hanno e tutto il silenzio delle montagne». E la *Citipati Mask* di Pietro Weber: gli occhi della scultura smaltata ci puntano come dardo vibrante, il memento dell'artista sulla dottrina dell'*anicca* buddista, sull'impermanenza, la precarietà della vita appunto. O ancora la *Trasfigurazione* di Luca Pojer che sigla quel patto, essenziale, tra il potere della natura e la forza dell'azione creatrice attraverso cui il non-finito si fa manifesto nel moto della materia. Anche queste opere si offrono allo sguardo del visitatore come potenti guardiani mistici: gli artisti, come gli sciamani, si interrogano sui dualismi vita-morte, materia-spirito, immanenza-trascendenza, corpo-anima e attraverso la pratica ancestrale della *Τέχνη*, del loro 'sapere poetico', ne riconducono l'ambivalenza a complementarità.



Adolf VALLAZZA, *Maschera*, 1994
legni recuperati, cm 73x31x12



Adolf VALLAZZA, *Maschera*, 1999
legni recuperati, cm 61x44x18



Luca POJER, *Trasfigurazione*, 2022

radice di cirmolo affiorata e resina, cm 300x80x80 (base inclusa)



Pietro WEBER, *Citipati Mask*, 2023
terracotta smaltata, cm 70x35x35

Mulino

Il mulino per la macinazione dei cereali – frumento, mais e più raramente grano saraceno – è il ganglio centrale dell'antica economia di sussistenza alimentare contadina, ed era pertanto parte integrante del paesaggio agrario del Trentino. La toponomastica rivela infatti la diffusione capillare di questi opifici, di cui se ne contano, a norma del Catasto Teresiano (XIX secolo), poco meno di un migliaio.

Il mulino a palmenti fedelmente ricostruito in sala da Šebesta quando era già prossimo alla dismissione, proviene da Faver in val di Cembra, ed è datato 1828. Veniva messo in moto da una grande ruota a cassette, sormontata in alto da una doccia pensile per il flusso dell'acqua. Questo tipo di mulini è detto 'vitruviano' perché ne parla l'architetto romano Vitruvio, anche se li troviamo con certezza soltanto dopo l'anno 1000. In questo tipo mulino, la rotazione del fuso orizzontale che si innesta nella ruota idraulica si converte in quella dell'asse verticale che sostiene la macina mediante un congegno dentato – lubeccchio e rocchetto – che funge anche da moltiplicatore, collocato sotto la robusta impalcatura del castello. Sul castello trovano posto le macine, la tramoggia e l'argano di sollevamento per i lavori di rabbigliatura. La granella trasformata in farina si sposta verso l'orlo delle macine e un cassone cilindrico, che le ricopre, convoglia la farina nel buratto dove viene separata dalla crusca.

In sala vi sono inoltre due macchine per la sbramatura dell'orzo: una molazza e una pila. La molazza è una macchina idraulica costituita da una vasca di pietra dentro la quale ruotano due piccole mole verticali. La pila, o pestino, è invece costituita da tre o più pistoni muniti di un percussore metallico che battono alternatamente dentro vasche in legno o pietra in cui sono poste le cariossidi di orzo per togliere l'involucro che le circonda.

Nella sala sono presenti anche gli stai, mastelli a doghe utilizzati come unità di misura per farina e granaglie varie. Si tratta di misure di capacità, il cui valore poteva tuttavia variare, nel Trentino come altrove, a seconda dei luoghi. Lo stajo, talora marchiato da sigilli ufficiali, era sempre soggetto a controlli.



Tappa successiva nella sala del Mulino, delle macchine ad acqua: l'acqua che scorre (il fluire delle cose), ma anche l'acqua regimentata (per amplificare la potenza motrice umana). Deriva (Denis Riva) condensa in *Limbo* il limbo incerto ed esponenziale ('limbo' è il limbo al quadrato) in cui versa la condizione umana: l'uomo, messo in crisi dalla mendace categoricità del reale, diventa entità fluida, si liquefa nell'ibridazione con il mondo animale e vegetale. Nelle immagini fotografiche *Renaissance shaman dance* di Andrea Marinelli il movimento è l'eco psichedelica dell'azione totale della danza: perché è nella danza che si sostanzia la natura del mondo, non materia inerte e statica ma energia vitale.



DERIVA, *Limbato*, 2022
acrilici e smalto su legno sagomato, cm 185x130
(courtesy Galleria Atipografia, Arzignano)



Andrea MARINELLI,

Renaissance shaman dance (dittico), 2017

super-imposizione fotografica su tessuto, cm 170x110

In questa sala anche due elementi del corredo rituale sciamanico provenienti dalla Mongolia, un copricapo di etnia Khotogoid e un costume di etnia Khalkha: pregni di simbologie animali, diventano il nuovo corpo magico in forma di animale; perché quanto più lo sciamano è 'nella' natura e 'nelle' sue energie vitali – necessarie all'anima dell'uomo così come la carne è necessaria al suo corpo – tanto più diventa efficace la sua opera di mediazione tra l'umano e il divino, ovvero la sua trasfigurazione soprannaturale.



Anonimo, Costume Khalkha,

Mongolia, prima metà del XX secolo

tessuti vari e campanelli globulari, cm 125

Raro esempio di costume appartenuto alla classe elitaria degli sciamani Khalkha realizzato in seta di altissima qualità. Le numerose e variopinte stole hanno la parte terminale in basso a punta (la spada), elemento di protezione ma anche simbolo della forza e del rango dello sciamano. Inoltre, ad ogni stola sono legati dei campanelli globulari il cui risuonare durante la 'danza' rituale serve ad assorbire l'energia della natura e a fare in modo che lo stesso spirito-guida invocato sia messo al riparo dalle forze maligne. Al centro del costume, i simboli regali femminili e maschili come la luna e il sole.



