



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

www.xydigitale.it

Year IX, January - December 2024
Anno IX, Gennaio - Dicembre 2024

*Critical review of studies
on the representation
of architecture
and use of the image
in science and art*

*Rassegna critica di studi
sulla rappresentazione
dell'architettura
e sull'uso dell'immagine
nella scienza e nell'arte*

15

**MOUNTAINS.
PAST, PRESENT,
FUTURE IMAGES**

**MONTAGNE.
IMMAGINI PASSATE,
PRESENTI, FUTURE**

Editor-in-Chief / Direttore Scientifico

Roberto de Rubertis

Managing Director / Direttore Responsabile

Giovanna A. Massari

Scientific Committee / Comitato Scientifico

Lucio Altarelli, Paolo Belardi, Alessandra Cirafici, Gianni Contessi, Antonella Di Luggo,
Edoardo Dotto, Michele Emmer, Francesca Fatta, Fabrizio Gay, Paolo Giandebiaggi,
Francesco Maggio, Carlos Montes Serrano, Philippe Nys, Ruggero Pierantoni,
Franco Purini, Fabio Quici, Livio Sacchi, Rossella Salerno,
José Antonio Franco Taboada, Marco Tubino, Ornella Zerlenga

Managing Editors / Capo Redattori

Elena Casartelli, Fabio Luce, Cristina Pellegatta, Cristiana Volpi

Editorial Board / Comitato di Redazione

Margherita Parrilli, Roberta Vitale

Advisor for English Language / Consulente per la lingua inglese

Roberta Vitale

Scientific reviewers of the submitted papers / Revisori scientifici dei testi ricevuti

Piero Albinis, Giuseppe Amoruso, Laura Baratin, Paolo Belardi, Fabio Bianconi,
Massimiliano Ciammaichella, Alessandra Cirafici, Luigi Cocchiarella, Marco Fasolo, Luca Gibello,
Francesco Maggio, Leonardo Paris, Giulia Pellegri, Andrea Rolando, Livio Sacchi, Cristiana Volpi

Editorial Office / Redazione

Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Meccanica
via Mesiano, 77 - 38123 Trento
tel. +39 0461 282669
www.dicam.unitn.it

Index / Indice

Cover. Maria Piera Branca, *Dreamers Will Walk There*, drawing on paper, 21x21 cm, 2022.
© Maria Piera Branca.

The work is part of a collection of drawings representing imagined and dreamed places. A mountain is a place of the soul; silence and shapes accompany the journey, carrying with it the fear of every beginning represented by the shapes in the foreground. The suspended beauty of the morning and the amazement at the pale horizons soften the fear of going.

In copertina. Maria Piera Branca, *Vi cammineranno i sognatori*, disegno su carta, 21x21 cm, 2022.
© Maria Piera Branca.

Il lavoro fa parte di una raccolta di disegni che rappresentano luoghi immaginati e sognati. La montagna è un luogo dell'anima, il silenzio e le forme accompagnano il cammino che porta con sé il timore di ogni inizio, rappresentato dalle forme in primo piano. La bellezza sospesa del mattino e lo stupore per i pallidi confini attenuano il timore dell'andare.

XY: rassegna critica di studi sulla rappresentazione dell'architettura e sull'uso dell'immagine nella scienza e nell'arte = Critical review of studies on the representation of architecture and use of the image in science and art – A. 9, n. 15 (gen.-dic. 2024) = Y. 9, no. 15 (Jan.-Dec. 2024)
Trento: Università degli Studi di Trento; 2016 - . - v. : ill.; 30 cm. – Annuale
ISSN (online): 2499-8346

ISBN (online): 978-88-5541-108-0
DOI: <http://dx.doi.org/10.15168/xy.v9i15>

Università degli Studi di Trento
via Calepina, 14 - 38122 Trento
tel. +39 0461 283016 - 281722
casaeditrice@unitn.it



Except where otherwise noted, contents on this journal are licensed with a Creative Commons Attribution – Non Commercial – Share Alike 4.0 International License
Eccetto ove diversamente specificato, i contenuti della rivista sono rilasciati con Licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale

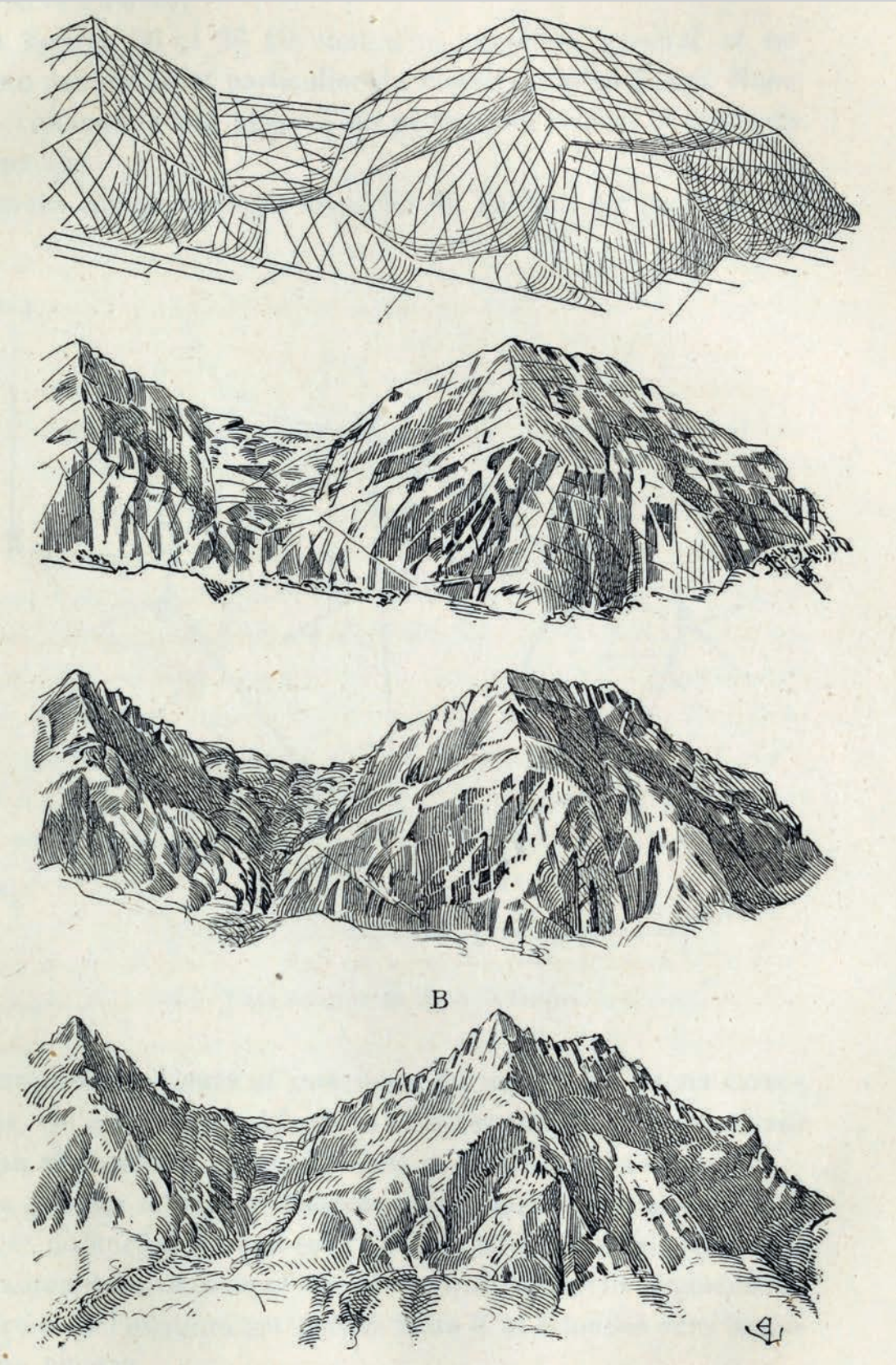
4	Giovanna A. Massari	Editorial. Elevated Sites Editoriale. Luoghi in quota
8	Simone Bori	Representing by Outlines. The Mountain, Described through its Contour Rappresentare per profili. La montagna descritta attraverso il suo contorno
22	Michela Rossi Sara Conte	Stories by Drawing. Dino Buzzati’s Mountains Racconti di-segni. Le montagne di Dino Buzzati
40	Cesare Battelli Ornella Zerlenga	The Utopia of the Sacred Mountain. Imaginific Scenarios L’utopia della montagna sacra. Scenari immaginifici
60	Roberta Agnifili	Visible Traces, Invisible Traces. The Texture of the Mountain as Infrastructure Tracce visibili, tracce invisibili. La trama della montagna come infrastruttura
74	Francesca Sisci	The Italian Mountain Villages in Wisconsin. <i>Hillbrows and Hilltowns</i> by Robert Venturi I borghi montani italiani del Wisconsin. <i>Hillbrows and Hilltowns</i> di Robert Venturi
90	Sara Favargiotti Adriano Dessì Marco Ferrari Roberto Sanna	Cyborg Mountains. Post-war and Post-mining Metamorphoses in the Border Places between Trentino-Alto Adige and Sardinia Montagne Cyborg. Metamorfosi post-belliche e post-minerarie nei luoghi di confine tra Trentino-Alto Adige e Sardegna
106	Elisa Bernard Massimiliano Condotta Elisa Zatta	Interpreting the Alpine Region over Time through the High-altitude Network of Outposts Interpretare il territorio alpino nel tempo attraverso la rete dei presidi d’alta quota
120	Silvia Metzeltin Giovanna Duri	Gino Buscaini, Mountains in His Hands Gino Buscaini, montagne tra le mani
126	XY 15 2024	The Competition for the Cover Image Il concorso per l’immagine di copertina

