

Nuova serie / New series n. 15 - 2025

ARCHALP

Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / Revue internationale d'architecture et de paysage dans les Alpes / Internationale Zeitschrift für Alpine Architektur und Landschaft / Revija za alpsko arhitekturo in pokrajino / International journal of alpine architecture and landscape



L'arte di aprire mondi. Ricerca artistica e nuove visioni della montagna

L'art d'ouvrir des mondes. Recherche artistique et nouvelles visions de la montagne / Kunst, kann Welten eröffnen. Künstlerische Forschung und neue Sichtweisen auf die Berge / Umetnost odpiranja svetov. Umetniško raziskovanje in novi pogledi na gore / The Art of opening worlds. Artistic research and new visions of the mountain

ARCHALP

Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / Revue internationale d'architecture et de paysage dans les Alpes / Internationale Zeitschrift für Alpine Architektur und Landschaft / Revija za alpsko arhitekturo in pokrajino / International journal of alpine architecture and landscape

ARCHALP

Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / Revue internationale d'architecture et de paysage dans les Alpes / Internationale Zeitschrift für Alpine Architektur und Landschaft / Revija za alpsko arhitekturo in pokrajino / International journal of alpine architecture and landscape

Nuova serie / New series: n.15

Anno / Year: 12-2025

Rivista del Centro di Ricerca / Journal of the Research center
Istituto di Architettura Montana – IAM

ISBN 979-12-5477-698-8

ISBN online 979-12-5477-699-5

ISSN stampa 2611-8653

ISSN online 2039-1730

DOI 10.30682/aa2515

Registrato con il numero 19/2011 presso il Tribunale di Torino in data 17/02/2011

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

Copyright © Authors 2025 and Politecnico di Torino
CC BY 4.0 License

Direttore responsabile / Chief editor: Enrico Camanni

Direttore scientifico / Executive director: Antonio De Rossi

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator: Roberto Dini

Comitato editoriale / Editorial board: Antonio De Rossi, Cristian Dallere, Roberto Dini, Eugenio Lux, Federica Serra, Matteo Tempestini

Art Direction: Marco Bozzola

Segreteria di redazione / Editorial office: Antonietta Cerrato

Comitato scientifico / Advisory board:

Werner Bätzing (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg);

Gianluca Cepollaro (Scuola del Governo del Territorio e del Paesaggio - Trentino School of Management); **Giuseppe Dematteis** (Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto

e Politiche del Territorio - Politecnico di Torino); **Maja Ivanic** (Dessa Gallery - Ljubljana);

Michael Jakob (Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève, Politecnico di Milano, Accademia di Architettura di Mendrisio - Università della Svizzera

italiana); **Luigi Lorenzetti** (Laboratorio di Storia delle Alpi, Accademia di Architettura di Mendrisio - Università della Svizzera italiana); **Paolo Mellano** (Dipartimento di Architettura

e Design - Politecnico di Torino); **Gianpiero Moretti** (École d'Architecture de Laval - Québec); **Luca Ortelli** (École Polytechnique Fédérale de Lausanne); **Armando Ruinelli**

(Architetto FAS - Soglio/Grigioni); **Bettina Schlorhauser** (Universität Innsbruck);

Daniel A. Walser (Fachhochschule Graubünden); **Alberto Winterle** (Turris Babel);

Bruno Zanon (Università di Trento).

Corrispondenti scientifici / Scientific Correspondents:

Giorgio Azzoni, **Corrado Binel**, **Francesca Bogò**, **Nicola Braghieri**, **Carlo Calderan**,

Conrandin Clavuot, **Simone Cola**, **Federica Corrado**, **Massimo Crotti**, **Davide Del**

Curto, **Arnaud Dutheil**, **Viviana Ferrario**, **Caterina Franco**, **Luca Gibello**, **Stefano**

Girodo, **Silvia Lanteri**, **Gianluca D'Inca Levis**, **Verena Konrad**, **Laura Mascino**,

Andrea Membretti, **Giacomo Menini**, **Martina Motta**, **Marco Piccolroaz**, **Gabriele**

Salvia, **Enrico Scaramellini**, **Marion Serre**, **Daniel Zwangsléitner**.

Progetto grafico / Graphic design: Marco Bozzola e Flora Ferro

Impaginazione / Layout: DoppioClickArt, San Lazzaro di Savena, BO

Curatori / Theme editors: Antonio De Rossi, Federica Serra

Ringraziamenti / Thanks to: Gianpaolo Arena, Giorgio Azzoni, Fabrizio Barca,

Andrea Botto, Marina Caneve, Andrea Caretto, Gianluca D'Inca Levis, Claudia Losi,

Alessandra Pioselli, Raffaella Spagna, Alessia Zabatinò

Copertina / Cover: Andrea Botto, "KA-BOOM #31", Diga di Beauregard, Valgrisenche 2013 (mod.)

ArchAlp è pubblicata semestralmente e inviata in abbonamento postale.

Abbonamento cartaceo annuale (2 numeri): € 50,00, spese di spedizione per l'Italia incluse.

Il prezzo del singolo fascicolo è di € 28,00. Non sono incluse nel prezzo le spese di spedizione per il singolo fascicolo per l'estero (€ 10,00).

Per abbonamenti istituzionali si prega di scrivere a ordini@buponline.com.

È possibile pagare la tariffa con bonifico bancario intestato a Bologna University Press, IBAN:

IT 90P03069 02478 074000053281 oppure con carta di credito.

Variazioni di indirizzo devono essere comunicate tempestivamente allegando l'etichetta con il precedente indirizzo. L'invio dei fascicoli non pervenuti avviene a condizione che la richiesta giunga entro 3 mesi dalla data della pubblicazione.

Per informazioni e acquisti: ordini@buponline.com.

A norma dell'articolo 74, lettera c del DPR 26 ottobre 1972, n. 633 e del DM 28 dicembre 1972, il pagamento dell'IVA, assolto dall'Editore, è compreso nel prezzo dell'abbonamento o dei fascicoli separati, pertanto non verrà rilasciata fattura se non su specifica richiesta.



ISTITUTO DI
ARCHITETTURA
MONTANA
CENTRO DI RICERCA



**Politecnico
di Torino**

Dipartimento
di Architettura e Design



Dipartimento di Architettura e Design
Politecnico di Torino
Viale Mattioli 39, 10125 Torino - Italy
Tel. (+39) 0110905806
fax (+39) 0110906379
iam@polito.it
www.polito.it/iam

Fondazione Bologna University Press

Via Saragozza 10, 40124 Bologna - Italy
Tel. (+39) 051232882
info@buponline.com
www.buponline.com

Con il contributo di



FONDAZIONE
CENTRO INTERNAZIONALE SU
DIRITTO, SOCIETÀ E ECONOMIA

ARCHALP

Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / Revue internationale d'architecture et de paysage dans les Alpes / Internationale Zeitschrift für Alpine Architektur und Landschaft / Revija za alpsko arhitekturo in pokrajino / International journal of alpine architecture and landscape

Nuova serie / *New series* n. 15 - 2025

L'arte di aprire mondi.

Ricerca artistica e nuove visioni della montagna

L'art d'ouvrir des mondes. Recherche artistique et nouvelles visions de la montagne /
Kunst, kann Welten eröffnen. Künstlerische Forschung und neue Sichtweisen auf die Berge /
Umetnost odpiranja svetov. Umetniško raziskovanje in novi pogledi na gore /
The art of opening worlds. Artistic research and new visions of the mountain

Indice dei contenuti

Contents

L'arte di aprire mondi. Ricerca artistica e nuove visioni della montagna / The art of opening worlds. Artistic research and new visions of the mountain <i>Antonio De Rossi, Federica Serra</i>	9
---	----------

1. Visioni

L'arte nella contesa per il senso comune / Art in the struggle for common sense <i>Fabrizio Barca, Alessia Zabatino</i>	17
---	-----------

L'arte o la morte / Art or death <i>Gianluca D'Incà Levis</i>	23
---	-----------

Stati d'incontro. Connessioni rizomatiche nell'arte contestuale / States of encounter. Rhizomatic connections in contextual art <i>Giorgio Azzoni</i>	33
---	-----------

Laboratori di desiderio. Ricerche artistiche nelle terre alte. Contenuto Rimosso, Robida, Ca'Mon / Laboratories of desire. Artistic research in the Highlands. Contenuto Rimosso, Robida, Ca'Mon <i>Alessandra Pioselli</i>	41
---	-----------

2. Microcosmi

Dissipazione generosa. Corpo Montagne Acque / Generous dissipation. Body Mountains Waters <i>Andrea Caretto e Raffaella Spagna</i>	51
--	-----------

Chiedere permesso ai luoghi / Asking places for permission <i>Claudia Losi</i>	61
--	-----------

CALAMITA/À. Un'indagine sulla catastrofe del Vajont / CALAMITA/À. An investigation into the Vajont catastrophe <i>CALAMITA/À</i>	71
--	-----------

Guardare la montagna. Le cose non sono mai come sembrano / Observing the mountain. Things are never as they seem <i>Andrea Botto</i>	81
--	-----------

3. Esperienze

- Entwerfen in klaren Baukörpern und architektonischen Elementen. Zur Architektur von Rudolf Olgiati /** 93
Designing through pure architectural volumes and elements.
On the architecture of Rudolf Olgiati
Daniel A. Walser
- Un museo per la montagna. Arte, sostenibilità e pratiche di cura /** 101
A museum for mountains. Art, sustainability, and practices of care
Andrea Lerda
- NA.TUR.ARTE. L'area Wilderness Val Parina tra ospitalità, arte e natura /** 109
NA.TUR.ARTE. The Val Parina Wilderness area: hospitality, art, and nature
Riccardo Omacini
- Appunti da Ca'Mon: intrecciando eredità e pratica /** 119
Notes from Ca'Mon: interweaving heritage and practice
Francesco Ferrero
- Pensare come una montagna. Il Biennale delle Orobie /** 127
Thinking like a mountain. The Orobie Biennial
GAMeC
- The constructed view: Contemporary interventions in the Karl Max Kessler Archive** 137
Chiara Juriatti



1. Who Killed Bambi, Nuova
2. VACCANZA, The Mount (ITA)
3. Castello a Orologeria N (ITA)
4. Progettoborca, ex Villap
5. Progettoborca, 2022/20
6. aperto_2011, Chiesa pa
7. aperto_2011, Edolo (ITA)
8. Ecophilia, Museo Nazio
9. aperto_2012, Incudine
10. 58a Biennale di Venezia
11. aperto_2019-2021, Mor
12. Contenuto Rimosso, Lo
13. Robida, Topolò (ITA)
14. Ca'Mon, Monno (ITA)
15. Mutando Riposa_Larix
16. Sensitive Stones, Val S
17. Segnali dal Corpo Glac
18. Monte Adamello. Carta
19. Al tuo passo, Nembro-
20. CALAMITA/À, Valle del
21. KABOOM #47, Renon (I
22. Las Vegas, Val Badia (I
23. Buranco di Bardineto, V
24. Diorama del Monte Ros
25. Landslide, Nalles (ITA)



1. Nuovo Spazio di Casso, Casso (ITA)
 2. Rain Tropical Experience, Nuovo Spazio di Casso, Casso
 3. Nuovo Ciclo (di Krebs), Castello di Andraz, Livinallongo
 4. Aggio Eni, Borca di Cadore (ITA)
 5. 025, Corte di Cadore (ITA)
 6. Rocchiare di San Remigio, Vione (ITA)
 7. (ITA)
 8. Museo Nazionale della Montagna, Torino (ITA)
 9. (ITA)
 10. a, Venezia (ITA)
 11. nno (ITA)
 12. Brenzago di Cadore (ITA)
 13. x Picea, Ponte di Legno (ITA)
 14. eriana (ITA)
 15. iale, Valnontey, Cogne (ITA)
 16. “geologica” di un sentiero possibile, Val Seriana (ITA)
 17. Lonno (ITA)
 18. Vajont e del Piave, sito della catastrofe (ITA)
 19. (ITA)
 20. (ITA)
 21. Val Bormida (ITA)
 22. sa, Museo Nazionale della Montagna, Torino (ITA)

26. KABOOM #31, Diga di Beauregard, Valgrisenche (ITA)
27. Underground Blast#06, Miniera San Romedio (ITA)
28. Tirol Panorama #08, Innsbruck (AUT)
29. Rudolf Olgiati, Mehrfamilienhaus, Casa Radulf (1972), Flims-Waldhaus (CH)
30. Rudolf Olgiati, Das Apartmenthaus Las Caglias (1956), Flims-Waldhaus (CH)
31. Elemente im Dialog, Gelben Haus, Chur (CH)
32. The Mountain Touch. Un viaggio nella natura che cura, MUSE - Museo delle Scienze, Trento (ITA)
33. STAY WITH ME. La montagna come spazio di risonanza, Museo Nazionale della Montagna, Torino (ITA)
34. I ÆM YOU - Essere Montagna, Aosta (ITA)
35. Walking Mountains, Museo Nazionale della Montagna, Torino (ITA)
36. Mali Weil, Museo Nazionale della Montagna, Torino (ITA)
37. Post-Water, Museo Nazionale della Montagna, Torino (ITA)
38. NA.TUR.ARTE, Area Wilderness Val Parina, Dossena e Roncobello (ITA)
39. V'arco, Castione della Presolana (ITA)
40. Que este mundo permanezca, Oasi della Biodiversità, Brembate (ITA)
41. GAMeC, Nuovo Bivacco Aldo Frattini, Alta Via delle Orobie Bergamasche – Valbondione (ITA)
42. Benevolence, Palazzo della Ragione, Bergamo (ITA)
43. Massi Erratici, GAMeC, Bergamo (ITA)
44. Becoming Mountain, GAMeC, Bergamo (ITA)
45. Dry Days, Tropical Nights, Orto Botanico “Lorenzo Rota”, Bergamo (ITA)
46. Pensare come una montagna - Il Biennale delle Orobie, ciclo #4, Roncobello (ITA)
47. Reframing, Riezlern (AUT)
48. There's Gold in Them Thar Hills, Riezlern (AUT)



L'arte di aprire mondi. Ricerca artistica e nuove visioni della montagna

The interaction between artistic research and the mountain environment has been central to the construction of Alpine imaginaries since the eighteenth century.

Often intertwined with scientific exploration, artistic practice has shaped the ways in which mountains are represented, understood, and inhabited. Mountains have served as both subject and catalyst of cultural and aesthetic transformation, from the early acts of knowledge and depiction that revealed the morphology of the Alpine peaks to the modern notion of a technological sublime.

In the contemporary era, as climate change continues and a redefinition of human dwellings emerges, the Alps have once again become a laboratory for experimentation where art interrogates form, material, and temporality. Through processes of representation and metamorphosis, artistic research opens new perspectives on the Alpine landscape, challenging clichés and proposing renewed ways of perceiving and inhabiting high-altitude worlds.

Antonio De Rossi

Architect, full professor of Architectural Design and director of the journal "ArchAlp" at the Politecnico di Torino, where he is responsible for strategic and building development. His books on the Alps and remote areas, as well as his architectural projects and regeneration work in the Italian mountains, have received several national and international awards and recognitions.

Keywords

Art, Artistic research, Alpine imaginaries, representation, metamorphosis.

Federica Serra

Architect and PhD candidate in "Architecture. History and Project" at the Politecnico di Torino, where she has conducted research as a member of the research centre "Istituto di Architettura Montana" (IAM). Actively engaged in research on internal and mountainous areas in the architectural and territorial fields, she also serves as a consultant to various public institutions in drafting territorial development projects.

Doi: 10.30682/aa2515a

In apertura
H. C. Escher von
der Linth (da M.-
T. Bourrit e H.-
B. de Saussure),
*Vue circulaire des
Montagnes qu'on
découvre du Sommet
du Glacier de Buet*
[Veduta circolare
delle montagne
che si scorgono
dalla sommità
del Ghiacciaio del
Buet], dopo il 1785
(Inv. n. HCE A XVI
358b. Graphische
Sammlung ETH,
Zürich).

Fig. 1
E. E. Viollet-le-
Duc, *Étude sur
sa constitution
géodésique et
géologique sur ses
transformations
et sur l'état ancien
et moderne de ses
glaciers*, in Id., *Le
Massif du Mont-
Blanc*, 1876.

L'interazione tra ricerca artistica e ambiente montano presidia lo spazio alpino fin dalla sua invenzione moderna nel corso del XVIII secolo. La pratica artistica, strettamente correlata a quella scientifica, attraversando i territori inesplorati d'alta quota, è decisiva nella costruzione dell'immagine e degli immaginari delle Alpi degli ultimi tre secoli. È attraverso un atto conoscitivo, coniugato al tema della rappresentazione, che consente di fuoriuscire dall'immagine convenzionale delle montagne, una serie di monticelli arrotondati tutti uguali, che domina l'iconografia fino al Settecento. Senza questo atto conoscitivo, anche la fisionomia delle cime più caratteristiche – il Monte Bianco, il Cervino – resta oscura, indecifrabile, e quindi non rappresentabile. Dare un nome alle cose, nominarle, indagarle per comprendere le ragioni che hanno generato e determinato quella particolare forma, piegatura, configurazione, provare a rappresentare quelle ragioni diventa atto decisivo. In maniera solo apparentemente paradossale, la rappresentazione "realistica" delle montagne sarà possibile solo attraverso questa comprensione, a riprova che l'azione descrittiva, riproduttiva, si configura come processo intellettuale e astrattivo che ben poco ha a che vedere col naturalismo.

Portando i loro carnet di disegno in alta quota, che si trasformeranno in straordinari acquarelli e acquerforti, Jean-Antoine Linck e Caspar Wolf intuiscano, negli ultimi decenni del Settecento, le dinamiche dei ghiacciai cinquanta anni prima delle teorie degli scienziati. Le decisive ricerche di Jean Louis Rodolphe Agassiz sull'era glaciale nelle Alpi, che troveranno riscontro nei suoi due volumi *Études sur les Glaciers* del 1840, e *Nouvelles études et expériences sur les glaciers actuels* del 1847, sono accompagnate da due Atlas – realizzati dagli artisti Joseph Bettanier, Jakob Bourckhardt, Gustave Castan – in cui la riflessione sulla forma delle cose si intreccia alla ricostruzione dei meccanismi di funzionamento dei ghiacciai: ciò spinge nella direzione di modalità rappresentative poco realiste, contrassegnate anzi da una certa tensione verso l'astrazione, favorita dalla gamma di nuance di grigio della tecnica litografica. Una sorta di ricerca visiva sulle configurazioni dell'inorganico: il modo con cui la superficie e la struttura delle rocce vengono

disegnate, la giacitura e l'andamento geometrico dei crepacci dei ghiacciai mostrano un'attenzione per la raffigurazione volta a spiegare *le ragioni della forma delle cose* e i loro processi morfogenetici.

Ogni cambiamento di paradigma e di stato nella storia moderna e contemporanea delle Alpi è accompagnato, e sovente prefigurato, da una riflessione e metamorfosi che muta aprendo nuovi significati la visione delle montagne e la loro concettualizzazione.

La rivoluzione di sguardo che apre alla lunga fase novecentesca di nuove forme di uso e di insediamento della montagna opera una nuova scrittura di significati sui versanti alpini che per essere in linea con le visioni e i valori della modernità deve innanzitutto cancellare le tracce del pittoresco ottocentesco. Un processo di *scarnificazione* dei paesaggi culturali e storici precedenti che è premessa a un'operazione di *sursignificazione* di pochi, limitati temi, concetti, elementi. Questo processo di rarefazione e sursignificazione è coglibile attraverso molteplici indizi. La fotografia, che negli anni tra le due guerre, col prevalere del bianco e nero sulla fotocromia, conduce a una rappresentazione del paesaggio alpino dai toni drammatici e al contempo *Sachlich*, costruita su un inedito realismo di linee e masse chiaroscurali. Il disegno dei rilievi, che si fa essenzialmente topografico e geometrico, con limitati grafismi quasi espressionisti. Scarnificazione e sursignificazione, rarefazione e astrazione, intrecciarsi di natura e tecnica producono una variante moderna della categoria del sublime che è decisiva nella costituzione del paesaggio del Modernismo alpino. Un'idea di *sublime tecnologico* che innerva la percezione e rappresentazione del moderno universo d'alta quota.

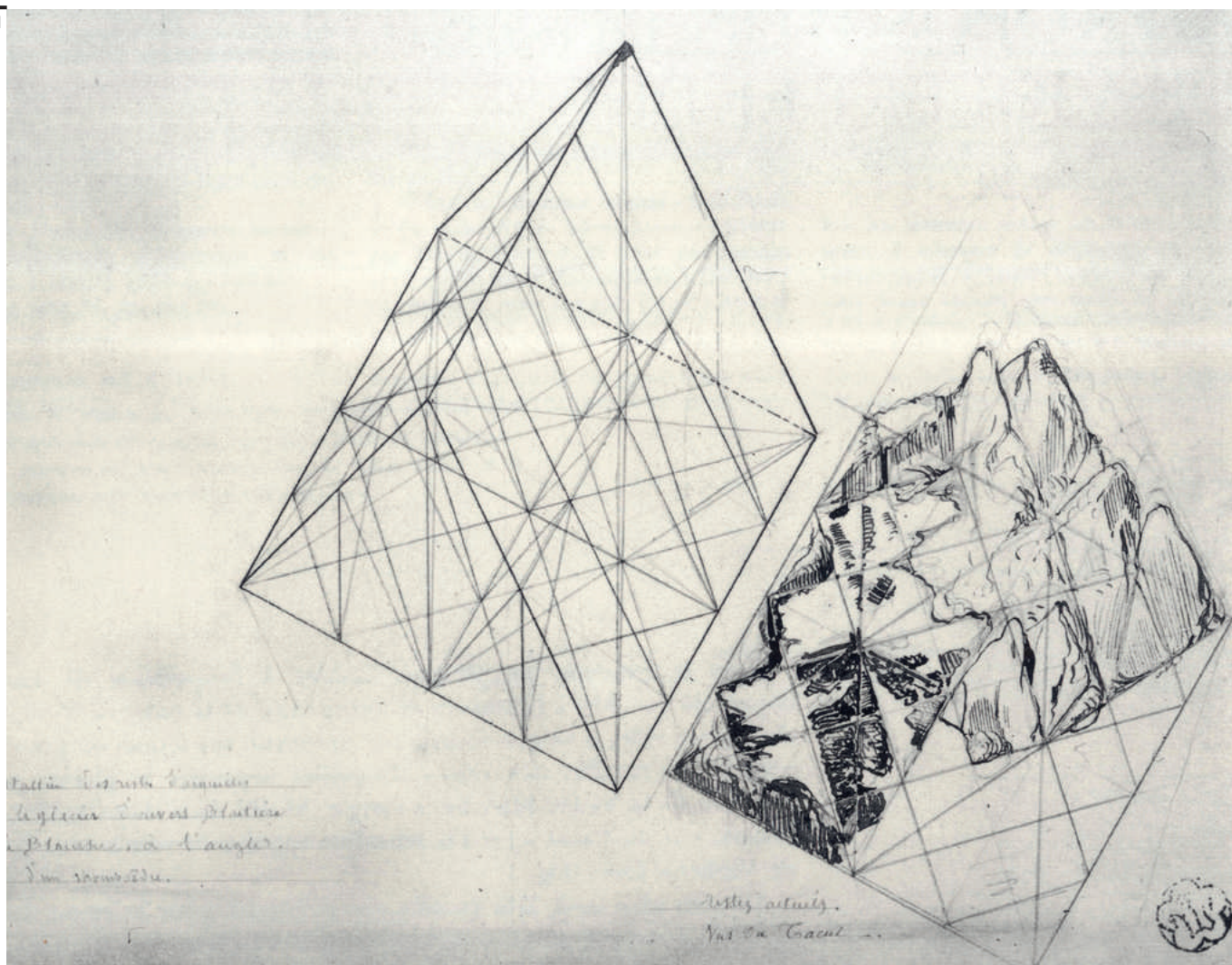
La lunga agonia del modernismo alpino, iniziata negli ultimi decenni del XX secolo, ha aperto una nuova fase laboratoriale di interazione tra pratiche artistiche e montagna. Un laboratorio che con l'accelerazione del *climate change* e della policrisi che colpisce la nostra umanità, e con l'emergere di una rinnovata idea di montagna come *spazio dell'abitare*, si è fatto progressivamente più progressivamente più intenso. Come gli scienziati e gli artisti di fine Settecento, torniamo a interrogare le montagne come luogo che può rilevante e decisivo nella costruzione

ne di nuove concettualizzazioni e rappresentazioni del mondo.

La ricerca artistica ha la capacità di aprire nuovi significati, inedite visioni e valenze dei mondi conosciuti. Travalicando stereotipi e sensi comuni, dischiude possibili vie e sentieri, senza per questo avere la pretesa di prefigurare profezie che devono autoavverarsi. Non sono infatti necessariamente nuovi mondi futuri, semplicemente possono essere prossimi, accanto, celati. Questa capacità di creare spaesamento e insieme di disvelare è, per lo spazio alpino, particolarmente necessaria, in un contesto dove la continua reificazione delle cose e degli immaginari sottostà alle spinte della trasformazione dei valori simbolici e d'uso in valori di scambio, della conquista, del consumo e della mercificazione. Da un lato l'incessante costruzione di cliché che tende a chiudere le cose in un ristretto ambito di sensi comuni e convenzioni, dall'altro il tentativo di spargliare, di riaprire, di ritrovare inediti significati. Qual è la montagna immaginata dalla ricerca arti-

stica contemporanea? Che rapporto crea con la materialità delle cose, con i resti, le memorie, il tempo, la natura? E che cosa può insegnare alle pratiche insediative e dell'architettura? Non c'è solo questo aspetto, però, nella ricerca artistica contemporanea che prova a riconcettualizzare la montagna e le sue possibili forme di abitare. Nel suo essere "pratica", il fare artistico viene a intrecciarsi con le spinte rigenerative che tentano di ridisegnare un altro spazio alpino, con i processi di innovazione sociale a base culturale. Meticcendosi con l'artigianato, l'ecologia, le culture materiali, la dimensione naturalistica. Tutti temi che questo numero di ArchAlp vuole indagare, con il lavoro di artisti e fotografi, operatori e critici culturali, curatori e esperti fortemente impegnati nel dibattito e nel lavoro dentro le cose.

Questo e il precedente numero di ArchAlp sono parte di un programma annuale di ricerca e divulgazione nato in collaborazione tra l'Istituto di Architettura Montana e la Fondazione Courmayeur Mont Blanc sul tema dei nuovi immaginari sulla montagna contemporanea. ■



The art of opening worlds.

Artistic research and new visions of the mountain

The interaction between artistic research and the mountain environment has shaped the Alpine space ever since its modern ‘invention’ in the eighteenth century. Artistic practice, closely intertwined with scientific exploration, played a decisive role in shaping both the image and the imaginary of the Alps over the past three centuries, through the exploration of previously uncharted high-altitude territories.

It is through an act of knowledge, combined with the theme of representation, that one can move beyond the conventional image of mountains as a series of rounded, indistinguishable mounds, a conception that dominated mountain iconography until the eighteenth century. Without this act of understanding, even the physiognomy of the most distinctive peaks – Mont Blanc, the Matterhorn – remained obscure, indecipherable, and therefore unrepresentable. To name things, to examine them in order to understand the causes that generated and shaped a particular form, fold, or configuration, and to attempt to represent those causes, becomes a decisive act. Paradoxically, a ‘realistic’ depiction of mountains became possible only through this intellectual comprehension, proving that descriptive and depictive action is in fact an abstract and intellectual process far removed from naturalism.

By bringing their sketchbooks to high altitudes, later transformed into extraordinary watercolours and etchings, Jean-Antoine Linck and Caspar Wolf intuited the dynamics of glaciers in the late eighteenth century, fifty years before scientific theories described them. The groundbreaking research of Jean Louis Rodolphe Agassiz on the Ice Age in the Alps – documented in his *Études sur les Glaciers* (1840) and *Nouvelles études et expériences sur les glaciers actuels* (1847) – was accompanied by two atlas volumes created by artists Joseph Bettanier, Jakob Bourckhardt, and Gustave Castan. In these works the reflection on form is intertwined with the visual reconstruction of glacial mechanisms, favouring representational modes marked by a certain tension toward abstraction enhanced by the nuanced grey palette of lithography.

This amounted to a kind of visual research into the configurations of the inorganic: the way the surfaces

and structures of rocks were depicted, the geometric patterns and alignments of glacier crevasses, all revealed an attention to depiction aimed at explaining the *reasons behind forms of things* and their morphogenetic processes.

Every paradigm shift in the modern and contemporary history of the Alps has been accompanied, and often foreshadowed, by a process of reflection and metamorphosis that transforms the vision and conceptualisation of the mountains, opening up new meanings.

The perceptual revolution that ushered in the twentieth century’s period of development of new uses and forms of mountain settlement inscribed new meanings onto the Alpine slopes. To align with modern visions and values, this revolution first had to erase the traces of nineteenth-century picturesque aesthetics, a process of *stripping down* earlier cultural and historical landscapes, laying the groundwork for a *re-signification* of a few selected themes, concepts, and elements.

This process of rarefaction and re-signification can be traced through various signs: photography, which, with the favouring of black and white over colour photos during the two World Wars, led to a representation of an Alpine landscape imbued with dramatic yet *Sachlich* tones, built on a new realism of chiaroscuro lines and masses; the drawing of mountain profiles, increasingly topographic and geometric, with minimal, almost expressionist markings.

This stripping away and re-signification, this intertwining of nature and technology, produced a modern variant of the sublime, decisive in shaping the landscape of Alpine Modernism. A notion of *technological sublime* permeated both the perception and representation of the modern high-altitude world.

The long decline of Alpine Modernism, beginning in the late twentieth century, has given rise to a new experimental phase of interaction between artistic practices and the mountain environment. With the accelerating effects of climate change, the ongoing polycrisis affecting humanity, and a renewed conception of the mountain as a *space of dwelling*, this laboratory has become increasingly active.



Fig. 2
Ghiacciaio di
Zermatt. *Fiancata*
dell'estremità
inferiore, in L.
Agassiz, *Études sur*
les Glaciers, 1840.

Like the scientists and artists of the late eighteenth century, we once again turn to the mountains as a place that can play a crucial role in constructing new conceptualisations and representations of the world.

Artistic research can open up new meanings, unprecedented visions and interpretations of known worlds. By transcending stereotypes and commonplaces, it reveals possible paths and trails without presuming to predict self-fulfilling prophecies. These are not necessarily visions of future worlds, rather worlds that are adjacent, hidden, or simply overlooked.

This capacity to disorient while simultaneously revealing truths is especially necessary within the Alpine context, where the continual reification of things and imaginaries is driven by the conversion of symbolic and practical values into values of exchange, conquest, consumption, and commodification.

On one side stands the relentless construction of clichés, which confines things within narrow boundaries of convention and shared meaning; on the other, the attempt to disrupt, to reopen, to rediscover hidden significance.

What kind of mountain is imagined by contemporary artistic research? What relationship does it create with materiality, with remnants, memories, time, and nature? Moreover, what might it teach about practices of inhabiting and architecture?

However, there is more to contemporary artistic research that seeks to re-conceptualise the mountain and its possible modes of dwelling. As a practice, artistic creation intertwines with regenerative impulses that aim to redesign the Alpine space, aligning with culturally based processes of social innovation. It blends with craftsmanship, ecology, material cultures, and the naturalistic dimension.

These are the themes that this issue of *ArchAlp* intends to explore, through the work of artists and photographers, cultural practitioners and critics, curators and experts deeply engaged in debate and hands-on work with these objects themselves. The art of opening worlds: Artistic research and new visions of the mountain.

This and the previous issue of ArchAlp are part of an annual research and outreach program created in collaboration between the Institute of Mountain Architecture and the Courmayeur Mont Blanc Foundation on the topic of new imaginaries on contemporary mountains. ■

antonio **de rossi** / federica s
alessia **zabatino** / gianluca c
alessandra **pioselli** / andrea
claudia **losi** / **calamita/à** /a
andrea **lerda** / riccardo **oma**
GAMEC / chiara **juriatti**

serra / fabrizio **barca** /
d'inca **levis** / giorgio **azzoni** /
a **caretto** / raffaella **spagna** /
ndrea **botto** / daniel a. **walser** /
acini / francesco **ferrero** /

1. VISIONI





L'arte nella contesa per il senso comune

Art in the struggle for common sense

The essay presents the results of an interdisciplinary research project curated by Forum Disuguaglianze e Diversità that investigates the potential of the contemporary arts to affect common sense. Hegemonic societal common sense has enabled a plethora of harmful policies over the last forty years and now fuels the ongoing anti-democratic and authoritarian dynamics present throughout the world. Challenging this prevailing common sense is therefore an indispensable condition for any strategy of change towards an egalitarian future. For this purpose, information, communication, public debate, and mobilisation are necessary but nonetheless insufficient. Something greater is needed to shake ingrained beliefs and prejudices, to offer a glimpse of an alternative. Art, as history shows us, can help stimulate this rupture, unsettling, opening up to other points of view, and foreshadowing worlds of greater justice. A significant portion of today's contemporary art challenges dominant veins of thought, uncovers and explores injustices, and often accompanies processes of territorial development, but rarely offers utopian prophecies, struggling to affect the prevailing common sense. Many social and civic organisations, and sometimes even public policies, turn to the arts, but rarely with the intention of stimulating a change in common sense. Nevertheless, the territorial vocation of contemporary arts, under certain conditions outlined in this essay, can prove to be an opportunity to reach and change the prevailing common sense.

Forum Disuguaglianze e Diversità (ForumDD) is an autonomous cultural and political alliance that brings together the world of research and organisations of active citizenship. It combines practice and theory, experimentation and systemic aspiration, and develops public policy and collective actions aimed at promoting social and environmental justice.

Fabrizio Barca

Statistician, economist, researcher at the Bank of Italy, public administrator, former Minister under the Monti Government, adviser to the European Union, and holder of international posts within the EU and the OECD. He has taught at universities in Italy and France and is the author of numerous essays and books. He is currently a member of the Basso Foundation and co-coordinator of ForumDD.