Elias GRÜNER, *Wolken*, 2023
lana e foglia d'oro, cm 90x200x290



*Il popolo stava lontano, ma Mosè si avvicinò alla nube dove era Dio
(Esodo, 20)*

*Colui che copre i cieli di nubi, che prepara la pioggia per la terra, che fa produrre erba
ai monti
(Salmo 147)*

La NUVOLA Mediatrice tra cielo (anima) e terra (corpo). Dio, nella sua fede nell'umanità, si rivela. La nuvola è il simbolo dell'unione di permanenza e transitorietà. Appare ancora e ancora, può sempre essere trovata, ma allo stesso tempo è soggetta alle leggi della terra, cambia, proprio come lo spazio e il tempo in ultima analisi dettano. L'ORO / la LANA La lana sta al posto della corporeità (definizione che risulta nello scorrere del tempo). L'oro sottolinea l'essere di Dio e mette entrambi in prospettiva. L'oro risplende e scorre sopra e attraverso la corporeità. Rappresenta quindi il suo dominio sulla transitorietà.

Il COSTUME Seguendo la tradizione che circonda Perchta, vorrei dare ulteriore forma alla credenza nella luce. Alla fine del calendario lunare, nel buio torpore invernale, gli abitanti dei paesi di montagna temevano il peggio. Cominciarono così a servire gli spiriti buoni e a scacciare quelli malvagi, affinché l'anno successivo fosse buono.

L'INCENSO Come atto liturgico. L'incenso incarna lo spirito. Sale nella NUVOLA e unisce la LANA (corporeità) con l'ORO (trascendenza).

Segheria

La segheria veneziana ricostruita all'interno del Museo, vero e proprio 'galeone nella bottiglia', è solo una delle trecento e passa che, dalla metà dell'Ottocento, si assieparono lungo i corsi d'acqua del Trentino per soddisfare la domanda di un'edilizia in espansione. Si tratta di segherie idrauliche, cioè poste in movimento dalla forza dell'acqua, cui si aggiunge l'attributo 'veneziana' in omaggio alla città fulcro della rete di traffici che ne ha favorito la diffusione.

La segheria veneziana è un basso e lungo edificio rettangolare, affacciato da un lato su un ampio spiazzo che accoglie i tronchi e in cui si depositano le assi segate, dall'altro sull'alveo scosceso di un corso d'acqua. I meccanismi di funzionamento sono collocati in un locale interrato e, ancora più in basso, si trovano la piccola ruota idraulica e l'albero di trasmissione. L'estremità dell'albero reca un ferro a manovella collegato a una biella, che trasferisce il movimento al telaio verticale su cui è montata la lama dentata. Alla base del telaio è fissato pure l'ingranaggio per l'avanzamento del lungo pianale, il carro, sul quale viene collocato il tronco da segare. La ruota, investita dall'acqua, pone in movimento l'albero di trasmissione che, mediante la manovella e la biella, muove la sega; nel contempo il carro avanza, spingendo il tronco contro la lama dentata. Segata e rimossa un'asse, non resta che riportare il carro alla posizione di partenza, ricollocare il tronco e riavviare il meccanismo.

La segheria veneziana si diffonde a partire dal Cinquecento, frutto illustre di quel 'rinascimento delle macchine' di cui testimoniano i codici di Leonardo da Vinci e di tanti altri. In precedenza e, in assenza d'acqua anche in seguito, le assi venivano invece faticosamente segate a mano mediante grandi seghe a telaio mosse da due o tre uomini.



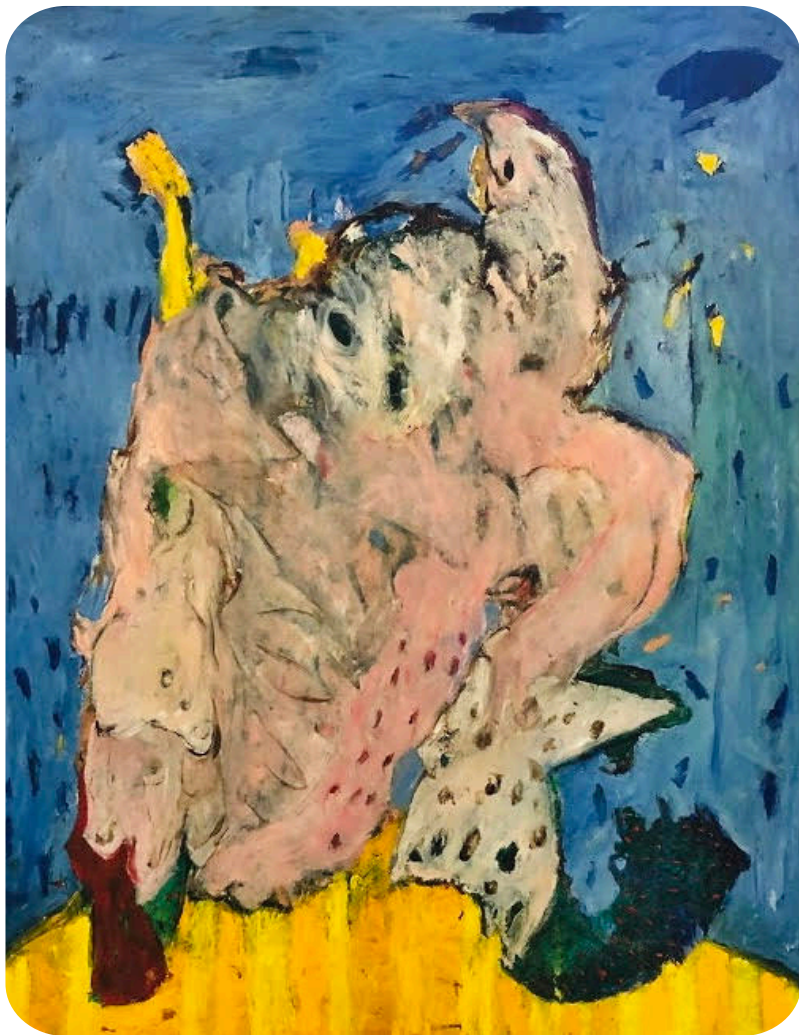
Nella sala della Segheria – il luogo dove il tronco si trasformava in assi –, la chiave di accesso alle tre pitture contemporanee è la (de)composizione dell'albero morto: il tronco, eccetto che per lo strato più superficiale, è già di per sé un tessuto morto, di cui si è disfatta la sua sostanza originaria infettandosi di alterità. Le opere *In-Visibile* di Andrea Tagliapietra, *Baccanale* di Piermario Dorigatti e *Minotauro* di Paolo Dolzan portano al centro il corpo: in un'epoca in cui si rivendica per il corpo il diritto di superare i limiti del proprio destino biologico, a scegliere cosa essere o cosa diventare, Tagliapietra, Dorigatti e Dolzan sollevano l'epitelio sensibile e mostrano là dove pulsa la tensione verso il mutamento, che sia nella sostanza o nell'aspetto, della forma umana: l'alterazione, il passo verso altro. In Tagliapietra, in un turbinio leviatano, il corpo fisico sembra disintegrarsi in residui sparpagliati sulla tela; in Dorigatti il corpo dilaga oltre la forma, esplora, è alla ricerca, rimane inquieto; in Dolzan il corpo indossa invece la forma evocata dalle immagini mitologiche per dare cittadinanza anche alla parte istintiva, 'la matta bestialità', dell'essere umano.