The present meaning associated with the word ‘mountain’ refers to the image of a height of varying size and shape, emerging from a surface. Encyclopaedias and dictionaries treat the ‘mountain’ starting from the idea of a relief characterised by a certain elevation above the ground; the value of the summit altitude and the morphological peculiarities condition the same toponymic choices: peak, summit, pinnacle, mount, hill, knoll are just some of the terms preceding the proper names of elevated places. Mountains are, therefore, natural realities closely associated with the concept of ‘immense quantity’ that extends upwards, even when they belong to underwater or extra-terrestrial worlds. The allusion to a great dimension, tangible and intangible, spills over into the figurative and symbolic uses imprinted in the history of civilisations, art, and religions, where physical and spiritual experiences blend, shifting the sense of relationship from spatial to temporal. A slope, a rugged landscape is traversed slowly but, above all, epochal circumstances modify the connections between the environment and society and, consequently, transform the reverberation on humanity of a Mount Olympus, Tabor or Fuji. The inviolate peaks in various parts of the planet are many, however, much more numerous are the originally inaccessible oro-hydrographic systems and then gradually occupied, over the centuries, by anthropic levels of mutable intensity, extension, and duration, sometimes with cyclical trends. The theme of ‘dwelling levels’, whether momentary or lasting, extends the directions of gazes on the mountains and indicates lines of research based on the interweaving of multiple disciplines. The mountain is a place of life and work, home to forestry, mining, agricultural, and livestock activities; it is a place of tourism and sport, marked seasonally by facilities for holidaying, professional competitions, and amateur recreation; it is, therefore, an ‘anthropological place’, according to Marc Augé’s definition, that is, an identity, relational, and historical place, whose existence is supported by road and rail transport infrastructures and cableways. Studies of the geomorphology of the territory dialogue with those of landscape aesthetics, just as the knowledge of construction techniques and building types leads to investigating the human

narratives hidden within the works themselves. Interest in the connections between tradition and innovation, anonymous cultures, and illustrious creators is today partially overshadowed by the urgent questions posed by socio-economic evolution and the challenges of climate change, which affect both the development and abandonment of increasingly fragile areas. Mountainous areas to be safeguarded and promoted, or simply rediscovered, are everywhere: they await truly ‘sustainable’ planning actions, capable of balancing the conservation of values and the development of new paradigms, equally oriented towards describing past scenarios, present conditions, and future desires. The modes of representation are the soul of these narrative and intervention projects which, by focusing on spatiality, necessarily privilege the visual channel, without detracting from literary expressions. The images capable of interpreting the existing and giving shape to expectations include maps, views, drawings, videos, photographs, and diagrams; they can be static, dynamic, interactive, generated from 2D documents or 3D digital models; sometimes they adhere to the perceived, at other times they aim to make the deepest hidden structures visible. The ‘high-altitude places’ manifest their identity and communicate their complexity and specificity through the figurative and symbolic ‘translations’ produced in various fields, linked both to the individuality of personal gestures and the collective production of scientific analysis. The 2024 edition of XY has the ambition of bringing together experiences that focus on the common, natural, and cultural heritage of the mountains: an apparently immutable but constantly evolving frame, composed of layers that inexorably alternate in representations of geographic, historical, cartographic, architectural, engineering, urban planning, economic, artistic, photographic, cinematographic, literary, and sporting origins. The images are taken from: VIOLLET-LE-DUC E.-E. (1876), *Le massif du Mont Blanc: étude sur sa constitution géodésique et géologique sur ses transformations et sur l’état ancien et moderne de ses glaciers*, Paris, J. Baudry. <https://archive.org/details/lemassifdumontbl00viol/page/n271/mode/2up> (last access 3/1/2025).

Il significato corrente con cui la parola “montagna” è adoperata si riferisce all’immagine di un’altura di entità e forma variabili, emergente da una superficie. Enciclopedie e dizionari trattano la “montagna” a partire dall’idea di un rilievo connotato da un determinato dislivello rispetto al suolo; il valore della quota sommitale e le peculiarità morfologiche condizionano le stesse scelte toponomastiche: vetta, cima, picco, monte, colle, dosso sono solo alcuni dei termini anteposti ai nomi propri dei luoghi elevati. Le montagne sono dunque realtà naturali strettamente associate al concetto di “quantità ingente” che si protende verso l’alto, perfino quando esse appartengono a mondi sottomarini o extra-terrestri. L’allusione alla grande dimensione, tangibile e non, si travasa negli usi figurati e simbolici impressi nella storia delle civiltà, dell’arte e delle religioni, dove l’esperienza fisica e quella spirituale si mescolano, spostando il senso della relazione da spaziale a temporale. Un pendio, un paesaggio impervio si percorrono con lentezza ma, soprattutto, le circostanze epocali modificano i rapporti tra l’ambiente e la società e, di conseguenza, si trasforma il riverbero sull’umanità di un monte Olimpo, Tabor o Fuji. Le vette inviolate in varie parti del pianeta sono tante, tuttavia sono molto più numerosi i sistemi oro-idrografici originariamente inaccessibili e poi gradualmente occupati, lungo i secoli, da livelli antropici di intensità, estensione e durata mutevoli, a volte con andamento ciclico. Il tema delle “quote dell’abitare”, sia esso momentaneo o duraturo, estende le direzioni degli sguardi sulle montagne e indica linee di ricerca basate sull’intreccio di molteplici discipline. La montagna è un luogo di vita e di lavoro, sede di attività forestali, estrattive, agricole e zootecniche; è un luogo di turismo e sport, segnato stagionalmente da strutture per la villeggiatura, per gare professionali e per svaghi amatoriali; è pertanto un “luogo antropologico”, secondo la definizione di Marc Augé, cioè un luogo identitario, relazionale e storico, la cui esistenza si regge sulle infrastrutture per il trasporto stradale e ferroviario, nonché sugli impianti a fune. Gli studi di geomorfologia del territorio dialogano con quelli di estetica del paesaggio, così come la conoscenza di tecniche costruttive e tipi edilizi porta ad indagare le vicende umane celate nelle

opere medesime. L’interesse per le connessioni tra tradizione e innovazione, culture anonime e artefici illustri, oggi è in parte offuscato dalle domande urgenti poste dall’evoluzione socioeconomica e dalle sfide del cambiamento climatico, dalle quali dipendono tanto lo sviluppo quanto l’abbandono di aree sempre più fragili. Le zone montuose da salvaguardare e promuovere, o semplicemente riscoprire, sono ovunque: esse attendono azioni progettuali veramente “sostenibili”, capaci di bilanciare la conservazione dei valori e l’elaborazione di nuovi paradigmi, ugualmente orientate a descrivere scenari passati, condizioni presenti e desideri futuri. I modi della rappresentazione sono l’anima di questi progetti di narrazione e d’intervento che, ponendo l’attenzione sulla spazialità, privilegiano necessariamente il canale della visualità, senza nulla togliere alle espressioni letterarie. Le immagini in grado di interpretare l’esistente, e di dare forma alle aspettative, sono mappe, vedute, disegni, video, fotografie, diagrammi; possono essere statiche, dinamiche, interattive, generate da documenti 2D o da modelli digitali 3D; talvolta sono aderenti al percepito, talaltra mirano a rendere visibili le strutture nascoste più profonde. I “luoghi in quota” manifestano il loro carattere identitario, comunicano la propria complessità e specificità tramite le “traduzioni” figurative e simboliche prodotte in ambiti diversi, legate sia all’individualità del gesto personale che alla collettività dell’analisi scientifica. L’edizione 2024 di XY ha l’ambizione di riunire le esperienze che hanno come oggetto il patrimonio comune, naturale e culturale, della montagna: un palinsesto apparentemente immutabile ma in costante divenire, composto da strati che inesorabilmente si alternano nelle rappresentazioni di matrice geografica, storica, cartografica, architettonica, ingegneristica, urbanistica, economica, artistica, fotografica, cinematografica, letteraria e sportiva. Le immagini sono tratte da: VIOLLET-LE-DUC E.-E. (1876), *Le massif du Mont Blanc: étude sur sa constitution géodésique et géologique sur ses transformations et sur l’état ancien et moderne de ses glaciers*, Paris, J. Baudry. <https://archive.org/details/lemassifdumontbl00viol/page/n271/mode/2up> (ultima consultazione 3/1/2025).