Keywords

Art, common sense, social justice, environmental justice, anti-democratic drift.

Alessia Zabatino

Cultural economist with a PhD in spatial planning and public territorial policy, her work focuses on human and territorial development policies and processes, in collaboration with philanthropic organisations, public administrations, and research institutions. She is a member of the ForumDD Coordination Group.

Doi: 10.30682/aa2515b

Come sarà mai possibile cambiare le cose verso la giustizia sociale e ambientale, abbandonare la terribile rotta su cui viaggia ogni angolo del mondo, se non cambia il senso comune prevalente, gli occhiali con cui interpretiamo la realtà e valutiamo ciò che è giusto o ingiusto? Come si può immaginare un futuro diverso per i territori in caduta demografica se l'identità territoriale o nazionale viene intesa come tradizione intoccabile e bisogno di condividere lo spazio con chi possiede i propri tratti etnici, religiosi o nazionali, anziché con chi condivide una simile aspirazione per il futuro? Come si può alimentare un impegno collettivo per il riequilibrio dei divari se le disuguaglianze sono considerate una conseguenza ineluttabile dello sviluppo, anziché un esito reversibile di politiche pubbliche errate? La risposta è secca: è il senso comune oggi prevalente che produce in noi l'indifferenza anche di fronte agli orrori, la rinuncia a una speranza collettiva. Allora la vera domanda diventa: come contendere il senso comune oggi prevalente?

A questa domanda il Forum Disuguaglianze e Diversità (ForumDD) ha cercato di dare risposta costruendo un percorso di lavoro interdisciplinare. L'esito è raccolto nei materiali per l'azione da noi curati come E-Book *Squarci. L'arte nella contesa per il senso comune* per la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli. La sintesi del messaggio è che per cambiare il senso comune servono buona informazione e comunicazione, ma non bastano. Sono indispensabili confronto pubblico e mobilitazione, ma serve anche qualcosa che squarci il velo che ci avvolge. E questo ruolo, ora come in tutta la storia umana, lo possono svolgere le arti, agendo "dentro" di noi. Ne discendono spunti sul ruolo che le arti, partendo da diverse esperienze, possono svolgere, se si coniugano con confronto pubblico, mobilitazione e informazione-comunicazione.

Per senso comune intendiamo i modelli, le predisposizioni mentali, le credenze, i convincimenti, gli schemi che fanno vedere a ogni persona certi aspetti, problemi, fenomeni e non ne fanno vedere altri. Questi schemi formano valori e convinzioni morali, ossia ciò che riteniamo giusto e ingiu-

sto, e ci portano a fare certe cose invece di altre. In ogni società possono coesistere più sensi comuni, ma uno prevale sempre sugli altri. Ed è quello che sostiene ed è sostenuto dalla classe dirigente, il cui potere si manifesta infatti anche con la capacità di plasmare e sfruttare il senso comune.

Intriso di cultura neoliberista, il senso comune egemone ha permesso tante politiche nocive nell'ultimo quarantennio. Le disuguaglianze prodotte da queste politiche hanno generato sentimenti di insicurezza, angoscia, rabbia, risentimento. Hanno alimentato l'idea di una presunta impotenza e incapacità delle istituzioni democratiche nella gestione di crisi e complessità. E così oggi il senso comune egemone nutre la dinamica antidemocratica e autoritaria in atto, genera e alimenta la sfiducia in un mondo di maggiore giustizia sociale, ridefinendo gli immaginari e risignificando concetti chiave per la formazione dei nostri giudizi e delle nostre reazioni istintive. Basti pensare a concetti come quello di politica, oggi comunemente intesa come sinonimo di scarsa competenza e interessi personali, invece di strumento per la realizzazione del cambiamento collettivo desiderato. O ancora il concetto di sicurezza, oggi interpretato come difesa armata anziché come costruzione di condizioni sociali e relazioni internazionali che rimuovano le cause delle insicurezze. Significativa anche la torsione ad opera di Trump del concetto di woke negli USA, sino a ieri concetto che indicava la consapevolezza degli abusi di potere razziali e di genere, oggi narrato come attivismo performativo volto a mortificare le persone del popolo. Contendere il senso comune prevalente è dunque condizione indispensabile per ogni processo che intende costruire nuovi immaginari, per ogni strategia di cambiamento verso un futuro più giusto.

Il confronto scientifico e politico sui dispositivi per la formazione e il cambiamento del senso comune è vivace. La ricognizione realizzata dal ForumDD ha permesso di individuare cinque dispositivi interrelati, quattro dei quali più riconosciuti, mentre un quinto è meno trattato, ma non meno importante.

Il primo dispositivo è l'informazione, ma da sola non basta a cambiare il senso comune perché i dati e i fatti vengono letti con le lenti del senso comune egemone. L'informazione va associata al secondo dispositivo, la comunicazione, che può incidere sul senso comune se veicola in modo reiterato un messaggio semplice e di qualità estetica. Ma non basta. Serve un terzo dispositivo, il confronto pubblico, che espone il senso comune ad una sfida attraverso il confronto tra posizioni e obiezioni argomentate, ma richiede un'ampia partecipazione e un tempo lungo. Ecco, dunque, come quarto dispositivo, la mobilitazione collettiva che sorregge gli altri dispositivi perché crea interazioni rituali e simboli, ma anch'essa deve persistere nel tempo per avere effetto. Ma manca ancora qualcosa.

I quattro dispositivi riescono ad operare efficacemente sul cambiamento del senso comune se qualcosa prepara il terreno, aprendo uno squarcio nei nostri convincimenti radicati e nei nostri pregiudizi, lasciando intravedere un'alternativa. E infatti, esplorando i diversi dispositivi, ne è emerso ripetutamente un altro connesso ad ognuno di essi: l'arte. L'arte come parte del confronto pubblico nelle comunità e nei movimenti, l'arte come catalizzatrice simbolica della mobilitazione, come strumento per dare informazioni o comunicazioni. L'arte può aiutare a produrre quello squarcio, a spiazzare, ad aprire ad altri punti di vista, come ha ripetutamente mostrato la storia. Le neuroscienze ci spiegano perché questo può avvenire. Attraverso un meccanismo definito "simulazione incarnata" il cervello, di fronte ad un'opera d'arte, attiva i neuroni specchio facendo sentire le emozioni e le sensazioni rappresentate, facendo simulare le azioni raffigurate in uno schema motorio mentale. La simulazione incarnata si attiva in tutti gli individui a prescindere da cultura, gusti e conoscenza dell'arte. Per questo motivo le neuroscienze parlano di una "empirica universalità" dei fruitori e delle fruitrici d'arte, sebbene non si possa parlare di universalità nelle opportunità di partecipazione culturale e di fruizione artistica.

L'arte, insomma, può aprire quegli squarci e, in combinazione con gli altri dispositivi, in particolare con la mobilitazione politica, può aprire la strada ad un cambiamento del senso comune egemone.

Oggi una parte significativa delle arti contemporanee sfida il pensiero dominante, svela ingiustizie, offre profezie utopiche e nei territori accompagna processi di emancipazione delle subalternità. Si generano così squarci, ma con due caratteristiche ricorrenti: sono momentanei, producono cioè una destabilizzazione che si richiude se un qualcosa non la tiene aperta; sono squarci non strutturati,

ci fanno intravedere una visione diversa delle cose, ma non il modo di realizzarla. Gli effetti emotivi prodotti dalle arti hanno dunque un elevato impatto potenziale, ma per avere effetti permanenti sul senso comune prevalente devono associarsi a un'azione politica organizzata. Quest'ultima, d'altra parte, non può fare a meno delle arti per aprire quegli squarci che da sola non riesce ad aprire. A queste condizioni, coniugandosi con l'azione politica organizzata, uno squarcio prodotto dall'arte in un luogo può anche non restare confinato a quel luogo e diffondersi. Può succedere se squarci simili avvengono in una moltitudine grande abbastanza di territori simili e, grazie all'alleanza tra essi, si afferma una narrazione forte di sistema. O può succedere se la scossa sul senso comune prodotta in uno specifico luogo è di portata tale da catalizzare un mutamento generale nel modo di guardare le cose.

Si pensi al coordinamento nazionale tra soggetti che promuovono pratiche artistiche territoriali di decolonizzazione. Si tratta di azioni di "risignificazione culturale" dei lasciti coloniali dell'odonomastica, statue, monumenti che celebrano vicende e figure storiche implicate come coloni in eccidi e storie di schiavitù. Sono pratiche artistiche che rendono visibile e modificano la narrazione eurocentrica della storia. Il coordinamento nazionale nasce proprio con l'obiettivo di raggiungere una massa critica e modificare l'opinione pubblica. O ancora, sul fronte della crisi abitativa, è significativo il caso del film *Welcome Venice* di Andrea Segre. Partendo dal riferimento a un luogo, il film ha generato e allargato il dialogo tra decisori pubblici e movimento Alta Tensione Abitativa, supportando la proposta di legge per la regolamentazione degli affitti brevi nei territori afflitti da over tourism. Altro esempio è l'opera di Tomas Saraceno che nel 2020 ha fatto volare una mongolfiera aerosolare sopra la Salinas Grande, in Argentina. Sulla mongolfiera, finanziata dal gruppo pop coreano BTS, l'artista ha scritto "*El agua y la vida valen más que el litio*" per portare l'attenzione del mondo sul fatto che il sogno di una svolta energetica governata dalle batterie deve fare i conti con l'enorme costo dell'estrazione del litio, in particolare per la quantità di acqua necessaria, sottratta all'uso delle comunità locali. Grazie all'opera si è generata un'attenzione internazionale e una mobilitazione delle organizzazioni argentine, culminata nel gennaio 2023 in un incontro internazionale e nell'approvazione di un documento strategico sui diritti degli abitanti di quello e di altri territori interessati.

In conclusione, molte sono le esperienze artistiche che avvengono e si riferiscono a specifici contesti territoriali e che contengono spesso la prefi-

gurazione di un possibile migliore futuro. Il loro obiettivo intenzionale è in genere lo sviluppo giusto, la rigenerazione territoriale. Di rado il cambiamento del senso comune è obiettivo intenzionale: lo squarcio aperto non viene utilizzato. Ecco dove i materiali raccolti, gli esempi narrati, la sintesi di visioni disciplinari diverse può essere utile. Ecco l'invito a ogni azione collettiva, ogni azione

pubblica che promuove e coinvolga le arti nei processi di sviluppo del territorio, ogni iniziativa artistica che si rivolga a un territorio, a ragionare sui propri effetti sul senso comune, su quali parole, su quali pregiudizi. Per muovere da lì e puntare a un cambiamento diffuso e radicale delle lenti con cui guardiamo il mondo, invitando a perseguire un futuro più giusto per tutti e tutte. ■

Bibliografia

Gallese Vittorio (2010), «Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica», in Ugo Moretti, *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Allemandi, Torino.

Gallese Vittorio (2014), «Arte, corpo, cervello: per un'estetica sperimentale», in *Micromega*, n. 2.

Grechi Giulia (2023), «Di monumenti al cadere e musei infestati: colonialità postuma e rimediazioni decoloniali», in Anna Serlenga (a cura di), *Performance e decolonialità*, Luca Sossella editore, Roma.

ISTAT (2022), *Tempo libero e partecipazione culturale*, Istituto Nazionale di Statistica. <https://www.istat.it/produzione-editoriale/tempo-libero-e-partecipazione-culturale-tra-vecchie-e-nuove-pratiche/>.

ISTAT (2023), *Intrattenimenti, spettacoli, incontri con amici, pranzo o cena fuori casa*, Istituto Nazionale di Statistica. <https://www.istat.it/wp-content/uploads/2023/03/Spettacoli-intrattenimenti-23-marzo.pdf>.









L'arte o la morte

Art or death

A receptive, fevered individual passes in front of a towering peak or a Rothko painting: the eyes convey the resonance within, this vibrant individual enters into the depths of the immanent reality of the Spirit, a door has opened wide.

Another, facing the same mountain or canvas, passes by, looking down: for this figure, the painting is like a gutter in the Kalahari, he is in a hurry, he is rushing to lunch, insensitive to aesthetics.

The mountains are not a beach. People go to the mountains as they would to the beach.

Dolomiti Contemporanee (DC) opposes this neglectful approach.

In the UNESCO Dolomites, Dolomiti Contemporanee finds abandoned or underused sites that are hidden or lost resources. These include ex-factories, villages, or small hilltop hamlets that want to re-emerge from inertia, after having been prematurely buried or frozen in time. We temporarily transform these sites of Alpine architecture, for months or years, into artistic and cultural centres or base camps for complex environmental research.

Such dormant spaces are nonetheless valuable and can fulfil a variety of potential uses, which we want to project from the past into a meaningful future; to create alpine spaces that are not trivially spread out for tourist use, but rather mountains that think. Every year we host hundreds of anti-mimetic artists, architects, designers, ecologists, scientists, astrophysicists and mountaineers in residence at these sites, with artists having the priority. They are innovative, they break definitions, they discuss everything, they create space, they generate new landscapes, they are practical people, people who practise the Spirit.

Gianluca D'Incà Levis

Graduated in architecture from IUAV in Venice, he is an art curator and critic. In 2011, he founded the Dolomiti Contemporanee project. Since 2012 he is the director of Spazio di Casso al Vajont. In 2013, he created the international competition "Two calls for Vajont". In 2014, he created the Progettoborca regeneration platform for the former Eni Village in Corte di Cadore.

www.dolomiticontemporanee.net – www.xilogenesi.net – www.twocalls.net – <http://www.progettoborca.net>

Keywords

Cultural alpinism, mountain that produces, critical mountain, transformation of the landscape, art and research.

Doi: 10.30682/aa2515c

Premessa sensibile

L'uomo non è l'uomo, un generico uomo intendo, a meno di non voler essere grossolani nel pensiero e nelle generiche definizioni di specie.

La specie non basta: ognuno, nella propria singolarità responsabile, dovrebbe (volere, poter) capire il *sorprendente dell'esserci* (mica tutti invece si domandano e si sorprendono: c'è chi transita sottoapensiero) e, potendolo, specificarsi e addestrarsi nell'attitudine al riconoscimento delle cose (non attraverso le tignose specificazioni secondarie compartimentatrici della professione stagnante: coltivare prima la sensibilità generale), e quindi al conferimento del valore corretto ad ogni elemento di realtà.

O ci muoviamo a caso, come i turisti colle crocs via in fila a capo chino pei sentieri eternamente incogniti, nella montagna trafficata dai nomi mai saputi, senza conoscenza né pensiero alcuno?

Così pecorecciamente andando, *si appiattisce* ogni differenza, ovvero si perdono identità e varietà e ricchezza, non si approfondisce alcuna peculiarità, in sostanza non si tratta la realtà, ma si fruisce di un suo fantasma depotenziato e approssimativo, salvo poi magari pretendere, quando si giunge chissacome all'alpe, un trattamento da città. Saper dove si è; non par cosa da tutti.

Ma se stiamo in montagna, è perché non vogliamo appiattirci, letteralmente, e perché questo ambiente sollecita e amplifica le sensibilità: laddove esse esistono.

Si intende rilevare le differenze, le asperità, gli apigli. Siamo antenne radicanti, sensori proiettanti, motori pulsanti, mica occasionali avventori brandeggianti.

La montagna è frastagliata? Mica sempre lo è la mente piana di chi ci passa, la pensa e la fa.

Ma *chi pensa montagna*, chi fa cosa, come e perché?

Generano corrugamento (non stan piatti) le persone appercettive, creative: gli artisti non imitativi; i produttori di pratiche a tutela e rinnovative.

Dietro ad ogni crinale, gruppo di cime, c'è n'altra vallata, il mondo s'espande.

Il limite visivo, dietro ai *crep nudi*, e quello mentale, sono una quinta sull'ulteriorità, che suggerisce una

valicabilità. Oppure una muraglia insuperabile, né ci entri né ne esci?

E dentro a quelle mura di croda, rigoglia un fertile campo delle accese relazioni di senso, eccitate dalla grandiosità d'ambiente, che usiamo come uno straordinario laboratorio produttivo per l'uomo operoso in natura con la cultura, o si cesellano i prati, boschi potati come siepi, giardino imbellettato, tornelli inverecondi, orto pettinato pel mercato, estetiche dozzinanti, souvenirs debilitanti?

Non c'è, dunque, *l'uomo*, privo degli attributi determinanti; ogni genericità è deteriore, un'irresponsabilità pretenziosa, un'inconcludenza deplorevole.

Ci sono invece *gli uomini*, singolarità potenziali plurali diverse, rispetto all'essere, al ri-conoscere, alla scelta, a un'azione motivata, all'essenzialità del cambiamento, certochesì, anchequassù. Come in ogni ambiente che abbisogni di *cura e di spinta*.

Voler cercare equivale a persistere, che è il contrario di passar veloci e disattenti.

L'attento raccoglie le profondità degli ambienti stupefacenti, senza crogiolarsi in un lirismo spettacolare; il prolassato ineducato in presenza parvente rilascia monnezza del cuore del prato a Carezza. Fino a quando non sai come e perché muovere: stai fermo, perlomeno non recherai danno, forse. E non tirar su un ometto di sassi ogni dieci metri pel sentiero: l'inconsapevole ometto gnurante distrugge paesaggio mentre si perpetra nei litici ometti pedanti, peste colga gli automatismi plastici degli inscultori onanisti meccanici da presepe, e i dolometti, le moto rombanti ai passi non li fan tremare abbastanza, mentre ammazzano il Suono dell'Alpe sgasando wrum wrum, e tu lì a scalar la parete con il sangue alle orecchie domandi: perché si propagano sto suono e l'umani?

Pregiudicando l'estetica del paraggio poi, ne pregiudichi la lettura e la sicurezza (*l'estetica è la sicurezza*, se studi l'estetica; se comprendi e confermi la necessità della creatività, poietiche e scientifiche, i frutti innescati frementi di Spirito e Ingegno).

Capire dove si è, e avvertire la specificità del contesto.

Mica tutti devono necessariamente andare (a sversare) alla montagna. E però, certo, siamai, possono.

In apertura

Gabriele Arruzzo, *senza titolo (Hallali)*, smalto, acrilico e glitter su tela e cornice in legno dipinta, 187x157cm, 2020. Opera inserita nella mostra *Who Killed Bambi*, Nuovo Spazio di Casso, 2022 (foto Michele Alberto Sereni).

Istruiamoli, come no, illuminiamo le loro menti – se quantomeno accennano a rispondere allo stimolo. Ma per far ciò occorre tempo, e prima di aiutare i neghittosi, prima di farsi generosi Bodhisattva, occorre esser prodighi di pensiero e d'azione; c'è bisogno dell'impegno del facitore incentivato alla coltivazione della terra, che soffre la brutalità della trascuratezza: questo è urgente. Bisogna agire continuamente a favore del Bene, erigendo baluardi critici costruttivi, architettando montagna (non è *già data*: va calcolata), rompendone i falsi ordini surrettizi, le logiche estemporanee di spoliazione commerciale, e anche l'infausta retorica inimmaginativa della sacralità d'ambiente, anch'essa manifestazione di pigrizia reazionaria, incentivando piuttosto la *salvaguardia dello sviluppo*, alle scale corrette. L'intelletto responsabile in capo allo spirito sorregge la realtà (e la montagna), spesso fraintesa, tradita, abusata, pascolata, malversata. E pateticamente tutelata traverso anelanti paccottigliamenti stereotipi in smunti anacronistici teatrelli stremanti.

E ciò (capire le ricchezze e le complessità e le specificità degli ambienti), dovrebbe avvenire in ogni luogo naturalmente, mica solo quassù e financo nel più arido deserto.

Però noi abbiamo scelto uno Spazio con le ombre e i contrasti spinti, che è la montagna; pinnacoli e apicchi in assetto variabile avanti e dietro alle pareti (magnetiche o repulsive: già qui un muro cognitivo esperienziale psicoculturale s'alza di repente e pone gradiente), le verticalità spinte e i boschi alti frementi, l'aria sottile se non l'ammorbi, le creature selvatiche e gli intelletti prensili captativi, le costruzioni significative dell'uomo (le idee) a generare salutari vibrazioni tensionali nel paesaggio delle frane e dei disparimenti, con le architetture cospicue da ridestare cosiccome i cervelli essicanti e sì via.

Codesti uomini dunque (gli immoti vs. gli andanti non pedanti), se li compulsi, per le categorie dannate o uno a uno, alle volte non paion nemmeno parenti tra loro (o nostri), ma *enti oppositi*, per l'abissale differenza e qualità delle loro intelligenze e sensibilità e attenzioni e motivazioni all'azione rispetto all'attorno che rampa (la montagna che sale, se non la precipiti e smuori in un carniere-serraglio ch'è Il Male), e quindi delle loro manifestazioni, che possono risultare massimamente responsabili o tremendamente vuote, potentemente creative e immaginative o pervicacemente e sfrontatamente accidiose, e così via. Si esce dall'ignoranza impegnando le proprie sensibilità in conoscenza, e in tal modo edificandole.

Al di là del genio, rara cristallina chiarezza di faro, chi mai lo pretende (ma se non lo lumi sei miscredente il tuo lume dunque val poco oppur gnente), quasi nulla è dato in partenza, a te sta attrezzarti, affardellare lo spirito, cablare l'encefalo, trovar la misura.

È data piuttosto, solo e sempre, la possibilità di una partenza: dell'inizio di una ricerca.

In sostanza, agli uomini tocca la fatica di determinarsi (possiamo dirla libertà ontologica), per nascere una seconda volta, ed è questa l'unica volta che conta realmente, che la prima era venuta in coazione biologica, mentre in quest'altra finalmente ciò avviene in modo consapevole, ecco uno sboccio oppur no, dato che si può ben scegliere di trascinarsi, o non scegliere alcunché e trascinarsi.

Si viene gettati nel mondo, che pena, fatica, disordine.

Vuoi dunque provare a *reagire per-bene*?

La libertà di provare a comprenderlo/comprendervisi, è un'ardua, lisergica, possibilità per lo Spirito, se esso è Teso, Attento, Famato e non ghiotto, e, senza pretendersi inventore, si mette a produrre, a riconoscere canoni e regole: e poi naturalmente ad alterarli e distruggerli, quando serve, e serve, se non ti contenti di sentenza, definizioni, regolette, tassonomie botaniche, preservazioni ablative.

Ci sono, in sintesi, uomini capaci e bravi che s'impegnano in qualche cosa di buono e pulsante e gemmante, che riconosce e non replica; costoro alimentano le reazioni sorprendenti, attraverso la cultura, il pensiero, la poesia, la coltivazione dello spirito, l'arte e la ricerca, che in generale è un'indagine partecipata del Senso dello Spazio, dove per Spazio intendiamo l'Essente non geometrizzato schematicamente, animato, o armato, del proprio Senso potenziale (la ricerca di collimazione *tra potenziale e reale* equivale a dar ragione corretta del valore delle cose, rifiutando sperequazioni e pigre stereotipie decorative).

Le cose infatti non si animano automaticamente, non siamo in televisione, siamo *in un viaggio al centro del paesaggio*, non c'è uno spettacolo da fruire passivamente, se non sei un passante, magari languidamente predato dalle fascinazioni, ovvero un mero spettatore, o quello sbadigliante attraversatore, o magari un pericoloso collezionista di facilonerie, cliché, banalità folkloristiche.

Occorre attivarle, 'ste cose presenti/latenti, occorre uno sforzo attivo, serve un cantiere (di stimoli).

Uno acceso passa davanti ad una cima svettante, o ad un Rothko: gli occhi trasmettono la micidiale risonanza all'interno, la Corda gli si erge, questo tipo vibratile entra profondamente nell'immanente realtà dello Spirito, una porta ampia gli si è spalancata, le sue funzioni appercettive e plastiche si sguinzagliano e menano la coda, connettendolo.

Un altro, di fronte alla stessa croda o tela, sbadiglia e passa oltre, piegato, la testa bassa: per lui il quadro è eguale a una grondaia nel Calahari, ha fretta, deve andare a pranzo, è refrattario, insensibile alla cosa estetica.

Uno sente il *clavicembalo ben temperato*: i preludi e le fughe gli entrano come fiumi istantanei nello Spazio tra l'Anima e il Cervello (è lo stesso spazio, diversificato), una rivoluzione gli s'instaura e lo scuote, mica come un animale atavico: come un sensibile captativo trasformante.

La montagna non è una spiaggia. Questi vanno alla spiaggia in montagna.

Cosa ci vuoi fare?

Protestare raddensando la critica, conferendo qualità e densità alle cose che lo meritano, destituendo gli opportunismi. Ciò anche, per l'appunto e soprattutto, occorre alla Montagna Traviata.

Si può certo stare al mondo come inconsapevoli monadi biologiche, e persino farsene una maschera: il flâneurismo esistenzialista viene a sedici anni. Si può, ed è meglio, stare al Mondo e nello Spazio,

o in quello Spazio del Senso Solerte che è la montagna (non solo la montagna), contribuendo a rinnovarla, per non tenerla là esibita in una pubblica teca di gogna, fruita come un fossile abiotico, che invece il fossile è a sua volta un agglomerato del senso, a differenza di taluni cervelli, ma questo lo discutiamo coi geologi percettivi.

La montagna pretende presenza, portandone in forma silente persino l'eco (imponente? impotente?) di profonda essenza.

Le contempliamo dunque, 'ste montagne contraffatte, sopraffatti dalle categorie della stupefazione, beati del pittoresco e per un parco istante enfiati in bolla sublime, nel terroristico disimpegno ammirato ad armonica?

No, le usiamo per determinarci all'azione, queste categorie e sensazioni, un'azione a favor loro e nostro.



Fig. 1

Manuela Kokanović,
Sugar Kola; isomalto,
colorante alimentare,
aromi, 2022. Opera
inserita nella mostra
Who Killed Bambi,
Nuovo Spazio di
Casso, 2022 (foto
Teresa De Toni).

Fenomenologia della montagna: la sensibilità persistente dell'arte come metodo di contrasto all'uso estemporaneo, ovvero improprio, del paesaggio

Dolomiti Contemporanee (DC) agisce dal 2011.

Da allora, nelle Dolomiti Unesco, scoviamo siti abbandonati o sottoutilizzati, che sono risorse nascoste o perdute. Come ex fabbriche, ex villaggi, oppure piccoli paesi inerpicati che voglion riemergere da un qualche tipo d'inerzia venuta o procurata, nei quali talvolta si distinguono talune architetture o anfratti significativi, tumulati anzitempo o congelati e inerti, che noi notiamo. Trasformiamo temporaneamente questi siti, per mesi o per lustri, in centri culturali, campi base per una articolata ricerca in ambiente: di certo non li consideriamo spazi espositivi, che pochezza. C'è gente che si compiace di esporre le opere nelle sale, noi invece vogliamo agire a favore delle terre alte costruendo un ragionamento estetico, ovvero praticando una bonifica dell'insulsa rappresentazione postribolare della montagna contemporanea: trafficata, ricettata, ridicolmente raffigurata.

Non si tratta di ostendere, con l'arte, come al mercato. Piuttosto, di mettere in campo, un campo di croda, comportamenti reattivi, opzioni del rigetto e del ripensamento, della cura e del sentimento, però corredato del coltello, se l'arte di ciò è uno specchio qui corre sulla lama filata. Le mostre DC portano spesso titoli aggressivi, beffardi o punk (il punk, ricordiamolo, è un'opzione costruttiva): *Brain Tooling*, *La Vaccanza – Mountain Tropical Experience*, *Who Killed Bambi*, *TromaMotel*. Oppure focalizzano sulle radici e identità del Bene cosiddetto: *Roccedimenti*. *Fatte, non finite, le nature contemporanee*; *Delle Foreste e delle Acque*; *Fuocopaesaggio*; *The Inner Outside (Bivouacs)*, *Le Fogge delle Rocce*; e così via. I siti riaperti e rifiammaggiati non sono musei, sono centri per la cultura contemporanea della montagna e del paesaggio.

In questi spazi spenti o smunti ma spettacolosi e preziosi e potenzialmente ancora utili, che dal passato si voglion proiettare in un futuro sensato, che van ripensati e cambiati, ogni anno ospitiamo, in un ciclo continuo, e connettendo le une alle altre queste rinnovate stazioni produttive, attraverso una Residenza in cui tutto s'incrocia, centinaia tra artisti non mimetici, paesaggisti, architetti, designer, ecologi, geologi, scienziati, astrofisici, alpinisti, università, studenti e altri variegati esploratori e interpolatori spaziali, diciamo.

Tali soggetti motivati, cercatori (e) creativi, popolano con DC il paesaggio montano, non si limitano a goderne e ad osservarlo, ma operano attivamente su di esso, lo iniettano, contribuendo ad alimentare una riflessione e una serie di pratiche accurate e multiformi, sulla sua identità, il suo stato, il suo uso, le sue necessità, la sua estetica, le sue poten-

zialità, la sua bellezza. E anche sulla banalità e sugli errori e orrori che gli infliggiamo, e attraverso i quali lo crocifiggiamo, ammorbiamo, depauperiamo, ridicolizziamo.

In questo lavoro e dialogo costruttivo intersettoriale, gli esperti del territorio, ad esempio delle scienze della terra, dell'ambiente naturale, dell'architettura, hanno naturalmente un ruolo importante.

Ma ancor più importante è il ruolo trasformativo, immaginativo, critico, antibanale, anticarino, anti-retorico, che affidiamo all'arte, che viene dunque per prima, perché non è una professione, ma un'attitudine poetica, ovvero una chiave per il senso pieno, ovvero non asservito ad un fine pratico, se non al più importante: il nutrimento dello spirito e la coltivazione non opportunistica della risorsa.

Per serietà, per amore, e perché tutto ciò aiuta ad aprire la testa, e con le teste aperte si può far meglio. Per far corrispondere al valore di una cosa che vale un'azione che vale, attraverso uno sguardo sensibile che vede.

L'arte che non è mica una cosa sola.

L'arte, come ogni altra cosa, è buona o cattiva, bene o male eseguita. Un'arte malfatta è un paradosso e controsenso: non la si può accettare, se non porta qualità non è arte, ma un fraintendimento, un travestimento, o una truffa, consapevole o meno.

L'arte è la ricerca, di senso, attraverso il rigoglio dello spirito e un'attenzione ponderata e una capacità plastica applicata, che svela, suggerisce, aggredisce, spalanca, non consola. È anche un miracolo intuitivo, percettivo, costruttivo, cognitivo, per chi è sensibile alla creazione, per chi si annoia di fronte alle cose inchiodate come alle frasi fatte.

L'arte che si limiti a riprodurre paesaggio, nella pittura o nella scultura o altro medium che sia, senza provarsi a vedere le cose nella loro mutevolezza, fisica e concettuale e processuale, ridiscutendo assetti o definizioni apodittiche, non ci interessa. La metamorfosi, le trasmutazioni, i perturbamenti, gli scatenamenti, sono ciò che cerchiamo, e produciamo, con l'arte contemporanea, nel paesaggio, nella rigenerazione del patrimonio: che ne han bisogno.

Gli stessi siti in cui lavoriamo non sono in pace: sono gangli frizionali, nei quali si alimenta una relazione tra naturale e artificiale, tra fabbrica e bosco, tra acciaio e cemento e roccia, e così via.

Se l'arte fa lo stesso (muovere contrasto), ecco una corrispondenza, che non ambisce a divenire un'asserita coerenza, ma a propagare una risonanza udibile.

L'arte, in senso lato, è l'alveo straordinario che consente a uomini impegnati, ardenti, non compilativi, attivi nell'ideazione, nello studio, appercettivi e desti, desiderosi di confronto con gli aspetti significativi del reale, di interagire con codesta realtà, senza accettarne mai definizioni o immagini chiuse, apo-

Fig. 2

Thomas Braida, *Blue Toc*, olio su carta, 41x31cm, 2021. Opera inserita nella mostra VACCANZA, The Mountain Tropical Experience, Nuovo Spazio di Casso, 2021 (foto Giacomo De Donà).

Fig. 3

David Casini, Kristian Sturi, *Libri d'artista* realizzati per Xilogenesi. Qui in mostra nella Serra di Palazzo Lazzaris, Perarolo di Cadore, 2025 (foto Teresa De Toni).





dittiche o esornative (come lo son le epigrafi e le cartoline), con cui spesso si cerca di imbrigliarla, la realtà. Mentre invece è più interessante, e opportuno, svelare, mettere in luce, riscoprire, matrici e regole e leggi che la caratterizzano e determinano, 'sta realtà, anche nelle sue prospettive laterali, che non van mai prese per definitive, ma elaborate, alterate, approfondite, negate, modificate e ritrasmesse, in un messaggio radiante, che alcuni percepiscono, con la mente o sottopelle.

In tal modo, nel tutto ridiscutere, nel non voler descrivere in modo arbitrariamente e schematicamente univoco, nel cambiare, ricreare, trasformare, scindere e ricomporre, l'arte è sorella della scienza, con la quale infatti qui da noi spesso collabora, perché, senza sedersi a copiare, compie una continua *verifica sperimentale* delle radici di senso di realtà attraverso la s/composizione estetica, tra analisi e pareidolia, tra concretezza e allucinazione, della realtà che non è mai un fatto univoco, ma un'interpretazione, che non è un sasso ma una traduzione, che non è una tradizione stagnante ma un aggiornamento serpeggiante.

Naturalmente, se l'artista è un musso, un retore compilativo acritico, un sussurrante amatore ideologico, un ghignante protettore di maschere e

folklori, un deprecabilissimo abbracciato di alberi, un canonico fotografico ritrattista delle cime che pingge come suo nonno, o un opportunista che va a museo, a parete, per curriculum, suo o del curatore, la ricerca va a farsi benedire e cede il posto ad un piccolo teatro esornativo, dal quale il paesaggio non può uscir vivo.