Andrea TAGLIAPIETRA, *In-Visibile*, 2019
acrilico su tela, cm 50x50



Paolo DOLZAN, *Minotauro*, 2016
acrilico su tela, cm 200x248



Piermario DORIGATTI, *Baccanale*, 2019
olio su tela, cm 150x100

Nella sala abbiamo portato i tamburi mongoli e tibetani: il suono ininterrotto è la scala musicale che permette allo sciamano di salire verso il mondo ultraterreno e pure lo scudo protettivo che lo mette al riparo dagli attacchi negativi durante il suo viaggio. Ci sono anche alcune tipologie di maschere e amuleti, trombe e piatti sonori, un Mahakala e un rarissimo mandala con oroscopo corredato con i *thangka* per la divinazione: nel rito tutti gli oggetti acquistano una vita propria e concorrono a dilatare l'esperienza terrena, a smantellarne i confini spazio-temporali per approdare al teatro cosmico dove riparare l'equilibrio spezzato e ristabilire armonia tra il mondo visibile e quello invisibile, nella riconquista dell'anima.



Anonimo, Tamburo Darkhad,

Tuva Mongolia, prima metà del XX secolo
legno, pelle e ferro, cm 73x16

Secondo la concezione Darkhad, il tamburo dello sciamano ha un'origine soprannaturale, è dotato di una vita propria e possiede un *ongon* (uno spirito) che veglia su di lui. All'interno di questo tamburo, è fissato uno scossale (grembiule) al quale è appesa una figurina in latta sagomata con tracce di vernice nera: si tratta di un amuleto antropomorfo, una figura femminile con corona a tre punte, le braccia tese, il vestito plissettato. È verosimile affermare, secondo Agnes Birtalan, che lo spirito femminile dell'amuleto possa considerarsi il vero proprietario del tamburo.

Il tamburo è l'alleato più importante nel corredo di uno sciamano. Tutti gli sciamani lo posseggono e se ne prendono cura purificandolo, nutrendolo, scaldandolo e abbellendolo. Il tamburo è anche considerato il cavallo dello sciamano, poiché lo pone in contatto con le altre dimensioni: a cavallo del suo tamburo, lo sciamano viaggia. Il tamburo non è solo uno strumento musicale. Gode di vita propria e ha una sua anima. Il telaio deve essere di legno, di forma circolare o ellittica, la membrana necessariamente di origine animale (tradizionalmente si usa pelle di capra, cavallo, renna, cinghiale, cervo, alce o di altri animali). Viene percosso da una bacchetta o un mazzuolo che può avere varie forme. All'interno, vengono fissati pendagli tintinnanti o a forma di insetti e armi, dove albergano gli spiriti aiutanti dello sciamano. Tutte le componenti è necessario che appartengano alla natura.



Anonimo, *Dhyangro*,

Tibet, XIX secolo

legno e pelle, cm 70x41 e cm 69x38

Sono due esemplari del tradizionale tamburo sciamanico nei rituali buddisti e lamaisti di Tibet e Nepal: doppia faccia in pelle (solitamente o di capra o di cervo) su un'alta intelaiatura in legno sagomato, manico ligneo (detto *murro*) simile a un grande *phurba* e molto decorato con elementi simbolici incisi. Impugnando il *murro*, è possibile fare ruotare il *dhyangro* facendo così vibrare alternatamente le due facce con l'uso di una particolare bacchetta ricurva (detta *gajo*). All'interno del *dhyangro* vengono inseriti pietre, semi ritenuti sacri come quelli di senape, chicchi di riso, monetine di rame e altri amuleti per amplificarne ulteriormente le sonorità quando viene fatto ruotare, e quindi per renderlo vivo e potenziato.