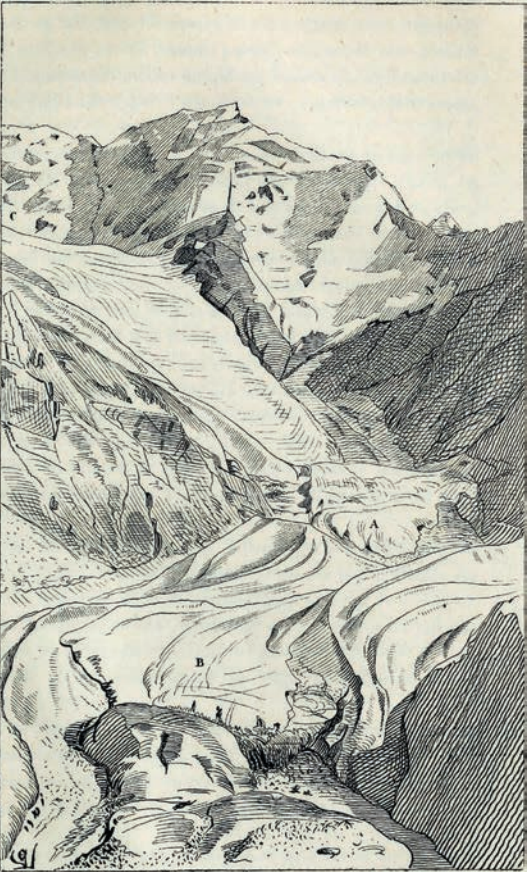
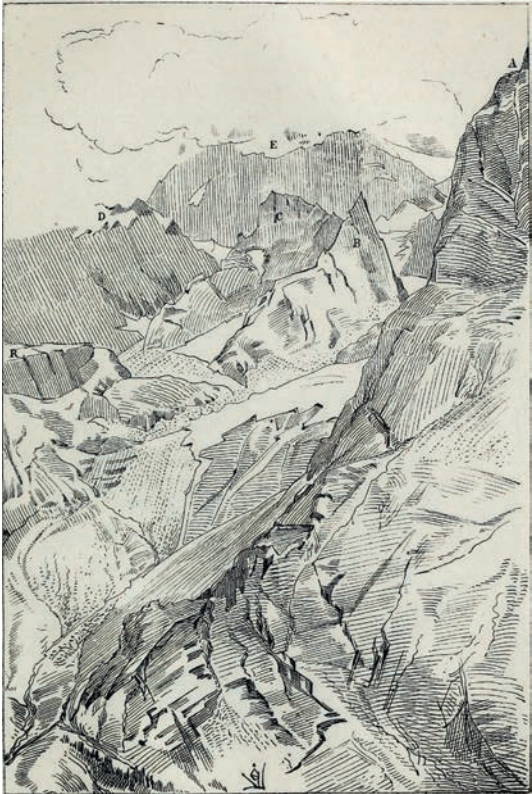
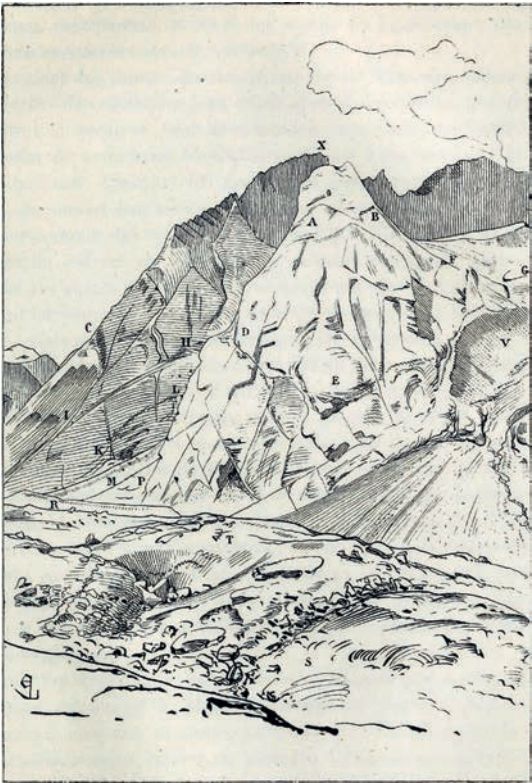


Changes made to a summit,
VIOLET-LE-DUC 1876: 76.

Val Veny, Aiguille du Châtelet
(VIOLET-LE-DUC 1876: 224).
Terminal part of the Bossons
glacier (VIOLET-LE-DUC 1876:
107).
Southern side of Mont Blanc
(VIOLET-LE-DUC 1876: 226).
The Bionnassay Glacier
(VIOLET-LE-DUC 1876: 221).

Modifiche apportate a una
sommità, VIOLET-LE-DUC
1876: 76.

Val Veny, Aiguille du Châtelet
(VIOLET-LE-DUC 1876: 224).
Parte terminale del ghiacciaio
dei Bossons (VIOLET-LE-DUC
1876: 107).
Versante meridionale del
Monte Bianco (VIOLET-LE-
DUC 1876: 226).
Il ghiacciaio di Bionnassay
(VIOLET-LE-DUC 1876: 221).



Representing by Profiles. The Mountain, Described through its Outline

Simone Bori



The mountain's profile is recognized as one of the distinctive elements by which it is identified, its reading by contrast with the background sky characterising its iconic recognition. In this sense, the paper investigates the representation of the mountain through the graphic form of the profile, understood as the drawing that reproduces the extreme line of its outline. Consider the triangular profile drawn freehand as the ultimate synthesis of the concept of the mountain but also the detailed one crafted by mountaineers to illustrate the new routes they have travelled; the topographical profile as the scaled representation on a Cartesian plane of the elevation trend along a planimetric line; the artistic profile (as realistic as it is abstract) that the illustrator draws to describe the mountain through captivating graphic artefacts; the profile of the mountain routes in bicycle hiking or great and epic stage races; the profile found in the logos of corporate and territorial brands, where both real and imagined mountains are featured. The contribution adopts a taxonomic approach to the varied alternation of modes and typologies representing the mountain profile, which symbolically take on the figurative meaning of different ways and types of looking at mountains, with the aim of fostering visual keys to interpreting its role as an identity and shared heritage.

Keywords: form, identity, perception.

“At that point, the prisoner realised that the man could not see and may have been totally blind. And a compassion came over him that extinguished that sense of exhilaration he had felt in facing the blizzard and still savoured with the old man's pipe and with the old man by the stove as if he were in a shelter in the mountains back home. The girl said, ‘It happened in the war, accept at least these cigarettes’. So she took them. He returned near the stove; the blizzard was falling, and beyond the window glasses, the profiles of the mountains were beginning to appear” (Rigoni Stern 2006: 512-513).

1. Introduction

This quotation, taken from Mario Rigoni Stern's short story *Nell'ultimo inverno di guerra* (In the Last Winter of War), implicitly describes how the profile of a mountain is the distinctive element through which the mountain itself is commonly identified, and how the reading of the outline, in contrast with the sky, characterises its iconic recognisability. In this sense, the paper investigates the representation of the mountain through the

graphic form of the profile, understood as the drawing that reproduces the boundary line of its morphology.

As Pliny the Elder recalls in the story of the potter Butade's daughter, which has widely suggested the relative representation in art history and marked the birth of the act of drawing itself, the human profile is the essence of the portrayed subject because it does not represent its totality, but only what is sufficient to visually define it in memory and remembrance (Gaio Plinio Secondo 1561). Similarly, the representation of the mountain through its profile visually expresses the identity of the portrayed subject.

2. Profile and Outline

Geometrically speaking, as indicated by the definition, “the profile of a three-dimensional object distinguishes the outline traced on a projection plane by the straight lines passing through the center of view and tangent to the object's surface” (*Profilo*, n.d.). At the same time, in the field of topography – and dealing with mountains, it is particularly relevant to refer to this context – the profile of a por-



Rappresentare per profili. La montagna descritta attraverso il suo contorno

Simone Bori

Il profilo della montagna è riconosciuto essere uno degli elementi distintivi con cui si individua la montagna stessa, la sua lettura per contrasto con il cielo di sfondo che ne caratterizza l'iconica riconoscibilità. In tal senso, il contributo indaga la rappresentazione della montagna attraverso la forma grafica del profilo, inteso come il disegno che riproduce la linea estrema del suo contorno. Si pensi al profilo triangolare disegnato a mano libera come estrema sintesi del concetto di montagna, ma anche a quello dettagliato dagli alpinisti per indicare le nuove vie percorse; al profilo topografico come rappresentazione in scala su un piano cartesiano dell'andamento altimetrico lungo una linea planimetrica; al profilo artistico (tanto realistico quanto astratto) che l'illustratore disegna per descrivere la montagna attraverso accattivanti artefatti grafici; al profilo dei percorsi montani dell'escursionismo cicloturistico o delle grandi ed epiche corse a tappe; al profilo presente nei loghi di *brand* aziendali e territoriali in cui sono presenti montagne reali e immaginate. Il contributo si occupa con approccio tassonomico del variegato alternarsi di modalità e tipologie rappresentative del profilo della montagna che assumono simbolicamente il significato figurato di altrettanti modi e tipologie di guardare alla montagna con l'obiettivo di favorire chiavi di lettura visuali del suo ruolo di patrimonio identitario e condiviso.

Parole chiave: forma, identità, percezione.

«Fu a quel punto che il prigioniero si accorse che quell'uomo non vedeva, che forse era completamente cieco, e gli venne una compassione che gli spense quel senso di euforia che aveva provato nell'affrontare la tormenta e che ancora assaporava con la pipa del vecchio e con il vecchio vicino alla stufa come fosse in un rifugio sulle montagne di casa. La ragazza disse: “È successo in guerra, accetti almeno queste sigarette”. Allora le prese. Ritornò vicino alla stufa; la tormenta stava calando e, oltre i vetri della finestra, si incominciavano a vedere i profili delle montagne» (Rigoni Stern 2006: 512-513).

1. Introduzione

In questa citazione tratta dal racconto *Nell'ultimo inverno di guerra* di Mario Rigoni Stern è implicitamente descritto come il profilo di una montagna sia l'elemento distintivo attraverso il quale comunemente si individua la montagna stessa e come la lettura del contorno per contrasto con il cielo ne caratterizzi l'iconica riconoscibilità. In tal senso, il contributo indaga la rappresentazione della montagna attraverso la forma

grafica del profilo, inteso come il disegno che riproduce la linea limite della sua morfologia. Come ricorda Plinio il Vecchio nel racconto in cui narra della figlia del vasaio Butade, che ha ampiamente suggestionato la relativa rappresentazione nella storia dell'arte e sancito la nascita dell'atto stesso del disegno, il profilo umano è l'essenza del soggetto ritratto, perché non ne rappresenta la totalità, ma solo quello che è sufficiente per definirlo visualmente nella memoria e nel ricordo (Gaio Plinio Secondo 1561). Allo stesso modo, la rappresentazione della montagna mediante il profilo esprime visivamente l'identità del soggetto ritratto.