La montagna è grande e autonoma. Non ha bisogno di copisti, quasi sempre lissotto ai suoi muri grigi si dibattono, minuti nell'ambizione, gli immortali. Se davvero è bella (così diciamo), la montagna, esigerà magari talento nel sentimento, piuttosto che deferenze ossequianti, che forse apprezzerà quanto le monnezza montanti dei turisti ansimanti. Che tu la spregi, o la voglia far sacra, prostrandoti: getterà la montagna la propria ombra lunga a coprire, di ridicolo, queste noie disseminate.

Le rappresentazioni della montagna sono spesso incongrue, ecco gli altri venditori, i mercanti di bêtise, i poster della mesta olimpiade che ben si è guardata dal rigenerare alcunché, ma quella evidentemente è un'altra visione (?): per una montagna mai pensata, che a quel punto può ben venire prefabbricata. Chi non la tocca, la montagna, dice: è perfetta, progettiamola, salviamola, liberiamola. Da cosa? Adirittura da tutto? Spesso questa della protezione



6

**Fig. 4**

Ivana Spinelli e
Marcello Spada.
Opere inserite nella
mostra Castello a
Orologeria Nuovo
Ciclo (di Krebs),
Castello di Andraz,
2023 (foto Teresa De
Toni).

Fig. 5

Edoardo Gellner,
rampe della Colonia
di Corte, ai piedi
del Monte Antelao,
ex Villaggio Eni,
Borca di Cadore,
Progettoborca, 2025
(foto Teresa De
Toni).

Fig. 6

Lorenzo Lunghi,
Brillano nella notte,
laboratorio di
fusione dell'alluminio
e programma di
residenza a Corte
di Cadore, Colonia,
Progettoborca,
2022/2025 (foto
Teresa De Toni).

integrale è una fifa, quella di chi si sfila, infingarda, disimpegno, l'incapacità di una volontà, la volontà di una ricerca, di una responsabilità etica ed estetica, della capacità e dell'impegno, per produrre qualcosa di buono, che significa qualcosa di giusto ma non dogmatico.

Negli anni, sono migliaia gli artisti che abbiamo portato in DC, che sono venuti alla montagna traverso DC, che è uno strumento vettore e un cantiere motore e una sonda e un luogo che cambia e non si accasa perché sostiene una dinamica salda che penetra e secerne, aprendo canali sul duro dorso protuberante, e quassopra gli spazi del progetto e quelli della creatività s'incontrano e talvolta si fondono e comunque sempre si riconoscono, perché l'obiettivo è comune: agire in modo attivo e critico, né automatico né sconsiderato, alla costruzione di contenuti culturali e poetici di valore, che si originano dal valore stesso della montagna (ad esempio con Xilo-

gegesi), per aumentarlo, e per tragarla secondo prospettive varieganti (ma non eclettiche), che sono breccie nei luoghi comuni, visioni ulteriori, schegge proiettive, che spesso si originano a partire da oggetti e contenuti chiari ed evidenti, o forse frustrati da questa apparenza superficiale di chiarezza ed evidenza, che tutto sta invece nel metodo della proiezione, se non ti va di ripetere rosari di stucchevoli litanie alpine, ed in questo modo la montagna diviene infinita, perché le possibilità di studio e immaginazione sono infinite, e questo restituisce alla montagna ragione del proprio essere, che è complesso, e non basta una gerla di proverbi a contenerlo e ritrasmetterlo, e la montagna forse non è che una domanda: cosa facciamo della nella per la montagna? Ed occorrerebbe provarsi a rispondere, e qui lo si fa senza proclami assertivi, ma aprendo il ventre dell'interrogazione, senza timore di infilarci a fondo, e avanti dunque, dentro, e in su. ■





Stati d'incontro. Connessioni rizomatiche nell'arte contestuale

States of encounter.

Rhizomatic connections in contextual art

Contemporary contextual art, which cares for life in specific places by reinterpreting local values and transforming them into cultural visions, acts as a hinge between the environment, communities, and future perspectives. By critically re-reading contexts and stereotypes, the artist, operating as a kind of social intellectual, works as a catalyst between human and material energies, planting seeds of creativity that may sprout again over time.

The most powerful (and useful) contemporary art is that which stirs doubt and experiments with proposals charged with active thought, following a path of transformation. As in the 'in-between' described by Tim Ingold in *The Life of Lines*, artistic practices engage with the flow of life in the form of 'correspondence': A fertile connection between questions and outcomes.

The experience of *aperto_art on the border* (Valle Camonica 2010-2022) shows how the migration of artistic projects, methods, and experiences can be traced back to the tendency toward cross-contamination typical of much contemporary art. Guided by the principles of relational connection, the growth of contemporary art follows rhizomatic patterns (Deleuze and Guattari), re-emerging in new contexts. Case studies of this attitude can be found in the work of Franco Ariaudo, Hannes Egger, Patrizio Raso, and Cosimo Veneziano, whose projects, first developed within small Alpine communities, later resurfaced and evolved in distant places and contexts. Contemporary art suggests that the mountains, with their environmental and anthropological richness, are a fertile ground for artistic experimentation, especially within informal, collective, and participatory settings.

Giorgio Azzoni

Architect, curator, and critic, he teaches Contemporary Architectural History, History of Modern Art, and Landscape Theories at the SantaGiulia Academy of Fine Arts in Brescia. He writes for the journal "Il Giornale dell'Arte", among others, and is the scientific curator of "VioneLab" and "Architettura All'Insù Festival" 2025 and was artistic director of *aperto_art on the border*.

Keywords

Contextual art, regeneration, rhizomatic connections, correspondences, cultural migrations.

Doi: 10.30682/aa2515d

*Interaction is between;
correspondence in-between*

Tim Ingold

Cor-rispondenze

Nel suo recente libro *The Life of Lines*, Tim Ingold riflette sul concetto di corrispondenza quale principio fondamentale della coesistenza relazionale, osservando come «“fra” (*between*) articola un mondo diviso che è già tagliato alle giunture. È un ponte, una cerniera, una connessione [...] “Infra” (*in-between*), al contrario, è un movimento di generazione e dissoluzione in un mondo in divenire dove le cose non sono ancora date – in modo da poter essere congiunte – bensì sul punto di esserlo». Invitandoci a riconsiderare le relazioni alla base dei processi, l'antropologo inglese apre una riflessione applicabile all'arte concettuale (qui, per noi, anche contestuale) che, agendo sulle cose per muovere il pensiero, si oppone alle sue semplificazioni. Se, con Ingold, «fra ha due terminali, infra non ne ha nessuno», fra eventi accaduti e opere realizzate si stabiliscono rapporti, mentre in-

fra loro potrà germogliare ‘il possibile’, poiché il divenuto è stabile mentre il divenire è mobile.

Cura dei luoghi

Il tema affrontato da questo numero della rivista coinvolge il cuore operativo di un'arte che si prende cura dei luoghi, indirizzata a creare visioni che, nascendo da spostamenti di senso del reale e tracciando orizzonti culturali, persegue nuove forme dell'abitare: mutanti, possibili e progressive. L'arte contemporanea più potente (e utile) è infatti, riteniamo, quella che rilegge criticamente contesti e stereotipi, dove l'artista, da intellettuale sociale, pone domande, inserisce dubbi e sperimenta proposte cariche di pensiero attivo e attivabile, nella relazione con le energie, umane e materiali, visibili e latenti, presenti nei territori: tanto più se montani, tradizionalmente considerati luoghi della stabilità.

Migrazioni

L'articolata esperienza di *aperto_art on the border* (progetto diretto per il Distretto Culturale della Comunità Montana di Valle Camonica, attivo dal

In apertura
Franco Ariaudo,
Logos tu Stauros,
installazione
permanente per
aperto_2011, Chiesa
parrocchiale di San
Remigio, Vione, 2012
(foto I. Verdozzi).

Fig. 1
Cosimo Veneziano,
*La fine del mondo
e il paese delle
meraviglie*, scultura
per aperto_2011,
Edolo, 2011 (foto E.
Montini).



2010 al 2022) fu avviata con lo scopo di produrre innovazione sociale su base culturale, depositando semi di creatività nelle comunità decentrate. Essa ha dimostrato come l'arte contemporanea, quando gli artisti operano quali *Scultori della speranza* (Anna Detheridge), sia capace di indurre gemmazione di esperienze e migrazione di concetti. L'azione pionieristica di *aperto_* ha infatti contribuito alla nascita, in Valle Camonica, di residenze similari (*Case Sparse* a Malonno e *Falìa* a Lozio) e gettato le basi per il Centro per l'arte e l'artigianato *Cà Mon*, a Monno. Essa ha visto inoltre la migrazione di progetti (*PubblicaPrivata* di Stefano Boccalini, sul tema dell'acqua, da Saviore a Temù), di esperienze collettive locali (la rilettura partecipata del vissuto collettivo in *Co de ros* di Chiara Trivelli, nel 2011 a Temù e Vione e, dall'anno successivo, trasmutata a Lorenzago) e di metodi. È infatti derivato concettualmente da *aperto_* anche il progetto di rigenerazione mediante l'architettura *VioneLab*, che ha coinvolto gli architetti quali produttori di visioni attive, capaci di rileggere il passato per realizzare innovazione culturale, sociale e abitativa. Lo spazio vi è quindi inteso non solo come luogo fisico ma come «evento» (cfr. il mio *Abitare nelle culture dei luoghi*, in ArchAlp 13/2024) e contenitore di azioni connesse e creativamente radicate.

Natura come modello

Se guidata dai principi della connessione e della molteplicità, come l'architettura l'arte contemporanea può istituire luoghi d'incontro tra tempi e spazi. Le operazioni artistiche che aggregano energie culturali possono infatti ricrescere altrove, per rispondenze esprimibili con il paradigma ri-

zomatico, a descrivere un sistema aperto di connessioni tematiche e emotive tra operazioni germinate in luoghi lontani. Metafora biologica per la comprensione di un contesto complesso e multipolare (Deleuze e Guattari), il rizoma è una radice sotterranea orizzontale e agerarchica, multi-radica e germinativa. La crescita rizomatica è dinamica e informale, come il movimento di persone, gruppi e nuclei (culturali, sociali, talvolta istituzionali) isolati che tendono a connettersi attorno a problemi e argomenti comuni. Le idee artistiche che si realizzano come avvenimenti, che producono forme fisiche dotate di una sostanza attiva secondo la concezione dell'arte come «scultura sociale» (Beuys), creano infatti nodi, intrecci e trame per poi sciogliersi e ricomporsi secondo un processo vitale. Imparando dalla natura intesa (aristotelicamente) come movimento (*kinesis*) e mutamento (*metabolé*), ogni vivente entra in contatto con altri tramite concatenamenti, dove le relazioni vanno coltivate come organismi.

Proprio qualche migrazione cor-rispondente, nata dal *border* di luoghi montani, permette di tracciare mappe di senso ramificate, vitali e in evoluzione.

La fine del mondo e il paese delle meraviglie di Cosimo Veneziano, a Edolo (*aperto_2011*), è un monumento non-monumento che, evitando stereotipi celebrativi, compone una narrazione intagliata a fuoco attorno a un tronco, trasposizione visiva di storie locali che hanno in comune l'onnipresenza incombente della montagna. Il processo organico del legno ha prima dissimulato e poi rivelato le figure, intrecciando l'evoluzione artistica con quella naturale in una metamorfosi (rizomatica) fisica e visiva. Il lavoro, che nel



Fig. 2

Cosimo Veneziano,
L'acqua del 2000,
installazione, Museo
della montagna,
Torino, 2023.



titolo corrisponde a quello (in italiano) di un romanzo di Haruki Murakami (dove due storie apparentemente diverse scorrono parallele per poi incrociarsi rivelandosi intrecciate) raffigura vicende e luoghi in sei sezioni sovrapposte a costruire un nuovo paesaggio visibile/invisibile, appartenente a tutti i cittadini. Con *Patrimonio Dissidente*, promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura e a cura di Connecting Cultures, Veneziano ha ulteriormente sviluppato il tema del monumento pubblico soffermandosi sulla sua funzione simbolica; in altri lavori, continua ad attivare dialoghi silenziosi in stretto legame con luoghi ed elementi naturali. Con l'installazione *L'acqua del 2000*, esposta nel 2023 al Museo Nazionale della Montagna di Torino, crea un sistema di rimandi che si diramano in progress attraverso gli eventi atmosferici: pioggia, esondazioni, temperature e evaporazioni riflettono poeticamente sulla crisi climatica che muta la morfologia dei territori. Nella mostra al Museo Zauli di Faenza (2025), Veneziano dialoga con le tracce lasciate dall'alluvione del 2023: l'installazione è un insieme di memorabilia perduti, che intrecciano permanenze e trasformazioni conservando memoria della forza devastante della natura, che trasforma l'ordinario in straordinario.

Con *Benvenuti in Africa*, installazione permanente a Incudine per *aperto_2012*, Hannes Egger sottopone a stress culturale il concetto di confine. Relazionandosi alla linea insubrica, traccia geologica di contatto tra le antiche placche continentali, il lavoro arti-

stico la esprime quale entità mobile e interpretabile. Egger ha assunto il dato in modo sia scientifico che ironico, collocando sull'antica via Valleriana (dove s'incontrano le rocce africane con quelle europee) un'installazione segnaletica provocatoria e simbolica. Nella Casa del Parco di Cevo, ha altresì collocato la guida per migranti *How to cross the borderline* e una teca con oggetti che mostrano come la vita abbia, nel tempo, annullato le diversità visibili tra i due continenti.

Per Egger ciò che conta è la capacità dell'oggetto di produrre scosse mentali. Così i tre progetti a tema del bivacco alpino, inteso quale simbolo di transito e convivenza, fanno intendere le montagne come barriere attraversabili: *SEE YOU* (2011) affronta lo studio sul confine e la sua retorica, collegando in modalità video il rifugio sul Großvenediger (da cui, leggendariamente, si avvista Venezia) con il padiglione austriaco alla Biennale di Venezia, come *Bivacco Venezia – Padiglione Alpino* (2012). Nel 2019, per l'Associazione ArtinTheAlps di Bolzano, a cura di Christiane Redake, ha ideato il progetto *BIVACCO*, presentato alla 58a Biennale di Venezia. Gli artisti hanno interagito sia con la dimensione fisica, materiale e funzionale del (limitato) spazio del bivacco, ridefinendone la consistenza, sia con quella simbolica, quale spazio di rifugio, accoglienza e superamento dei confini. Il bivacco esposto a San Servolo, proveniente dal Messner Mountain Museum di Suldén, rappresenta così, in epoca di nazionalismi, un luogo 'europeo' di interrogazione sul futuro comunitario.

Fig. 3

Hannes Egger,
Benvenuti in Africa, installazione permanente per *aperto_2012*, Incudine, 2012 (foto D. Mihailovic).

4

Fig. 3

Hannes Egger,
*Benvenuto in
Africa*, installazione
permanente per
aperto_2012,
Incudine, 2012 (foto
D. Mihailovic).

Fig. 4

Hannes Egger,
BIVACCO,
installazione per
la 58a Biennale di
Venezia, Venezia,
2019 (foto Flyle).

Fig. 5

Franco Ariaud,
*Storia dell'alpinismo
(senza vette)*, libro
d'artista in edizione
di 20, 22,5x30,
Torino, 2021.



5

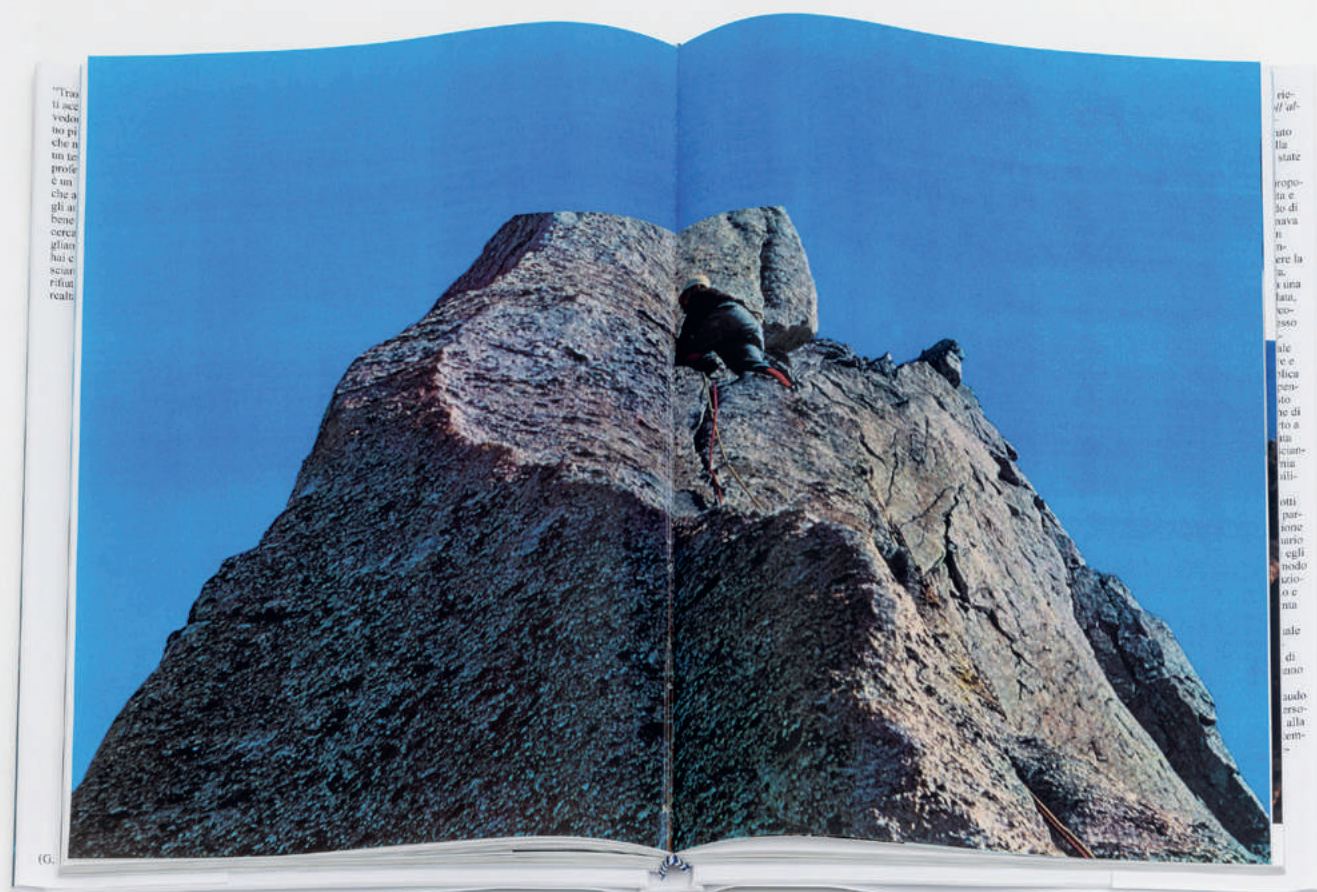


Fig. 6
 Patrizio Raso, *Ritratti
 reali*, installazioni
 permanenti per
 aperto_2019-2021,
 Monno, 2021 (foto P.
 Raso).

Fig. 7
 Patrizio Raso,
Ombra di tutti
 (work in progress),
 installazioni, Milano
 (in corso) (foto P.
 Raso).



Logos tu Stauros di Franco Ariaudo, per *aperto_2011-2012*, è un intervento di dinamica relazionale e di risignificazione di un'imponente e degradata croce, posizionata negli anni Cinquanta su un colle adiacente il paese di Vione e circondata da leggende contraddittorie, entrate nell'immaginario collettivo con valenze sia religiose che sociali. Dopo un lungo processo immersivo nella comunità, l'artista ha suddiviso la croce rimossa in tanti frammenti quanti il numero degli abitanti del paese, producendo nuovi oggetti che, trasformati in reliquie, benedetti e consegnati alla popolazione, sono stati ri-sacralizzati in una (sottile) ramificazione simbolica. Una reliquia principale, conformata sulla corteccia dorata di un albero del colle, è stata collocata nella chiesa del paese e dialoga concettualmente con i suoi storici altari lignei. Ribaltando lo sguardo dello spettatore, la ricerca di Ariaudo destabilizza i paradossi presenti nelle culture popolari e indaga i corto-circuiti antropologici e sociali divenuti luoghi comuni. In *Storia dell'alpinismo (senza vetite)*, per la mostra *Ecophilia* al Museo Nazionale della Montagna di Torino, nel 2021 l'artista ha rieditato parti del volume *Storia dell'alpinismo* di Gian Piero Motti – pubblicato nel 1977 dall'Istituto Geografico De Agostini – privando visivamente le montagne delle loro cime. Rafforzando il pensiero dell'alpinista e scrittore piemontese e conferendo nuova forza comunicativa all'idea di un alpinismo antieroico, l'intervento artistico riafferma provocatoriamente un diverso modo di vivere la montagna e l'impresa sportiva, attivando una restituzione (riflessiva) sui concetti di scalata, limite e conquista e sugli stereotipi connessi alle parole successo e fallimento, di cui ribalta il valore.

In *Ritratti reali*, per *aperto_2019-2021*, Patrizio Raso ha costruito un tentacolare progetto artigianale partecipato, ritessendo (con l'artigiana Gina Melotti) indumenti usati donati dagli abitanti di Monno secondo l'antica pratica locale del pezzotto, ma

in composizioni che riflettono il vissuto individuale e collettivo. Memorie e immaginari hanno trovato forma nei nuovi pezzotti, entro cui gli abiti dismessi e scomparsi riemergono a nuova vita. Ritornati nelle case d'origine, essi costituiscono una viva e vissuta micro-rete museale all'interno del paese montano. La prossimità, il dialogo lento, la manualità condivisa, la possibilità di rielaborare e ricostruire identità visive partendo dal reale, si sono ramificate a distanza in *Ombra di tutti*, un poderoso progetto collettivo ancora in corso a Milano, che raccoglie vissuti privati di significato pubblico ricomposti nella tessitura di un abito comune (realizzata a Monno) che ricalca l'ombra prodotta dal Monumento a Roberto Franceschi. L'incontro di biografie individuali valorizza una trama dispersa che parla a tutti (per i diritti) e avviene all'interno di un'opera precisa ma concettualmente aperta e, soprattutto, disponibile a nuove ricrescite. La ricerca di Raso ha spostato l'attenzione verso i processi relazionali: se in passato la forma era il risultato di una composizione precisa, ora si contamina mediante l'incontro, dove l'unicità della storia del singolo s'intreccia con altre traiettorie individuali che rigermogliano alla scala dell'inarchiviabile. Mentre lo spazio d'azione di *Ritratti reali* era inscritto nella collettività di Monno, ed emblematicamente di molte altre piccole realtà montane decentrate, ne *L'ombra di tutti* si è esteso a una comunità allargata di cittadinanza attiva policentrica, anche in questo caso, emblematicamente rizomatica.

Alexander Langer indica che «non ci resta che cercare di difendere accanitamente, e possibilmente di sviluppare, soprattutto le occasioni di gratuità, di informalità» per creare un'invisibile e persistente forza che dimora nelle (mobili) radici prodotte dalle idee di una diffusa comunità di volontà sociale e di attiva resistenza culturale. Tim Ingold aggiunge che «I nodi sono sempre al centro delle cose, mentre le loro estremità sono sciolte, alla ricerca di altre linee con cui intrecciarsi». ■

Bibliografia

- Azzoni Giorgio** (a cura di) (2014), *Aperto_ art on the border 2011-2012-2013*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
Azzoni Giorgio (a cura di) (2020), *Aperto_ art on the border 2010-2019, arte contemporanea nella cultura dei luoghi*, Distretto Culturale, Breno.
Bourriaud Nicolas (1998), *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Dijon.
Deleuze Gilles, Guattari Félix (1976), *Rhizome. Introduction*, Éditions de Minuit, Paris.
Deleuze Gilles, Guattari Félix (1980), *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris.
Detheridge Anna (2012), *Scultori della speranza*, Einaudi, Torino.
Focillon Henri (1943), *Vie des formes*, Librairie Ernest Leroux, Paris.
Ingold Tim (2015), *The Life of Lines*, Routledge, London and New York.





Laboratori di desiderio. Ricerche artistiche nelle terre alte. Contenuto Rimosso, Robida, Ca'Mon

Laboratories of desire. Artistic research in the Highlands.
Contenuto Rimosso, Robida, Ca'Mon

Contenuto Rimosso in Lorenzago di Cadore, Robida in Topolò, and Ca'Mon in Monno are three artistic and cultural projects in small mountain towns, each contributing to a reframing of highland territories as laboratories for contemporary experimentation and active citizenship. In Lorenzago, the rethinking of historical memory becomes a collective ritual, capable of reshaping the village's identity. In Topolò, the Robida collective transforms the concept of 'the margins' into a political and spatial category to be inhabited. In Monno, Ca'Mon is a community centre that integrates artistic research, artisanal knowledge, and mountain agriculture, reclaiming a former kindergarten as a shared space for new forms of cultural and social renewal. Although through different approaches, each project focuses on processes of co-production and the redefinition of 'localism' through long-term engagement, organic relationships, and everyday practices. The rooted presence of artists and collectives in places that are often fragile yet rich in latent potential expresses a commitment to contexts that call for generative – rather than cosmetic – artistic actions. The aim is to highlight the slow and non-linear weavings through which new forms of heritage, imagination, dwelling, social spaces, and civic responsibility are co-produced by and with local communities. This also involves a critical re-examination of the role of the artist, the processes undertaken, and the modes of relationality of situated art and cultural practice.

Alessandra Pioselli

Art critic and curator. From 2010 to 2021, she served as director of the G. Carrara Academy of Fine Arts in Bergamo. She currently teaches History of Contemporary Art at the Politecnico delle Arti di Bergamo (formerly the Carrara Academy), and Public Art in the Master's program in Economics and Management for Art and Culture at 24Ore Business School in Milan.

Keywords

Art practice, co-production, localism, active citizenship, long-term engagement.

Doi: 10.30682/aa2515e

È una sera d'estate del 2012 quando, per la prima volta, tutte le luci elettriche del centro storico di Lorenzago di Cadore si spengono fino a notte inoltrata. A rischiarare le vie sono solo torce, fuochi e candele. L'evento rievoca l'incendio che il 30 luglio 1855 distrusse il paese. Il vecchio abitato fu ricostruito su progetto dell'architetto Giuseppe Segusini, che gli diede un disegno a griglia ortogonale, tipico di uno spazio urbano non alpino. Per questo motivo, gli abitanti iniziarono a chiamarlo il "Quadrato". La pietra sostituì il legno come materiale di costruzione, sulla scorta di nuovi regolamenti per prevenire gli incendi. Tale fenomeno ottocentesco, che interessò tutto il Cadore, prese il nome di Rifabbrico.

Ogni anno il 30 luglio l'evento si ripete. È il fulcro del progetto artistico *Contenuto Rimosso* di Chiara Trivelli. La presenza del fuoco inserita nella geo-

metria del quartiere restituisce, come contro-immagine, la memoria della trama irregolare del luogo prima del rogo, quando il tessuto urbano di case in legno si sviluppava in modo organico: l'opera crea un ponte tra passato e presente, «sublimando la paura del fuoco nel potere simbolico di un rito collettivo», trasformandola «in cura del fuoco».

Le persone tornano, almeno per una sera, a riabitare e re-immaginare il Quadrato, oggi disabitato. L'accensione dei fuochi è diventata un rito a cui partecipa tutto il paese. Con il tempo, la serata è diventata una festa, dentro la quale anche gli abitanti hanno immesso nuovi contenuti anno dopo anno. *Contenuto Rimosso* ha prodotto una nuova tradizione, ha generato nuovi bisogni culturali. Non è stato subito così. Oggi, però, Lorenzago si racconta come il "paese dei fuochi", segno che si è genera-

In apertura

Chiara Trivelli,
Contenuto Rimosso,
Lorenzago di Cadore,
30 luglio 2024 (foto
Michela Carissimi).

Fig. 1

Chiara Trivelli,
Contenuto Rimosso,
Lorenzago di Cadore,
30 luglio 2021 (foto
Michela Carissimi).

Fig. 2

Robida, Bee
workshop, Topolò,
2023 (foto Teo
Giovanni Poggi).



to un processo di identificazione collettiva, di appropriazione affettiva di *Contenuto Rimosso* e di una riscrittura dell'identità del luogo. A confermarlo è anche la nascita, nel 2018, del Comitato 30 luglio, formato da abitanti, membri delle associazioni locali e dall'artista, a sostegno del progetto.

Topolò è un villaggio annidato tra i boschi in una valle del Natisone, a cinquecento metri in linea d'aria dal confine con la Slovenia. Contando oggi poco più di venti abitanti, Topolò/Topolove ha vissuto periodi difficili a causa della sua posizione su un confine storicamente delicato. È però anche zona di cultura transfrontaliera. Qui dal 2014 il collettivo Robida prova a figurare «possibili futuri per luoghi come questi», territori di margine. Le sue radici affondano in una storia che parte nel 1994, quando nacque la Stazione di Topolò/Postaja Topolove, rimasta attiva fino al 2022. Curata da Moreno Miorelli con Antonella Bukovac, questa manifestazione offriva ogni luglio un'esperienza cross-disciplinare di performance, concerti, letture poetiche, proiezioni, disseminate per il paese, nelle case, negli interstizi abbandonati. La Stazione di Topolò è stata l'*humus* di Robida: un gruppo di giovani, cresciuti in paese, che vi ha intravisto la possibilità di dare forma a un'utopia, abitare e fare vivere Topolò, rilanciandone il testimone con una nuova e diversa progettualità.

Aspetto focale dell'azione del collettivo è l'accompagnare una dimensione operativa – la pratica quo-

tidiana di cura del luogo, delle case ripensate come spazi comuni, dei terrazzamenti incolti, etc. –, con una costante elaborazione teorica, incentrata sul “margine” come categoria spaziale, sociale ed epistemologica. In questo modo, Robida costruisce un modello in cui azione e teoria si coproducono, innescando un processo circolare in cui l'abitare quotidiano diventa oggetto di pensiero e l'analisi riflessiva si traduce in una pratica spaziale e forma di vita. Questo approccio trova rafforzamento in una dimensione narrativa che si sviluppa attraverso vari canali: il *magazine*, la radio, le pubblicazioni, il sito. Questi dispositivi non solo documentano le attività pluridisciplinari di Robida (tra cui, l'*Accademia dei margini*), mantenendo viva una comunità trans-locale, ma svolgono una funzione attiva nel pensare e costruire il margine come spazio abitabile e produttivo, nutrendo l'immaginario e restituendo nuovi significati al prendersi cura di Topolò.

Nell'alta Valle Camonica, a Monno, Ca'Mon - Centro di Comunità per l'arte e l'artigianato della montagna, aperto nel 2021, è un esempio di collaborazione tra artisti, comunità e istituzioni locali. Frutto di una intuizione condivisa tra l'artista Stefano Bocalini – che ne ha assunto la direzione artistica –, la cooperativa sociale Il Cardo, la Comunità Montana della Valle Camonica e il Comune di Monno, il progetto sostiene iniziative trasversali che coniugano ricerca artistica, istanza sociale e saperi locali.



**Fig. 3**

Robida, *Academy of Margins*, Topolò, 2022 (foto Elena Rucli).

Fig. 4

Robida, *Hearing the margins*, radio workshop guidato da Jack Bardwell, Topolò, 2021 (foto Tanja Marmal).

Il Centro è situato in un ex asilo degli anni Venti, che ha accolto generazioni di bambini e bambine fino a quando, nel 2007, è stato chiuso. L'edificio, di proprietà pubblica, recuperato per accogliere Ca'Mon, rimane un luogo di affezione per i monnesi. Le istituzioni e le figure che hanno promosso il centro di comunità hanno scelto con consapevolezza questo nome per sottolinearne il carattere di appartenenza collettiva. Ca'Mon è un luogo di incontro per gli abitanti, concepito per mettere a valore le conoscenze legate alla cultura materiale artigiana e all'agricoltura montana. Distanza da recuperi nostalgici, il progetto Ca'Mon si presenta come un laboratorio di cultura locale che trova nuove traiettorie di sviluppo tramite linguaggi contemporanei. In questo senso, le pratiche artigianali e agricole quotidiane si pongono come base per nuove possibilità di crescita culturale e sociale.

Tra gli ultimi progetti, *Terra Alta* (2023-24), per esempio, si è svolto nei modi di una residenza annuale che ha impegnato l'agronomo e scrittore Giacomo Sartori e la disegnatrice Elena Tognoli in una ricerca sulla materia terra, osservata anche immaginando i punti di vista del vivente non umano.

Insieme con ventitré famiglie di Monno, il lavoro ha integrato esperienze laboratoriali, conoscenze scientifiche, saperi locali, scrittura, disegno, esplorazione di orti e terreni, riflessione teorica, con abi-

tanti e agronomi, economisti, antropologi e critici d'arte, sollecitando un dialogo tra prospettive diverse in grado di ampliare la comprensione delle relazioni tra gli esseri umani, l'ambiente e le consuetudini agricole del territorio.

Lorenzago, Topolò, Monno: tre luoghi e altrettanti progetti artistici-culturali che hanno un ruolo fondamentale nel ripensare le terre alte come ambiente di sperimentazione contemporanea, le relazioni tra persone, territori ed eredità culturali, e le direzioni dell'azione artistica. Seppure eterogenei per modi di azione, questi progetti articolano relazioni organiche tra realtà locali e trans-locali; si distinguono per un approccio transdisciplinare e trans-settoriale, recuperano spazi fisici e memorie culturali. Tramite strategie cooperative, essi sostengono pratiche di reinterpretazione e narrazione della "località" in una nuova chiave, attivando processi di trasmissione circolare dei saperi e di costruzione condivisa di nuove mappe culturali.