Anonimo, *Maschera Cham*,

Tibet, XIX secolo

legno dipinto, cm 38,5x22

Antica maschera rituale utilizzata nella danza Cham (o Tsam), una cerimonia coreutica praticata nel buddismo tibetano.

Rappresenta l'essenza di una delle più importanti divinità, Citipati, conosciuto come 'signore del cimitero', protettore dei luoghi di sepoltura e venerato come potente guardiano dei morti; è l'eterno ciclo della vita e della morte. Secondo una leggenda, i Citipati erano in origine una coppia di monaci talmente assorti nella propria danza estatica e in profonda meditazione, che non si accorsero di essere stati uccisi da due ladri e continuarono a danzare.

Questa maschera è stata modellata intagliando il legno e decorandolo con pigmenti di colore verde, rosso e oca. Tratti distintivi che rendono unica la maschera sono i lineamenti del volto e del naso e dettagli della corona.



Anonimo, *Maschera Cham*,
Mongolia, prima metà del XX secolo
cartapesta, seta e conchiglie, cm 40x31

Antica maschera rituale utilizzata nella danza Cham (o Tsam); secondo alcuni studiosi viene fatta risalire all'epoca Bön e ai riti sciamanici legati a questa cultura prebuddista in Tibet.

I danzatori sono monaci e discepoli che si preparano a lungo e profondamente prima di interpretare in pubblico la danza e identificarsi con le divinità tantriche o altri esseri. Caratterizzanti sono i colori: NERO è Mahakala, il più potente in quanto protettore del Dharma; BLU, la compassione e lo spirito di pace; GIALLO, la via di mezzo di ogni insegnamento; ROSSO, i doni della pratica spirituale; BIANCO, la purezza e la liberazione.

La danza Cham è finalizzata a domare e disciplinare gli aspetti distruttivi della realtà, ovvero scacciare gli spiriti malvagi, liberare se stessi e i partecipanti dagli oscuramenti mentali, garantire alla comunità benessere, salute e lunga vita.



Anonimo, *Phurba*,
Mongolia, XIX secolo
bronzo, cm 15,8x3,8

Si tratta del tradizionale pugnale tibetano (conosciuto anche come *kīla* o *kīlaya*), da intendersi non come arma in senso stretto, ma come mero complemento rituale. Ha una disposizione compositiva ricorrente: il pomo superiore, carico di raffigurazioni simboliche, coincide spesso con una delle tre facce della divinità Vajrakīla (gioiosa, pacifica, arrabbiata) o con uno degli otto simboli del buddismo tibetano; il manico è solitamente a forma di *vajra* o con sue stilizzazioni geometriche; la lama è triplice, ha tre facce che si ricongiungono a punta nel terminale (perché tre sono le radici avvelenate da combattere, ignoranza-attaccamento-rabbia). Se le lame servono a distruggere le potenze demoniache, il pomo viene utilizzato per le benedizioni.

Gli oggetti rituali di questa cultura, sono realizzati prevalentemente in ottone e ferro meteorico, ritenuti portatori di potente energia spirituale.



Anonimo, Specchio,

Mongolia, prima metà del XX secolo
bronzo, cm 9,8 e cm 9,5

Nel corredo sciamanico lo specchio ha il compito di riflettere l'immagine di uno spirito adiutore. Abbastanza recente la sua comparsa nei corredi dei Darkhad e dei Khorchin, più antica tra i Khalkha e i Khotgoid, e tra i Manchu; particolarmente diffuso laddove i riti e i corredi rituali sono influenzati dal buddismo, nel cui ambito lo specchio è un vero e proprio attributo divino. In entrambi gli esemplari, un lato liscio e un altro dotato di scanalatura lungo il bordo; il secondo esemplare ha annodato al centro un *khadag* di seta, simbolo dell'*ongon*, lo spirito che accompagna il viaggio dello sciamano in ogni suo aspetto.



Anonimo, Mandala,

Mongolia, XIX secolo

legno dipinto e carta, cm 13,8x35,8x39

Oggetto rarissimo (questa iconografia si trova più frequentemente sui muri esterni dei templi o nella pittura su tela, a servizio dell'insegnamento di base come supporto visivo), è comunemente indicato come 'mandala con oroscopo' in quanto utilizzato, insieme ai suoi sei *thangka* intercambiabili, per la divinazione. Se nel buddismo antico e nei *Sutra* la pratica della divinazione veniva scoraggiata e addirittura vietata, nel buddismo tibetano fondato sui *Tantra* (notoriamente intrisi di pratiche magiche) e per certi versi influenzato dallo sciamanesimo Bön prebuddista, questa pratica era largamente diffusa.

In questo oggetto è riprodotta la 'Ruota dell'Esistenza' o 'Ruota del Divenire', rappresentazione dei principi di base del buddismo e, attraverso il sistema di anelli e raggi, i meccanismi del *saṃsāra*, la dottrina inerente al ciclo di vita-morte-rinascita.



Anonimo, Tromba (Testa di Yama),
Mongolia, XIX secolo
rame dorato, cm 10x18,5x13,5

Nel rituale buddista tibetano si utilizza un particolare strumento musicale, una tromba detta *kangling*, ricavata frequentemente dalla lavorazione di femori o tibie umani. Il reperto rappresenta il frammento alla parte apicale di una tromba, una testa di Yama in ottone.



Anonimo, Piatti sonori,
Mongolia, prima metà del XX secolo
bronzo, cm 27,5

La componente sonora riveste una sua centralità all'interno dei rituali, anche quelli non strettamente connessi con le pratiche sciamaniche. Questa è ad esempio una coppia di piatti utilizzati a mo' di sonagli durante il rituale buddista.

Carri e slitte

Il trasporto dei materiali avveniva con slitte e carri le cui caratteristiche cambiavano secondo la natura del carico e del percorso.