2. Profilo e contorno

Dal punto di vista geometrico, come indicato dalla definizione del termine, «il profilo di un oggetto tridimensionale contraddistingue la sagoma tracciata su un piano di proiezione dalle rette passanti per il centro di vista e tangenti alla superficie dell'oggetto» (*Profilo* s.d.). Allo stesso tempo, in ambito topografico, e trattando di montagna è particolarmente pertinente riferirsi a questo contesto, il profilo di una porzione di territorio si ottiene «serven-

tion of territory is obtained “by using maps in which contour lines are indicated, allowing the determination of terrain slopes along a line (on the abscissas, the distances between successive points where the line intersects the contour lines are plotted, while on the ordinates, starting from a reference elevation, the elevations of those same points are indicated)” (*Profilo*, n.d.). Similarly, the definition of the term ‘outline’ also helps to clarify the meaning that this contribution intends to emphasise. Outline is the line or set of lines that limit and circumscribe a figure (*Contorno*, n.d.), so outline is a synonym for perimeter line, which introduces both the mathematical concept of the limit of a figure – that is, the set of those points for which, when considering any surrounding area, even minimal, around them, both points inside and outside the figure the fall within this surrounding area, and the literal concept of limit, which is the dividing line between phenomena occurring below and above it (*Limite*, n.d.).

It is perhaps in the meanings most distant, at least apparently, from the geometric-topographical context traditionally considered the most relevant to the mountainous domain that other ways of looking at mountains can be found, with the aim of fostering visual keys to its role as heritage. For example, regarding the meaning of the term ‘profile’ in the literary sense of “a brief and concise description of the essential features of a person” or “an essay [...] that presents, quickly but effectively and expressively” (*Profilo*, n.d.) some subject or object, it is possible to identify, by translation, the graphic sign, of simple realization, but of clear and immediate understanding, that defines the outline of a mountain. In this sense, the profile is no longer merely the physical boundary between the mountain and the sky, but also becomes a synthesis of its meaning, value, and identity.

3. Visual Perception of Profile Shape

The relevance of the material and figurative meanings of the terms ‘profile’ and ‘outline’ in relation to the description and representation of mountains through profiles and outlines is further corroborated by theories of perception. In particular, there is immediate

reference to *Gestalt* psychology regarding the visual perception of form and its representation, with specific reference to the theoretical element of the relationship between figure and background. The founding principle of this psychological approach, based on the interaction between visual perception of reality and phenomenal experience, indicates that an indispensable condition for the cognition of any image is the human perceptual system’s ability to distinguish figures from the background. In this sense, the background, i.e., that part of the image we perceive as distant and undefined, is of great importance because it never completely disappears from view, continuing to influence the perception of the figure. In fact, there is always the perceptual presence of two planes of observation: one being the background and the other the foreground. However, we can never read the figure and the background simultaneously, but rather through superposition. The clearer the contrast between the figure and the background, the easier it will be to identify and distinguish the former from the latter; contextually, the mind will assign greater or lesser importance to the two elements in the perceptual act. Thus, the analogy with mountain perception, in which we identify the background with the sky on the one hand and the figure with the mountain profile on the other, becomes clear and direct. As an emblematic example of this visual experience, one can refer to the application of the photographic technique of ‘out of focus’ or, even more, to the perception of the mountain landscape backlit or at sunset, where the separating outline between mountain and sky is so distinct that it manifests as an immediate message of visual communication of the natural landscape.

4. Profile as an Iconic and Identity Graphic Sign

The visual-experiential and emotional perception of the mountain profile is graphically translated into iconic drawings on the one hand and identity drawings on the other. The articulation determined by the succession of mountain peaks is identified in an abstract succession of triangles side by side or juxtaposed with each other. Thus, from preschool

dosi di carte nelle quali sono indicate le curve di livello, che permettono di determinare le pendenze di un terreno lungo una linea (sulle ascisse si riportano le distanze tra i successivi punti in cui la linea interseca le curve di livello, mentre sulle ordinate, a partire da una quota di riferimento, vengono indicate le quote di quegli stessi punti)» (*Profilo* s.d.). Parimenti, anche la definizione del termine contorno aiuta a chiarire l’accezione che questo contributo intende evidenziare. Infatti, il contorno è la linea o il complesso di linee che limitano e circoscrivono una figura (*Contorno* s.d.), quindi il contorno è un sinonimo di linea di perimetro, che introduce sia il concetto matematico di limite di una figura, cioè l’insieme di quei punti per i quali considerando qualsiasi intorno, anche minimo, ad essi, in tale intorno ricadono sia punti interni sia punti esterni alla figura considerata, sia il concetto letterale del limite, cioè la linea divisoria tra fenomeni che avvengono al di sotto e al di sopra di essa (*Limite* s.d.).

Ma è forse nei significati più lontani, per lo meno apparentemente, dal contesto geometrico-topografico tradizionalmente ritenuto più pertinente all’ambito montano, che si possono individuare altri modi di guardare alla montagna, con l’obiettivo di favorire chiavi di lettura visuali del suo ruolo di patrimonio. Ad esempio, con riferimento al significato del termine profilo nell’accezione letteraria di «descrizione breve e sintetica dei caratteri essenziali di una persona» o di «saggio [...] che presenta in modo rapido ma efficace ed espressivo» (*Profilo* s.d.) un qualche soggetto od oggetto, è possibile identificare per traslazione il segno grafico, di semplice realizzazione, ma di chiara e immediata comprensione, che definisce il contorno di una montagna. In tale accezione, il profilo non è più soltanto il limite fisico tra la montagna e il cielo, ma diviene anche sintesi del suo significato, del suo valore e della sua identità.

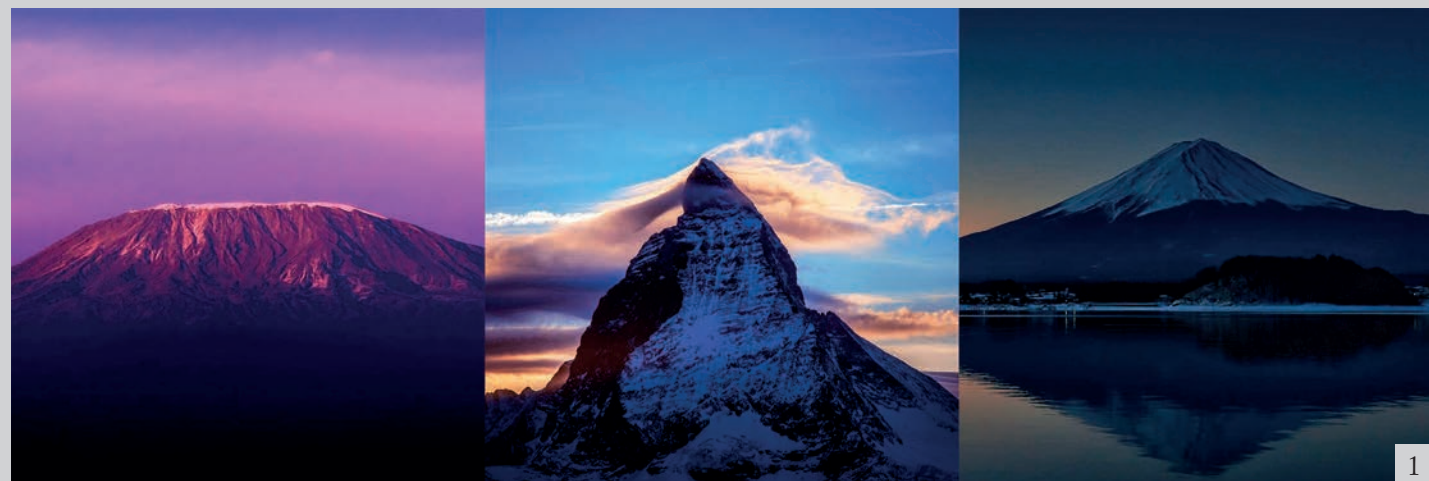
3. Percezione visiva della forma del profilo

La pertinenza dei significati materiale e figurato dei termini profilo e contorno in riferimento alla descrizione e alla rappresentazione della montagna attraverso profili e contorni, è

ulteriormente avvalorata dalle teorie della percezione. In particolare è immediato il rimando alla psicologia della *Gestalt*, in relazione ai fenomeni della percezione visiva della forma e della sua rappresentazione, con particolare riferimento all’elemento teorico del rapporto tra figura e sfondo. Il principio fondativo di questa corrente psicologica, basata sull’interazione tra percezione visiva della realtà ed esperienza fenomenica, indica come condizione indispensabile per la cognizione di qualsiasi immagine la possibilità da parte del sistema percettivo umano di distinguere le figure dallo sfondo. In tal senso, lo sfondo, cioè quella parte dell’immagine che percepiamo come distante e non definita, ha una grande importanza, perché non scompare mai del tutto dalla visione, continuando a condizionare la percezione della figura. Infatti, si verifica sempre la presenza percettiva di due piani di osservazione: uno appunto di sfondo e uno in primo piano; tuttavia, la figura e lo sfondo non possono mai essere letti con simultaneità, quanto piuttosto per sovrapposizione. Tanto più evidente sarà il contrasto tra figura e sfondo, tanto più facile sarà identificare e far emergere la prima dal secondo; contestualmente, la mente assegnerà rispettivamente maggiore e minore importanza ai due elementi presenti nell’atto percettivo. Appare quindi chiara e diretta l’analogia con la percezione della montagna, nella quale da una parte lo sfondo si identifica con il cielo e dall’altra parte la figura corrisponde al profilo montano. Come esempio emblematico di questa esperienza visuale, è possibile fare riferimento all’applicazione della tecnica fotografica del “fuori fuoco” o, ancor più, alla percezione del paesaggio montano in controluce o al tramonto, in cui il contorno di separazione tra montagna e cielo è talmente netto da manifestarsi come immediato messaggio di comunicazione visiva del paesaggio naturale.