Posto che nello spazio del presente testo non sia possibile entrare nei processi specifici, si possono però mettere a fuoco alcune questioni. La retorica sui borghi si accompagna anche a una retorica sull'arte come strumento di "rigenerazione" e "valorizzazione" del territorio, ma i luoghi non hanno bisogno di arte promossa con il fine unico di abbellirli o di ampliare i flussi turistici o rivestire con una

patina culturale operazioni di branding. Dinamiche estrattive sono riproducibili in luoghi “decentrati”, attraverso l’arte, perciò il punto non è tanto la presenza di un progetto artistico ma come opera, il modo, l’approccio, i processi che mette in campo. I tre casi citati indicano una prospettiva fondata su una temporalità aperta, assunta come condizione essenziale per l’attivazione di processi situati. La condizione del “prendersi il tempo” necessario per accogliere le temporalità multiple e differenti delle persone, dei luoghi, delle esperienze, si configura come una strategia duplice: favorisce il radicamento della pratica e agisce come una forma di resistenza a logiche produttivistiche. Il tempo diventa un dispositivo generativo che permette alle relazioni, ai desideri e alle idee, di crescere organicamente. È una dinamica osservabile nei progetti in questione, che rimette in questione i modi di fare “comunità” e le forme artistiche-culturali che ne sono implicate. Si tratta di modi distanti dall’approccio del “vieni a fare qualcosa insieme a me (artista)” di alcune forme di arte partecipativa, che ri-

ducono l’esperienza a un “fare insieme” che rischia di essere meramente formale. Un processo aperto dal punto di vista spaziale, temporale e concettuale, rende invece possibili esiti generativi che si producono dall’inaspettato, anziché predefiniti. Nel tempo condiviso maturano nuovi spazi di coproduzione, bisogni inizialmente imprevedibili, in un processo di ricerca che consente alle persone, attraverso il proprio tempo, di identificare e mettere in comune significati e dimensioni valoriali. È una capacità del processo di alimentare questo tipo di emersione attraverso tessiture lente tra memorie, futuro e vite delle persone, mettendo in moto forme auto-narrative non imposte ma elaborate internamente, che trasformano il modo in cui si pensa sé stessi e il proprio territorio. Ca’Mon fa delle pratiche artigiane un laboratorio di senso, Robida lavora sul margine come “concetto politico”, *Contenuto Rimosso* ha prodotto una riscrittura simbolica dell’identità collettiva del paese: è una politica microsociale che sfida gerarchie territoriali e culturali, e apre spazi di possibilità. ■

Bibliografia

Azzoni Giorgio (a cura di) (2014), *Aperto_art on the border. Esperienze di arte contemporanea in Valle Camonica 2011-2012-2013*, Silvana Editoriale, Cinisello Baslamo.

Pioselli Alessandra (a cura di) (2021), *Stefano Boccalini. La ragione nelle mani*, Archive Books, Berlin.

Sartori Giacomo, Tognoli Elena (2024), *Rasoterra*, ed. Cooperativa Il Cardo, Edolo.

Trivelli Chiara (2012), comunicato stampa di presentazione di *Contenuto Rimosso*.

Trivelli Chiara (2023), *Contenuto Rimosso. Il fuoco nel Quadrato*, Viaindustria, Foligno.

<https://robidacollective.com/about/topolo>

<https://robidacollective.com>





6

Fig. 5
Alpine Icon, Textile
 Summer School,
 Ca'Mon, Monno,
 2024. Progetto
 Interreg Alpine
 Space Program,
 realizzato da Ca'Mon
 con Archivio di
 Etnografia e Storia
 Sociale - Regione
 Lombardia.

Fig. 6
 Progetto *Terra Alta*,
 Ca'Mon, Monno,
 2023-24.

Fig. 7
Pelorcc, 2023-
 24, Sara Galli con
 Le donne dei fili
 (Associazione
 Intrecci), progetto
 realizzato da
 Ca'Mon con Spicca
 Associazione
 Culturale.



7



antonio **de rossi** / federica s
alessia **zabatino** / gianluca c
alessandra **pioselli** / andrea
claudia **losi** / **calamita/à** /a
andrea **lerda** / riccardo **oma**
GAMEC / chiara **juriatti**

serra / fabrizio **barca** /
d'inca **levis** / giorgio **azzoni** /
a **caretto** / raffaella **spagna** /
ndrea **botto** / daniel a. **walser** /
acini / francesco **ferrero** /

2. MICROCOSMI





Dissipazione generosa. Corpo Montagne Acque

Generous dissipation. Body Mountains Waters

In this essay, the mountain is presented as a place where the relationship between body and world can be recomposed. Slope and gravity restore physicality; the body regains weight, measures effort, and reveals the link between action and limit. Everyday gestures – walking, gathering wood, building shelter – become ways of rediscovering interdependence between humans, resources, and the environment. Mountains are not inert matter but reservoirs of energy, accumulated over millions of years and released through rivers, glaciers, landslides, and sediments that nourish the plains. Each urban structure corresponds to a void elsewhere – quarries, mines, cut forests – reminding us of the continuity between mountain and city. They also embody deep time, preserving memories of vanished landscapes and processes beyond human scale. They confront us with transience, stripping away illusions of centrality. Here, time can also contract into sudden accelerations: extreme hydrogeological events reshape landscapes in an instant. Mountains are not only sensitive archives but privileged witnesses of climate change – glaciers retreat, slopes shift, floods erase geographies – and what happens at altitude inevitably flows downstream.

Conceived as subjects, mountains and their elements carry ancient knowledge and distributed intelligences. They communicate through flows, forms, invisible tensions. Practices of walking, observing, touching, and listening become mediations with these forces. Within this framework, art translates and interprets, opening dialogue with other bodies and times. It becomes an exercise in attention, rethinking our place in the world and exploring new forms of coexistence.

Andrea Caretto & Raffaella Spagna

Andrea Caretto (Degree in Natural Sciences) and Raffaella Spagna (Degree in Architecture) have been working together as an artistic duo since 2002, collaborating with public and private institutions in Italy and abroad. Their approach is grounded in an attitude of presence and direct experience in the world, maintaining a close relationship with matter in all its transformations and individuations. Their practice is an exercise in attentiveness and care toward things understood as knots in a meshwork, cultivating the ability to perceive the world as made up of elements in continuous correspondence.

Keywords

Bodies, deep time, dissipation, coexistence, distributed intelligences.

Doi: 10.30682/aa2515f

Ricomporre la relazione tra corpo e mondo. La montagna è un luogo paradigmatico: riconduce all'essenza delle cose rendendo percepibile ciò che altrove resta implicito. Pendenza e gravità restituiscono fisicità al mondo; il corpo riacquista peso, misura lo sforzo ed emerge così il rapporto tra azione e limite. La montagna è ambiente privilegiato per riattivare una coscienza corporea situata, concreta. Camminare in salita, raccogliere legna per scaldarsi, costruire un riparo, sono gesti che ridanno misura alla quantità di energia necessaria per l'abitare. Qui, ogni azione rende manifesta l'interdipendenza tra corpo, ambiente e risorse (altri Corpi).

La montagna è origine. Il rilievo non è una massa inerte, ma custode di energia potenziale accumulata in milioni di anni di orogenesi; questa energia viene lentamente dissipata e restituita all'ambiente attraverso flussi continui di materia che nutrono incessantemente la pianura: fiumi, ghiacciai, frane, trasporti e sedimentazioni. Il rapporto tra montagna, pianura e città è fisico, carnale. Le aree urbanizzate, con i loro pieni architettonici, incorporano la montagna; ogni volume edificato corrisponde a un vuoto altrove: una cava, una miniera, una foresta. Inerti alluvionali, legno di conifere, minerali, cemento; tutto proviene dal corpo vivo della montagna.

Il rilievo non è solo una questione topografica, ma un dispositivo percettivo. Eleva lo sguardo, offrendo una prospettiva dall'alto che restituisce un tessuto di relazioni: linee d'acqua, stratificazioni geologiche, tracce di insediamenti e altri segni dell'azione umana. Da quote sopraelevate, elementi lontani tra loro entrano in dialogo visivo. Il rilievo diventa così un luogo di sintesi, capace di ampliare la misura dello sguardo e di collocare l'osservatore in una prospettiva che va oltre l'esperienza di prossimità.

La montagna è anche Tempo Profondo. Rocce e rilievi sono archivi che custodiscono memorie di antichi paesaggi scomparsi, tracce di processi geologi-

ci che eccedono la scala umana. Dopo Copernico, Darwin e Freud, la montagna ci infligge una quarta ferita narcisistica: ci sottrae il tempo. Ci ricorda che siamo una presenza recente e passeggera, che le strutture della Terra ci precedono e ci seguiranno, che non siamo al centro, né origine, né fine. Eppure è proprio qui che la scala del tempo può contrarsi all'improvviso, in accelerazioni brusche e inattese. Si manifestano allora eventi idrogeologici rapidi e violenti e tutto può cambiare in un *istante*. La montagna è un archivio sensibile e vulnerabile, testimone privilegiato del cambiamento climatico in atto. I ghiacciai arretrano, i versanti si muovono, le alluvioni cancellano intere geografie in poche ore. E ciò che accade in quota scende a valle.

Fiumi, Foreste, Montagne, Ghiacciai, sono soggetti portatori di conoscenze antiche e intelligenze distribuite, visibili e immateriali. I loro corpi – il Corpo Glaciale, il Corpo Fluviale, ecc. – si muovono, si deformano, comunicano attraverso forme, flussi e tensioni invisibili. Camminare, osservare, toccare, ascoltare diventano pratiche di mediazione con forze che ci precedono e ci attraversano; atti rituali o divinatori possono allora trasformarsi in strumenti per percepire ciò che è immateriale e sfugge ai sensi. In questo contesto, il gesto artistico può tradurre, interpretare, restituire la possibilità di dialogare con altri Corpi, che hanno forme e intelligenze propri. L'arte è per noi un esercizio di attenzione, di presenza e ascolto. Una pratica per esperire energie e tempi che eccedono l'umano e per ritrovare la misura dell'agire, riportando il corpo a confrontarsi con i propri limiti e resistenze. Significa ripensare la nostra posizione nel mondo, sospendere la logica del dominio e attivare una relazione di corrispondenza. I progetti qui di seguito presentati, realizzati tra il 2007 ed il 2024, propongono pratiche sperimentali di trasformazione reciproca tra corpi, materie e paesaggi.

In apertura

Il fuoco verrà e si impadronirà di tutte le cose, happening, nell'ambito di Mutando Riposa... Larix x Picea. Ponte di Legno (BS), 1 agosto 2011.

1

Fig. 1

Scavo della trincea
che ha ospitato
l'happening *Il
fuoco verrà e si
impadronirà di tutte
le cose*. Ponte di
Legno (BS), ottobre
2011 (foto Dragan
Mihajlovic).

Fig. 2

Festa inaugurale
dell'installazione
Mutando Riposa_
Larix x Picea. Ponte
di Legno (BS), 25
maggio 2012.



Materiali

n. 45 Tavole grezze in larice non rifilate - 3,5 x 30 x 400 cm

n. 10 Tavole grezze in larice rifilate su un lato - 3,5 x 30 x 400 cm

n. 32 Listelli grezzi in larice - 6 x 6 x 400 cm

n. 43 listelli grezzi in larice - 2,5 x 6 x 400 cm

+ scarti di lavorazione

n. 8 ceppaie di Abete rosso e Larice

Viti da legno

Mutando Riposa_ Larix x Picea, 2011-2024

Ceppaie di abete rosso (Picea abies), assi grezze di legno di larice (Larix decidua), piante di acero montano (Acer pseudoplatanus), sorbo degli uccellatori (Sorbus aucuparia), pino mugo (Pinus mugo).

Installazione nello spazio pubblico, Ponte di Legno (BS), Italia, 2011, realizzata nell'ambito di aperto_2011_art on the border, programma di arte pubblica promosso dalla Comunità Montana di Valle Camonica, a cura di Giorgio Azzoni.

Installazione ambientale realizzata in autocostruzione, senza un progetto predefinito, cresciuta progressivamente adattandosi a ceppaie di abete rinvenute sul versante adiacente, utilizzando una quantità di legno definita a priori, sino ad esaurimento. Le tavole grezze di larice si intrecciano con le ceppaie creando superfici che invitano al riposo e al contatto tra corpo umano e corpo vegetale. La struttura-organismo è destinata a decomporsi nel tempo, nutrendo così un filare di alberi che le cresce accanto.







Sensitive Stones, progetto per una litoteca esperienziale, dal 2023

collezione di ciottoli e blocchi di roccia lucidati dagli artisti

Fig. 3
Esemplare di conglomerato poligenico (Verrucano Lombardo) lucidato, raccolto nel greto del fiume Serio, Alzano Lombardo (BG).

Prototipo per un'installazione interattiva prodotta nell'ambito della rassegna *SEgni: Arte e Territorio*, a cura di Maria Zanchi – The Blank Contemporary Art, Alzano Lombardo (BG), in collaborazione con la Fondazione Giusi Pesenti Calvi ETS.

Attivazione sperimentale della collezione presso la Biblioteca del Castello di Rivoli, nell'ambito della mostra *Mutual Aid – Arte in collaborazione con la natura*, a cura di Francesco Manacorda e Marianna Vercellio, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 31 ottobre 2024-23 marzo 2025.

Fig. 4
Sponde del fiume Serio, Villa di Serio (BG).

Fig. 5
Sensitive Stones, progetto per una litoteca esperienziale, dal 2023, attivazione del prestito delle rocce presso la Biblioteca del Castello di Rivoli, Museo d'Arte contemporanea, 31 ottobre 2024-23 marzo 2025.

Una collezione di rocce, raccolte in bassa Val Seriana, levigate e lucidate senza alterarne la forma, costituiscono un'installazione interattiva che invita a ripensare il legame tra comunità e patrimonio minerale, superando la logica estrattiva, favorendo momenti di incontro intimo e sensibile tra soggetti umani e minerali. I trentacinque esemplari della collezione sono messi a disposizione del pubblico per essere presi in prestito, come i libri in una biblioteca.

Litologie: Conglomerato poligenico (Verrucano Lombardo); Arenaria (Verrucano Lombardo); Calcilutite, (Maiolica); Calcare marnoso da cemento (Sass de liina); Calcare marnoso (Calcare di Zu "Marmo" nero di Cazzaniga, Nero assoluto); Porfirite; Quarzite; Pelite (Pizzo del Diavolo); Arenaria (Pizzo del Diavolo); Roccia intrusiva filoniana con Xenoliti; "Ciottolo verde" (Indeterminato); Arenaria calcarea; Limo argilloso, Ferretto.

Luoghi di Raccolta: Alzano Lombardo; Scanzorosciate; Villa di Serio; Cazzaniga, località Platz; Sorisole; Ranica; Pedrengo (BG).

Interazioni suggerite: rocce da contemplazione, da mano, da tasca, da cuscino, ecc.



Matter Museum_Cancelli, 2014

legno, argilla e collezione di materiali vari (rocce, resti vegetali e animali, manufatti)

Fig. 6

Matter Museum_Cancelli, 2014. Veduta di dettaglio dell'installazione.

Fig. 7

Esplorazione e raccolta materiali, Parco d'Arte di Cancelli (Foligno, PG), agosto 2014.

Fig. 8

Attività di parziale restauro di antico lavatoio e allestimento dell'installazione *Matter Museum_Cancelli*, Parco d'Arte di Cancelli (Foligno, PG), agosto 2014.

Installazione permanente nel Parco d'Arte di Cancelli (Foligno, PG), realizzata nell'ambito della rassegna ManUfatto in sitU 8, progetto dell'associazione Viaindustriae in collaborazione con la Comunanza Agraria di Cancelli.

Il rudere di un antico lavatoio, in area montana appenninica nella provincia di Foligno, è in parte restaurato in autocostruzione e trasformato in un dispositivo aperto, a libero accesso, che ospita una collezione di materiali raccolti nell'ambiente locale dagli artisti e dagli abitanti della zona. Rocce, resti vegetali e animali, manufatti, sono disposti senza gerarchie né tassonomie precise su una scaffalatura in legno a tutta parete, dipinta con vernice naturale ottenuta da limo argilloso prelevato nell'ambiente stesso.

Il pubblico è invitato a osservare, prendere, scambiare o donare elementi alla collezione. Un "museo" vivo, che si trasforma continuamente con il contributo della comunità, in cui i diversi "soggetti" esposti diventano nodi di un tessuto di relazioni in un territorio che si esprime attraverso la materia di cui è composto.





10



Fig. 9

Domande al Corpo Glaciale, risposta alla domanda n. 2 "Qui riposavi nel 1817, poco più di 200 anni fa, adagiato su questa morena. Come e dove ti immagini tra altri 200 anni?", 2022, scultura in bronzo, Valnontey, Cogne (AO).

11

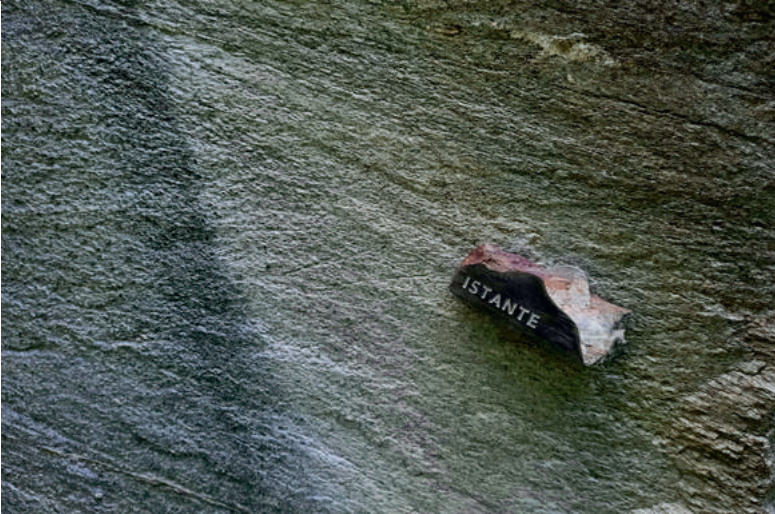


Fig. 10

Domande al Corpo Glaciale, rituale collettivo di Ceromanzia, sorgenti dell'Erfault, 10 settembre 2021, Valnontey, Cogne (AO) (foto FROSTA Italia).

Fig. 11

Segnali dal Corpo Glaciale_ ISTANCE, 2021, roccia del torrente Valnontey sezionata, lucidata ed incisa. Valnontey, Cogne (AO).

Segnali dal Corpo Glaciale, 2021/2022

Installazione diffusa permanente in Valnontey, Cogne, Parco del Gran Paradiso, Valle d'Aosta, 2021-2022. Commissionata da Legambiente e Comitato Glaciologico Italiano, nell'ambito dell'iniziativa *Il Giardino dei Ghiacciai*, progetto di recupero e valorizzazione dei segnali glaciologici storici nel Parco Nazionale del Gran Paradiso.

Cinque blocchi di roccia raccolti in Valnontey, sezionati, lucidati e incisi con parole polisemiche, dialogano con cinque sculture in bronzo, esito di un'azione rituale collettiva di interrogazione del ghiacciaio tramite Ceromanzia. Le sculture sono collocate nei luoghi in cui, tra fine Ottocento e inizio Novecento, alcuni geologi avevano inciso scritte e segni su grandi massi per documentare la posizione della fronte glaciale in quel preciso momento storico.

Domande al Corpo Glaciale

1. Segnale "Glacier 1866 E. D'Albertis - J.P. Carrel"

SEGNALI

Domanda di Vanda Bonardo (Responsabile nazionale Alpi Legambiente):

"Questa tua fuga verso l'alto potrà mai aiutarci a costruire più consapevolezza e senso di responsabilità tra noi umani?"

2. Masso AD 1817

LIMITE

Domanda di Barbara Grappein (Geologa, ARPA Valle d'Aosta):

"Qui riposavi nel 1817, poco più di 200 anni fa, adagiato su questa morena. Come e dove ti immagini tra altri 200 anni?"

3. Sorgenti Erfault

DISTACCO

Domanda di Marco Giardino (professore di Geografia Fisica e Geomorfologia, Università di Torino):

"Ghiacciaio, fino a quando questa parete resisterà?"

4. Masso Jeantet Venanz

ISTANTE

Domanda di Franco Grappein (ex Guardaparco Parco Nazionale del Gran Paradiso):

"Caro Ghiacciaio, quante generazioni dovranno passare prima che mi porterai via la casa di Valmianaz?"

5. Masso erratico

EMISSARIO

Domanda di Andrea Caretto e Raffaella Spagna (artisti)

"Ghiacciaio, quale specifico messaggio hai affidato al grande masso erratico, affinché lo trasmettesse a noi?" ■



ciò che a
nella luce



Chiedere permesso ai luoghi

Asking places for permission

The text reflects on the relationship between artistic practice and landscape, both real and imaginary, intertwining personal memory, naturalistic observation, and aesthetic research.

Through the practice of walking, the dynamic observation of landscapes from the micro to the macro scale, and translation of these observations into works where words, textile materials, and site-specific interventions intertwine, this essay investigates the possibility of establishing a dialogue with places, based on respect and listening. For the individual time of human beings to unfold within the broader time of landscapes, we must ask permission.

Claudia Losi

Her artistic practice begins with observations of natural and anthropised landscapes, and the ways in which humans inhabit and relate to other living beings. With a longstanding interest in natural and humanistic sciences and the movement of the body in space, she also explores the profound connections between collective narrative and imagination through these lenses.

She works with various media, including site-specific installations, performances, sculpture, photography, video, textiles, and works on paper. With the project *Being There. Oltre il giardino*, she was one of the winners of the Italian Council Production Award (IX Edition, 2020) from the Italian Ministry of Culture. She published *The Whale Theory. An Animal Imaginary* (Johan&Levi, Monza) and *Voce a Vento* (Kunstverein, Milan); *Being There. Oltre il giardino* (Viaindustriale, Foligno).

Keywords

Path, micro and macro landscape, deep time, mutualistic symbiosis, lichens.

Doi: 10.30682/aa2515g

Ho immaginato balene del Pliocene immerse in un mare lontanissimo nel tempo e nello spazio. Ho studiato l'ultra-forma animale di un cetaceo favoloso come il luogo metaforico dove raccogliere storie e desideri non solo miei. E poi abitano ancora le mie fantasie le balenottere in carne, ossa e sangue, il cui corpo non ho mai visto per intero nel loro elemento naturale.

In questi giorni ci ripenso spesso, come penso ai paesaggi sottomarini che attraversano individui solitari o gruppi gregari di mammiferi marini, lanciando messaggi per sopravvivere singolarmente, per il procedere della specie o anche solo per il piacere, probabile, del cantare.

Talvolta questi messaggi viaggiano per migliaia di chilometri. Provo a immaginare i fondali oceanici, per come vengono "letti", dai capodogli per esempio, attraverso la magnetoricezione: paesaggi com-

plessi dove alle rive sottomarine di catene montuose, d'isole e continenti, si aggiungono rilievi magnetici che vengono distorti improvvisamente per i capricci della nostra stella. Montagne di energia magnetica, in assenza di luce. Me le immagino così.

Cosa ha a che fare questo esordio marino quando dovrei parlare della mia pratica in relazione alla visione che ho della montagna e nel suo prossimo futuro?

Vengo dalla pianura delle pianure e sono cresciuta tra le prime colline appenniniche, camminando un fondale di conchiglie fossili e vigneti: le montagne le vedevo al di là di quel bacino Pliocenico. Le Prealpi bergamasche, le Orobie si mostravano con le giornate belle di luce e aria limpida.

Forse proprio perché sono nata quasi sotto il livello del mare che sento un'attrazione irresistibile verso ciò che sta sopra-sopra e quello che è sotto-sotto.

1



In apertura

Al tuo passo, 2023

45 pietre incise,

24/28 x 5 cm circa

l'una.

Figg. 1-2

Tavole vegetali, dal

1995 ricamo su tela,

zucchero dettaglio.

Mi interessa quel punto di contatto degli opposti, tra l'abisso marino, la vetta imponente, tra il tempo profondo e l'adesso, tra la storia del singolo e quella collettiva delle comunità. In quel punto liminale sta tutta l'immaginazione del mondo.

Nei miei vent'anni ho cominciato a imparare a salire di quota. Ho educato il mio passo, controllando le gambe e il respiro così che diventasse sempre meno faticoso camminare. Perché per guardare bene devi farti il fiato, lassù. Si deve chiedere permesso ai luoghi per attraversarli e conoscerli, e questo vale anche per gli esseri viventi che ci vivono e ci han vissuto. Anche a quello che vivente non ci appare.

Di quelle esperienze di cammino ho fotografato soprattutto micro-paesaggi che attiravano la mia attenzione. Diventavano i miei personali e temporanei landmark: foto di rocce ricoperte da muschi e licheni, a centinaia.

Una volta tornata a valle, riproducevo a ricamo le texture complesse, sovrapposte, inspessite dei licheni: pensavo alla loro origine simbiotica e mutualistica, ai loro colori vividi in base alla qualità dell'aria, alle loro forme molteplici e capacità di diffusione. Li tenevo a memoria fotografandoli (come scrisse un poeta e grande lichenologo, Camillo Sbarbaro i licheni sono "pegno dei luoghi"). Ho riprodotto, tra i primi, dei *Rhizocarpon geographicum* con la loro teoria di verdi e gialli, le linee e i punti di connessione nero opaco, i cui profili tanto somigliano a continenti, a isole viste dall'alto. Passavo così da un micro a un macro paesaggio.

Ricamati su una pezza di tessuto erano irrigiditi, pietrificati, in una soluzione d'acqua e zucchero, come si faceva una volta coi centrini all'uncinetto. Li ho chiamati *Tavole Vegetali*, le tavole di un immaginario libro di botanica in cui sono raccolte le de-

2





Figg. 3-5
Arazzo, dal 1996
ricamo su tela,
tintura di rovo
250 x 150 cm circa
Allestimento presso
Assab One Milano,
2021.

4



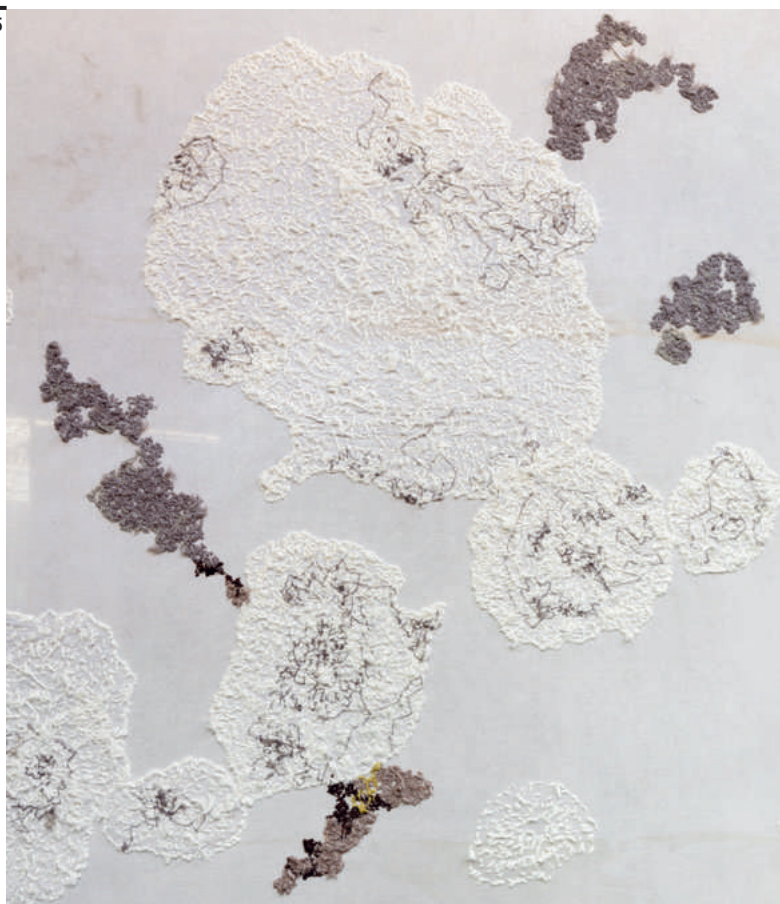
cine e decine di licheni che ho realizzato negli anni, dal 1995. Non saranno mai visti tutti insieme: il libro esiste solo nella mia testa.

La domanda era (ed è ancora) “come voglio rappresentare le dinamiche di crescita, relazione, espansione e morte che avvengono sulla pietra che tengo in tasca; come queste dinamiche s’intrecciano nel prato falciato in cui mi sono sdraiata; come scorrono sulla roccia montonata incisa migliaia di anni fa? E come riguardano il frassino sotto cui sono e il bosco, la valle, il ghiacciaio?”.

Sempre in quegli anni, ripensando a un grande masso erratico incontrato durante una camminata, ho iniziato a ricamare un grande *Arazzo* su cui riproducevo forme stilizzate di licheni. L’ho iniziato nel 1996 e ancora “cresce”: ogni tanto, in accordo col museo che lo ha in collezione, ne aggiungo delle parti, lo modifico addensando nuovi punti su e accanto a quelli precedenti. Un paesaggio che muta secondo una scala temporale che è la mia. Finirà quando dirò fine o la vita lo dirà per me.

Ogni punto, un battito. Ogni punto, un passo. Ogni punto, un attimo.

5



Qualche frase fa ho usato l'espressione "chiedere il permesso".

Propendo sempre più a immaginare gli interventi che mi si chiede di realizzare in ambienti dove la pesantezza antropica è meno palese e feroce (abbiamo modificato e da tanto quasi ogni angolo) come azioni "lievi".

Cosa sia questa lievità, mi rendo conto, è tutto da definire in base ai parametri scelti. Riguarda in ogni caso un dialogo da ricercare coi luoghi, un contrappunto, senza il desiderio di rovesciare, risemantizzare o imporre alcunché. Vuol dire mettersi in ascolto sapendo che quello che sentiremo sarà parziale, ma che è anche legittima parte di un tutto.

Insomma, chiedere il permesso, e come un buon ospite, lasciare un segno gentile al paesaggio che mi ha accolto.

Due interventi in cui ho cercato di rispettare questa attitudine, e che tanto hanno avuto a che fare con la "mia" montagna, reale e immaginaria (il mio *Monte analogo* (Daumal, 1952), sono stati realizzati in Val Camonica e all'esordio della Val Seriana.

Monte Adamello. Carta "geologica" di un sentiero possibile è un'opera del 2012 realizzata per il progetto di residenze *Aperto_12, art on the border*, curato da Giorgio Azzoni. Ho scritto, dopo settimane di permanenza in valle, alcuni brevi testi: mi piacciono le parole, ne sento il potere e la responsabilità che si deve avere col risvegliarle. Tradussi a parole questa esperienza e l'incisi su sette parallelepipedi di tonalite. Le misi a dimora nelle fontane di sette località, una per fontana (sono state depositate a Sellero; Cedegolo; Saviore; Cevo; Berzo Demo; Val Salarino/ Diga del lago Salarno; Valle Adamè/ Rifugio città di Lissone).



Figg. 6-9
Monte Adamello.
Carta "geologica" di
un sentiero possibile,
2012, 7 blocchi
di tonalite incisi,
pigmento misure
variabili.

Le pietre non le vedevi fino a che non ti affaccia-
vi per bere. Non è detto che siano ancora facilmen-
te leggibili: lo scorrere del getto dell'acqua, qualche
alga per scarsa manutenzione può renderle poco
leggibili.

Queste frasi si davano solo se le incontravi. Ho di-
segnato una mappa su cui era possibile leggerle tut-
te, ma per trovarle dovevi cercarle.

Una piuma d'aquila scava l'aria

Dove preme il ghiacciaio

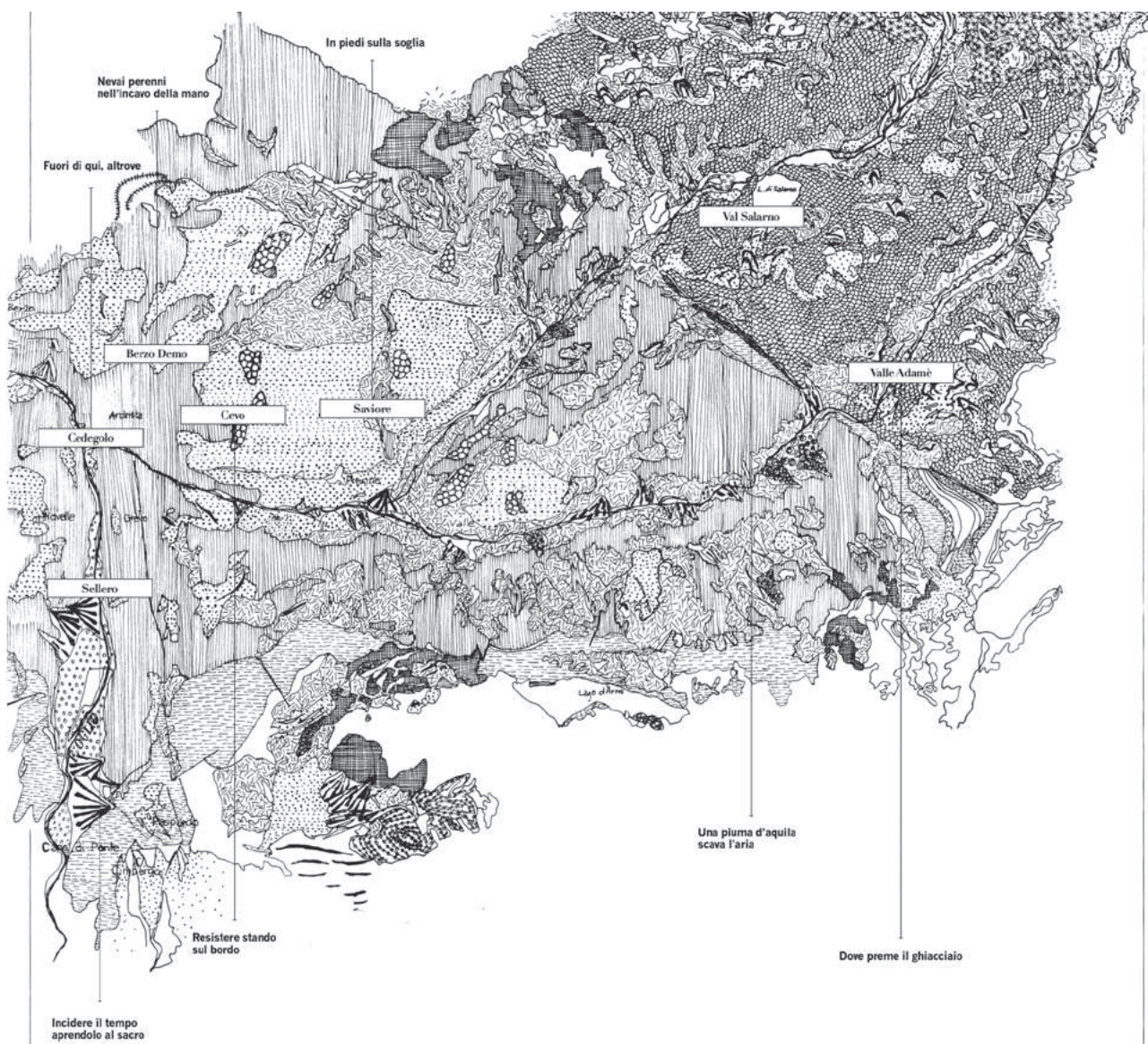
In piedi sulla soglia

Resistere stando sul bordo

Nevai perenni nell'incavo della mano

Fuori di qui, altrove

Incidere il tempo, aprendolo al sacro



10



11





Figg. 10-11
Al tuo passo, 2023
45 pietre incise,
24/28 x 5 cm circa
l'una.