Un sistema assai diffuso per il trasporto del legname, almeno nel corso dei mesi invernali, prevedeva l'utilizzo di una solida slitta corta su cui si fissava l'estremità anteriore dei tronchi, mentre la posteriore poggiava a strascico sul terreno, in maniera da contribuire a moderare la velocità lungo i ripidi sentieri di montagna. La slitta corta costituiva la parte anteriore della slitta doppia, su cui si collocavano le estremità posteriori dei tronchi non appena la pendenza del percorso diminuiva.

Assai diffuse erano le slitte a mano, con cui si trasportavano fascine, fieno, cestoni di letame. Le slitte erano costituite da una coppia di pattini che sorreggevano tre traverse in cui s'incastavano dei bastoni ben distanziati a formare il piano di carico; alla parte anteriore dei pattini erano fissati due bastoni curvi oppure dritti ai quali ci si appoggiava per condurre la slitta.

Anche il *bròz* era ampiamente utilizzato; si trattava di un robusto avantreno provvisto di due massicce ruote basse e di una traversa mobile su cui poggiava l'estremità anteriore di due lunghe stanghe, mentre la posteriore era lasciata a strascico sul terreno; sulle stanghe era collocato il carico: fieno o legna, oppure, in un cestone, letame, strame o prodotti agricoli; giunti al piano, le stanghe venivano sollevate e poste su un retrotreno. Il *bròz* era trainato da una coppia di buoi o di vacche, oppure da un cavallo o da un mulo.

Mentre la slitta e il *bròz* erano impiegati di preferenza sui ripidi sentieri di montagna, sulle strade di fondovalle si utilizzava il carro a quattro ruote, costituito da un avantreno e da un retrotreno uniti da un robusto timone che poteva essere fissato in posizioni diverse, in maniera da allungare o accorciare il carro secondo le esigenze. L'avantreno e il retrotreno, spesso impreziositi da intagli e colonnine e dipinti di colore turchese, recavano una robusta traversa su cui poggiava il pianale di carico. Anche il carro a quattro ruote era trainato da una coppia di buoi o di vacche, da un cavallo o da un mulo; era usato per trasportare un po' di tutto, tronchi e legna, fieno e prodotti agricoli, letame e strame, pietre, sabbia; durante la vendemmia vi si collocavano grandi tini o botti in cui si raccoglieva l'uva.



Nella sala dei carri e delle slitte irrompe il tuono degli zoccoli, «la musica che la terra ruba ai cavalli». Le figure animali in *Cavallo rosso* di Federico Lanaro vivono solo apparentemente una stasi immersiva nel bosco: 'il' cavallo, uno, è rappresentato non come ripetizione anonima ma come sequenza di una figura in movimento; e il movimento così scomposto risponde alla necessità di prendere coscienza di questo passaggio, o meglio di questa presenza, per una più autentica ecologia delle relazioni che includa tutte le specie.

Insieme al dipinto, due scacciamosche della Sacha Yacuzia e un pungolo della Mongolia: oggetti del rituale che richiamano la 'cavalcaturo' dello sciamano nel correre a velocità sostenuta verso gli altri mondi e compiere il suo viaggio cosmico e che, attraverso la simbologia del cavallo, raccontano come la ricerca dell'animale di potere corrisponda alla necessità di un'alleanza con il mondo naturale.



Federico LANARO, *Cavallo rosso*, 2020
acrilico su tela, cm 100x80
(courtesy Studio d'Arte Raffaelli, Trento)



Anonimo, Scacciamosche,

Sacha Yacuzia, seconda metà del XX secolo
legno, metallo e crine di cavallo, cm 80

Gli Yakut della Siberia usano una frusta chiamata *deybiir* composta da un'impugnatura generalmente in legno (nel primo esemplare vi è scolpita una testa equina) e da una lunga coda di cavallo; questa frusta viene usata sia per scacciare mosche e zanzare, sia come strumento sacro nei rituali sciamanici per tenere a distanza gli spiriti malvagi.

Questa tipologia di frusta ricorre anche nel corredo rituale tradizionale della gerarchia monastica buddista in Cina: è lo strumento per 'spazzare via' l'ignoranza e le affezioni mentali.



Anonimo, *Borsa del sale per renna,*

Nord Mongolia, metà del XX secolo

pelle, amuleti metallici e frammenti di astuccio corneo, cm 26x15

Rarissima borsa del sale ascrivibile al popolo Dukha, comunità nomade di pastori di renne nella taiga della Mongolia settentrionale. Questo popolo è conosciuto anche con il nome di Tsaatan, letteralmente in lingua mongola 'coloro che hanno la renna': Dukha e renne dipendono gli uni dalle altre, al punto che credenza vuole che se le renne scompariranno, scomparirà anche la loro millenaria cultura.

Bosco

I boschi sono una risorsa formidabile del Trentino in costante crescita: il legno prodotto nella manciata di minuti necessari per leggere queste poche righe potrebbe colmare una stanza di discrete dimensioni. Meno estesi nel passato, ma tanto più importanti, i boschi sono fino all'Ottocento proprietà collettiva dei capifamiglia, poi in parte trasferita al demanio comunale. Il bosco può essere 'bianco', ovvero ceduo, di latifoglie oppure 'nero', cioè d'alto fusto, di conifere. Le conifere forniscono legname da costruzione, le latifoglie legna da ardere e materiale per attrezzi, suppellettili, mobili e carri.