4. Profilo come segno grafico iconico e identitario

La percezione visivo-esperienziale ed emozionale del profilo della montagna si traduce graficamente in disegni iconici da un lato e identitari dall’altro. L’articolazione determinata dal susseguirsi di vette montane si identifica in



1

age, human beings represent mountains: by drawing an iconic triangular profile with a more or less rounded vertex. Mountains take on a specific profile that distinguishes them according to their geological formation. There are mountains generated by orogenesis, i.e., by the collision of two tectonic plates that cause the Earth's surface to rise, which gives rise to large mountain ranges with steep slopes and very high peaks; or there are mountains generated by the presence of a single fault, which are distinguished by two different slopes, one steep and one gentle; again, there are mountains with a concave dome, with a rounded profile, often referable to volcanoes (Giménez 2024). It is precisely because of this immediate correspondence between reality and representation through profiles that one does not need to be an avid mountaineer or even an amateur hiker to be able to recognise and identify mountains through the shape of their outline: think of the iconicity of the profiles of the Matterhorn and Mont Blanc or the main Dolomite peaks for the Alpine arc, or of Kilimanjaro or K2, or even of Mount Fuji (fig. 1). The profile shape drawn through the broken line of its outline is transformed into an icon and has the power to become an identity sign of territories and communities (fig. 2) in a spontaneous brand design process. Exemplary in this regard is the film *The Englishman who went up a hill but came down a mountain* by Christopher Monger, inspired by a story from his grandfather Ivo Monger, in which the people rebel against the results of the topograph-

ical survey that had shown the downgrading of mountain to hill, doing everything to regain the lost designation. After all, that mountains are an identity element of ancestral anthropological importance is also demonstrated by the fact that many mountains have been, and still are, considered a sacred value because their peaks are closer to heaven than to earth. So much so that, for some, it is considered disrespectful to walk on them, as in the case of Mount Kailash in the Himalayan range, and in some cases, although they are tangible, they become part of religious imagination, as is the case with the Mount of Olives or Mount Ararat (Giménez 2024). In this sense, the natural landscape and those who inhabit it identify with the mountain that looms above them, and the flat representation of its outline unites them in a graphic sign universally recognised as a common heritage.

5. The mountain described through the shape of its outline

Concerning the representation of mountains drawn in profiles, it is possible to identify several categories in which outlines are used to describe them, such as mountaineering annotations, topography, illustration, logo design, visual art, digital applications, interior design, and street furniture.

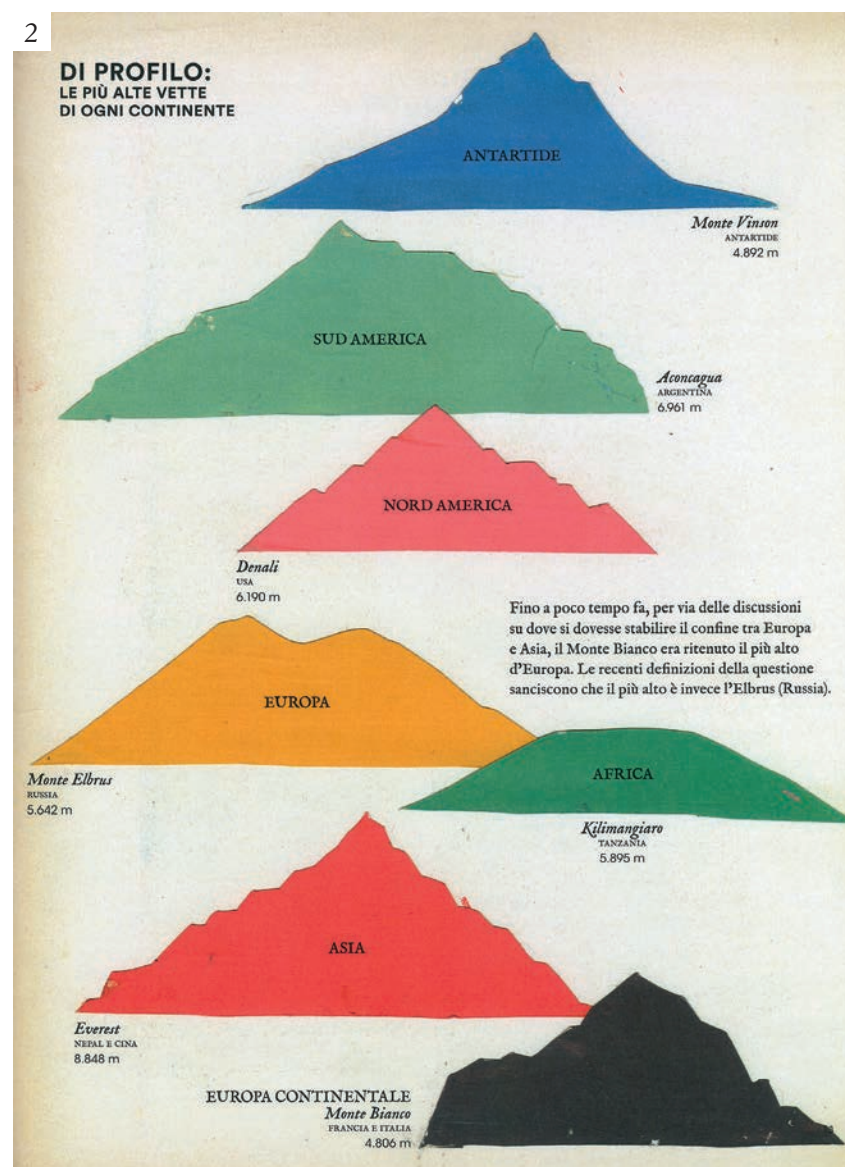
For more than two centuries now, on high-altitude climbs, it has not been uncommon for mountaineers, especially on the occasion of first ascents, to make freehand sketches, as if they were true reliefs from life, reporting on

Figure 1
Photographic images of iconic mountains (Kilimanjaro, Matterhorn and Fuji) taken at sunset (<https://mostbeautifulpicture.com/2019/10/28/kilimanjaro-tanzania/>, https://www.flickr.com/photos/4ndr34_f3bri4n/36115623966, <https://wallhere.com/it/wallpaper/177448>, last access 29/11/2024).

Figure 2
Regina Giménez, *Di profilo: le più alte vette di ogni continente* (In Profile: the Highest Peaks of Every Continent), GIMÉNEZ 2024: 13.

Figura 1
Immagini fotografiche di montagne iconiche (Kilimanjaro, Cervino e Fuji) scattate al tramonto (<https://mostbeautifulpicture.com/2019/10/28/kilimanjaro-tanzania/>, https://www.flickr.com/photos/4ndr34_f3bri4n/36115623966, <https://wallhere.com/it/wallpaper/177448>, ultima consultazione 29/11/2024).

Figura 2
Regina Giménez, *Di profilo: le più alte vette di ogni continente* (GIMÉNEZ 2024: 13).

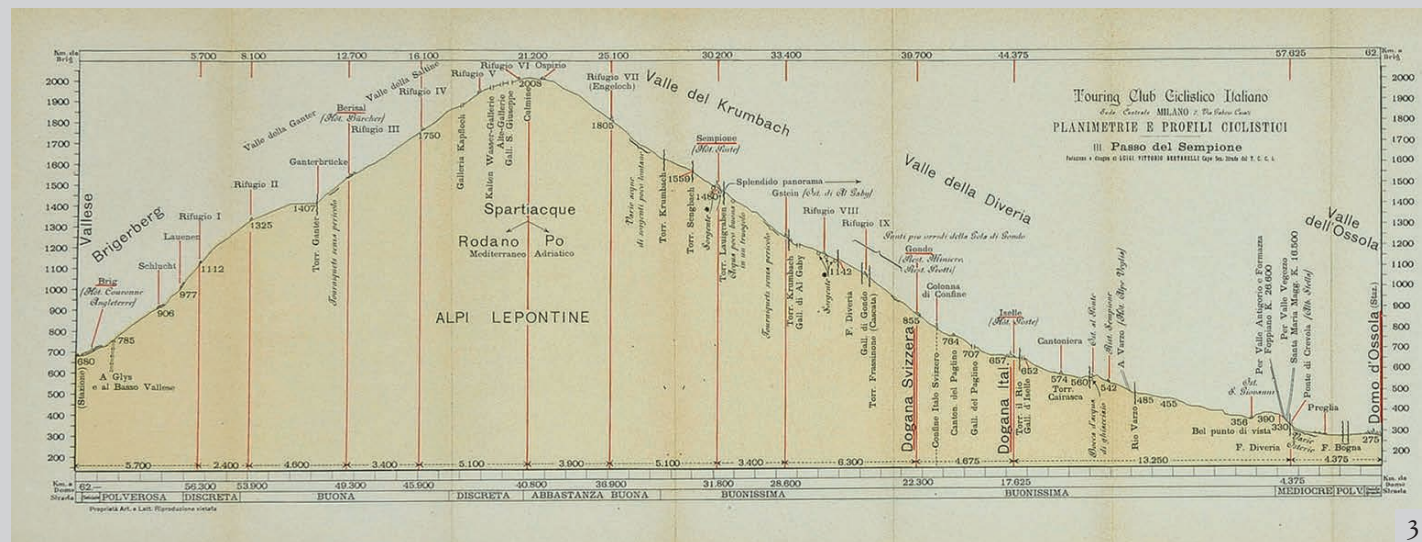


una successione astratta di triangoli affiancati o giustapposti tra loro. È così, infatti, che fin dall'età prescolare l'essere umano rappresenta la montagna: disegnando un iconico profilo triangolare dal vertice più o meno arrotondato. Le montagne assumono uno specifico profilo che le contraddistingue in base alla loro formazione geologica. Esistono montagne generate per orogenesi, cioè per collisione di due placche tettoniche che fanno sollevare la superficie terrestre, che dà origine a grandi catene montuose con versanti ripidi e vette altissime; oppure montagne generate dalla presenza di una sola faglia, che risultano con-