Fig. 12
Mario Curnis, marzo
2023.

Accenno infine a un progetto nato sulla coda pandemica e realizzato nel 2023, *Al tuo passo*, una installazione site-specific disseminata sul cammino de La Via delle Sorelle, nel tratto tra Nembro-Lonno (Bergamo), curato da Alessandra Pioselli e Ilaria Bignotti. Anche qui ho inciso alcune frasi e disegni su pietra locale a cui è stata data la forma delle coti (dalla forma ogivale e utilizzate per fare il filo alle lame e la cui produzione fece la fortuna di queste zone).

Non descriverò il lavoro nel dettaglio. Preferisco soffermarmi su uno degli incontri importanti che ho fatto, preparando per un anno circa questa installazione e in dialogo con la comunità di Nembro. L'incontro con Mario Curnis.

Alpinista ultraottantenne, figura mitica nel panorama dell'Alpinismo italiano, ha per tutta la vita

costruito case e raccontato delle sue spedizioni in mezzo mondo come di uno sfizio, un "hobby".

Lo cito perché quando andai a trovarlo alla baita dove vive con la moglie Rossana (che meriterebbe una storia a parte) mi mostrò con un orgoglio commovente uno dei suoi quaderni, della dimensione di un volume di una enciclopedia. Vi trascriveva in bella tutto ciò che gli capitava. Usando la terza persona. "Scrivo sempre", raccontò, "in qualunque situazione... perché se non racconti, tutto se ne va. Bisogna scrivere, prima che sia troppo tardi".

Ho tenuto a memoria (e trascritto sulle pietre coti) alcune delle sue frasi. Una delle mie preferite è "stare liberi". Liberi di scegliere la propria vita, la parete da scalare o da tirare su a forza di braccia. Perché ci puoi morire a scalare la montagna. Ma puoi morire, anche dimenticando chi sei. Liberi di stare sul bordo. ■





CALAMITA/À. Un'indagine sulla catastrofe del Vajont

CALAMITA/À. An investigation into the Vajont catastrophe

On 9 October 1963, almost two thousand people lost their lives, crushed by a gigantic wave of water and mud caused by a massive landslide that cascaded into the Vajont hydroelectric basin. More than sixty years later, the Vajont disaster remains one of the most serious environmental catastrophes caused by human activity. CALAMITA/À (2013–ongoing) is an artistic research project with an interdisciplinary approach. Its name evokes two interdependent meanings: the Italian word *calamita* means 'magnet', referring to something highly attractive, while *calamità*, or 'calamity' in English, alludes to the tragic dimension of catastrophic events. The project stems from an interest in the Vajont catastrophe and involves a large group of artists, with six participating photographers in the final phase. In a contemporary world where catastrophes flow seamlessly together, this project explores the geographical and cultural territories of Vajont to investigate a fundamental question: how can we perceive an approaching catastrophe?

CALAMITA/À

CALAMITA/À is an artistic research project launched in 2013 that focuses on the Vajont disaster, curated by Gianpaolo Arena and Marina Caneve.

From 2013 to 2016, coinciding with the publication of *The Walking Mountain*, the project produced site-specific, short-term works with fragmented forms. Since 2016, it has developed a more cohesive archive of long-term photographic projects, including works by Gianpaolo Arena, Marina Caneve, Céline Clanet, François Deladerrière, Petra Stavast, and Jan Stradtman.

In 2024, the book CALAMITA/À was published, presenting the work of six photographers in dialogue with six writers, based on an event that occurred sixty years ago.

The book is shortlisted for the Aperture - Paris Photo best catalogue of the year.

Keywords

Catastrophe, dam, energy, mountains, landslide.

Doi: 10.30682/aa2515h

*Possiamo aspettarci che il pensiero,
la storia e forse anche l'attività artistica
ci rendano vigili alle catastrofi che si annunciano*

Didi-Huberman, 2021

Dalla postfazione del libro di recente pubblicazione *CALAMITA/À. An investigation into the Vajont catastrophe* (Fw:Books, 2024), si evince quanto la catastrofe del Vajont sia attuale e ancora ovunque potenzialmente imminente, in altri luoghi, in montagna, ma non solo. Allo stesso modo siamo schiacciati da un senso di impotenza e di incapacità di reagire. Reagire a cosa? Alle politiche, alle speculazioni, al cambiamento climatico, alla trasformazione del nostro rapporto con la cosiddetta natura e gli ecosistemi.

«La tragedia del Vajont, localizzata e nello stesso tempo universale, ne contiene tante altre. Non solo evidenzia il fallimento della cooperazione interdisciplinare e l'incapacità di coniugare saperi diversi nella progettazione di una grande infrastruttura ma rafforza ambiguità ed incongruenze nella mancanza di una visione realmente partecipata e condivisa. Le analogie con le crisi socio-ecologiche dei nostri tempi sono evidenti e si ripetono in temi come: la sostenibilità ambientale, la cancellazione della biodiversità, la crisi climatica, i fenomeni meteorologici estremi, le estinzioni, le pandemie, i flussi migratori, l'emarginazione delle minoranze. Una storia che purtroppo si è ripetuta e continua a ripetersi in luoghi diversi, fomentando tensioni, alimentando vulnerabilità sociale e creando difficoltà nelle relazioni umane e producendo comunità di scarto. [...] Alcuni degli eventi epocali del recente passato, il terremoto di *Messina* del 1908, il disastro del *Gleno* del 1923, la catastrofe di *Molare* del 1935, l'inondazione di fango della *Val di Stava* del 1985 dovrebbero esserci di aiuto per comprendere la dimensione organica dei fenomeni geopolitici. Il Vajont e decine di altre catastrofi ormai cristallizzate in un immaginario tragico ma condiviso ci potrebbero rendere più acuti nell'analisi del passato e nella pianificazione del nostro futuro. Allo stesso modo imparare a in-

terpretare e a decifrare i segni del paesaggio sociale e culturale che ci circonda è necessario per prendere coscienza della nostra appartenenza a questo pianeta, ad ascoltare empaticamente la voce della Terra. [...] Il periodo storico in cui viviamo non ci consente di mettere a fuoco lucidamente l'entità reale dei fenomeni. L'assenza di futuro è sotto i nostri occhi e si sta avvicinando in maniera accelerata quindi la nostra analisi è asincrona e anacronistica per definizione. In una situazione simile ad un lento e ripetuto stillicidio, offriamo testimonianza di qualcosa che sta già accadendo. Lo scenario distopico dei film di Roland Emmerich è già attualità anche se abbiamo sviluppato un'incredibile reticenza nell'accettare una tale consapevolezza, una sorta di cecità di fronte al sentimento di imminenza di una tragedia cosmica e al carattere seriale della distruzione».

Calamita/à, d'altra parte, è un progetto artistico. Si tratta di una ricerca multidisciplinare avviata nel 2013 e curata da Gianpaolo Arena e Marina Caneve, che nasce proprio da questa vicenda. Nasce da questa vicenda per una serie di motivi, tra i quali spiccano due cose: le montagne su cui è ancorata la diga del Vajont restano emblematiche nella contemporaneità come veicolo di riflessioni su tematiche ancor oggi in atto in altri luoghi e, in effetti, per chiunque ci abbia messo piede hanno richiamato almeno una storia nota nel proprio contesto di origine o delle problematiche che affliggono "i propri" luoghi. In altre parole, il Vajont contiene dentro di sé talmente tante complessità e contraddizioni, da divenire un simbolo a cui chiunque può fare riferimento. D'altro canto il paesaggio, la montagna e la storia incutono su chiunque visiti l'area un senso di fascinazione. «Il nome stesso, Calamita/à, evoca un'idea alimentata da due fuochi interdipendenti: Calamita, un'entità fortemente attrattiva e Calamità, la dimensione tragica degli eventi catastrofici. Per un decennio il progetto si è sviluppato infatti intorno ai territori del Vajont, utilizzando come caso studio l'omonima catastrofe. [...] A partire da queste riflessioni Calamita/à assumeva la forma di una rete di artisti e ricercatori, o artisti ricercatori, che utilizzavano plurimi linguaggi. Seppur incentra-

In apertura

Marina Caneve, da
*Crolla la diga. Le voci
si contraddicono*
(sezione di
immagine ritagliata
per fini editoriali).

Fig. 1-2

*CALAMITA/À. An
investigation into the
Vajont catastrophe*,
Fw: Books,
Amsterdam, 2024.

1



2

Vajont

On the night of 9 October 1963, 270 million cubic metres of rock, earth and debris detached from the slopes of Monte Toc to which they had been clinging since prehistoric times. A gigantic landslide, over two kilometres long and one of the most destructive in human history, fell into the lake formed by the damming of the Vajont River. The water exceeded the safety limit of the reservoir, sweeping away the surrounding towns and villages: an enormous wave of 60 million cubic metres of water and mud overlapped the dam and poured onto the valley floor. According to the estimates in the expert's reports submitted in the court proceedings the energy of the shockwave produced by the blast and by the abnormal mass of water channelled into the valley of the Piave was equivalent to two atomic bombs of the kind dropped on Hiroshima, or around 40 kilotons of TNT. The dam, completed in 1959 and at the time the tallest in the world, suffered no major damage. The valley of the Piave was transformed into a dismal lunar landscape, an immense mass of mud and debris. Nothing and no one was able to resist the fury of the catastrophe. The power of the blast and the flooding destroyed numerous villages, killing around two thousand people.

On 25 November 1968 the trial began, after being moved to L'Aquila on the grounds of 'reasonable suspicion', as it was feared that in Belluno there would not be the right climate of impartiality in judging the accused. For the families of the victims this meant making long journeys and sustaining high costs of transport in order to attend the hearings. The charge was that of disastrous collapse aggravated (a crime under the Italian penal code covering disasters resulting from negligence) for the landslide and flooding and manslaughter for the roughly 2,000 victims, with the additional

aggravating circumstance of the predictability of the event. The judicial proceedings would be brought to an end 30 years later with the signing of a definitive accord for compensation of the victims and of the damage caused by the liable: the state, ENEL and Montedison.

The calamity of the Vajont, listed on the UNESCO International Memory of the World Register, is one of the greatest environmental disasters ever caused by human action. The catastrophe was not due to the malignity of nature, but to the negligence and thirst for power of the human race.

The construction of a catastrophe

The photo replaces the memory. When someone dies, after a while you can't visualize them anymore, you only remember them through their pictures. - Christian Boltanski

Two images seem to sum up the extremes of the paradox of the Vajont: the success and the failure of modernity. As much today as the day after the tragedy.

The first is that of the dam, still surgically anchored to its sides of the mountain: intact, hard, grey, severe, imposing, majestic, austere and mighty. In the years of the economic boom the dam was considered not just a colossus of reinforced concrete but also and above all a paean to the miracle of technology. The jewel in SADE's crown, still today the eighth highest double curvature arch dam in the world, represented the sum of all the technical expertise developed over decades and a tribute to human endeavour; a product of highly sophisticated engineering that was a source of pride. A cutting-edge structure consisting of chambers, basins, turbines, alternators, transformers, cables. A political

Walter Pirelli, 1963. Original photo. Photo. Massimo Sestini. Milano 1963. P. 79.



Walter Pirelli, 1963. Original photo. Photo. Massimo Sestini. Milano 1963. P. 79.

landscape shaped by big hydroelectric business, moulded by layers of power worshipping at the altar of profit, overseen by conspiratorial and exclusive power relations.

The second is that of the tracks of Longamone station, started as if they were slender pieces of wire. Dramatic evidence that the force of the water had been able to bend the promise for the future, a metaphor for the failure of modernity.

On the morning of 10 October 1963 men and women wandered in confusion through a desolate land. The town of Longamone and the other villages and hamlets had been erased; all that was left was a vast expanse of flattened grey debris. An unreal silence and a sensation that hitherto familiar places had been transformed out of recognition. The water had smashed the windows of the houses and torn out chimneys, swallowed personal effects, a definitive obliteration of traces and memories. A desert of ruins and rubble resembling what Hiroshima must have looked like on 8 August 1945. [...] In some ways, it is as if the landslide swept away the past and future of an entire community. Time is crystallised in an eternal present.¹

Even now, when I try to remember them [...] the darkness does not lift but becomes yet heavier on I think how little we can hold in mind, how everything is constantly slipping into oblivion with every extinguished life, how the world is, as it were, dissolving itself, in that the history of countless others and subjects themselves have no power of memory is never heard, never described or passed on. - Iris Sauer

Edoardo Gatti, Present, 2003

Vajont

La notte del 9 ottobre 1963, 270 milioni di metri cubi di pietra, terra e detriti si staccano dalle pendici del Monte Toc cui stavano appesi dalla preistoria. Una frana gigantesca, lunga oltre due chilometri tra la più vivace della storia dell'umanità, cade nel bacino idroelettrico che chiude il passaggio del torrente Vajont. L'acqua supera il limite di sicurezza dell'invaso, travolgendo paesi intorno al lago: un'enorme ondata di 60 milioni di metri cubi di acqua e fango scavalca la diga riversandosi nel fondo valle. Secondo la stime contenute nelle parze degli atti processuali l'energia dell'ondata d'urto sviluppata dallo spostamento d'aria e dall'abnorme massa d'acqua incanalata nella valle del Piave equivale a due bombe atomiche del tipo di quella di Hiroshima, circa 40 mila tonnellate di tritolo.¹ La diga, completata nel 1959, all'epoca la più alta del mondo, non subisce alcun danno rilevante. La valle del Piave si trasforma in un lugubre paesaggio lunare, un'immensa massa di fango e macerie. Niente e nessuno ha potuto opporre resistenza alla furia della catastrofe. La potenza dell'aria e l'inondazione distruggono numerosi paesi, uccidendo circa duemila persone.

Il 25 novembre 1968 inizia il processo, spostato a L'Aquila per "legittima sospizione", in quanto si teme che a Belluno non ci sia il giusto clima di serietà nel giudicare gli imputati. Per i familiari delle vittime significa sostenere interminabili viaggi e alti costi di trasporto per poter assistere alle udienze. L'accusa è di disastro colposo aggravato per i verificarsi di frana e inondazione, omicidio colposo per le circa 2 mila vittime, con ulteriore aggravante della prevedibilità dell'evento. La vicenda processuale si conclude dopo oltre 20 anni con la firma dell'accordo definitivo per il risarcimento delle vittime e dei danni causati dalla frana da parte dei tre corresponsabili: Stato, Enel e Montedison.

Stefano Moro and Massimo Sestini



Edoardo Gatti, Present, 2003

to sulla fotografia, in Calamita/à trovavano spazio suono (panorama zero è una collaborazione tra Calamita/à e l'etichetta discografica Silentes), video, illustrazione, scrittura in dialogo con ricercatori in diversi campi del sapere tra i quali in particolare la geologia e l'urbanistica». In una prima fase, che si è svolta dal 2013 al 2016 e ha coinciso con la pubblicazione del libro *The Walking Mountain*, i lavori realizzati per il progetto sono stati site-specific e a breve termine, arricchiti dalla forma del frammento. Tutte le produzioni, dal 2013 ad oggi, sono accomunate da un tema condiviso, obiettivo imprescindibile per qualsiasi attività di ricerca sul paesaggio, geografico o culturale che sia, ovvero il bisogno di interrogarsi sul "contemporaneo".

Dal 2016, Calamita/à ha sviluppato una dimensione completamente nuova: quella della costruzione di un archivio più coeso di progetti fotografici a lungo termine con i lavori di Gianpaolo Arena (I, 1975), *Collapsing Stars*; Marina Caneve (I, 1988), *Crolla la diga. Le voci si contraddicono*; Céline Clanet (F, 1977), *Una notte, la montagna è caduta*; François Deladerrière (F, 1972), *Echo*; Petra Stavast (NL, 1977), *The Spectators*; Jan Stradtman (D, 1976), *Third Nature*. È emersa così una visione lunga, non frettolosa e sistematica, in cui la fotografia e la ricerca hanno aperto interrogativi cruciali che vanno oltre la rappresentazione della catastrofe, come il tema dell'archivio. I luoghi incontrati dagli autori rivelano sia la topografia sia una relazione tra geografia e storia che, pur strettamente connessa all'evento che li ha generati, tende ad allontanarsene, andando oltre la mera descrizione. I diversi elementi che compongono il paesaggio del Vajont – siano essi ritratti, frammenti di infrastrutture, edifici pubblici o civili,

aree boschive o spazi vuoti, oppure oggetti o immagini tratte da archivi – si fondono nelle esperienze dei fotografi e nel rapporto tra le loro pratiche e il contesto. Da un punto di vista strutturale, nessuna delle opere tenta di descrivere un evento che è impossibile documentare, perché non solo appartiene al passato, ma anche – come chiariscono i sopravvissuti – va oltre ogni possibilità di immaginazione. Gli artisti si propongono di tracciare delle linee e seguirle, intrecciando sei visioni in cui ricorrono gli stessi luoghi e riferimenti alla memoria, alle persone e ai fatti. Un archivio che rappresenta un tentativo di esplorare come una catastrofe legata a un passato relativamente recente possa essere interpretata dalle arti come un modo per riflettere sulle dinamiche ricorrenti del presente e, per usare termini propri del linguaggio fotografico, avvicinare, trasferire, ruotare e spostare la visione di ciò che accade intorno a noi.

«Emerge una visione lenta, lungimirante e sistematica, dove la fotografia e la ricerca aprono questioni centrali: la rappresentazione della catastrofe e il tema dell'archivio. Così come evidenziato dal corpus di fotografie realizzate, i luoghi incontrati dagli autori sono rivelatori della topografia e di una relazione tra geografia e storia, che pur legandosi all'evento da cui sono generati, se ne discostano tendendo al superamento della dimensione descrittiva. Partendo dalla domanda necessaria *Cosa succede davanti alla rappresentazione del dolore degli altri?*, anticipata da Susan Sontag in *Davanti al dolore degli altri* (2003), il lavoro necessario degli artisti consiste nel ricercare possibili delicati equilibri tra la dimensione iconica e iconografica della catastrofe del Vajont e il contemporaneo, abbracciando piuttosto visio-



Figg. 3-4
Petra Stavast, da *The Spectators*.

ni che diventino indicatori utili alla comprensione dell'intervallo temporale tra l'attualità e i possibili futuri in atto.

I differenti episodi che compongono il paesaggio del Vajont, siano essi ritratti, frammenti di infrastrutture, architetture pubbliche o civili, aree boschive o spazi residuali, o ancora oggetti o immagini provenienti da archivi, si compongono delle esperienze dei differenti fotografi intervenuti e della relazione tra le loro pratiche e il contesto».

In fondo ecosistemi come quelli montani, nella loro magnificenza, rimangono ambienti fragili, ed è proprio con questo che *Calamita/à* si è confrontato per un decennio.

Conosciamo, grazie a studiosi come Sergio Reolon o Enrico Camanni, vari stereotipi di montagna e la cosa curiosa è che sono tutti veri. Ampliandoli con la nostra esperienza potremmo identificare la montagna pericolosa, che ci ferisce o uccide – con i crolli e i rischi associati; la montagna-rifugio, isolata dal





6



Fig. 5
Gianpaolo Arena,
da *Collapsing
Stars* (sezione di
immagine ritagliata
per fini editoriali).

7

Fig. 6
Céline Clanet, da *Una
notte, la montagna è
caduta*.

Fig. 7
Marina Caneve, da
Crolla la diga. Le voci
si contraddicono.



8

**Fig. 8**

Gianpaolo Arena, da
Collapsing Stars.

Fig. 9

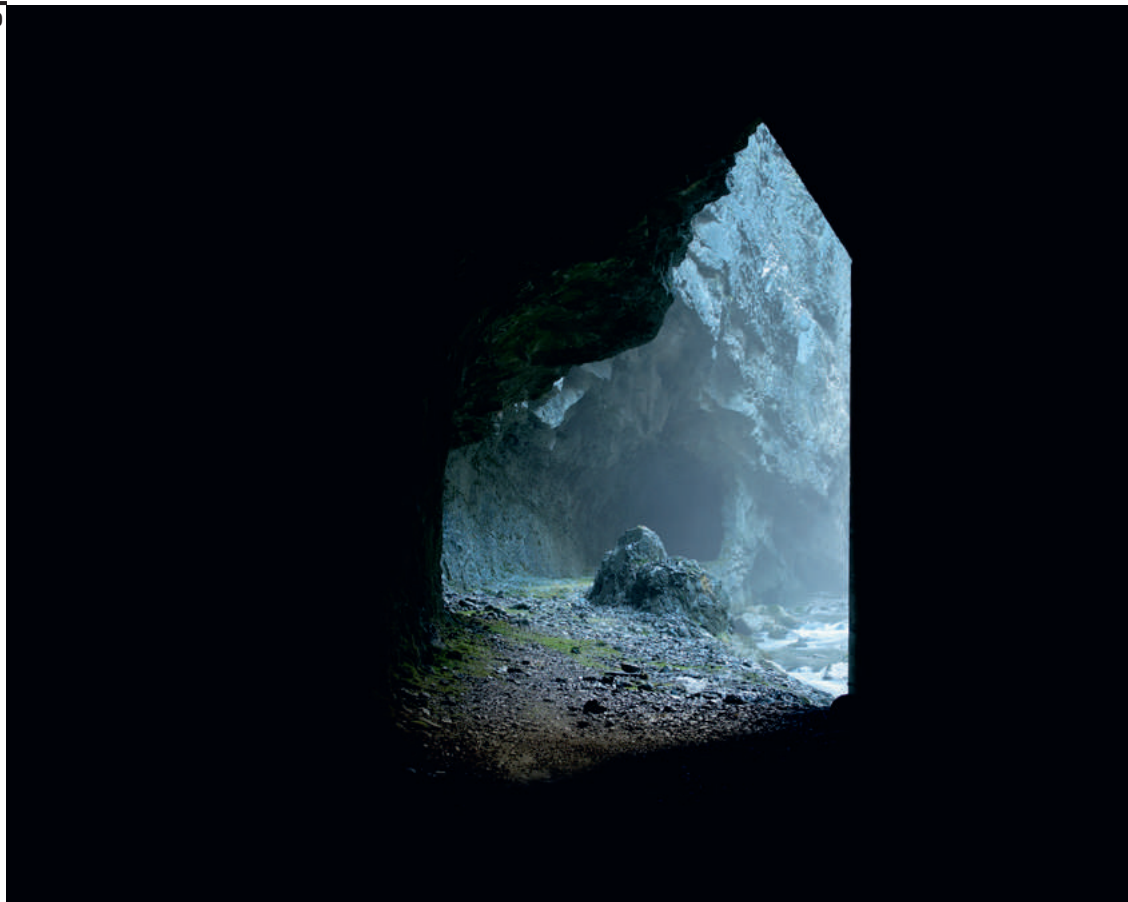
François
Deladerrière, da
Echo.

Fig. 10

Jan Stradtman, da
Third Nature.

9





tempo e dal mondo; la montagna-palestra, da dominare attraverso la performance sportiva; la montagna-sacrificio, luogo di lavoro e fatica; e la montagna-cartolina, ridotta a immagine da consumo estetico e turistico. Queste visioni parziali e rassicuranti sono poste in dialogo dall'arte che, partendo dalla catastrofe del Vajont, restituisce alla montagna la sua dimensione problematica, fragile ma anche viva. Una montagna che non è più sfondo, ma soggetto attivo, carico di memoria e ambivalenze, in cui risuonano i traumi del passato e le tensioni del presente. Così intesa, la montagna diventa un dispositivo di pensiero e uno specchio delle nostre contraddizioni, in grado di illuminare, attraverso il linguaggio delle immagini e delle pratiche

artistiche, i futuri incerti che ci attendono. Il progetto invita a considerare la montagna come spazio vivo, fragile ma strategico, da ripensare fuori dalla logica emergenziale o turistica. L'arte, in dialogo con il sapere geografico e sociale, diventa così uno strumento per restituire complessità a questi luoghi e trasformarli in paesaggi di consapevolezza: non più simboli da contemplare, ma dispositivi critici per interpretare il presente e immaginare futuri più giusti.

«In una modernità dove si passa senza soluzione di continuità da una catastrofe alla successiva, il progetto si occupa di esplorare i territori geografici e culturali del Vajont per investigare una domanda fondamentale: *come vedere la catastrofe che si avvicina?*». ■

Bibliografia

<https://calamitaproject.info/>

Enrico Camanni (2002), *La nuova vita delle Alpi. La montagna contemporanea tra abbandono e ritorno*, Donzelli, Roma.

Didi-Huberman Georges (2021), *Sentire il grisou*, Orthotes, Napoli, p. 26.

Reolon Sergio (2016), *Kill Heidi. Come uccidere gli stereotipi della montagna e compiere finalmente scelte coraggiose*, Curcu & Genovese Ass., Trento.





Guardare la montagna. Le cose non sono mai come sembrano

Observing the mountain. Things are never as they seem

This article investigates the landscape as a technological and cultural construct shaped by perspectival devices and consolidated through photography. Far from being neutral, photography has served as an ideological tool, mediating human-environmental relations, while also contributing to their exploitation. Drawing on fieldwork and collaborations with geologists, the author reflects on processes such as erosion, extractivism and overtourism. His artistic practice employs photography not as representation but as a speculative, performative act that questions perception, memory, and ecological transformation. Case studies – ranging from tourism in the Dolomites to underground blasting – highlight the paradoxical coexistence of destruction and regeneration. The Alps emerge as both a site of crisis and a laboratory of adaptation, where human and non-human perspectives intersect. This study advocates for a conceptual shift from an anthropocentric notion of landscape to an ecocentric understanding of environment as a relational system, where observing is reframed as active participation in the transformation of reality.

Andrea Botto

Andrea Botto (Rapallo, 1973) is an Italian photographer and lecturer, exploring landscape transformation processes through creative destruction. His work combines artistic speculation and scientific collaboration, and has been exhibited internationally in museums, festivals, and collections.

Keywords

Landscape, photography, transformation, vision, creative destruction.

Doi: 10.30682/aa2515i

L'idea di paesaggio, come forma antropocentrica di controllo, ha origini tecnologiche lontane, prima con l'invenzione della camera oscura, della centatura prospettica secondo le regole della matematica euclidea, che riflette la centralizzazione del potere, poi della finestra, attraverso il quadro dipinto e infine con gli strumenti ottici sempre più sofisticati. Questi permettono di rivelare delle immagini grazie a una percezione derivante «da qualcosa che *si aggiunge* allo sguardo. L'occhio aiutato dalla tecnica fa vedere il mondo in modo diverso, e fa vedere un *altro* mondo che prima sfuggiva alla vista. [...] non si tratta più soltanto di vedere – cosa che anche gli animali fanno molto bene – ma di *vedersi* mentre si sta vedendo» (Jakob, 2022). Risulta abbastanza chiaro quanto tutto ciò chiami in causa la fotografia e le responsabilità che essa ha avuto come strumento al servizio di tutte le ideologie per costruire e indirizzare le nostre relazioni con il mondo, in senso positivo o negativo, fino all'attuale crisi climatica. Sembra infatti quantomeno paradossale che, nonostante la sua iper-rappresentazione attraverso le immagini, il paesaggio sia stato e continui ad essere consumato e deturpato. Se nella generazione precedente la mia era spesso prevalsa una visione nostalgica, quasi rassegnata, se non compiaciuta nella contemplazione di un mondo modificato e perso per sempre, oggi sembra necessario e urgente riorientare la nostra pratica dal concetto antropocentrico di paesaggio a quello ecocentrico di ambiente, inteso come complesso sistema di relazioni che implica una pluralità di punti di vista, umani e non umani (Botto, Cantarella, 2020). I temi e il contesto modificano necessariamente anche l'approccio progettuale in questo senso. Guardare è un'operazione attiva di pensiero, un modo per agire sulla realtà modificandola. Implica partecipazione, non si tratta di semplice osservazione dall'esterno, perché guardare non è mai un atto neutrale.

Sono nato al mare, in Liguria, terra che per la sua geomorfologia vede confrontarsi l'orizzonte marino con i contrafforti dei monti, segnati dall'erosione dei torrenti, dove in pochi minuti è possibile salire di altitudine, cambiando il punto di vista, mentre la linea che divide cielo e acqua rimane immutabile.

Quella sembra l'unica via di fuga e non mi stupisce che sia stata nei secoli la strada percorsa da pescatori, esploratori, visionari in cerca di qualcosa di nuovo. Verso l'ignoto, verso l'infinito. Eppure, ho vissuto buona parte della mia infanzia in Lunigiana, in un piccolo borgo adagiato su quella che veniva chiamata "la collina del sole" di fronte alle maestose Alpi Apuane, una particolarità geologica unica le cui vette emergono improvvisamente tra il mare e l'Appennino. Territorio abitato da tempi antichissimi dai fieri liguri-apuani, uno degli ultimi popoli ad arrendersi al potere di Roma. Il bianco candido e accecante del marmo che qui si estrae è famoso in tutto il mondo. Sono quasi cinque milioni di tonnellate ogni anno, di cui il 25% in blocchi e solo una minima parte destinata a diventare un'opera d'arte, mentre tutto il resto serve a produrre carbonato di calcio, polvere usata in diversi processi industriali, dall'edilizia alla produzione della carta, dagli alimenti ai materiali filtranti, dalle pitture ai dentifrici. Un'attività altamente invasiva, che agisce in profondità nel sottosuolo inquinando falde e corsi d'acqua. Chissà cosa ne direbbe Michelangelo... Ho conosciuto le Alpi, quelle vere, solo in età adolescenziale, durante alcune gite scolastiche invernali a Entrevés, ai piedi del versante italiano del Monte Bianco. Poi, iniziato il mio percorso artistico nella fotografia, ho avuto modo di frequentare spesso la montagna, soprattutto alpina, grazie alla collaborazione con i geologi, che mi hanno insegnato a guardarla con occhi diversi. Attraverso di loro ho approfondito i concetti di tempo geologico o tempo profondo e familiarizzato con diversi fenomeni naturali o antropici come l'erosione, il dissesto, l'estrattivismo, l'escavazione. In particolare, l'osservazione dei processi di modificazione mentre questi stanno accadendo, a scale temporali diverse, è diventata nel tempo la mia ossessione. Tutto ciò mi ha portato a confrontarmi con la distruzione, o forse meglio dire con la catastrofe, intesa sia come punto di collasso dell'illusione, sia come atto creativo di rigenerazione. Potrei dire che tutti i miei lavori adottano una pratica speculativa usando il soggetto, principalmente il paesaggio, come pretesto per fare o dire qualcos'altro. Rappresentano una rifles-

In apertura

Andrea Botto, *KA-BOOM #47*, Renon, 2015 (dettaglio).

Fig. 1

Andrea Botto, *Las Vegas*, Val Badia, 2006.

sione teorica sul linguaggio fotografico e innescano un immaginario già presente nella mente di chi guarda, per attivare un pensiero più profondo.

Nella settimana di Ferragosto 2006 stavo lavorando a un assegnato per la rivista GEO in Alto Adige, spostandomi tra le valli Venosta e Badia, fino a parte della provincia di Belluno. Era la vigilia dell'ingresso delle Dolomiti nel World Heritage UNESCO ed avevano suscitato molto clamore mediatico alcuni crolli di pareti rocciose avvenuti in precedenza, in particolare una delle famose Cinque Torri, la Trepbor, nel comprensorio di Cortina d'Ampezzo. Le esperienze lavorative sul campo con i geologi mi avevano insegnato che il lento processo di disgregazione, causato da diversi fattori oltre che dalla gravità, era un fenomeno del tutto naturale, anche se l'accelerazione e la frequenza sempre maggiori non lo erano affatto. Termini come *antropocene* o *climate change* non erano ancora entrati nel lessico comune e la preoccupazione maggiore sembrava quel-

la di rendere il turismo "sostenibile", pur essendo già evidente quello che un paio di decenni più tardi avremmo chiamato *overtourism*. D'altronde, il processo di trasformazione delle Alpi in playground d'Europa non nasceva certo allora, ma aveva radici precedenti (De Rossi, 2014). Ricordo che al Lago di Braies, in Val Pusteria, uno degli *hot-spot* del turismo alpino e oggi definito come uno dei luoghi di montagna più *instagrammati* al mondo, avevo fotografato una serie di nuovi parcheggi che potevano accogliere centinaia di auto e che si diceva avessero il pregio di mimetizzarsi con l'ambiente circostante, essendo poco visibili dalla strada. Se, da un lato, i crolli delle montagne rappresentavano plasticamente il crollo di un modello di sviluppo alpino, dall'altro si cercava di "mimetizzare" alcuni degli effetti collaterali con un'operazione di camuffamento.