Il lavoro del bosco è faticoso e pericoloso. I boscaioli riconoscono gli alberi da abbattere dal segno posto con un apposito martello marcatore dall'autorità forestale. Per lungo tempo l'abbattimento si è effettuato con l'ausilio di una scure dal lungo manico e dalla lama stretta; dall'inizio del Novecento è entrato in uso il segone 'americano'. I boscaioli praticavano con le scuri un taglio largo e profondo alla base del tronco, dalla parte opposta tagliavano il tronco con il segone, ricorrendo a cunei per tenere aperto il taglio, far scorrere la lama e spingere l'albero a cedere. Quando la pianta è a terra, i rami vengono tagliati con l'accetta, la corteccia viene staccata con lo scortecciatoio, strumento formato da una lama a forma di scalpello o di mezzaluna fissata a un lungo manico. I tronchi scortecciati sono lisci e bagnati e scivolano facilmente lungo i pendii, nondimeno l'esperienza e la forza del boscaiolo ne indirizzano e guidano la corsa, avvalendosi del rampino forestale o zappino, un ferro stretto e lungo, provvisto in punta di una sorta di piccola sgorbia e fissato a un robusto manico. Giunti a grande velocità su una piazzola di raccolta, i tronchi vengono trasportati alla segheria.

Un tempo l'esbosco si praticava anche con muli o cavalli, collegando i tronchi fra loro, uno di seguito all'altro, tramite ganci di ferro con anelli. Attaccati con catene al bilancino, venivano trascinati fuori dal bosco. Il trasporto su sentieri in pendenza veniva effettuato anche ponendo un'estremità del tronco sulle traverse di una slitta o sull'assale del *bròz*. Giunti al piano il viaggio verso la segheria veniva effettuato con i carri a quattro ruote.



Nei *Cavalli vento di Mongolia* di Bruno Norbu Griparich, la preziosa calligrafia di lacche e minerali è l'alchimia rituale che risuona di luce: come in una cavalcatura, nel gesto della scrittura di questa pratica creativa, l'ideogramma traduce il dinamismo fulminante che riscatta l'esistenza fisica preordinata e la coinvolge nel ritmo dell'azione in una dimensione meditativa.

Accanto, due corone rituali dei Cinque Dhyani Buddha, tre tamburi sacri Damaru, un coprispalle e tre *vajra*, elementi che dichiarano la permeazione del buddismo tibetano nello sciamanesimo mongolo: la fattura dell'oggetto rituale è essa stessa una pratica spirituale, oltre l'estetica.



Bruno NORBU GRIPARICH, *Cavalli vento di Mongolia*, 2017-2023
lacche vegetali, pigmento oro e argento su tela, cm 100x70



Anonimo, *Damaru*,

Mongolia, XX secolo

legno, pelle, metallo, seta, campanelli, conchiglie e perline, cm 20x14,6

Viene usato nel Chod, una pratica del buddismo tibetano che da alcuni studiosi viene messa in stretta correlazione con lo sciamanesimo per la comune finalità del rinnovamento spirituale attraverso le metafore dello smembramento del corpo e dell'uccisione dell'ego. Il suono del *damaru* infatti proclama l'impermanenza: evoca Daka (in forma maschile) e Dakini (in forma femminile) come manifestazioni danzanti della purezza della mente attraverso cui cogliere ogni potenzialità e accedere all'estasi o illuminazione. A forma di doppia ciotola, in legno e pelle, viene tenuto impugnando il manico nella mano destra e si suona ruotando il polso; la lunga stola con le nappe e gli elementi decorativi servono a bilanciarlo durante la rotazione.



Anonimo, Vajra,

Mongolia, XIX secolo
bronzo, cm 14x5

Il *vajra* (il principio maschile, la compassione del Buddha) è come un piccolo scettro da tenere nella mano destra, mentre nella mano sinistra sta la *gantha* (o campana, il principio femminile, la saggezza del Buddha); nell'equilibrio di *vajra* e *gantha* può realizzarsi la crescita spirituale.

Considerato uno dei simboli più importanti del buddismo tibetano, quale che sia il materiale di cui è fatto, ha nella sua particolarissima configurazione la sua essenza e il suo potere: come diamante indistruttibile e risplendente, favorisce la vittoria sugli ostacoli interni ed esterni.



Anonimo, Corona rituale dei Cinque Dhyani Buddha,

Mongolia, XIX secolo

tela su cartone con miniature, cm 51x24

Nel buddismo esoterico, i Cinque Buddha, noti anche come Cinque Dhyani, sono un gruppo di Buddha ricorrenti nei maṇḍala o, come in questo esemplare, rappresentati nella corona del Buddha tantrico.

La loro genesi, secondo molte tradizioni tantriche, è antichissima, essendo emanazioni dell'Ādi-Buddha, principio originario dell'universo spirituale. Ciascuno dei Dhyani Buddha assume una posa particolare e rimanda a un corrispondente e preciso aspetto sia fisico che mentale.

Questo oggetto è stato recuperato in Mongolia. Se alcuni studiosi infatti tendono a circoscrivere la pratica dello sciamanesimo esclusivamente alle comunità dell'area siberiana (il termine tunguso *šaman* inizialmente si riferiva a una figura sacerdotale delle comunità Evenki), altre ricerche mettono in comparazione alcuni elementi della religione tibetana agli sciamanesimi Nord e Centrasiatrici (in questo caso, ad esempio, la parola tungusa *šaman* viene da molti ricondotta al sanscrito *sramana*, termine che definiva gli asceti buddisti).

Senza voler entrare nel merito di un dibattito acceso e controverso sul *locus classicus* in cui circoscrivere lo sciamanesimo, i curatori hanno optato per la presenza di questi oggetti ritenendo che esistano molti punti di contatto tra sciamanesimo e buddismo tibetano: ad esempio nel tipo di tamburo utilizzato, nei *paraphernalia*, nell'uso magico delle effigi, nell'uso comune di alcuni oggetti rituali come lo specchio magico o le frecce. Ma soprattutto per la comune ricerca di un rapporto/contatto con il soprannaturale attraverso l'esperienza estatica di un intermediario.