traddistinte da due pendii diversi, uno scosceso e uno dolce; ancora, esistono montagne a cupola concava, dal profilo arrotondato, spesso riconducibili a vulcani (Giménez 2024). Proprio grazie a questa corrispondenza immediata tra realtà e rappresentazione tramite profili non c'è bisogno di essere un appassionato alpinista e neppure un escursionista amatoriale per riuscire a riconoscere e identificare le montagne attraverso la forma del proprio contorno: si pensi all'iconicità dei profili del Cervino e del Monte Bianco o delle principali vette dolomitiche per l'arco alpino, oppure al Kilimanjaro o al K2, o ancora al Monte Fuji (fig. 1). La forma del profilo disegnata attraverso la linea spezzata del suo contorno si trasforma in icona e ha la forza per divenire segno identitario di territori e comunità (fig. 2), in una sorta di processo spontaneo di *brand design*. In tal senso, è esemplare il film *L'inglese che salì la collina e scese da una montagna* di Christopher Monger, ispirato da un racconto del nonno Ivo Monger, in cui la popolazione si ribella ai risultati del rilievo topografico che avevano evidenziato il declassamento della montagna a collina, facendo di tutto per riconquistare la denominazione perduta. Del resto, che la montagna sia un elemento identitario di importanza antropologica ancestrale è dimostrato anche dal fatto che molte montagne sono state, e sono tuttora, considerate di valore sacro in quanto le loro cime sono più vicine al cielo che alla terra. Tanto che per alcune di esse viene considerato non rispettoso camminarci sopra, come nel caso del Monte Kailash appartenente alla catena dell'Himalaya e in alcuni casi, seppure siano reali, entrano a far parte dell'immaginario religioso, come avviene per il Monte degli Ulivi o per il Monte Ararat (Giménez 2024). In tal senso, il paesaggio naturale e coloro che lo abitano si identificano nella montagna che li sovrasta e la rappresentazione piana del suo contorno li unisce in un segno grafico riconosciuto universalmente come patrimonio comune.

5. La montagna descritta attraverso la forma del suo contorno

Per quanto riguarda la rappresentazione delle montagne disegnata per profili è possibile in-



their notebooks the profiles of the mountains they have faced, enriched with graphic signs of the routes they have followed and textual annotations.

The topographic profile of a mountain, i.e., the curve describing the elevation course of the terrain along a given direction, is obtained as the intersection between a vertical plane and the topographic surface and is often represented not geometrically, i.e., employing the same scale of representation for distances on the abscissas and heights on the ordinates but with a scale of representation of heights enlarged compared to that of horizontal distances, which, although it alters the actual perception by emphasizing the broken line of heights, makes the overall representation easier and more functional because it compresses the space required for the description of distances. Beginning with this general definition of elevation profile, the first category of graphic artefacts takes technical and geometric compliance as its foundation. Among these, it is possible to trace examples, both historical and contemporary, in the context of maps of mountain bike routes that, although obtained using sections made along routes with articulated development and subsequently rectified (this type of profile is not equivalent to the outline understood as an edge or extreme boundary), present a graphic trend that figuratively evokes a mountain profile. In this context, in the post-unitary Italy of the second half of

the 19th century, through the will of individual figures the need arose to get to know the little-explored places of the national territory. As a form of surveying the state of preservation and maintenance of the connecting routes, these pioneers of tourist hiking wrote up real travel diaries for wayfarers on bicycles, which in the final two decades of that century was the most widely used private means of travel before the advent of motor transport. After walking, which originally enabled the experience and perception of the landscape, the bicycle became the protagonist of tourist exploration, particularly in the mountains. These episodic initiatives led in 1894 to the founding of the Touring Club Ciclistico Italiano (after 1900 only TCI Touring Club Italiano), which over time became an authoritative organization of reference for the enhancement and protection of Italy's environmental and cultural heritage. Prominent among the promoting personalities is the figure of Luigi Vittorio Bertarelli, who felt the need and necessity to get to know the places of the young united Italy to enhance its territory and landscape. Thanks to the principles and actions of the TCI, the first cycling maps including textual descriptions, maps, photographs, and, indeed, altitude profiles emerged. In the final years of the nineteenth century, *Profili ciclistici delle montagne italiane* was published by the TCI (fig. 3), an initiative later consolidated with the publication of the *Guide dei Monti d'Italia*, also published by the

Figure 3
Profilo ciclistico del Passo del Sempione (Cycling profile of the Simplon Pass), 1896, Italian Touring Club Documentation Centre (https://www.fpmagazine.eu/ita/FPmag_003-13/Riflessioni_1_Il_mondo_di_profilo-14/, last access 29/11/2024).

Figura 3
Profilo ciclistico del Passo del Sempione, 1896, Centro Documentazione del Touring Club Italiano (https://www.fpmagazine.eu/ita/FPmag_003-13/Riflessioni_1_Il_mondo_di_profilo-14/, ultima consultazione 29/11/2024).

dividare una serie di categorie nelle quali viene usato il contorno per descriverle, come ad esempio nelle annotazioni alpinistiche, nella topografia, nell'illustrazione, nel *logo design*, nell'arte visiva, nelle applicazioni digitali, nell'*interior design* e nell'arredo urbano.

Ormai da oltre due secoli, in occasione delle scalate d'alta quota non è raro che gli alpinisti, soprattutto in occasione di prime ascensioni, realizzino schizzi a mano libera, come fossero veri e propri rilievi dal vero, riportando sui propri taccuini i profili delle montagne affrontate, arricchiti da segni grafici delle vie seguite e da annotazioni testuali.

Il profilo topografico di una montagna, cioè la curva che descrive l'andamento altimetrico del terreno lungo una determinata direzione, si ricava come intersezione tra un piano verticale e la superficie topografica e viene per lo più rappresentato non in modo geometrico, cioè impiegando la stessa scala di rappresentazione per le distanze sulle ascisse e le altezze sulle ordinate, ma con una scala di rappresentazione delle altezze nettamente ingrandita rispetto a quella delle distanze orizzontali che, seppure alteri la percezione reale enfatizzando la linea spezzata delle altezze, rende più agevole e funzionale la rappresentazione complessiva, perché comprime lo spazio necessario per la descrizione delle distanze.

A partire da questa definizione generale di profilo altimetrico, una prima categoria di artefatti grafici assume come fondamento la rispondenza tecnica e geometrica. Tra questi, è possibile rintracciare esempi, sia storici sia contemporanei, nell'ambito delle carte dei percorsi cicloturistici di montagna che, seppure ottenuti mediante sezioni effettuate lungo direttrici dallo sviluppo articolato e successivamente rettificato (questo tipo di profilo non equivale al contorno inteso come bordo o confine estremo), presentano un andamento grafico che evoca figurativamente un profilo montano. In questo contesto, nell'Italia post-unitaria della seconda metà dell'Ottocento, per volontà di singoli personaggi nasce la necessità di conoscere i luoghi poco esplorati del territorio nazionale; come forma di rilievo dello stato di conservazione e di manutenzione delle vie di collegamento, questi pionieri

dell'escursionismo turistico redigono veri e propri diari di viaggio per viandanti in bicicletta, che nell'ultimo ventennio di quel secolo era il mezzo privato più utilizzato per gli spostamenti prima dell'avvento del trasporto a motore. Dopo l'atto di camminare, che ha originariamente consentito l'esperienza e la percezione del paesaggio, è stata infatti proprio la bicicletta a diventare protagonista dell'esplorazione turistica, in particolare montana. Queste iniziative episodiche portano nel 1894 alla fondazione del Touring Club Ciclistico Italiano (dal 1900 solo TCI Touring Club Italiano), divenuta nel tempo autorevole organizzazione di riferimento per la valorizzazione e la tutela del patrimonio ambientale e culturale italiano. Tra i personaggi promotori risalta la figura di Luigi Vittorio Bertarelli, che avverte l'esigenza e la necessità di conoscere i luoghi della giovane Italia unita al fine di valorizzarne il territorio e il paesaggio. È grazie ai principi e alle iniziative del TCI che nascono le prime carte cicloturistiche dotate di descrizioni testuali, mappe, fotografie e, appunto, profili altimetrici. Negli ultimi anni dell'Ottocento, infatti, vengono pubblicati dal TCI i *Profili ciclistici delle montagne italiane* (fig. 3), esperienza che successivamente si consoliderà con la pubblicazione delle *Guide dei Monti d'Italia*, sempre edita dal TCI, in cui la componente tecnica del profilo altimetrico viene affiancata da indicazioni testuali oltre che sulle altezze, anche sulla toponomastica e sullo stato qualitativo dei tratti stradali. Un panorama naturale che viene letto e compreso attraverso una serie di sezioni verticali che descrivono una successione di orizzonti in cui l'occhio, diversamente da quanto avviene nel caso delle mappe, si muove verticalmente in un mondo dai confini netti e dai limiti certi rappresentato per profili (Marcolini s.d.). Si è così data vita a un nuovo modo di descrivere tecnicamente il paesaggio, non attingendo alla mappa ma inventando una nuova narrazione. Ma, se si guarda bene, con messaggi comunicativi completamente attualizzati, anche oggi tali artefatti visuali sono protagonisti della descrizione giornaliera dei percorsi dei grandi giri ciclistici a tappe, in cui la linea rosa del profilo caratterizza il Giro d'Italia, la campitura gialla il Tour de France e il

TCI, in which the technical component of the altimetric profile is complemented by textual descriptions not only concerning elevations but also toponymy and the quality of road sections. A natural panorama that is read and understood through a series of vertical sections that describe a succession of horizons in which the eye, unlike with maps, moves vertically in a world of clear boundaries and definite limits represented by profiles (Marcolini n.d.). This gave rise to a new technical approach to describing the landscape, not by relying on maps but by inventing a new narrative. But on closer examination, with fully modernized communicative messages, even today, such visual artefacts are central to the daily description of the routes of the great stage cycling tours, in which the pink profile line characterises the Giro d'Italia, the yellow background the Tour

de France and the red colour fill the Vuelta a España (fig. 4).