Qualche giorno dopo, ero salito al Piz Sorega in Alta Val Badia, dove sapevo di poter prendere una fotografia in qualche modo iconica, in grado di sin-



tetizzare ciò che la montagna era diventata. Conoscevo il luogo e avevo bene in mente l'insegna in legno, inchiodata sul tronco secco di un albero tagliato, su cui è inciso il nome del rifugio, *Las Vegas*. Direi piuttosto evocativo (Venturi et al., 1972). Sullo sfondo, sovrastato da grandi nuvole bianche su cielo azzurro, si vede il massiccio del Sella, il cui periplo nella stagione invernale si chiama Sellaronda; in secondo piano ci sono le piste nel loro bel colore estivo verde brillante, mentre sul crinale del colle a destra una gru gialla denuncia la presenza di un cantiere, probabilmente per l'ampliamento di un altro rifugio. In primo piano, proprio di fianco al tronco secco, una famiglia di spalle sta guardando il paesaggio. Solo un bambino, nella sua temporanea innocenza, guarda altrove, indietro, forse verso di me che sto fotografando. I familiari non vedono quello che vedo io e io non vedo ciò che guarda il bambino. E chi osserva questa mia fotografia cosa vede? Che ruolo sceglie di interpretare all'interno dell'immagine? E, ancora, oltre a quello che mostra, che cosa nasconde questa immagine? O, come direbbe Mitchell (2009), che cosa vuole questa immagine da chi la osserva? Ognuno di noi è chiamato ogni giorno a fare delle scelte come queste, a selezionare cosa guardare o cosa no, a scegliere, come in questo caso, se vogliamo vedere attraverso lo sguardo dell'artista, del bambino, degli adulti o di altri sguardi diversi, anche quelli non umani, compreso quello della fotocamera. Non è tanto importante cosa guardiamo, ma come lo guardiamo e soprattutto la posizione e di conseguenza l'atteggiamento che scegliamo di tenere all'interno della scena. Se ci accontentiamo di essere passivi limitandoci alla superficie che ci viene offerta, oppure se scegliamo di andare in profondità, oltre il visibile, cercando ulteriori informazioni o dettagli che possano aprire ad una comprensione della complessità. Immaginazione non significa mettere il mondo in immagine e lasciarlo lì per contemplarlo, ma piuttosto mettere l'immagine-in-azione e noi insieme a lei, come produttori di immagini in qualche modo performative in grado di agire sulla realtà (Wulf, 2023). Nello stesso periodo, poco lontano da quella *Las Vegas* alpina tanto postmoderna, ho voluto fotografare la zona della frana di Sas dla Crusc. Accompagnato sul lato opposto della valle da uno dei responsabili del Parco Naturale Fanes-Sennes-Braies, ho trovato una bella vista panoramica sui boschi di abeti e larici e sui dolci prati dell'Armentara, appena sotto le cime delle Dolomiti Orientali di Badia. Il colore dominante è il verde, con una intonazione smeraldo, monotona, "digitale" direbbero alcuni stampatori fotografici. Un verde primaverile, nonostante siamo in pieno agosto e la stagione non è stata particolarmente piovosa. Qua e là compaiono alcuni appezzamenti di colore decisamente più spento, molto

meno saturo, con una palette che varia dal giallognolo al marroncino chiaro, passando attraverso diverse note di verde. Quel verde squillante, mi spiega il mio accompagnatore, dipende dalla sovra concimazione dei prati. Da queste parti, l'allevamento di bovini da latte è in piena espansione, serve molto foraggio e i liquami vanno smaltiti in qualche modo. La maniera più semplice e "naturale" è concimare i prati, che crescono rigogliosi, permettendo tagli di fieno più frequenti. In questo modo, però, si riducono drasticamente la biodiversità e la varietà delle erbe spontanee, soffocando la maggior parte delle essenze e favorendo la crescita solo di quelle a radice superficiale. Il carico di mucche più pesanti, ma più produttive rispetto alla razza alpina autotona e le piogge sempre più abbondanti appesantiscono il terreno che, non avendo più il sostegno e il drenaggio profondo delle radici fittonanti di certe erbe, non può far altro che cedere e franare a valle. I prati di colore diverso sono quelli in cui il parco paga i proprietari per non concimare in maniera intensiva. Così sarebbe il loro aspetto reale, con quella imperfezione "naturale" che non li farebbe sembrare dei prati all'inglese o giardini di qualche villa residenziale. Ma la gente, abituata ormai a vedere e a riconoscere quel verde brillante che rende così bene in fotografia, cosa direbbe di fronte al colore naturale desaturato? Già Marc Augé (2004) aveva avvertito che la realtà, per non deludere, dovrà sempre più assomigliare alla propria immagine, a quella che siamo abituati a vedere nelle fotografie, o a quella che ci siamo costruiti mentalmente. Ora, sarebbe fin troppo facile speculare su questi semplici episodi o esperienze personali, cadendo nel più classico dei luoghi comuni del "si stava meglio quando si stava peggio". Quello che però cerco di fare attraverso la pratica artistica è sollevare dubbi e domande, piuttosto che trovare certezze o dare delle risposte, soprattutto in quelle situazioni in cui le cose non sono quello che sembrano e le immagini diventano atti performativi, proiezioni verso il futuro che sfidano le nostre convinzioni. Negli ultimi anni, le Alpi le ho viste dal di dentro, da sotto, avventurandomi nel mondo ctonio dove la materia viene scavata con l'esplosivo. Ancora una volta fotografia e dinamite, figlie gemelle della Rivoluzione industriale chimicamente unite dal nitrato, si incontrano nelle profondità della terra, portando la luce nel buio. Nel cantiere di costruzione della Galleria di Base del Brennero sono riuscito a realizzare le prime fotografie di volate sotterranee, grazie a una serie di azioni precise, che compongono una sorta di esperimento scientifico mai tentato in precedenza: costruire un rifugio in cemento per la fotocamera, posizionare i flash sulle pareti della galleria, studiare meticolosamente i tempi di ritardo, collegare la fotoca-

2



Fig. 2

Andrea Botto,
Buranco di Bardinetto
(dalla serie "Atlas
Bormida - Dodici
cercatori"), Val
Bormida, 2016.

3



Fig. 3

Andrea Botto,
*Diorama del Monte
Rosa* (dalla serie
"Eco e Narciso"),
Museo della
Montagna, Torino,
2004.

4

**Fig. 4**

Andrea Botto, *Whale*,
Alpi Apuane, 2005.

5

**Fig. 5**

Andrea Botto,
Monte Giogo (dalla
serie "Atlante
Italiano 007"),
Parco Nazionale
dell'Appennino Tosco-
Emiliano, 2007.

Fig. 6

Andrea Botto,
Landslide (dalla serie
"Paesaggi Instabili"),
Nalles, 2004.

mera ai detonatori, tentare di prevedere il risultato finale e di avvicinarlo per approssimazioni successive (Barile et al., 2021). Tutto questo per rendere visibile un evento unico, irripetibile e irreversibile, che altrimenti sfuggirebbe alla nostra percezione. Una delle ultime opere della serie “Underground Blast” ritrae un’esplosione sotterranea all’interno della Miniera San Romedio in Val di Non, Trentino, proprietà dell’azienda Tassullo, dove si estrae la dolomia, materiale inerte di qualità per l’edilizia. Si potrebbe dire che si tratti di un violento atto di distruzione e certamente lo è. Ma potrebbe anche essere qualcos’altro. A partire dai primi anni 2000, l’azienda si è resa protagonista di un processo di rigenerazione degli spazi unico nel suo genere: i vuoti all’interno della miniera, derivanti dalle attività estrattive, vengono convertiti a magazzini per lo stoccaggio e refrigerio di alimenti, sfruttando le favorevoli condizioni di temperatura e umidi-

tà costanti del luogo. La prima ad intuirne le potenzialità è stata Melinda che, stoccando qui parte delle mele raccolte in valle, ha ridotto notevolmente la presenza di costruzioni in superficie con un importante risparmio energetico e di suolo. A seguire sono arrivati l’affinamento dello spumante Trento DOC e i formaggi del Consorzio Trentingrana ed è attualmente in fase di costruzione il Trentino Data Mine, un centro avanzato di conservazione dati delle pubbliche amministrazioni locali, che sfrutterà la naturale protezione della roccia dalle interferenze elettromagnetiche. In questo caso, non si tratta solo di occultare le cose dalla vista mettendole sottoterra, ma sembra esserci un tentativo che va in un’altra direzione. Mi chiedo se, tra la visione catastrofista e la speculazione capitalista che polarizzano l’attuale dibattito sulle questioni ambientali, non possa esistere forse una via diversa e consapevole di adattamento agli eventi. ■

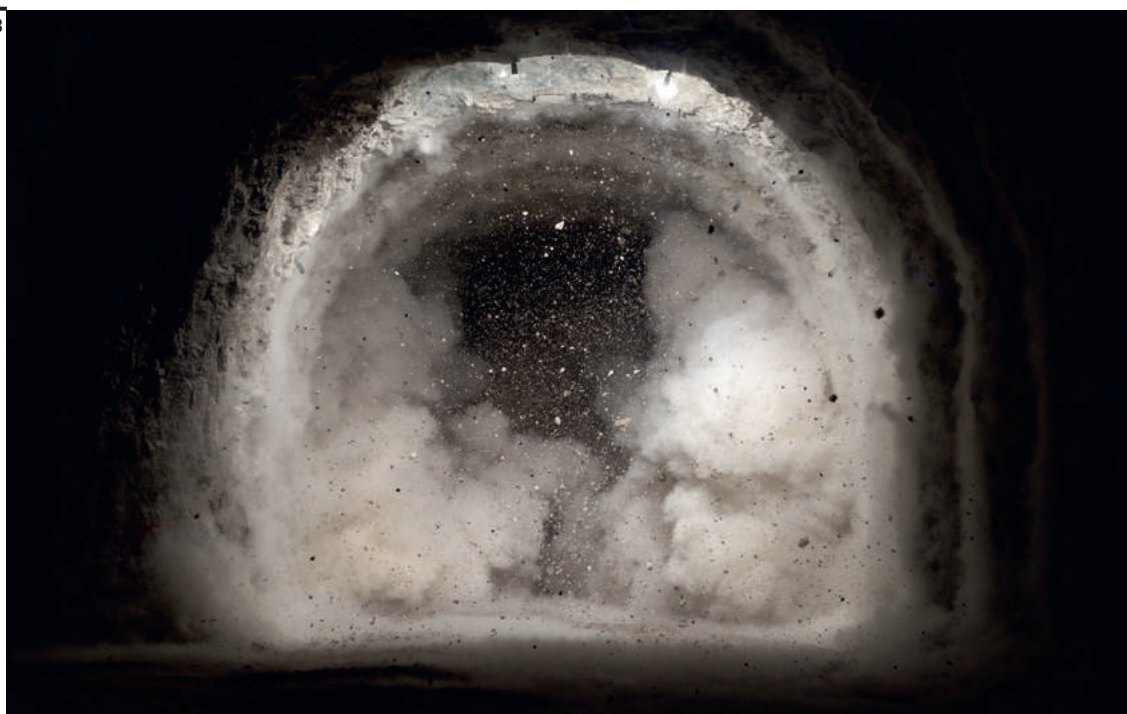




Fig. 7
Andrea Botto, *KA-BOOM #31*, Diga di Beauregard, Valgrisenche, 2013.

Fig. 8
Andrea Botto, *Underground Blast #06*, Miniera San Romedio, 2022.

Fig. 9
Andrea Botto, *Tirol Panorama #08*, Innsbruck, 2022.



Bibliografia

Augé Marc (2004), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.

Barile Fabio, Botto Andrea, Caneve Marina, Imbriaco Alessandro, Neri Francesco, *Di roccia* (2021), *fuochi e avventure sotterranee*, a cura di Alessandro Dandini de Sylva, Quodlibet/Ghella, Macerata/Roma.

Botto Andrea, Cantarella Laura (2020), «Giocatori divergenti: strategie fotografiche per il New Climatic Regime», in *RSF - Rivista studi di fotografia*, 11, *Fotografia e ambiente*, Forum Editrice Universitaria Udinese, Udine (<https://rsf-rivistastudifotografia.it/article/view/1489>).

De Rossi Antonio (2014), *La costruzione della Alpi. Immagini e scenari del pittoresco alpino (1773-1914)*, Donzelli, Roma.

Jakob Michael (2022), *Le origini tecnologiche del paesaggio*, Letteraventidue, Siracusa.

Mitchell William John Thomas (2009), «Che cosa vogliono le immagini?», in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, trad. it. di S. Pezzano, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Venturi Robert, Scott Brown Denise, Izenour Steve (1972), *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge.

Wulf Christoph (2023), *Gli esseri umani e le loro immagini. Fondamenti immaginari e performativi degli studi culturali*, Meltemi, Sesto San Giovanni.



antonio **de rossi** / federica s
alessia **zabatino** / gianluca c
alessandra **pioselli** / andrea
claudia **losi** / **calamita/à** /a
andrea **lerda** / riccardo **oma**
GAMEC / chiara **juriatti**

serra / fabrizio **barca** /
d'inca **levis** / giorgio **azzoni** /
a **caretto** / raffaella **spagna** /
ndrea **botto** / daniel a. **walser** /
acini / francesco **ferrero** /

3. ESPERIENZE





Entwerfen in klaren Baukörpern und architektonischen Elementen. Zur Architektur von Rudolf Olgiați

Designing through pure architectural volumes and elements.
On the architecture of Rudolf Olgiați

The Grison architect Rudolf Olgiați (1910-1995) created an independent body of work. Most of his buildings were built around the municipality of Flims, with many located on his own property in Flims-Waldhaus, which served as vacation homes. Olgiați was an ardent admirer of Le Corbusier. However, he remained interested in the traditional, rural architecture and culture of Grison throughout his life. His architecture is a unique, abstract combination of his insights from traditional architecture with the modern perspective of Le Corbusier. He was a pioneer of modern, regional architecture in Grisons. Olgiați developed his own architectural language. He was primarily interested in the visual architectural impact of buildings rather than their actual construction. It was important to him to connect buildings with their context and to give individual elements clear roles within the overall effect. His own analysis of traditional, mostly rural architecture and the modernism of Le Corbusier influenced his architectural thinking and led him to a sculptural approach to architecture. His monumental buildings are usually painted white and have massive, protective outer walls, columns that mark spatial transitions, with historical doors and building elements reintegrated into the buildings. The roof was important to him, because it is visible in the mountains and functions as a fifth façade. His buildings are white, cubic, and appear as independent, pure volumes in the mountain landscape. With his apartment building Las Caglias (1956) in Flims-Waldhaus, he created an early prototype for his buildings. For architects like Peter Zumthor or Peter Märkli the architectural approach of Olgiați was a touchstone at the beginning of their careers. He taught them and many others to see architecture with open eyes and further develop a contemporary architecture without losing contact with history and local architecture.

Daniel A. Walser

Architect and Professor of Architecture History, Theory and Urbanism at the University of Applied Sciences of the Grisons FHGR in Chur, Switzerland. In his research, he focuses on contemporary architecture in the Alpine regions; he has published works about his research outcomes and curated exhibitions.

Keywords

Grison, alpine architecture, visual objectiveness, Rudolf Olgiați, transformation, historical references.

Doi: 10.30682/aa2515j

Der Bündner Architekt Rudolf Olgiati (1910-1995) schuf ein eigenständiges Werk. Die meisten seiner Bauten sind rund um die Gemeinde Flims entstanden, wobei viele auf seinem eigenen Grundstück in Flims-Waldhaus stehen und als Ferienhäuser dienen. Olgiati war ein glühender Verehrer von Le Corbusier. Doch interessierte er sich zeitlebens für die traditionelle, bäuerliche Architektur und Kultur Graubündens. Seine Architektur ist eine eigene, abstrakte Verbindung seiner Erkenntnisse aus der traditionellen Architektur mit der modernen Sichtweise von Le Corbusier. Er war ein Vorreiter für eine moderne, regionale Architektur in Graubünden.

Zur Architektur von Rudolf Olgiati

Olgiati entwickelte seine eigene architektonische Sprache. Dabei interessierte ihn vor allem die visuelle architektonische Wirkung der Bauten und weniger die Konstruktion. Wichtig war ihm, die

Bauten mit dem Kontext zu verbinden und den einzelnen Elementen klare Aufgaben für die Gesamtwirkung zu geben. Seine eigene Analyse der traditionellen, meist bäuerlich geprägten Architektur und die Moderne von Le Corbusier beeinflussten seine architektonische Denkweise und führte ihn zu einer skulpturalen Bauweise. Seine massiven Bauten sind meist weiss gestrichen und haben massive, schützende Aussenmauern, haben Säulen, die räumliche Übergänge markieren und historische Türen und Bauelemente integriert er ungeniert wieder in seine Bauten. Das Dach war ihm wichtig, da dieses in den Bergen sichtbar ist und damit wie eine eigene Fassade funktioniert. Seine Gebäude sind kubisch und wirken in der Berglandschaft als eigenständige, klare Volumen. Mit seinem Apartmenthaus Las Caglias (1956) in Flims Waldhaus hat er ein früher Prototyp für seine Bauten errichtet.

Vorherige Seite
Materiallager im Stall von Rudolf Olgiati: Sammlung von alte Türen zum Wiederverwenden im benachbarten Stall am Wohn- und Atelierhaus von Rudolf Olgiati (foto Christian Kerez).

Abb. 1
Mehrfamilienhaus Casa Radulf (1972) in Flims-Waldhaus (foto Daniel A. Walser).

Abb. 2
Das Apartmenthaus Las Caglias (1956) von Rudolf Olgiati als skulpturaler, weisser Kubus in der wilden Landschaft von Flims Waldhaus (foto Daniel A. Walser).



Studium mit Blick auf Le Corbusier und Architekturgeschichte

Olgati hat alle Vorträge von Le Corbusier in Zürich besucht. Doch hat er ihn persönlich nie kennengelernt, was in Zürich damals durchaus möglich gewesen wäre. Er war auch Teil der marxistischen Studierendengruppe «Der rote Student», was eine Architekturauffassung massgeblich prägte.

Olgati hat sein Architekturstudium an der ETH Zürich 1934 bei modern orientierten Architekten Rudolf Salvisberg mit Auszeichnung abgeschlossen. Er selbst erwähnt Salvisberg aber kaum, im Gegensatz zu seinen Mitstudierenden. Er betonte aber, dass er «Kunstgeschichte bei Prof. Josef Zemp» studiert hatte. Zemp war nicht nur am Landesmuseum als Vizedirektor (1894-) tätig, Lehrte an der ETH Zürich und an der Universität Zürich Kunst- und Architekturgeschichte und war anschliessend von 1934 bis 1942 Leiter der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege. Diese Position verstand er nicht als bürokratischer Akt, sondern als aktiver Mitgestalter. Zemp muss für Olgati ein Augenöffner gewesen sein. Hier hat es gelernt historische Architektur und ihre Elemente zu sehen und zu verstehen. Hier hat er gelernt genau hinzuschauen, was da wirklich passiert, auch wenn dies vermeintlichen Gewissheiten widersprach.

Nach dem Studium nach Rom

Wohl unter dem Einfluss von Le Corbusier und seinem Buch «Kommende Baukunst», dass er noch

vor seinem Studium in der Gewerbebibliothek in Chur 1927 gelesen hatte, aber auch durch den Architekturgeschichtsprofessor Zemp, hielt sich Rudolf Olgati 1935-37 mehrmals in Rom auf. Er studierte dort die Architektur der Antike und ihrer Geschichte und besuchte Museen. Auch war er in Rom für kurze Zeit in einem Architekturbüro angestellt, für welches er Villen entlang der Via Cassia projektierte. Interessant ist, dass er nicht nach Mailand ging, welches viel moderner und fortschrittlicher war, sondern wie er selbst meinte in etwas «provinzielle» Rom, wie er selbst meinte.

Le Corbusier formulierte in seinem Buch *Vers une Architecture* im Kapitel *Leçon de Rome*, wie die antike Architektur aus geometrischen Baukörpern aufgebaut ist, die sich im pittoresken Licht der Stadt scharfkantig abzeichnen. Er interpretierte die Architektur als eine Abstraktion von architektonischen Prinzipien aus der Tradition.

Landschaft in Graubünden beobachten

Der Flimser Architekt Rudolf Olgati schätzte das Werk und das Denken des Schweizer Architekten Le Corbusier sehr und teilte seine Auffassung. Aber auch die traditionelle, einfache, oft bäuerlich geprägte Architektur Graubündens war ihm sehr wichtig. Gemäss Olgati und Le Corbusier sollen Gebäude abstrakte, kubische Volumen in der Landschaft sein. Ihm fiel früh auf, dass die gemauerten Häuser ursprünglich alle weiss gekalkt waren. Dörfer wie Davos Frauenkirch, Lenzerheide oder Flims sind schön





Abb. 3
Olgiati sieht in den
traditionell weiss
gekachten Bauten
der Stadt Chur
das Griechenland
Graubündens.
(Knillenburg
Planprospekt der
Stadt Chur, um 1640)
(foto Rätisches
Museum, Chur).

Abb. 4
Olgiati betont,
dass die dunklen
Holzbauten vor dem
dunklen Hintergrund
der Landschaft
fast nicht sichtbar,
am Beispiel Davos-
Frauenkirch.
Postkarten aus
privatem Archiv.

Abb. 5
Olgiati sieht die
traditionellen
weiss gekachten
Bauten heben
sich als kubische
Volumen im Licht
vom dunklen
Hintergrund ab, so
wie es Le Corbusier
auch formuliert
hat. Am Beispiel
Davos-Frauenkirch.
Postkarten aus
privatem Archiv.

ne Beispiele dafür. Selbst die Stadt Chur war weiss, was auf einem Bild aus dem Jahr 1640 gut zu sehen ist. Für Olgiati strahlen die kubischen, weissen Strukturen und heben sich deutlich von ihrem dunklen Umfeld ab. Die dunklen Holzbauten, aus denen unter anderem die Ställe gebaut wurden, treten in den Hintergrund. Eine Mischform bilden die Walserhäuser: Der dunkel gefärbte Holzbau steht auf einem weiss gemauerten Sockel, der die kubische Form betont. Es nimmt sich zurück und verschwindet im Hintergrund. Die weissen kubischen Baukörper, sei es in Chur, Davos Frauenkirch oder Flims beeindruckten Olgiati genauso wie die weisse Architektur der Griechen. Für Olgiati erzeugen farbige Baukörper und falsche Verputze keine Wirkung. Rudolf Olgiati war ein scharfer Beobachter und analysierte laufend den Wandel seiner Umwelt. Er kritisierte heftig die damalige «Bauerei». Er prangerte die verbreitete Geschmacklosigkeit des dama-

ligen Bauens an und widersprach oft mit eigenen Projektvorschlägen. Um seine Anliegen gegen ausen zu vertreten, schrieb er in den lokalen Zeitungen unzählige Leserbriefe. Und er veröffentlichte ab 1983 in einer eigenen Zeitschrift Artikel über die Planung, kulturelle Schäden des Tourismus und Fragen der visuellen Logik sowie über aktuelle bauliche, aber auch kulturelle Aspekte in Flims. Der eigenständige Flimser Architekt Rudolf Olgiati (eine wegweisende Brücke zwischen der von ihm verehrten Architektur eines Le Corbusiers zur regionalen Architektur Graubündens. So meinte er: «Mauerschalen sind wie eine Haut, die Verletzliches schützt.» Der Architekt spricht eine deutliche Sprache. Geradezu mitreissend versteht der damals fast 80-jährige seine architektonischen Visionen zu erläutern. Beinahe ironisch mutet dabei an, dass Olgiati ausgerechnet im baulich stark veränderten Flims seit über 50 Jahren seinen Kampf für eine ästhetische

4



Architektur und für «eine schön gebaute Umwelt» führt. Der Architekt müsse stets das Ganze im Auge haben, und es sei seine Pflicht, seelische Werte zu schaffen betont Olgiati. Eine derartige Vision als Berufsethos vertrug sich wenig mit der pragmatischen Art der lokalen Politik und der funktionalen Auffassung der meisten Bauherren. So erhielt er kaum öffentliche Aufträge. Mit «Intoleranz der Spiesserdiktatur», kommentiert Olgiati diesen Punkt. Es brauchte daher damals einen gewissen Mut, ein Bauvorhaben Rudolf Olgiati anzuvertrauen.

Die Kulturgütersammlung von Rudolf Olgiati

Olgiati war nicht nur Architekt. Er war ein besessener Sammler, der am Ende über 3.000 Gegenstände besass, die aus einer bäuerlichen Tradition stammten. Diese Objekte lagerte er neben seinem Wohnhaus im benachbarten Stall. Dieses Lager war nicht als museale Sammlung gedacht, sondern diente unter anderem als Fundus, aus dem er immer wieder Einzelteile wie Türen oder Möbel für seine eigenen Bauten und Inneneinrichtungen herausnahm, um sie in seinen eigenen Bauten wiederzuverwenden.

Rudolf Olgiati sammelte seit 1940 «bündnerischer Altertümer, damit diese möglichst nahe an ihrem Ursprungsort wiederverwendet werden können».

5



Olgianti interessierten für seine Sammlung Gegenstände und Objekte aus der bäuerlichen Tradition. Das waren meist einfache, handwerklich geprägte Objekte, wo Materialität, Zweck und Konstruktion eine direkte Einheit bilden. Wobei auch vieles andere in der Sammlung zu finden ist. Er beschäftigte sich zeitlebens mit seiner Sammlung. So war er auch Leihgeber an die Ausstellung «Volkskunst aus Graubünden», die 1955 im Kunstgewerbemuseum in Zürich stattfand.

Das spannende an Olgiantis Sammlung ist aber nicht nur, dass er kulturhistorische Objekte sammelte, sondern einen Teil davon für derart wertvoll erachtete, dass er diese in seinen Häusern weiterverwendete und in die Bauten als selbstverständlicher Teil einbaute. Vor allem verwendete er Türen aber auch Möbel wie Tische oder Betten. Alte Türen wurden bei fast allen Neubauten immer wieder verwendet. Aber auch Betten oder der Tisch in der Küche beim Ferienhaus für seinen Bruder Guido Olgianti in Flims errichtete sind solche Einzelstücke zu finden.

Mit dem Einbau derartiger Architekturfragmente erreicht Olgianti verschiedene Dinge. Die Elemente besitzen bereits eine Geschichte und vergrössern so die Bedeutung und die Geschichten des Baus. Sie zählten den Bau auch auf der Ebene von Details mit dem Kulturraum Graubünden. Und der Einbau der Fragmente gibt den nicht mehr gebrauchten Kulturgütern wieder einen Sinn. Gerade letzteres ist auch Teil der heute viel diskutierten Kreislauf-

wirtschaft. Dadurch wird offensichtlich, dass die Bauten von Olgianti heute auf eine neue Art und Weise gelesen werden können, die viel mit den heutigen Themen in der Architektur zu tun haben.

Neue Wege in die Erneuerung der Architektur

Die architektonische Haltung von Olgianti war für eine jüngere Generation von Architekturschaffenden rund um Peter Zumthor und Rudolf Fontana wegweisend. Die ersten, kaum bekannten Bauten von Peter Zumthor wie die Transformation des historischen Wohnturms von Duri Capaul in Lumbrin (1976) weisen klare Bezüge zur Architektur von Rudolf Olgianti auf.

Gerade auch die freie Übersetzung von historischen Themen, Techniken oder der Anwendung von Baumaterialien öffnet dem früheren Denkmalpfleger Peter Zumthor ungeahnte Möglichkeiten, die sich bis heute in seinem Werk immer wieder spiegeln. Wer einmal die schwarzen Wände einer offenen Rauchküche gesehen hat, versteht sofort, woher Peter Zumthor die Idee hat, den Innenraum der Bruder-Klaus Kapelle in Mechernich Wachen-dorf (2007) während zwei Wochen mit einem Feuer einzufärben. Das Analysieren von Architekturgeschichte ohne Scheuklappe, kann ungalante Wege öffnen. Rudolf Olgianti war ein sehr genauer Beobachter der Architektur und ist dafür auch immer eingestanden, auch wenn er dadurch immer wieder angeeckt ist. ■

Abb. 6

Das ehemalige Materialmagazin von Rudolf Olgianti beinhaltete Gegenstände, die aus einer bäuerlichen Tradition Graubündens stammten. Türen, Truen oder Kerzenständer wurden in seinen Bauten wiederverwendet. Anderes nahm er in sein Magazin auf, um die Gegenstände über «schlechte Zeiten» hinweg zu retten. Die Kulturgütersammlung der Olgianti-Stiftung besteht heute aus über 3'000 Objekten (foto Christian Kerez).



Abb. 7

Truen aus der Sammlung von Rudolf Olgianti in der Ausstellung «Elemente im Dialog» im Gelben Haus 2024/2025 (foto Gaudenz Danuser).



Literatur

Boga Thomas, Rudolf Olgiati (1977), *Die Architektur von Rudolf Olgiati*, Ausstellung vom 16. Juni bis 7. Juli 1977 am Hönggerberg der ETH Zürich, GTA, Zürich.

Fischli Hans (1955), *Volkskunst aus Graubünden*, Ausstellungskatalog, Kunstgewerbemuseum Zürich, Orell Füssli, Zürich.

Le Corbusier (1925), *Vers une architecture*, 2e éd. revue et augm., G. Crès, Paris.

Riederer Ursula (1984), *Rudolf Olgiati*, Flim, Gespräch mit Rudolf Olgiati, Manuskript, Kantonalbibliothek Graubünden.

Riederer Ursula (2004), *Rudolf: Bauen mit den Sinnen*, HTW Chur Verlag, Chur.

Vogt Christa (2023), *Ferienhäuser im Austausch mit der Landschaft: Rudolf Olgiatis Frühwerk*, ETH Zürich, Zürich.





Un museo per la montagna. Arte, sostenibilità e pratiche di cura

A museum for mountains. Art, sustainability, and practices of care

What role do museums play in scenarios of ecological, political, and social complexity? What contributions can they offer to communities in order to interpret problems and explore possible alternatives? How can contemporary creativity and scientific research provide a space to practice care and envision desirable futures to strive towards?

The National Mountain Museum, a conscious and open advocate for the world's mountains since 1874, launched its Sustainability Program in 2018. It is a constantly evolving, permeable, and receptive multidisciplinary tool, designed to operate both within and beyond the physical and conceptual boundaries of the institution to actively engage audiences and the broader community in the delicate process of 'ecological revolution'.

Andrea Lerda

Since 2018 he has been a curator at the National Mountain Museum in Turin, where he is responsible for the contemporary art program, the Sustainability Program, as well as for the presentation of various exhibitions and publications. For over fifteen years his curatorial practice has focused on environmental issues, exploring the role of art in conveying a new sustainable mindset, with a particular emphasis on the interdisciplinary art-science approach and participatory projects. He has also curated other projects in Italy and abroad at major institutions and collaborated with internationally renowned researchers and scientific institutes. In 2014 he founded the online editorial project Platform Green (www.platformgreen.org).

Keywords

Sustainability, museum, art-science, community, curatorship.

Doi: 10.30682/aa2515k

Tutte le foto sono
del Museo Nazionale
della Montagna,
Torino.

In apertura

Sibylle Duboc,
Disparition. Veduta
dell'installazione
sulla Terrazza
Panoramica del
Museo Nazionale
della Montagna,
2025.

Una montagna, così come un albero, è una figura tentacolare le cui radici si protraggono ben oltre il percepibile. Una presenza che, per la sua natura geologica, dichiara l'incongruenza tra il concetto umano di tempo e quello evolutivo proprio dei ritmi naturali. Osservarla da una sola angolazione tematica o attraverso un'unica prospettiva temporale risulterebbe dunque imperfetto e anacronistico.

Dalla sua fondazione nel 1874 ad oggi – un tempo piuttosto limitato se si utilizza questa lente di osservazione – il Museo Nazionale della Montagna di Torino è stato un portavoce attento e aperto sulle montagne del mondo, le loro storie, le imprese di cui sono state teatro, le loro genti, le loro straordinarie culture e ricchezze ambientali.

Tuttavia, negli ultimi anni, il tempo sembra scorrere molto più rapidamente. Uno sguardo ancora più caleidoscopico, multifocale e particolareggiato si rende ogni giorno più necessario.

La crisi climatica che stiamo vivendo, indotta dalla specie umana, sta esercitando la propria azione in maniera sempre più forte, rapida e imprevedibile. I territori alpini sono tra gli ambienti dove il surriscaldamento globale impatta maggiormente a livello planetario.

Questo fenomeno non produce solamente l'alterazione degli equilibri ecologici, bensì la modificazione profonda delle dinamiche della vita umana, delle prospettive turistiche e di sviluppo, con la pressante necessità di ripensare i modi di abitare la monta-



Fig. 1

The Mountain Touch.
Un viaggio nella
natura che cura.
 Veduta della mostra
 presso il MUSE -
 Museo delle Scienze,
 Trento, 2024 (foto
 Michele Purin).

Fig. 2

Magda Drozd,
Chronicles of
Loss. Veduta
 dell'installazione
 audio visiva
 esposta nella
 mostra *STAY WITH*
ME. La montagna
come spazio di
risonanza presso il
 Museo Nazionale
 della Montagna,
 Torino, 2023 (foto
 Sebastiano Pellion Di
 Persano).

gna – qui portavoce del mondo –, di prepararsi ai cambiamenti e di prevedere processi di adattamento e resistenza.

Ma la crisi ecologica, prima di essere una crisi dell'ambiente fisico, ha a che vedere con il groviglio di concezioni, di ambizioni, di interessi, di strategie individuali e collettive: è dunque una crisi dell'ambiente culturale e sociale.

Decostruire i paradigmi antropocentrici e turbo-capitalistici che hanno prodotto la crisi del sentire contemporaneo è un passaggio fondamentale per immaginare nuovi modelli di vita, nuovi modi di essere comunità e per dare forma a un futuro maggiormente sostenibile.