Fibre tessili

Contigua all'attività agropastorale, di cui è conseguenza immediata, la produzione di fibre tessili – lana, canapa e lino – completa il quadro dell'autosufficienza contadina nell'economia tradizionale. Se però il concetto del tessuto e quello ancora più antico dell'intreccio derivano in origine dalla manipolazione di specie vegetali, da tempo immemorabile è la lana, cioè una fibra di origine animale, la vera regina dei tessili. La lana infatti si ricava dalla tosatura delle pecore e, previ lavaggi e cardatura, è praticamente già pronta all'uso, mentre le fibre di origine vegetale, la canapa dai fondovalle umidi e il lino dai prati di montagna asciutti e soleggiati, per poter essere filate, necessitano di una lunga serie di lavorazioni intermedie.

Seminati tra aprile e maggio e raccolti alla fine dell'estate, lino e canapa si lavoravano poi nello stesso modo. Gli steli vengono estirpati dal terreno, legati in mannelli, e fatti asciugare. Per liberare i semi, si battono gli steli contro un'asse o un ceppo, aiutandosi con dei mazzuoli, oppure facendoli passare tra i denti di un pettine di ferro fissato a un panchetto. Gli steli vengono poi posti a macerare su prati umidi o immersi in fosse piene d'acqua per separare la fibra dalla parte legnosa della pianta e successivamente seccati al sole. Per liberare la fibra si procede alla gramolatura, per ammorbidirla si passa poi alla scotolatura e alla pettinatura. Pettini con denti fitti permettono di separare la fibra lunga, di migliore qualità, dalla stoppa, usata per fare tappeti o lenzuola da fieno. A questo punto le fibre di lino e canapa sono pronte per essere trasformate in filato.

Nella stalla o nella *stua*, nelle lunghe sere d'inverno, la famiglia si raccoglieva al tepore degli animali o della stufa: le donne filavano e magari raccontavano fiabe ai bambini, le ragazze lavoravano per prepararsi la dote, gli uomini si dedicavano all'intreccio, all'intaglio di oggetti in legno e alla riparazione degli strumenti di lavoro, mentre una visita dei vicini, soprattutto in tempo di carnevale, era di solito bene accetta. Il filo prodotto era destinato alla tessitura di pezze atte a confezionare i panni adibiti alle varie necessità familiari: vestiti, biancheria per la casa, teli per il lavoro nei campi. Il metodo più antico di filatura prevede l'utilizzo di un fuso e di una rocca, strumenti sostituiti nel corso dell'Ottocento dal filatoio a pedale. Il filo viene poi avvolto in matasse tramite l'aspo, sbiancato, eventualmente colorato, avvolto in gomitolli con l'arcolaio e finalmente disposto sull'orditoio. L'ordito viene poi caricato sul telaio, dove si attua meccanicamente l'intreccio con il filo di trama, formando via via il tessuto. Molto diffusa, nel contesto paesano, la mezzalana, ottenuta con orditi di lino o canapa e trame di lana follata, con la quale si confezionavano giacche, gonne e pantaloni.

La tessitura era un'attività che si trasmetteva all'interno della famiglia. La maggior parte delle tessitrici possedeva un solo telaio e tesseva per i parenti e il vicinato in cambio di una remunerazione in denaro o in natura. Nei laboratori artigianali che producevano tessuti operati per il mercato locale, lavoravano prevalentemente tessitori maschi, che erano spesso figure paesane eminenti, poiché sapevano leggere, scrivere e far di conto, persone alle quali ci si rivolgeva per stimare le doti delle spose. I tessitori annotavano gli schemi delle annodature delle lavorazioni a telaio in un quaderno, chiamato 'libro dei tacamenti' che si tramandava nelle famiglie.



A conclusione, nella sala dedicata alla lavorazione delle fibre tessili e, in particolare della lana, è proprio questo straordinario materiale – uno dei primi materiali lavorati dall'uomo stanziale al principio della civiltà umana – a farsi portatore di senso nell'installazione *Wolken* di Elias Grüner, una grande nuvola sospesa di riccioli di lana ovina tosata e foglia d'oro che, nella loggia del Museo, è stata oggetto della sua performance nel momento inaugurale. Elias Grüner attinge al mito: quello del Vello d'oro, il manto dell'ariete alato Crisomallo, un manto ritenuto capace di curare ferite o malattie. Nell'affatturazione del mito (la dimensione narrativa universale), la lana si contamina con l'oro e, rarefacendosi, trascende e diventa nuvola: il viaggio teofanico della materia dalla terra al cielo, dal ponderabile all'imponderabile. Anche la lana cardata e pressata dei feltri Namad provenienti dall'Iran, tre esemplari rarissimi di cui uno firmato, attraverso la loro rappresentazione dell'universo con le figure *boteh* e l'albero della vita, racconta di un simbolo di potere e del legame tra il cielo e la terra rispetto cui il feltro è la soglia familiare e domestica.