The mountain profile, on the other hand, is a recurring aspect in graphic composition, so much so that, in the field of logo design, some brands become paradigms of the stylistic evolution of graphic design over the last century. The outline of the mountain is transformed into an impactful graphic sign with symbolic value capable of conveying values in the advertising and promotional messages of the product (whether physical or intangible) it represents. In this sense, emblematic are either the logo of the film company Paramount Pictures, which over time synthesises its image, moving from the didactic character of the mountain to the simplicity of the triangular profile, or of technical clothing companies for trekking and outdoor, in which the profile is articulated by broken lines to generate skylines of mountain ranges, such as Patagonia, Bailo, La Sportiva, or by lines that also go along with the shape of the brand's initial letter, as with McKinley, or of water, such as Evian and Levisima, to highlight the mountain origin of its sources, but also of food and beverages, in which the triangle refers to the location of the production site, as with Toblerone and Coors, about the Swiss Alps and the Rocky Mountains, respectively, or even insurance companies, such as AIA. There is no shortage of logos designed for the tourist enhancement of mountain territories characterized by the profile of the most iconic peaks of the respective mountain ranges, such as Alto Adige/Südtirol, whose umbrella brand is based on a real Dolomite landscape (fig. 5). The application in different product areas of the mountain outline is thus associated with specific qualities referring to values that can be traced back to the mountains: unspoiled nature, the purity and wholesomeness of the landscape, and human ambition toward the conquest of the highest level of the earth understood as an ideal approach to the sky. Similarly, numerous artefacts aimed at promoting cultural, tourist, sports, and other events specifically related to the mountains can also be traced in the field of illustration as a “form of visual communication where graphic languages are experimented with to

Figure 4
Examples of elevation profiles of stages of cycling tours: (from top to bottom) Tours of Italy, France and Spain (<https://sport.quotidiano.net/ciclismo/giro-italia-2024-altimetrie-percorso-tappe-d087q77q>, <https://www.bdc-mag.com/il-tour-de-france-2024-partira-in-italia/>, <https://www.today.it/sport/altro/vuelta-spagna-2023-tappe-altimetria-percorso.html/pag/13>, last access 29/11/2024).

Figure 5
Alessandro Giorgini, *Rally delle Dolomiti* (Dolomites Rally), 2017, digital illustration, cm 30 x 30. © Ale Giorgini.

Figure 6
Examples of logos featuring a mountainous profile (<https://www.brandsoftheworld.com/>, <https://seeklogo.com/>, last access 29/11/2024).



Figura 4
Esempi di profili altimetrici delle tappe di giri ciclistici: (dall'alto verso il basso) Giro d'Italia, Tour de France, Vuelta a España (<https://sport.quotidiano.net/ciclismo/giro-italia-2024-altimetrie-percorso-tappe-d087q77q>, <https://www.bdc-mag.com/il-tour-de-france-2024-partira-in-italia/>, <https://www.today.it/sport/altro/vuelta-spagna-2023-tappe-altimetria-percorso.html/pag/13>, ultima consultazione 29/11/2024).

Figura 5
Alessandro Giorgini, *Rally delle Dolomiti*, 2017, illustrazione digitale, cm 30 x 30. © Ale Giorgini.

Figura 6
Esempi di logotipi che presentano un profilo montano (<https://www.brandsoftheworld.com/>, <https://seeklogo.com/>, ultima consultazione 29/11/2024).



riempimento rosso la Vuelta a España (fig. 4). Il profilo montano, d'altro canto, è un aspetto ricorrente nella composizione grafica, tanto che nell'ambito del *logo design* alcuni marchi assurgono a paradigma della descrizione dell'evoluzione stilistica degli ultimi cento anni di storia del *graphic design*. Il contorno della montagna si trasforma in un segno grafico incisivo, dalla valenza simbolica, capace di veicolare una serie di valori declinati nei diversi messaggi pubblicitari e promozionali del prodotto (fisico o immateriale) a cui il logo è associato. In tal senso, sono emblematici sia il logo della casa cinematografica Paramount Pictures, che nel tempo sintetizza la sua immagine, passando dal carattere didascalico della montagna per arrivare alla semplicità del profilo triangolare, oppure di aziende di abbigliamento tecnico per *trekking* e *outdoor*, in cui il profilo si articola per linee spezzate a generare *skyline* di catene montuose, come Patagonia, Bailo, La Sportiva, o per linee che assecondano anche la forma della lettera iniziale del marchio, come accade per McKinley, oppure di acqua, come Evian e Levisima, per rimarcare l'origine montana delle proprie sorgenti, ma anche di cibo e di bevande, in cui il triangolo rimanda alla localizzazione della sede di produzione, come avviene per Toblerone e per

Coors, in riferimento rispettivamente alle Alpi svizzere e alle Montagne Rocciose, o persino compagnie di assicurazioni, come AIA. Non mancano ovviamente anche loghi ideati per la valorizzazione turistica dei territori montani caratterizzati dal profilo delle vette maggiormente identitarie delle rispettive catene montuose, come il caso dell'Alto Adige/Südtirol il cui marchio ombrello è basato su un reale panorama dolomitico (fig. 5). Alla declinazione in diversi ambiti merceologici del contorno montano sono associate dunque altrettante qualità specifiche riferite a valori riconducibili alla montagna: la natura incontaminata, la purezza e la salubrità del paesaggio, l'ambizione umana verso la conquista del livello più alto della terra inteso come avvicinamento ideale al cielo. Allo stesso modo del marchio, anche nell'ambito dell'illustrazione, in quanto «forma di comunicazione visiva in cui vengono sperimentati linguaggi grafici adeguati al raggiungimento di uno scopo, ovvero la trasmissione a un pubblico di un messaggio visivo ri-producibile» (Cicalò, Trizio 2020: 23) sono rintracciabili numerosi artefatti finalizzati a promuovere manifestazioni culturali, turistiche, sportive ed altri eventi legati specificamente alla montagna. Nell'ambito dell'evoluzione stilistica che sta caratterizzando la progettazione grafica, in

achieve a purpose, namely the transmission to an audience of a re-producible visual message” (Cicalò, Trizio 2020: 23). As part of the stylistic evolution that is defining graphic design, in which there is an extreme stylisation and simplification of the sign, which tends to avoid the effects of three-dimensionality and prefers a flat appearance, the world of illustration also increasingly depicts the mountain through linear profiles, sharp and recognizable in shape, which stand out against the background of the sky, also emerging chromatically. This is exemplified by the *Rally delle Dolomiti* illustration made by Alessandro Giorgini (fig. 6), an illustrator who has long been orienting his stylistic poetics with a strongly recognizable character, toward the realm of post-digital drawing (Jacob 2017; Valentino 2023): a drawing made in a digital environment (vector and/or raster), which is culturally charged with the evocativeness of analog drawing (also thanks to the choice of particular coloring and-or the various components of the stroke) from which it draws, giving rise to a personal and innovative style.

Although with different purposes than in illustration, even in the world of visual arts, where the research path is predominantly individual, there is frequent use of outline to represent mountains. This is the case in the past, in the futurist landscape *Forme ascensionali* (o *Forze ascensionali*) by aero-painter Gerardo Dottori (fig. 7), in which the tight succession of triangles with a sharply acute vertex superimposed on each other, emphasizes by contrast with the flat and hilly landscape in the foreground the mountain verticality, to convey a looming emotional drama. In more recent times, in the collages (fig. 8) of artist Emi Ligabue’s *Le principianti* series (Ligabue 2019), mountains are reproduced through compositions of solid-colored triangles with a synthetic, conceptual, and stylized profile that stimulate the viewer and immerse him in the playful imagery of the mountain landscape through the free experimentation of shapes, colors, and materials. In Ligabue’s case, the different types of paper (butter paper, tracing paper, and metallic paper), as well as screens characterized by different textures, thicknesses, and transparen-

cies (Gazzotti 2019), amplify meaning by also emphasising a multisensory perception. From the need to evolve the first elevation profiles from more than a century ago, which described various mountain horizons through their outlines, emerged the inspiration for those digital applications that help users identify the mountains they encounter on their hikes. Among these, the best known is *PeakFinder*, an app developed in 2010. Through an image uploading and using augmented reality, it recognizes mountains in a photo analysing their profiles and helps to consciously explore the mountain landscape one is visiting. The app, which can also operate offline thanks



Figure 7
Gerardo Dottori, *Forme ascensionali* (o *Forze ascensionali*) (Ascending Forms, or Ascending Forces), 1930, oil on canvas, cm 188 x 143.5, Dottori collection, Palazzo della Penna, Comune di Perugia.

Figure 8
Emi Ligabue, *Le principianti* (The beginners), 2018, collage on canvas, cm 25 x 30 (LIGABUE 2019: 21).



8

Figura 7
Gerardo Dottori, *Forme ascensionali* (o *Forze ascensionali*), 1930, olio su tela, cm 188 x 143,5, Raccolta Dottori, Palazzo della Penna, Comune di Perugia.

Figura 8
Emi Ligabue, *Le principianti*, 2018, collage su tela, cm 25 x 30 (LIGABUE 2019: 21).

cui si assiste a un’estrema stilizzazione e semplificazione del segno, che tende alla rinuncia agli effetti di tridimensionalità e predilige un aspetto *flat*, anche il mondo dell’illustrazione descrive sempre di più la montagna attraverso profili lineari, netti e riconoscibili per forma, che si stagliano sullo sfondo del cielo, emergendo anche cromaticamente. Ciò avviene emblematicamente nell’illustrazione *Rally delle Dolomiti* realizzata da Alessandro Giorgini (fig. 6), illustratore che da tempo sta orientando la sua poetica stilistica, dal carattere fortemente riconoscibile, verso l’ambito del disegno post-digitale (Jacob 2017; Valentino 2023): un disegno realizzato in ambiente digitale (vettoriale e/o raster), che viene caricato culturalmente dell’evocatività del disegno

analogico (anche grazie alla scelta di particolari colorazioni e/o alle varie componenti del tratto) dal quale attinge, dando vita a uno stile personale e innovativo.