Quale ruolo rivestono i musei all'interno di uno scenario tanto complesso? Quale contributo possono offrire alla comunità per decifrare il problema ed esplorare alternative possibili? In che modo l'arte e la creatività rappresentano uno spazio per praticare azioni di cura e futuri desiderabili verso i quali tendere?

Da luoghi storicamente dedicati alla raccolta, alla conservazione, alla valorizzazione delle collezioni e alla promozione culturale, i musei emergono oggi come catalizzatori per una trasformazione eco-sociale e per abbracciare nuove prospettive biocentriche, alternative al pensiero dominante.

Questo cambiamento offre loro la possibilità di porsi come avamposti per produrre consapevolezza e per sollecitare pensiero critico, enfatizzandone le capacità di ispirare pratiche trasformative piuttosto che diffondere semplici retoriche ecologiche.

Operando con una consapevolezza situata – a vari livelli, mediante una moltitudine di strumenti e di approcci – riflettendo sulla perdita di biodiversità, sulle neo fragilità dei territori, ma anche sulle opportunità per il futuro, i musei hanno il potere di stimolare strategie per il domani e di promuovere nuovi modelli di coesistenza, sviluppo e adattamento.

È all'interno di questo scenario, a partire da questi interrogativi, dalla consapevolezza del proprio ruolo sociale e dell'inscindibile legame tra città, aree metromontane e terre alte, dalla possibilità di farsi interprete di uno scenario in costante evoluzione, di agire per l'avvenire dei territori montani e di chi li abita che, nel 2018, il Museo Nazionale della Montagna ha avviato il Programma Sostenibilità. Uno strumento in costante evoluzione, permeabile e recettivo, dalla natura multidisciplinare, necessario per operare dentro e fuori i confini fisici e concettuali dell'istituzione, pensato per coinvolgere attivamente i pubblici e la collettività nel delicato processo di "rivoluzione ecologica".



**Fig. 3**

Caterina Gobbi,
*Convergenza
armonica: storie di
pietre, fiori, fuochi
e spiriti dei boschi*,
nell'ambito della
mostra *I ÆM YOU*
- Essere Montagna,
Aosta, 26-27 aprile
2025.

Fig. 4

Walking Mountains.
Veduta della mostra
presso il Museo
Nazionale della
Montagna, 2025
(foto Maria Chiara
Piglione).

Fig. 5

Azione performativa
di Linda Jasmin
Mayer nell'ambito
della mostra *Walking
Mountains*, Museo
Nazionale della
Montagna, 2025
(foto Maria Chiara
Piglione).

In maniera continuativa, il Museo presenta progetti, mostre, public program, eventi performativi partecipati, attività educative ed esperienze di comunicazione online e onsite sul tema della sostenibilità. Tre sono le direzioni principali verso le quali si sviluppa il lavoro alla base della strategia: la prima ha a che vedere con il “linguaggio della sostenibilità”. Creare nuovi paradigmi e nuovi immaginari post-antropocentrici è infatti possibile anche grazie alla condivisione di un nuovo vocabolario. Al tempo stesso, promuovere nuovi immaginari legati alla montagna, analizzando tanto le criticità prodotte dall'emergenza climatica quanto le straordinarie opportunità che questo ambiente può rappresentare per gli scenari di vita futura, costituisce un passaggio imprescindibile. L'indagine di concetti e di parole chiave come risonanza, empatia, ecofilia, cammino, welfare comunitario – applicati al contesto della montagna – è il punto di partenza per creare narrazioni espositive e piani di comunicazione che sappiano porsi come esperienze trasformative. In questo senso, l'utilizzo strategico dei canali social – capaci di raggiungere anche i target di pubblici più giovani, fondamentali nel processo di sensibilizzazione ecologica dell'Agenda 2030 delle Nazioni Unite – può trasformare un lessico in immagini che, a loro volta, si convertono in emozioni e azioni.

La seconda direzione mette al centro l'approccio multidisciplinare come metodo per sviluppare e per proporre mostre temporanee fondate sul dialogo tra creatività contemporanea e altri campi del sapere. Nel rispetto dell'identità del Museo, nella consapevolezza che il solo linguaggio dell'arte possa non assolvere a pieno alla funzione divulgativa e trasformativa rispetto a un problema tanto complesso e che la contaminazione tra discipline possa generare visioni speculative inedite, la programmazione espositiva di taglio contemporaneo è spesso caratterizzata da una narrazione arte-scienza.

Mettere al centro della scena ricercatrici e ricercatori, collaborare con istituti scientifici in Italia e all'estero o con realtà museali come il MUSE - Museo delle Scienze di Trento, amplia le possibilità per offrire contenuti eterogenei e per fornire chiavi di lettura differenti. Inoltre, rappresenta uno strumento di accessibilità per pubblici di diverse tipologie e costituisce un canale di dialogo con il mondo reale. Infine, come ultimo aspetto guida, il dialogo con la comunità e il lavoro nello spazio pubblico.

In maniera sempre più strutturata, il Museo ha fatto scelte che hanno come obiettivo quello di “portare il museo fuori dal museo”, nel tentativo di permettere alle narrazioni, ai concetti e alle azioni di sensibilizzazione ecologica che avvengono al suo in-

4



5



terno, di uscire per interagire con la città e le persone che la vivono, fino a raggiungere le comunità che abitano le terre alte dell'arco alpino e appenninico. Un movimento di apertura che espande i confini fisici dell'istituzione museale, concepandola e interpretandola come organismo dinamico. Esempio di questo approccio sono le performance pubbliche che fin dal 2018 – con *Post Water Choreography Project* dell'artista Marinella Senatore – accompagnano le esposizioni temporanee, non ultimo il programma di *social walks* che ha affiancato la mostra *Walking Mountains*: momenti attraverso i quali la creatività contemporanea entra in dialogo con la comunità, chiamata a partecipare direttamente o indirettamente ad azioni temporanee che individuano la città come teatro per condividere sensibilità, generare partecipazione e co-creare prospettive.

Altro esempio è il complesso lavoro di ascolto, coinvolgimento e sensibilizzazione che di recente è stato avviato nell'ambito del progetto *The New Orchestra. Dalle comunità montane alla comunità del futuro*. L'iniziativa, per la quale sei artiste e artisti hanno raggiunto altrettante comunità montane che vivono nelle Alpi e nell'Appennino, si pone come obiettivo quello di indagare in che modo la riscoperta di un senso di comunità, collaborazione, mutuo soccorso e partecipazione all'interno dei territori montani, possa generare un senso di *welfare* ecosistemico per la cura della montagna. *The New Orchestra* muove in effetti dalla consapevolezza che all'interno della società contemporanea, qualcosa di profondo

è cambiato nel modo di concepire il “noi”. L'idea di comunità sembra spesso confliggere con quella di modernità, oggi caratterizzata da una tendenza all'utilitarismo e all'individualismo, nonché da una sempre maggiore spersonalizzazione dei rapporti e da comportamenti individuali che tendono a isolare le persone.

A partire da questa premessa, una serie di domande si sommano a quelle che fin qui hanno guidato la visione del Museo: come possiamo ripensare e stimolare nuovi modelli di socialità in grado di rispondere alla crescente dinamica di isolamento che caratterizza il nostro modo di vivere? Come fare fronte al rischio di inconsistenza dei rapporti interpersonali, al crescente senso di solitudine e di incapacità di affrontare le sfide del futuro mediante nuove pratiche collettive? Cosa ci possono insegnare le montagne, le loro storiche dinamiche comunitarie, le loro tradizioni e simbologie, al fine di ripensarci come Noi? È possibile ricostruire la comunità, riguadagnare lo spazio pubblico e il senso di partecipazione, oltre il cyberspazio, le sue miriadi di piccole comunità online che ci allontanano dal reale senso di bene comune?

Grandi sfide ci attendono. Grandi opportunità, forti energie, ad oggi inesplorate, si celano tra le valli di un'Italia che deve riscoprirsi per quello che è: terra montana, pluriverso di possibilità. Mosso da questo forte senso di responsabilità, il Museo Nazionale della Montagna vive nel presente guardando al futuro, offrendosi come portavoce per affrontare insieme le sfide del tempo. ■

6

Fig. 6

Walking Mountains. Veduta della mostra presso il Museo Nazionale della Montagna, Torino, 2024 (foto Maria Chiara Piglionne).

Fig. 7

Mali Weil. Scuola di Diplomazie Interspecie al Museomontagna. Progetto site specific per la Terrazza Panoramica, Torino, 2024.

Fig. 8

Post-Water. Veduta della mostra presso il Museo Nazionale della Montagna, Torino, 2018.



7



8





NA.TUR.ARTE

L'area Wilderness Val Parina tra ospitalità, arte e natura

NA.TUR.ARTE

The Val Parina Wilderness area: hospitality, art, and nature

NA.TUR.ARTE is a cultural and environmental regeneration initiative developed by the municipalities of Dossena and Roncobello, within the Val Parina Wilderness Area in the Bergamo Prealps. Supported by the Italian Ministry of Tourism, the project investigates the relationship between art, nature, and community through contemporary and digital artistic practices. It integrates artist residencies, site-specific installations, and immersive digital experiences aimed at reactivating abandoned or overlooked sites. In collaboration with GAMeC, TuoMuseo, and various local institutions, NA.TUR.ARTE fosters a shared awareness of territorial identity and promotes sustainable models of creative tourism. Artists such as Julius von Bismarck, Francesco Pedrini, and emerging collectives have developed works that actively involve residents as co-creators in the creative process. Through exhibitions, performances, workshops, and educational initiatives, the project reinterprets mountain heritage by intertwining tradition and innovation. It envisions new forms of inhabiting Alpine contexts, strengthening community ties, and ensuring cultural continuity across generations.

Riccardo Omacini

He is currently engaged in the municipal administration of Dossena (BG), where he has served as Deputy Mayor since 2024, the year he graduated from the Politecnico di Milano. Since 2016 he has been actively involved in the "Laboratorio Dossena" project, which is dedicated to the development of pilot initiatives through processes of citizen participation. During his academic career, he participated in numerous national and international workshops and seminars, including the "Ehi! Eleusina Heritage, Industrial Area and Seascape International Workshop" in Athens and the 25th edition of Villard. In the latter, together with Dr. Mattia Massa, he was awarded second place for the architectural, landscape, and urban project "flumen mestre – waters and docks".

Keywords

Contemporary art, digital innovation, cultural regeneration, landscape, Valle Brembana.

Doi: 10.30682/aa2515l

È necessario praticare esperienze artistiche anche in piccoli paesi di montagna!

Come Dossena, una comunità all'interno delle Prealpi Bergamasche, che con fatica si sforza di far sognare i 900 residenti – abitanti reali e della quotidianità – ma che grazie ad un finanziamento ministeriale decide di portare l'energia dirompente dell'arte contemporanea in un contesto che per certi versi risulta fragile.

A fine del 2023, la sottoscrizione a tre mani con l'accettazione di un contributo pari a circa un milione di euro, tra il Comune di Dossena, il Ministero del Turismo ed il Comune di Roncobello.

E l'occasione: il bando *“Piccoli comuni a vocazione turistica - Decreto interministeriale prot. n. 7726 del 14 aprile 2023 Ministero del Turismo”*, che è servito come attivatore di quella curiosità interrogativa che entrambi i comuni condividono, necessaria alla costruzione di scenari che guardano a distanza di anni, forse di decenni.

I due paesi di montagna, uniti formalmente da qualche centinaio di metri di confine, condividono però un'area verde incontaminata: la Val Parina; una porzione di territorio a cui oggi viene attribuito il ruolo narrante di diverse questioni attuali, tematiche colte al centro di dibattiti che vanno sicuramente oltre i limiti dei due partner di progetto ed alle quali non si pretende di dare risposte immediate.

Di fatti, riconosciuta come Area Wilderness nel 2020, è stata oggetto di un percorso partecipato durante il quale sono stati condivisi interrogativi legati a macrotematiche comuni ad altri contesti socio-economici analoghi. Le poche possibilità di riabitarla o anche solo di valorizzarla dal punto di vista lavorativo, nel senso stretto dell'ideale di montagna consolidato, con pratiche come l'allevamento in alta quota o l'agricoltura o ancora interventi di trasformazione e valorizzazione del patrimonio boschivo, oppure attraverso pratiche innovative di turismo l'hanno però elevata ad ideale perfetto sul quale progettare: NA.TUR.ARTE.

Un'utopia, se calata sulla capacità e forse sui destini che spesso, in modo superficiale, si attribuiscono a comuni in questa loro dimensione storica attuale, ma se interpretata attraverso una memoria storica

sartoriale, potrebbe apparire come una conseguenza giusta o almeno degna di essere ascoltata.

Il progetto NA.TUR.ARTE di fatti, non è altro che l'insieme di azioni che cercano di sintetizzare l'anima dei comuni di Dossena e Roncobello attraverso una vocazione contemporanea del territorio.

La tensione principale si è generata dalla messa in relazione di due forme d'espressione artistica distanti che – dovendole inquadrare attraverso un'estrema semplificazione – potremmo ricondurre all'Arte Contemporanea e all'Arte Digitale. E la concretizzazione dei primi undici interventi finanziati, costantemente in tensione tra loro in quanto portati a scegliere uno dei due linguaggi, può ben raccontare almeno una delle tematiche sensibili a cui si afferiva precedentemente: la riattivazione di luoghi dimenticati.

In questo senso, l'obiettivo principale dell'esperimento progettuale può essere raccontato come la condivisione di una consapevolezza del ruolo del proprio territorio e di un dialogo con lo stesso paesaggio da parte di chi lo abita. Un processo lento e di crescita collettiva che ovviamente vuole guardare a più pubblici, e lo si può leggere nel primo intervento portato a termine, ovvero la messa in pratica dell'arte contemporanea attraverso la forma di condivisione partecipata delle Residenze Artistiche. In entrambe le comunità, il primo aspetto rilevante ha preso forma e si è disvelato attraverso i residenti, i più curiosi, che son divenuti dapprima spettatori al principio del processo artistico, poi co-autori e protagonisti in una qualche forma e personale approccio dello sviluppo della ricerca artistica, e infine di nuovo spettatori ma, e va sottolineato, ansiosi dall'esito. Un processo sicuramente non semplice, che si è reso possibile grazie all'incontro e la collaborazione con GAMeC; la figura curatoriale assunta dalla galleria del capoluogo bergamasco sta accompagnando l'intero processo artistico progettuale e produttivo.

L'edizione 2024 si è svolta in partenariato con il progetto Sentieri Creativi, un'attività consolidata promossa da Bergamo per Giovani, le politiche per giovani del Comune di Bergamo, in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti G. Carrara, ora Politecnico delle Arti “Donizetti-Carrara”, Alchimia

In apertura

Giammarco Cugusi
& Roberto Picchi,
*RAMPICANTE -
Storie dal Becco*,
Dossena, 2025 (foto
Silvano Richini).

Fig. 1

Francesco Ferrero,
*Che sventoli per
bacco*, Roncobello,
2025.

Le fotografie delle
figure 1-6 sono di
Silvano Richini.



Fig. 2

Giammarco Cugusi
& Roberto Picchi,
HOTEL MIRASOLE
- *Storie dal Becco*,
Dossena, 2025.

Fig. 3

Giammarco Cugusi
& Roberto Picchi,
BASTÙ & NASO -
Storie dal Becco,
Dossena, 2025.

Fig. 4

Giammarco Cugusi
& Roberto Picchi,
FAGGI E MAIALI -
Storie dal Becco,
Dossena, 2025.

Fig. 5

Giammarco Cugusi
& Roberto Picchi,
TAMBURELLI - *Storie
dal Becco*, Dossena,
2025.

Fig. 6

Giammarco Cugusi
& Roberto Picchi,
BASTÙ & NASO -
Storie dal Becco,
Dossena, 2025.









Cooperativa Sociale, con il patrocinio del Parco dei Colli di Bergamo e la collaborazione di GAMeC di Bergamo. Si è strutturato un percorso di formazione e produzione che ha visto diversi artisti emergenti soggiornare per circa una decina di giorni in entrambe i comuni, per poi a conclusione del percorso candidare una proposta artistica. Delle quattro idee, due ipotesi per comune, è stato decretato e attribuito un premio economico ad artista per comune. La cabina di regia di NA.TUR.ARTE, composta dai Comuni di Dossena e Roncobello, dalla GAMeC di Bergamo e dal Parco delle Orobie Bergamasche ha decretato come vincitori il collettivo composto dagli artisti Giammarco Cugusi e Roberto Picchi per Dossena, e Francesco Ferrero per Roncobello; rispettivamente premiati per i loro interventi artistici – *Storie dal Becco* e *Che sventoli per bacco* – realizzati e installati sui territori con un momento inaugurale avvenuto il 12 luglio 2025.

E così è stato anche per il secondo intervento di NA.TUR.ARTE, un festival culturale che, per un intero mese, ha animato il territorio con un fitto programma di oltre quindici appuntamenti: residenze d'artista, installazioni immersive, escursioni, performance, laboratori e attività partecipate hanno trasformato il paesaggio in un palcoscenico diffuso. A segnare l'apertura di questa prima edizione è stata la sound performance di Stefano Caimi (Merate, 1991), che ha restituito il paesaggio orobico attraverso un live in cui suono e materia si sono

intrecciati, grazie a cocci di argilla estratta da una vena mineraria di Dossena, trasformati in strumenti e casse armoniche.

L'avvio del festival è stato preceduto in realtà da un'altra giornata inaugurale, un momento sicuramente importante che ha segnato visivamente la direzione di impegni presa da entrambe i comuni. A distanza di un anno dall'avvio del periodo di ricerca, iniziato nel 2024, il progetto NA.TUR.ARTE ha permesso la realizzazione di due opere d'arte site-specific. L'artista tedesco Julius Von Bismarck (Breisach am Rhein, 1983) ha realizzato un'opera ambientale – *Landscape Painting (Mine)* – all'interno delle Miniere di Dossena che si ispira alle incisioni e agli studi di miniera realizzati da molti protagonisti della storia dell'arte, da Albrecht Dürer a Caspar David Friedrich, da Paul Cézanne a Paul Klee. Rispettivamente, Francesco Pedrini (Bergamo, 1973) ha realizzato presso il Passo del Vendulo a Roncobello l'opera ambientale dal titolo *Magnitudo*, composta da tre installazioni: Polaris, Aerofono e Posa; un osservatorio poetico, ispirato agli antichi strumenti astronomici del Jantar Mantar in India.

Occasioni che han portato una presenza in aumento dei visitatori e una diversificazione delle modalità di fruizione del territorio; così è stato per le varie attività del festival come si è anticipato prima, dai laboratori con i bambini ai percorsi storico-culturali rivolti ad un pubblico adulto. Una contaminazione tra esperienze e conoscenze proprie che sicura-



mente è stata messa in luce e portata il più vicino possibile ad entrambe le comunità, con i protagonisti della seconda edizione di residenze artistiche; Adele Dipasquale e Roberto Casti per Dossena e Oscar Formacio e il collettivo Mozzarella Light per Roncobello. Conclusa la residenza artistica e dopo un periodo dedicato all'elaborazione dei progetti, la cabina di regia tornerà a riunirsi per una nuova valutazione, premiando i due interventi, uno per comune, destinati a essere realizzati entro la fine del 2025.

Parallelamente, anche l'altro linguaggio artistico, quello dell'arte digitale, concorrerà nel proporre azioni volte ad esperire questi luoghi e paesaggi, che quotidianamente accompagnano lo scorrere delle attività individuali, ma che necessitano di essere riletti attraverso nuove modalità. Questo principalmente per due motivi, da un lato per evitare un silenzioso abbandono da parte dei loro abitanti-custodi e dall'altro per una sempre più necessaria condivisione e confronto con quei contesti contemporanei in movimento.

In questo senso, in collaborazione con l'associazione culturale TuoMuseo e suggestionati dal fondatore Fabio Viola (Palermo, 1974), dapprima per Dossena, un tratto delle miniere di Paglio-Pignolino diventerà un percorso multimediale immersivo, in cui proiezioni interattive, ologrammi e intelligenza artificiale trasformeranno la visita in un dialogo vivo con la storia. A completare gli inter-

venti digitali, altri due progetti speculari per entrambi i comuni: un'aula multimediale immersiva e una guida digitale, proposta attraverso una web app. Ogni aula sarà articolata in due sale – una introduttiva e una interattiva – che condurranno bambini, famiglie e scuole in un viaggio virtuale tra tradizioni, natura e antiche feste, con ambientazioni 3D, interazioni ludiche e contributi creativi dei visitatori. L'obiettivo è creare un presidio culturale vivo, capace di tramandare memoria e identità locali rendendole accessibili e coinvolgenti per le nuove generazioni.

In conclusione, quanto si può dire è ancora limitato ad una primissima esperienza ancora in corso; sarà necessario attendere un tempo di sedimentazione, durante il quale le comunità verranno accompagnate nel consolidamento di questo forte e costruttivo connubio. Ciò che però si può affermare sin da ora, è l'importante risonanza a livello comunitario di questo percorso appena avviato. Attraverso una ricerca sotto la superficie della essenza del territorio orobico, NA.TUR.ARTE vuole disvelare quei caratteri storico-culturali propri di ciascun paesaggio. Partendo dal riconoscere come sostruzione una cultura rurale, composta da tradizioni, leggende, miti e abitudini quotidiane, lo sforzo è volto alla ricerca di rinnovati modi di abitare e ripopolamento di contesti montani che vogliono guardare a distanza di generazioni e non limitarsi ad accogliere un destino costruito da chi non li abita. ■



Fig. 7

Julius von Bismarck,
*Landscape Painting
(Mine)*, Dossena,
2025 (foto Walter
Carrera e Marco
Marcassoli).

Fig. 8

Francesco Pedrini,
Magnitudo,
Roncobello, 2025
(foto Anna Leopardi).

Fig. 9

Stefano Caimi,
Litogenesi,
Inaugurazione del
Festival NA.TUR.
ARTE, Dossena,
2025 (foto Walter
Carrera e Marco
Marcassoli).

Conversazioni
informali
su futuri
*desiderabili





Appunti da Ca'Mon: intrecciando eredità e pratica

Notes from Ca'Mon: interweaving heritage and practice

Monno, a small village in the upper Valle Camonica, stands as a marginal yet generative Alpine context where cultural heritage becomes living practice. At its centre is Ca'Mon ('the house of Monno'), a Community Centre for Art and Mountain Craft, opened in 2021 in the former village nursery. More than just a space, Ca'Mon acts as a relational device where residents, artists, artisans, and researchers co-create multifaceted projects, reinterpreting traditions as resources for the present. The centre hosts diverse practices that connect traditional knowledge with contemporary artistic and social experimentation. Artistic residencies generate works at the intersection of language, material culture, and ecological awareness; agricultural practices and soundscapes become sites of inquiry into resilience and biodiversity. Together, these activities shape Ca'Mon as a platform where craft, art, and environment converge.

Between 2022 and 2023, master's students in Eco-Social Design at the Free University of Bozen-Bolzano engaged with this ecosystem of practice, developing *POST ALPE*, the participatory reactivation of a farm cart in disuse into a mobile community hub, alongside *Di trame future e desideri svelati*, a collective installation grounded in participatory imagination. Both interventions illustrate how heritage can be re-framed as a shared, generative resource.

This trajectory points to a form of cultural practice where past and present are woven together, enabling new forms of belonging, participation, and situated futures in Alpine territories.

Francesco Ferrero

Francesco Ferrero is a multidisciplinary designer and PhD candidate in Design for Cultural Heritage at the Free University of Bozen-Bolzano. His research explores how artisanal experimentation and vernacular sustainability can foster community-based innovation through situated practices and participatory engagement in rural contexts.

Keywords

Cultural heritage, eco-social design, participatory practices, Alpine territories, traditional crafts.

Doi: 10.30682/aa2515m

Stramadech è una parola del dialetto monnese il cui significato letterale è l’“estremità del giorno”. Ma come spesso accade con i termini che affondano le radici nella vita quotidiana e nelle consuetudini collettive, il suo valore semantico va ben oltre la semplice definizione temporale. *Stramadech* evoca un tempo sospeso, quello in cui i contadini, terminata la giornata nei campi, si ritrovavano nelle stalle per condividere il calore – quello fisico del fieno e degli animali, e quello umano della compagnia. Era un momento di socialità, di racconti, in cui la fatica si univa al rito della comunità. Oggi a Monno questa parola sopravvive nella lingua parlata, ed è sorprendente come, pur senza un disegno consapevole, sia riuscita a mantenersi viva, sedimentando nel linguaggio contemporaneo con nuove sfumature di senso.

Monno è un piccolo comune dell’alta Valle Camonica – poco più di cinquecento abitanti – la cui posizione ne fa, sotto molti aspetti, un’anomalia. Non tanto per l’isolamento geografico, che lo colloca ai margini delle direttrici più percorse dell’alta valle, quanto per la sua sorprendente capacità di custodire – e al tempo stesso rigenerare – pratiche, saperi e forme di espressione legate al patrimonio locale. Un patrimonio che, in un’epoca segnata da crisi ambientali, sociali e culturali, si rivela quanto mai prezioso, soprattutto ai margini.

È all’interno di questo scenario che ha preso forma Ca’Mon – termine che, sempre nel dialetto locale, significa “la casa di Monno”. Nato tra le mura dell’ex asilo del paese, riaperto nel 2021 dopo un intervento di restauro, Ca’Mon si configura oggi come un *Centro di Comunità per l’Arte e l’Artigianato di Montagna*. Non si tratta soltanto di un luogo fisico, ma di un dispositivo relazionale, un laboratorio vivo in cui abitanti, artisti, artigiani e ricercatori coabitano e danno forma, attraverso il confronto, a progettualità plurali.

In questo spazio poliedrico il valore dello scambio di saperi si intreccia con il bisogno profondo di appartenere a un luogo comune, condiviso e aperto. Un luogo dove la trasmissione dei saperi non segue la logica della conservazione nostalgica, ma si fonda su una dinamica di condivisione attiva e generativa.

Il centro esiste e vive grazie alla volontà congiunta della Comunità Montana di Valle Camonica, del Comune di Monno e della Cooperativa sociale Il Cardo di Edolo. E grazie al sostegno della Fondazione Cariplo, attraverso il bando “Beni Aperti” del 2018, che ha reso possibile il recupero e la riattivazione dell’edificio.

Ma Ca’Mon si regge anche e soprattutto grazie alla determinazione degli abitanti di Monno, che hanno voluto restituire vita e funzione a uno dei luoghi simbolici della memoria collettiva del paese: l’ex asilo. Sono venuto a conoscenza di questo luogo grazie a Stefano Bocalini – artista, amico e direttore artistico di Ca’Mon – che, fin dal primo momento, mi ha detto: “Se vuoi capire davvero, devi salire e vedere con i tuoi occhi”.

Una volta arrivato, ho avuto modo di incontrare altre due figure centrali per la vita di Ca’Mon: Elena Turetti, progettista culturale e responsabile dei progetti del centro, e Marco Milzani, direttore della cooperativa sociale Il Cardo e referente per l’area di innovazione sociale. Già dall’incontro con queste tre figure emerge con chiarezza come Ca’Mon sia il risultato di uno sforzo corale che supera le ordinarie logiche di programmazione culturale.

Come osserva Alessandra Pioselli, critica d’arte e curatrice, Ca’Mon è uno di quei luoghi in cui una comunità di pratica, custode di saperi materiali trasmessi per via principalmente orale, si trasforma in una vera e propria comunità di patrimonio, capace di attivare processi di riconoscimento, cura e reinterpretazione dei saperi locali. Non si tratta soltanto di trasmettere tradizioni, ma di farle vivere in modo situato e condiviso, generando nuove forme di eredità culturale in dialogo con le trasformazioni della contemporaneità.

All’interno di Ca’Mon vivono numerose esperienze emblematiche del dialogo tra tradizione e contemporaneità. Tra queste, le tradizioni tessili occupano un posto di rilievo, e in particolare il Pezzotto, tessuto tipico della Valle Camonica, da sempre realizzato intrecciando su telai manuali strisce di stoffa di recupero. A Monno, il pezzotto non è soltanto un oggetto d’uso domestico, ma un concentrato di memoria tangibile e logiche circolari. Nel conte-

In apertura

Poster introduttivo del laboratorio partecipativo *Conversazioni informali su desideri desiderabili*. Monno, maggio 2023. Tutte le fotografie sono di Veronika Vascotto.

Fig. 1

Il Camposanto Vecc, luogo degli interventi, con veduta sul Corno Baitone. Monno, maggio 2023.

Fig. 2

Il Camposanto Vecc, luogo degli interventi, con veduta sul Corno Baitone. Monno, maggio 2023.

1



2



sto di Ca'Mon, questo manufatto viene rivalutato e reinterpretato all'interno di processi artistici che ne mettono in luce tanto il valore estetico e formale, quanto la sua densità simbolica e culturale. Il pezzotto diventa così superficie di sperimentazione.

Proprio dalla sperimentazione prende forma l'esperienza di *Intrecci*, un'associazione composta da donne del paese che si ritrovano settimanalmente negli spazi di Ca'Mon per filare, tessere, cucire e lavorare a maglia. Il gruppo incontra e collabora con artisti e creativi che, transitando da Ca'Mon, entrano in dialogo con queste pratiche, dando vita a forme di collaborazione inedite. *Intrecci* incarna così una forma di custodia, in cui l'arte del fare si intreccia con quella della cura, restituendo valore e dignità a gesti che, nel loro apparente silenzio, custodiscono storie e memorie.

Un altro elemento fondamentale della ricerca condotta a Ca'Mon riguarda il rapporto con il mondo agricolo e naturale. La terra, in questo contesto si configura come spazio di riflessione sulle trasformazioni climatiche che investono oggi i territori montani. A Monno, ad esempio, la coltivazione della patata rappresenta da generazioni il perno di un'economia contadina: una pratica agricola che incar-

na l'adattamento a un ambiente ostico e la costruzione, nel tempo, di una relazione profonda con il clima.

Terra Alta è un progetto ideato da Giacomo Sartori, pedologo e scrittore, e da Elena Tognoli, artista visiva, nel corso di una lunga residenza a Monno, culminata nella pubblicazione di *Raso terra*, edita da Il Cardo. Muovendo da un'intima relazione con il suolo, il progetto intreccia la pratica artistica con l'osservazione scientifica e la riflessione collettiva, generando uno spazio di ricerca condivisa. Attraverso camminate e incontri *Terra Alta* indaga il suolo come archivio vivente, come organismo poroso che conserva tracce e attraversa continui processi di mutamento.

Tra i tanti soggetti attivi che animano questo insieme di ricerche, un ruolo significativo è affidato anche alla cultura sonora locale, che costituisce una vera e propria "memoria uditiva" della comunità. In questo paesaggio acustico stratificato – fatto di campanacci, corni, strumenti autoprodotti, ma anche suoni naturali – si inserisce il progetto *Topografia Sonora*, ideato e curato dal sound artist Sergio Maggioni.

Attraverso una ricerca attenta e sensibile, Maggioni raccoglie e rielabora tradizioni musicali, suoni cam-





Fig. 3

Abitanti di Monno durante il laboratorio partecipativo *Conversazioni informali su desideri desiderabili*. Monno, maggio 2023.

Fig. 4

Il messaggio finale rivelato alla comunità durante l'evento di restituzione *Di trame future e desideri svelati*. Monno, giugno 2023.

pionati in natura e testimonianze orali degli abitanti, dando forma a una mappa sonora del territorio che è, allo stesso tempo, archivio e composizione. L'installazione *Il tempo è tutto attaccato* restituisce così un ascolto del paesaggio sonoro attraverso due lettori a cassetta con cui il pubblico è invitato a interagire. È all'interno di questo tessuto denso di "cultura della biodiversità", come la definisce Stefano Boccalini, che ha preso forma gran parte della mia ricerca, che continua tutt'oggi a interrogare le terre alte come contesti di possibilità. L'incontro con le figure e le esperienze prima citate ha rappresentato per me un punto di svolta: ho compreso, innanzitutto, che esistono luoghi che chiedono di essere riletti con sguardi nuovi; e che per farlo occorre viverli dall'interno.

È così che, tra il 2022 e il 2023, ho vissuto a Monno in più momenti e stagioni, immergendomi in un percorso di ricerca condiviso insieme a quattro compagne di studi del corso di Eco-Social Design della Libera Università di Bolzano.

Le nostre esperienze, pur diverse per approccio e forma, si sono sviluppate in un terreno comune, spingendoci a riflettere collettivamente e a dare vita a una restituzione condivisa capace di intrecciare diverse pratiche. È così che ha preso forma un dialogo tra due progetti distinti ma complementari,

entrambi radicati nel desiderio di attivare la comunità e interrogare il presente dei luoghi per aprirli a possibili futuri.

Da un lato, *Di trame future e desideri svelati*, ideato da Irene Delvai, Anna Martinatti, Greta Papaveri e Veronika Vascotto, si configura come un processo partecipativo e immaginativo rivolto agli abitanti di Monno. Il Camposanto Vecc, spazio carico di significati e oggi in disuso, è teatro e soggetto del progetto. I desideri raccolti durante un laboratorio vengono trascritti su cento frammenti di stoffa bianca e intrecciati in un'installazione che oggi si affaccia sulla valle: un gesto poetico e politico, capace di proporre una nuova etica del restare, fondata sulla responsabilità condivisa e sulla volontà di riabitare creativamente i luoghi marginalizzati.