Elias GRÜNER, *Wolken*, 2023
lana e foglia d'oro, cm 110x80 e cm 100x70



Anonimo, Namad (feltro da terra
“Universo con boteh e medaglione romboidale”),
Khorasan Iran, fine XIX secolo - inizio del XX secolo
lana e pigmenti, cm 290x135



Mohammad Khan SOLTANI
(bottega Mohammad Moghaddas Kasciani),
Namad (feltro da terra
“Universo con boteh e albero della vita”),
Khorasan Iran, inizio del XX secolo
lana e pigmenti, cm 460x105
con iscrizione recante autore e luogo di produzione



Anonimo, Namad (feltro da terra
“Universo con motivi floreali e albero della vita”),
Khorasan Iran, inizio del XX secolo
lana e pigmenti, cm 335x89

Sergio Poggianella, presidente dell'omonima Fondazione e curatore dell'esposizione, racconta le origini e la storia della collezione di arte sciamanica esposta al museo di San Michele e al palazzo delle Albere, enuncia il concetto di *object specific* e spiega la rappresentazione che, attraverso l'accostamento di oggetti rituali sciamanici, manufatti di cultura materiale alpina e opere d'arte contemporanea, si è inteso dare al dialogo tra tecnica, spirito e idea; un dialogo da cui trae sostanza tanto l'ambizione dell'uomo di governare la natura, quanto il tentativo di entrare in contatto con la dimensione dell'invisibile.

Per vedere il video
scansiona il codice QR



"Dialoghi con l'antropologo Sergio Poggianella"

di
Nicolò Bongiorno

prodotto da
Allegria Films

montaggio
Giovanna Ferrara

fotografia
Giacomo Berthet

service audio-video
Marco Orbassano
Action Movie

immagini d'archivio
Fondazione Sergio Poggianella

voce
Enzo Merz

contributi musicali
Luciano Bosi

curatore Scientifico
Enrico Longarini

colorist
Fabio Colombo



ALLEGRIA | FILMS



Anonimo, *lurta*,
Turkmenistan, prima metà del XX secolo



Yurt (tetto troncoconico) o *ger* (a semicupola), la iurta è la tradizionale abitazione dei popoli nomadi dell'Asia, in particolare Mongoli, Kazaki e Kirghisi. Ha una struttura circolare con un camino centrale. I feltri sulle pareti esterne e interne e sul pavimento svolgono la funzione di isolante termico e di decorazione, con colori e disegni dalle valenze simboliche che rimandano alle cosmogonie tradizionali. Così come l'orientamento della iurta: l'ingresso è sempre a sud (*esik*), mentre a nord vengono riposti gli oggetti sacri e si accolgono i visitatori (*tör*); a ovest lo spazio destinato agli uomini (*on zhak*), a est quello per le donne (*sol zhak*).

All'interno della iurta, alcuni degli arredi tradizionali, feltri e fasce decorative; alcuni esemplari anche all'esterno lungo le pareti del chiostro.



Anonimo, Scatola,

Turkmenistan, seconda metà del XX secolo
legno intarsiato, cm 47x71,5x36



Anonimo, Madia,

Turkmenistan, seconda metà del XX secolo
legno intarsiato, cm 80x107,5x52



Anonimo, Sedia Kalash Kafiri,
Pakistan, seconda metà del XX secolo
legno intarsiato e cuoio intrecciato, cm 67x49x45



Anonimo, Sedia a doppia seduta Kalash Kafiri,
Pakistan, seconda metà del XX secolo
legno intarsiato e cuoio intrecciato, cm 77,5x100x50



Anonimo, Koshma (*feltro da terra con motivi poligonali bukkara al recto e con motivi floreali e geometrici al verso*),

Uzbekistan, Samarcanda, prima metà del XX secolo
lana e pigmenti, cm 260x131



Anonimo, Fascia decorativa da parete per iurta,

Khirghizistan, seconda metà del XX secolo
tessuto di cotone e ricami, cm 190x358

Nell'allestimento permanente del METS, delle tradizioni della civiltà contadina trentina, la presenza della collezione di arte sciamanica della Fondazione Sergio Poggianella e delle opere di artisti contemporanei non ha alcun intento comparativo; al contrario è ricercata con l'obiettivo di tessere occasioni e orizzonti di dialogo dentro e fuori le mura del Museo, di sperimentare una strategia della trasversalità. L'unico fondamento a cui ci si è affidati, è la prospettiva dell'*object-specific*, prospettiva che ci ha permesso di portare su uno stesso piano le collezioni di tecnologie popolari trentine, i corredi rituali sciamanici eurasiatici e le opere di artisti contemporanei. Attraverso l'*object-specific* viene recuperata, oltre a quella spaziale, anche la fondamentale dimensione temporale: gli oggetti del passato – le tecnologie popolari trentine e i corredi rituali degli sciamanici eurasiatici – vengono trascinati nel tempo presente dalle opere degli artisti contemporanei. Se infatti, quello del museo, è uno spazio che consacra gli oggetti, che in una certa misura tende a renderli esemplari e straordinari e, idealizzandoli, vi attribuisce un valore universale, atemporale, compiuto una volta e per tutte; se il museo tende dunque a declinare uno stato irreversibile di permanenza, nella prospettiva *object-specific* si sperimenta lo stato, reversibile, dell'impermanenza degli oggetti. Affinché il loro portato, la loro capacità evocativa non si risolva esclusivamente nelle rispettive biografie, nella memoria di una funzione, al contrario si plasmi anche attraverso l'esperienza contemporanea degli sguardi.



1

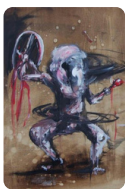
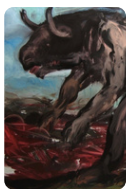


MUSE

M₃R

METS

fsp
FONDAZIONE
SERGIO
ROGGIAMELLA
MUSEI
CONTEMPORANEI
PER VARI
E CULTURE



4

SEGHERIA

3

LOGGIA

5

CARRI E SLITTE



6

BOSCO

1

AGRICOLTURA

INGRESSO

7

APICOLTURA



USCITA

CORTE



2

MULINO

9

FILATURA

8

MALGA



10

CHIOSTRO