Dall'altro lato, la mia tesi magistrale *POST ALPE* si sviluppa a partire da una medesima tensione trasformativa, interrogando il ruolo delle pratiche artigianali alpine nel contesto pubblico. Il progetto ripositiona il lavoro manuale come gesto collettivo, promuovendo un approccio partecipativo fondato sulla co-progettazione. Al centro dell'intervento, il restauro condiviso di un vecchio carro agricolo abbandonato – emblema della tradizione montana – diviene occasione per reintegrare l'artigianato nel tessuto sociale. Reinterpretato come hub mobile al

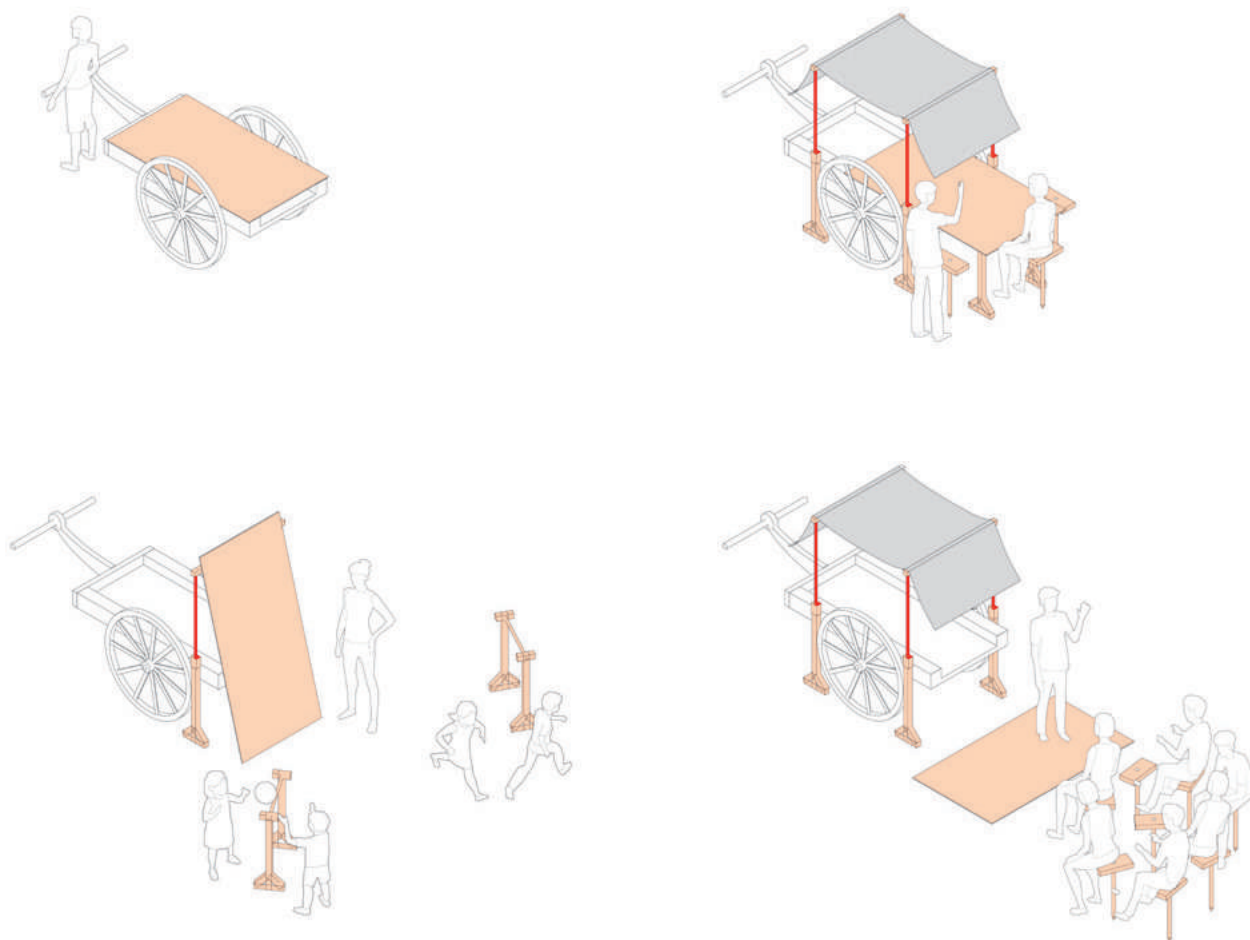
Figg. 5-6

L broth de tuc nella sua configurazione chiusa sfila per il paese, a lato nelle sue possibili modalità di utilizzo. Monno, giugno 2023.

Fig. 7

L broth de tuc presentato alla comunità di Monno presso il Camposanto Vecc. Monno, giugno 2023.





servizio della comunità, il carro assume oggi nuovi usi e significati: è laboratorio itinerante per artigiani, piattaforma educativa per scuole e famiglie, spazio relazionale per l'incontro e la discussione pubblica. Ribattezzato "il carro di tutti" – *L broth de tiic* a Monno – si propone di ricucire legami tra generazioni, attivare nuove forme di partecipazione e valorizzare il patrimonio come leva per lo sviluppo territoriale.

Entrambi i progetti si sono intrecciati, anche fisicamente, attorno al Camposanto Vecco: un luogo dove l'installazione e il carro rappresentano il punto di partenza per immaginare futuri condivisi e per restituire dignità e centralità a quei luoghi troppo spesso ai margini.

Da questo mosaico progettuale complesso e stratificato – che in queste righe ho potuto restituire solo parzialmente – prende forma una rete di incontri, scambi e relazioni che, con un salto temporale e semantico, qualcuno definisce ancora oggi *Stramadech*.

Si tratta di una metafora viva, capace di descrivere quella volontà, alla fine di tutto, di diventare un insieme di voci e racconti che alimentano i riti della comunità. Un tempo sospeso, in cui il passato non è più solo memoria, ma diventa materia relazionale, capace di rigenerare valori condivisi. Una forma di cura, di permanenza e di partecipazione che riguarda Monno e tutte le persone che, a loro modo, scelgono di abitarla. ■

Bibliografia

- Boccalini Stefano** (a cura di) (2020), *La ragione nelle mani*, Maison Travel/Archive Books, Ginevra/Milano.
- Giardino Lucia, Macchia Martina**, «Rural Visions: Le narrazioni di una ruralità complessa», in *cheFare*, n.d. <https://www.che-fare.com/articoli/rural-visions>.
- Pioselli Alessandra** (2023), «Opera pubblica, opera civica? Contenuto Rimosso e Ca'Mon. Due casi di studio di pratiche artistiche-culturali nelle terre alte», in *Ocula. Journal of Urban Studies*. <https://doi.org/10.57576/ocula2023-23>.
- Sartori Giacomo, Tognoli Elena, Turetti Elena** (2024), *Rasoterra*, Il Cardo, Edolo.





Pensare come una montagna. Il Biennale delle Orobie

Thinking like a mountain. The Orobie Biennale

The Bergamo territory is defined by its pre-Alpine ecosystem – a stratified landscape where rocky peaks dissolve into valleys, and montane forests coexist with industrialized plains. Within this environment, GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo developed Thinking Like a Mountain - The Orobie Biennial, an experimental program that, over 2024-2025, radically reconsidered the relationship between cultural institutions and Alpine territories.

Drawing on ecologist Aldo Leopold's expression "thinking like a mountain" – adopting long-term perspectives, recognizing systemic interconnections, embracing slowness – the project translated this paradigm into methodological inversion: rather than bringing art to the mountains, it prioritized listening and rooting interventions in a place, allowing artistic responses to emerge from genuine community needs. Unfolding over two years rather than in a single moment, the project enabled authentic relationships among artists, museum, and both human and more-than-human communities, respecting the rhythms of alpine farmers, forest rangers, mountain associations, and the territory's natural cycles.

Twenty-five artistic projects crossed the province, from high-altitude municipalities to industrial areas, creating site-specific interventions through participatory processes: Gabriel Chaile's bread oven functions as sculpture, social space, and ongoing activation; Julius von Bismarck's monumental painting on Dossena mine's rock walls; EX's reconstruction of the Aldo Frattini mountain shelter at 2,300 meters – a permanent legacy ensuring minimal environmental impact while serving as base for environmental monitoring and scientific research.

Thinking Like a Mountain addressed a dual challenge: countering mass tourism rhetoric that transforms mountains into consumable scenery, and rethinking the art biennial format itself – typically concentrated, urban, globally mobile. It proposed instead a local, slow, calibrated alternative, generating shared reflections and reciprocal transformations through encounter rather than extracting symbolic value or impoverishing inherited knowledge.

What remains extends beyond artworks to encompass relationships: a museum that learned to listen before planning, communities discovering new readings of their landscapes, artists experimenting with territorial rootedness.

GAMeC

GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo hosts international contemporary art exhibitions, evolving into an agent of cultural transformation, engaging communities through digital projects like Radio GAMeC, and territorial initiatives. Founding member of AMACI.

Keywords

Museum, contemporary art, community, Orobie Alps, bivouac.

Doi: 10.30682/aa2515n

In apertura

Michela de Mattei e
Invernomuto, *Paraflu*,
2025. Film Still.
Courtesy gli artisti.

Fig. 1

Chiara Gambirasio,
V'arco, 2024.
Castione della
Presolana. Courtesy
GAMeC - Galleria
d'Arte Moderna e
Contemporanea
di Bergamo (foto
Nicola Gnesi Studio).

Fig. 2

Mercedes
Azpilicueta, *Que este
mundo permanezca
(May This World
Remain)*, 2024.
Performance, Oasi
della Biodiversità,
Brembate. Courtesy
GAMeC - Galleria
d'Arte Moderna e
Contemporanea di
Bergamo (foto Paolo
Biava).

Il territorio bergamasco è chiamato “orobico” per il ventaglio prealpino che lo abbraccia: un ecosistema diversificato e complesso, in cui vette rocciose sfumano in valli, e dove boschi montani e pianure industrializzate convivono. È in questo paesaggio stratificato – tra roccia e cemento, quota e fondovalle, silenzio montano e rumore produttivo – che GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo ha sviluppato *Pensare come una montagna - Il Biennale delle Orobie*, un programma sperimentale diffuso che nel biennio 2024-2025 ha ripensato radicalmente il rapporto tra l'istituzione culturale e il territorio alpino.

Il titolo prende in prestito un'espressione dell'ecologo Aldo Leopold: “pensare come una montagna” significa assumere una prospettiva di lungo periodo, riconoscere le interconnessioni sistemiche, rallentare. Applicato a un progetto museale, questo paradigma si è tradotto in un'inversione metodologica per non portare l'arte alla montagna, ma piuttosto ascoltare, radicarsi nei luoghi, e quindi far scaturire gli interventi artistici dai bisogni reali delle comunità e dei contesti locali.

Invece di concentrarsi in un unico momento, il progetto si è dispiegato in due anni, permettendo relazioni autentiche tra artisti, museo e comunità, umane e più che umane. I tempi dilatati hanno così permesso di rispettare i ritmi delle realtà incontrate – alpeggiatori, guardaboschi, associazioni alpine, circoli degli anziani – e gli stessi cicli naturali del territorio.

Ora, alla luce dell'inaugurazione del quinto e ultimo ciclo del Biennale, sono venticinque i progetti artistici che hanno attraversato la provincia, dagli alti comuni di Castione della Presolana e Roncobello fino alle aree industriali di Dalmine e Brembate. Ne emerge una costellazione di interventi *site-specific* nati da processi partecipativi: un forno per il pane costruito dall'artista Gabriel Chaile con gli anziani di Vertova che è scultura, ma anche luogo di incontro e condivisione comunitaria; un dipinto monumentale realizzato da Julius von Bismarck direttamente sulle pareti rocciose della miniera storica di Dossena, in dialogo con l'associazione e volontari locali.

Il progetto forse più radicale, che costituisce il lascito fisico di questi due anni di ricerca e sperimentazione, è la ricostruzione del Bivacco Aldo Frattini da parte di EX. – Andrea Cassi e Michele Versaci – in collaborazione con la sezione di Bergamo del CAI. Posta a 2.300 metri sull'Alta Via delle Orobie Bergamasche, la nuova struttura è concepita per garantire minimo impatto ambientale e massima reversibilità, ottimizzando gli spazi e integrandosi armoniosamente nel contesto naturale. Oltre a offrire riparo e accoglienza, il bivacco fungerà come base per attività di monitoraggio ambientale e ricerca scientifica, contribuendo alla conoscenza e alla tutela degli ecosistemi montani.

La sfida di *Pensare come una montagna* era doppia: da un lato, contrastare la retorica del turismo di massa che trasforma la montagna in scenario da consumare; dall'altro, ripensare il formato stesso della “biennale d'arte”, tipicamente concentrato, urbano e orientato alla mobilità globale. Rispetto a questo, si è tentato di proporre un'alternativa più locale, lenta, e calibrata sulle reali dimensioni e risorse del territorio. Senza derivare forzatamente valore simbolico dai luoghi, né impoverire la loro eredità di conoscenze con un intervento estraneo, ma generando attraverso l'incontro riflessioni condivise e trasformazioni reciproche.

A restare non saranno solo opere – alcune permanenti, altre temporanee –, ma una rete di relazioni: il museo che ha imparato ad ascoltare prima di progettare, le comunità che hanno scoperto nuove letture dei propri paesaggi e tradizioni, gli artisti che hanno sperimentato forme di radicamento territoriale. La montagna, con la sua altezza, la sua estensione, la sua età, ci insegna anche oggi che la trasformazione procede per sedimentazioni lente. ■





Figg. 3-6
EX, *Mountain Forgets You*. Verso il nuovo Bivacco Frattini, 2025. Spazio Zero, GAMeC. Courtesy GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo (foto Paolo Biava).

6



7

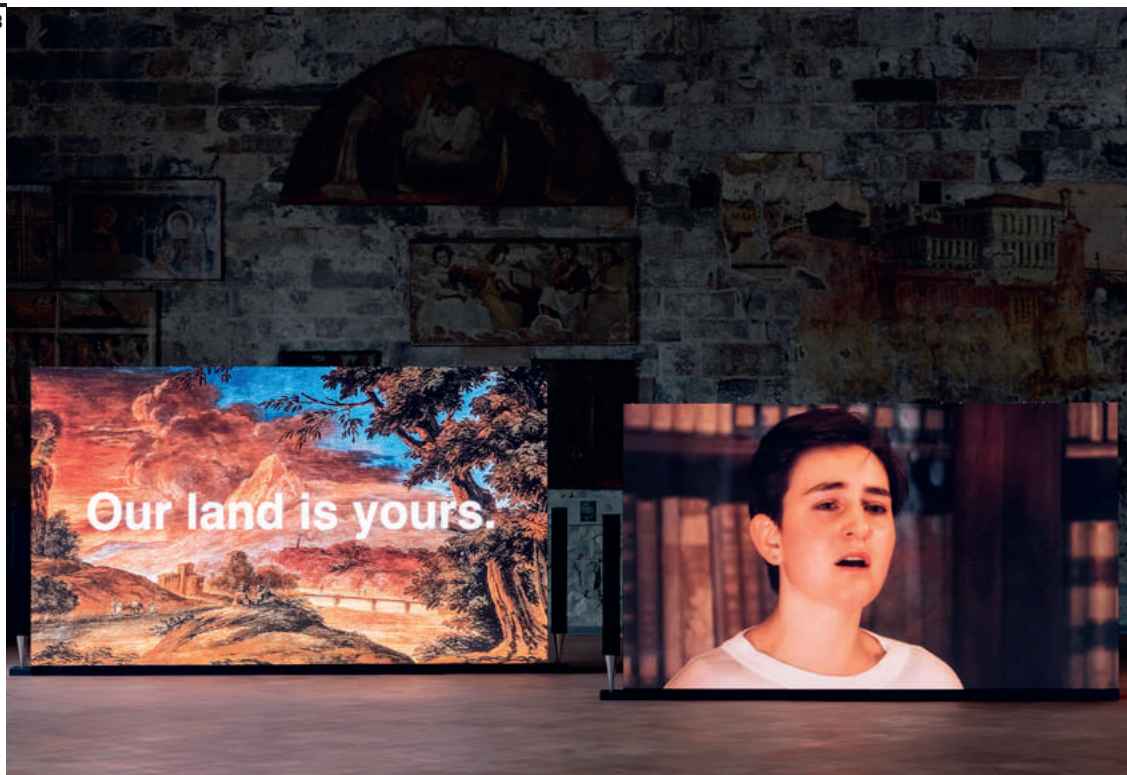


Fig. 7

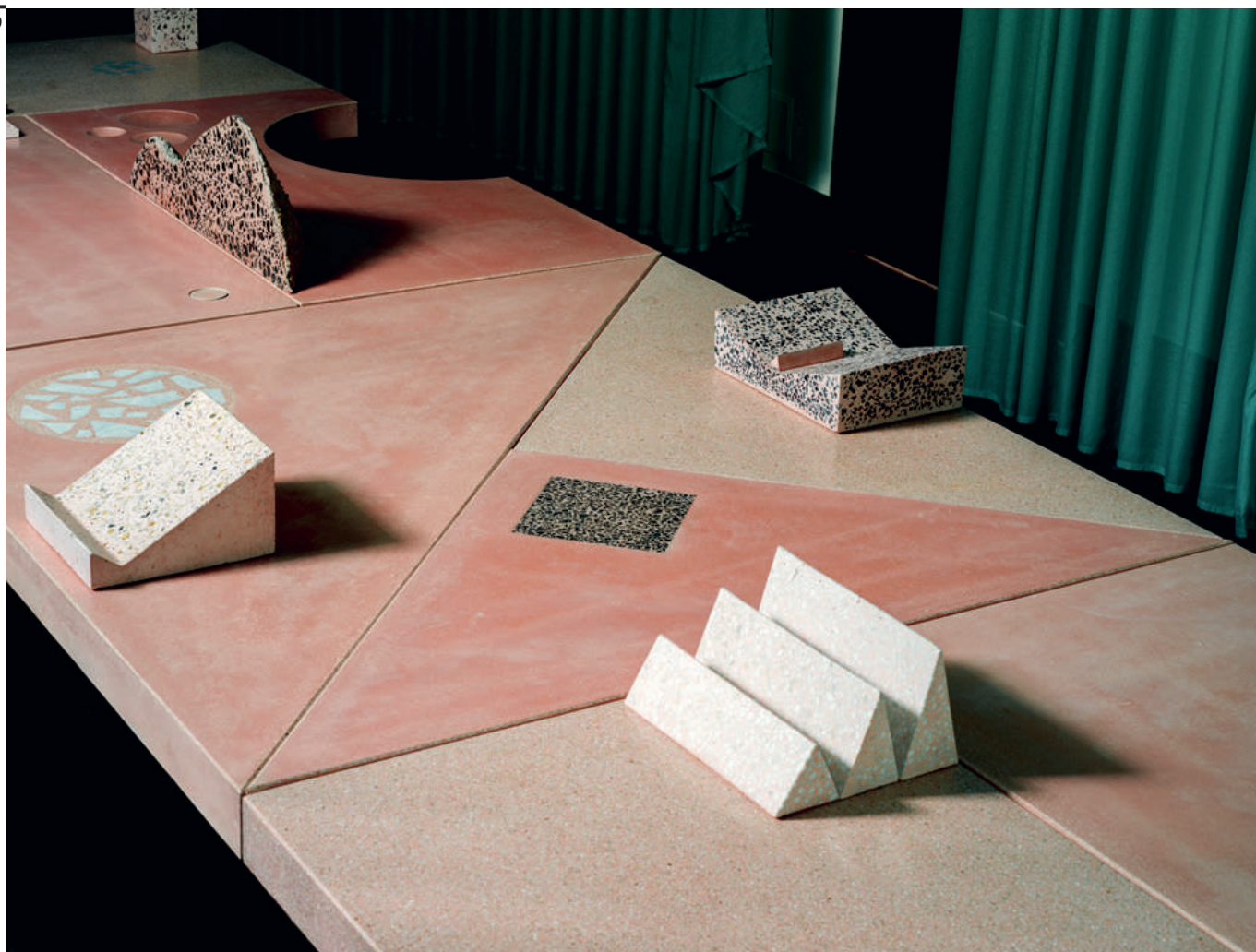
Nuovo Bivacco
Aldo Frattini, 2025.
Un progetto di EX,
GAMEC Bergamo
e CAI - Club Alpino
Italiano / Sezione
di Bergamo Alta
Via delle Orobie
Bergamasche
- Valbondione.
Courtesy GAMEC
- Galleria d'Arte
Moderna e
Contemporanea
di Bergamo (foto
Tomaso Clavarino).

8

Fig. 8
Sonia Boyce,
Benevolence,
2024. Veduta
dell'installazione,
Palazzo della
Ragione. Courtesy
GAMeC - Galleria
d'Arte Moderna e
Contemporanea
di Bergamo (foto
Lorenzo Palmieri).



9



10

Fig. 9

Studio Ossidiana,
Massi Erratici,
 2024. Veduta
 dell'installazione,
 GAMeC, Bergamo.
 Courtesy GAMeC
 - Galleria d'Arte
 Moderna e
 Contemporanea
 di Bergamo (foto
 Riccardo De Vecchi).

Fig. 10

Giulio Squillacciotti,
MUT, 2024. Film Still.
 Courtesy l'artista.

Fig. 11

Pedro Vaz,
Becoming Mountain,
 2025. Veduta
 dell'installazione,
 GAMeC, Bergamo.
 Courtesy GAMeC
 - Galleria d'Arte
 Moderna e
 Contemporanea
 di Bergamo (foto
 Lorenzo Palmieri).



11



12



Fig. 12
Agostino Iacurci,
Dry Days, Tropical Nights, 2024. Veduta
dell'installazione
all'interno dell'Orto
Botanico di
Bergamo "Lorenzo
Rota". Courtesy
GAMEC - Galleria
d'Arte Moderna e
Contemporanea
di Bergamo (foto
Lorenzo Palmieri).

13

Fig. 13
*Pensare come
una montagna -
Il Biennale delle
Orobie*, ciclo #4,
Roncobello. Tour
di inaugurazione,
giugno 2025 (foto
Paolo Biava).

Fig. 14
Pedro Vaz, *Becoming
Mountain*, 2025.
GAMEC, Bergamo.
Courtesy l'artista.









The constructed view: Contemporary interventions in the Karl Max Kessler Archive

Karl Max Kessler (1880-1960) was a carpenter, hunter, entrepreneur, and photographer whose pioneering spirit helped shape the modern identity of the Kleinwalsertal throughout the 20th century. He captured alpine life in around 10,000 glass plate negatives – images that contributed to the growing appeal of the region as a tourist destination. In 2021, his grandchildren founded the Karl Max Kessler Archive to preserve this legacy and open it to local citizens as well as tourists. Through an annual artist-in-residence program, the archive invites contemporary artists to respond to Kessler's photographs and to the valley itself. Their works – installed directly in the landscape – explore the constructed nature of local identity, the impact of tourism, and the shifting relationship between people and place. As the region transitions from alpine agriculture to a tourism-driven economy, contemporary art plays a vital role in reactivating cultural memory. These contemporary art installations foster public dialogue about the traditions and customs that may be lost. The public context enables landscape and picture to intertwine, rendering the changing environment of the Kleinwalsertal visible.

Chiara Juriatti

She is a university assistant and doctoral student at the Institute for Contemporary Art and Media at the Catholic Private University Linz and art historical researcher at the Karl Max Kessler Archive. Juriatti examines the relationship between art, ecology, and technology.

Keywords

Karl Max Kessler, Kleinwalsertal, Landscape Photography, Contemporary Art, Alpine Tourism.

Doi: 10.30682/aa2515o

Tucked away behind a range of alpine mountains, the Kleinwalsertal has long occupied a unique position. Although located in Vorarlberg, Austria – close to the Bregenzerwald and the renowned ski resorts of Lech – the valley is accessible only by a single road from southern Germany. In 1891, the Kleinwalsertal became part of German economy, introducing the German mark as their main currency. Easier geographic and economic accessibility has made the valley increasingly popular with German tourists after World War I – in opposition to their Austrian countrymen.

This secluded valley is rich in traditions and cultural heritage stemming from its alpine farming and its geographical encapsulation. Between 1907 and the late 1960s, photographer Karl Max Kessler documented and staged the landscape, customs, people, and architecture of the region. In 2021, his grandchildren, Bettina and Mathias Kessler, founded the Karl Max Kessler Archive to preserve, digitize, and contextualize a collection of around 10,000 negatives.

Recognizing the value of these photographs in shaping local identity, the archive actively engages the community with its holdings – most notably through an annual artist residency. Each year, a contemporary artist is invited to create a public art intervention that weaves together Kessler's historic imagery with the living culture and environment of the Kleinwalsertal. The main exhibition space is a billboard mounted to a hut directly at the ski run of the Kanzelwand, which allows the simultaneous perception of the artwork and the scenery.

Staging the Landscape

Photographer and historian Arno Gisinger was the archive's first artist in residence in 2023. Born in Vorarlberg, Gisinger brought not only familiarity with the region but also a practice that merges photography and historical inquiry. During his two-week stay, he explored the archive, traversed the valley, and immersed himself in its culinary and agricultural life, speaking with residents about social and cultural shifts.

Gisinger's final work *Reframing* was installed on the hut, where thousands of skiers would pass daily.

He selected one of Kessler's photographs – a 1950s interior of the iconic Ifen Hotel. Seen from behind, a statue in the foreground leads the viewer's gaze out through a large panoramic window. It opens up to a grand mountainous landscape, which is arranged in triangular compositions, highlighting the town in the front of the picture but most importantly the peak of the Widderstein mountain. Such motifs that were captured by Kessler were printed on postcards and sent throughout Europe. This resulted in the reputation of the Kleinwalsertal as a remote region with sublime mountains that are ideal for winter as well as summer tourism.

But Gisinger's intervention highlighted how constructed these views could be. In the accompanying artist talk, he explained that Kessler had replaced the original window view with a more dramatic mountain panorama – one that did not exist in reality. This technique of photomontage underscores Kessler's dual role as documentarian and image-maker, shaping external perceptions of the valley.

These staged landscapes place Kessler within the genre of *Heimatfotografie* – a style that emerged in 19th-century Germany and was later adapted by Austrian photographers. As Elizabeth Cronin notes, the German *Heimat* movement was fueled by Romantic ideals and a desire to protect nature in the face of industrialisation. Photography was seen as a truthful medium and, in this context, was expected to avoid artistic manipulation. In contrast, post-World War I Austria, lacking a unifying national identity, showed less concern for protecting a collective *Heimat*. Photography reflected this looser relationship, often leaning more toward aesthetic expression than nationalist preservation. Austrians saw themselves as part of Germanic culture yet often sought to distinguish themselves – presenting themselves as more refined or intellectual (Cronin, 2015). Kessler's archive spans a wide array of subjects: chapels, interiors, portraits, and landscapes. Some images are straightforward documentation – cave expeditions or home interiors – while others, such as sweeping mountain views, reveal a more deliberate aesthetic staging. Kessler's work thus moves between German and Austrian notions of *Heimat*,

Opening picture

Arno Gisinger,
Reframing, 2023,
Riezlern, Austria. All
photographs © Karl
Max Kessler Archive.

Fig. 1

Karl Max Kessler,
interior shot of the
Ifen Hotel, early 20th
century.

Fig. 2

Arno Gisinger,
Reframing, 2023,
Riezlern, Austria.



with recurring emphasis on the mountains as romanticized symbols of identity and place, echoing the dual existence of the Kleinwalsertal between those two nations.

Nature as commodity

The second residency invited artist David Brooks, whose practice interrogates the ways nature is perceived, manipulated, and commodified. His installation, titled *There's Gold in Them Thar Hills*, explored the economic and cultural entanglement between people and landscape.

Brooks presented a golden billboard to skiers and hikers, printed on reflective foil. The image depicted a snow-laden fir tree from a low angle, with two huts nearly buried in snow. The idyllic winter scene, however, is at odds with today's climate reality. Natural snowfall has diminished, and snow cannons now maintain the slopes essential to tourism. The golden shine of the installation had two intentions: First, to highlight the monetary value that lay in the propagation of the scenic wintery landscape. Secondly,

the surface reflected the surrounding environment and the perceiver within the billboard, associating the environmental change with human activity. To drive home the point, Brooks replicated the billboard and divided it into 32 golden strips, distributing them throughout the valley – to bus stops, local businesses, and scenic lookouts. Each fragment served as a reminder that all residents participate in, and benefit from, the commodification of the region's image. The title references the California Gold Rush phrase “there's gold in them thar hills,” which encapsulates the historical impulse to extract value from natural environments. In the Kleinwalsertal, when nature no longer produces what is needed – such as snow – humans intervene to recreate it.

The value, however, does not only lie in the snow, but also in the staging of it through Kessler's photography. Again, the art installation presents a montage. The tree in the foreground can be found in multiple other pictures. It can be assumed that Kessler used this depiction to cover his snow tracks and therefore accentuate the untouched, empty land-

Fig. 3
David Brooks, *There's Gold in Them Thar Hills*, 2024, Riezlern, Austria.

Fig. 4
Karl Max Kessler, *Winterlandscape*, early 20th century.





scape of the valley, which is more attractive to the touristic eye. Through these aesthetic decisions, landscape and photography mutually shaped one another – ultimately influencing how nature was preserved, perceived, and sold. Once difficult to access, the valley’s infrastructure has evolved to meet the demands of tourism, replacing agriculture as the primary economic driver.

Tracing the past into the present

The residencies initiated by the Karl Max Kessler Archive offer layered experiences – inviting viewers to explore archival photographs while immersed in the physical valley itself. These projects connect the past with present-day life, fostering a renewed appreciation of the region’s cultural and environmental history. The archive remains committed to engaging contemporary artists and historians to reinterpret and activate its materials. By doing so, it provides a space for locals to reconnect with their

heritage and reflect on its ongoing relevance. With the changing economy, that focusses more on tourist rather than alpine agriculture, a lot of knowledge, practices and traditions are lost. The art installations brought into the public, hence, aim to initiate a debate about heritage and customs that might be valuable to archive and revive.

The third resident, Judith Neunhäuserer, is currently developing a new project that delves even deeper into the valley’s ancient past. Her work brings a scientific and spiritual lens to the landscape. As recent studies show, the valley harbors numerous archaeological sites that can be traced back to the Mesolithic, making it a “singular micro-region” in the Western Alps (Posch, 2022).

As these artist residencies demonstrate, the Kleinwalsertal is not only a place of aesthetic wonder but also a site of complex cultural narratives – shaped, staged, and shared through photography, memory, and art. ■

Reference

- Amann Anton, Keßler Karl** (2023), *Alpen im Kleinwalsertal: Wandel und Verlust*, Brüüge Eigenverlag, Riezlern.
- Cronin Elizabeth** (2015), *Heimatt fotografie in Österreich: eine Politisierte Sicht von Bauern und Skifahrern*, Photoinstitut Bonartes, Wien and Fotohof Edition, Salzburg.
- Höbl Hermann Peter** (1969), *Der Fremdenverkehr im Kleinen Walsertal*, Wagner, Innsbruck.
- Jäger Heinrich** (1953), *Der kulturgeographische Strukturwandel des Kleinen Walsertals*, Laßleben, Regensburg.
- Posch Caroline** (2022), “Ain’t No Mountain High Enough” – Mesolithic Colonisation Processes and Landscape Usage of the Inner-Alpine Region Kleinwalsertal (Prov. Vorarlberg, Western Austria)», in *Open Archeology*, vol. 8, n. 1, pp. 696-738.

Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / Revue internationale d'architecture et de paysage dans les Alpes / Internationale Zeitschrift für Alpine Architektur und Landschaft / Revija za alpsko arhitekturo in pokrajino / International journal of alpine architecture and landscape.

ArchAlp è una rivista ad accesso aperto del Politecnico di Torino.
Tutti i numeri sono disponibili online sul sito <https://areeweb.polito.it/ricerca/IAM>
Dal primo numero della nuova serie la versione cartacea della rivista è disponibile presso Bologna University Press e nelle librerie specializzate.

ArchAlp is an open access journal of the Polytechnic of Turin.
All issues are available online on <https://areeweb.polito.it/ricerca/IAM>
From the first issue of the new series the paper version of the journal is available at Bologna University Press and in specialized bookshops.





Abbonamento a 2 numeri, formato cartaceo, circa 144 pagine a numero, a colori. Spese di spedizione per l'Italia incluse (uscita semestrale: luglio 2025, dicembre 2025)

2 issues subscription, print version, about 144 pages for issue, full color. Shipping charges included Italy only (issues: july 2025, december 2025)



Abbonamento 2 numeri (formato cartaceo)
2 issues subscription (print version)



Scan here

<http://bit.ly/ARCHALP>

info: ordini@buponline.com



Politecnico di Torino
 Dipartimento di Architettura e Design



Bologna
 University Press

La relazione tra arte e ambiente nelle Alpi non è mai stata un semplice esercizio estetico ma un gesto conoscitivo, un modo di comprendere e ridefinire il senso stesso dello spazio montano. Fin dal XVIII secolo, quando scienziati e artisti affrontavano insieme l'ignoto delle alte quote, la rappresentazione delle montagne è divenuta atto di costruzione culturale e strumento di indagine sulla forma del mondo. Oggi, in un tempo segnato dalla crisi climatica e dalla trasformazione dei paesaggi, questa interazione si rinnova: la montagna torna laboratorio di sperimentazione, luogo in cui la ricerca artistica apre nuovi significati, sovverte cliché, restituisce profondità e complessità a territori spesso ridotti a icone del consumo e del turismo. Attraverso narrazioni, sperimentazioni e esperienze, il numero di ArchAlp esplora le molteplici modalità con cui l'arte contemporanea dialoga con lo spazio alpino, ricostruendone le geografie simboliche e materiali.

The relationship between art and the Alpine environment has never been a mere aesthetic exercise but rather a cognitive act, a way of understanding and redefining the very meaning of mountain spaces. Since the eighteenth century, when scientists and artists ventured together into the unknown peaks, visual representations of mountains have become a cultural construction and a tool for investigating the form of the world. Today, in an era marked by climate crisis and landscape transformation, this interaction is being renewed: The mountains have once again become a laboratory of experimentation, a place where artistic research opens new meanings, subverts clichés, and restores depth to territories that are often reduced to icons of consumption and tourism. Through narratives, practices and experiences, this issue of ArchAlp explores the multiple ways in which contemporary art engages with the Alpine space, reconstructing its symbolic and material geographies and helping imagine new ways of inhabiting and thinking of mountains.