Seppure con finalità diverse rispetto all’illustrazione, anche nel mondo delle arti visive, in cui il percorso di ricerca è di carattere prevalentemente individuale, si riscontra un frequente ricorso al contorno per rappresentare le montagne. Ciò avviene nel passato, nel paesaggio futurista *Forme ascensionali* (o *Forze ascensionali*) dell’aeropittore Gerardo Dottori (fig. 7), in cui la serrata successione di triangoli dal vertice fortemente acuto, tra loro sovrapposti, enfatizza per contrasto con il paesaggio pianeggiante e collinare in primo piano la verticalità montana, con la finalità di trasmettere un’incombente drammaticità emotiva. In epoca più recente, nei collage (fig. 8) della serie *Le principianti* dell’artista Emi Ligabue (Ligabue 2019), le montagne sono riprodotte attraverso composizioni di triangoli dal colore pieno e dal profilo sintetico, concettuale e stilizzato che stimolano l’osservatore e lo immergono nell’immaginario giocoso del paesaggio montano attraverso la libera sperimentazione di forme, colori e materiali. Nel caso di Ligabue, le diverse tipologie di carta (da burro, da lucido e metallica), oltre che di retini caratterizzati da *texture*, spessori e trasparenze diverse tra loro (Gazzotti 2019), amplificano il significato enfatizzando anche una percezione multisensoriale.

Proprio dall’esigenza di far evolvere i primi profili altimetrici di oltre un secolo fa, che descrivevano i diversi orizzonti montani attraverso i propri contorni, trovano ispirazione quelle applicazioni digitali che aiutano a riconoscere le montagne di fronte alle quali ci si trova nelle proprie escursioni. Tra queste, sicuramente la più nota è *PeakFinder*, un’applicazione ideata nel 2010 che, attraverso il caricamento di un’immagine, riconosce grazie alla realtà aumentata le montagne presenti nella foto in base alla lettura del profilo e aiuta a esplorare in maniera consapevole il paesaggio montano che si sta visitando. L’applicazione, che può funzionare anche offline grazie a un database integrato, ha come esito la sovrapposizione all’immagine di input, ricavata anche

to an integrated database, overlays an output line representing the mountain outline onto the input image, also obtained directly via the smartphone camera. In addition, the app provides textual information about the names and heights of the peaks in view (fig. 9), which update in real-time, instantaneously and automatically, as the framing changes. The outline as an element of mountain description can also be found in interior design: this happens in certain design objects that bring mountain horizons into everyday life through forms represented by profiles and made of different materials, or in specific pieces of urban furniture, such as panoramic orientators placed at strategic locations along mountain trails (fig. 10) or within cities. These orientators allow users to identify, by similarity and correspondence of profiles, the mountains they are observing as well as environmental emergencies. Additionally, this concept is reflected in certain merchandising items that are part of territorial branding collections for mountain regions. These gadgets succinctly represent the iconicity of local mountains through their most recognisable outlines.

6. Conclusions

From the introductory methodological considerations and through the critical presentation of the case studies, it is evident that the representation of mountains through the specific graphic language of their profile-outline is tied to an imagery deeply rooted in humans since childhood. It is a visual heritage that begins to form spontaneously through the free observation of the landscape and is expressed through the graphic representation of the triangle and, by extension, the broken line, thus taking on an archetypal significance. In the evolution of his own gaze and cultural tools, man has transformed this way of looking at the mountain, on the one hand, into a technical means and, on the other, into an identity value reflected in multiple languages (from artistic to graphic and advertising). In each case, the different purposes and communicative aims of these languages are based on how the observer enjoys and experiences the mountain's contour daily, the fascination of which continues to remain unchanged over time, contributing to the continuous nurturing and consolidation of its value as a cultural heritage identity.

References/Bibliografia

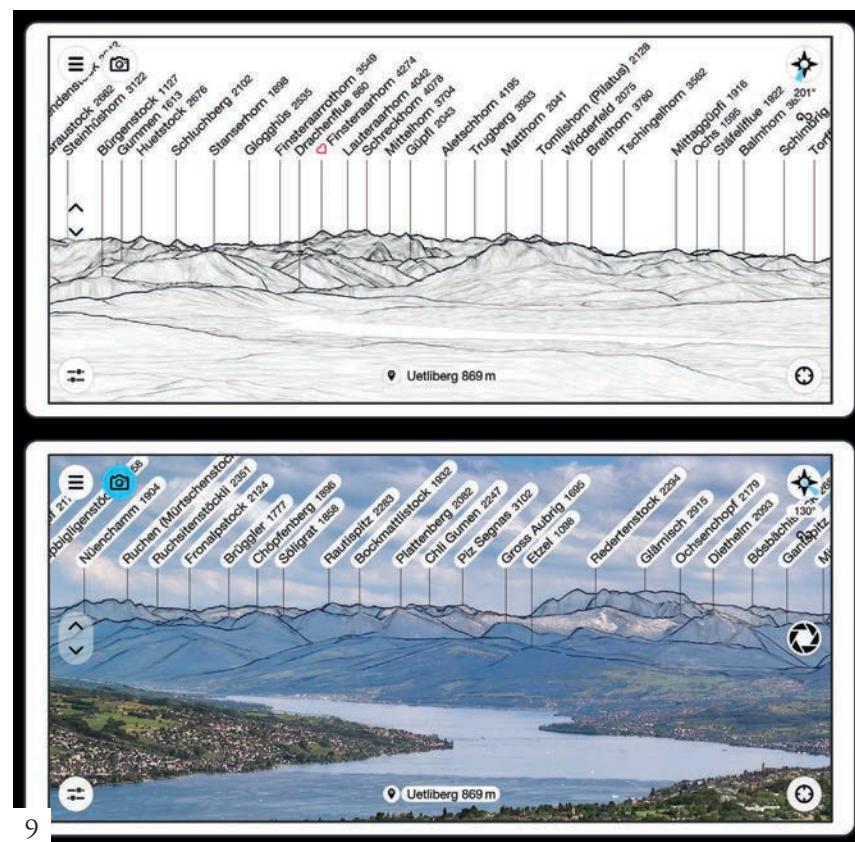
- CICALÒ E., TRIZIO I. (2020), *I linguaggi grafici dell'illustrazione: evoluzioni, funzioni e definizioni*, in CICALÒ E., TRIZIO I., a cura di, *Linguaggi Grafici. ILLUSTRAZIONE*, Alghero, Publica, p. 23.
- Contorno (s.d.), <https://www.treccani.it/vocabolario/contorno/> (ultima consultazione 29/11/2024).
- GAZZOTTI M. (2019), *Le montagne di Emi Ligabue*, in LIGABUE E., *La settimana bianca*, Milano, Lazy Dog, Mantova, Mutty.
- GIMÉNEZ R. (2024), *Montagne*, Milano, Topipittori.
- JACOB S. (2017), *Architecture Enters the Age of Post-Digital Drawing*, 21 marzo 2017, <https://metropolismag.com/projects/architecture-enters-age-post-digital-drawing/> (ultima consultazione 29/11/2024).
- LIGABUE E. (2019), *La settimana bianca*, Milano, Lazy Dog, Mantova, Mutty.
- Limite (s.d.), <https://www.treccani.it/vocabolario/limite/> (ultima consultazione 29/11/2024).
- MARCOLINI L. (s.d.), *La reinvenzione del mondo a piedi e in bicicletta*, in *Riflessioni #1 Il mondo di profilo*, https://www.fpmagazine.eu/ita/FPmag_003-13/Riflessioni_1_Il_mondo_di_profilo-14/ (ultima consultazione 29/11/2024).
- GAIO PLINIO SECONDO ([77-78] 1561), *Historia naturale di G. Plinio Secondo, tradotta per M. Lodovico Domenichi; con le postille in margine, nelle quali, o vengono segnate le cose notabili, o citati altri Autori, che della stessa materia habbiano scritto, o dichiarati i luoghi difficili, o posti i nomi di Geografia moderni; et con le tavole copiosissime di tutto quel che nell'opera si contiene*, libro XXXV, Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Profilo (s.d.), <https://www.treccani.it/vocabolario/profilo/> (ultima consultazione 29/11/2024).
- RIGONI STERN M. (2006), *I racconti di guerra*, Torino, Einaudi.
- VALENTINO M., SANNA S. (2023), *Verso un disegno post-digitale? Culture figurative nel disegno di architettura contemporaneo*, in *Transizioni*, atti del 44° convegno internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione (Palermo, 14-15-16 settembre 2023), a cura di M. CANNELLA, A. GAROZZO, S. MORENA, Milano, FrancoAngeli, pp. 662-677.

Figure 9

Examples of output images of the PeakFinder digital application.
© PeakFinder.com.

Figure 10

Example of a metal panoramic orientator depicting the profile of the peaks of the Odle group, placed on Mount Seceda near Santa Cristina in Val Gardena, South Tyrol (<https://www.seceda.it/it/estate>, last access 29/11/2024).



9

direttamente attraverso la fotocamera dello smartphone, di una linea di output, che rappresenta il contorno del profilo, a cui si aggiungono le indicazioni testuali relative ai nomi e



10

Figura 9
Esempi di immagini di output dell'applicazione digitale PeakFinder.
© PeakFinder.com.

Figura 10
Esempio di orientatore panoramico metallico che rappresenta il profilo delle cime del gruppo delle Odle, posto sul monte Seceda presso Santa Cristina di Val Gardena in Alto Adige (<https://www.seceda.it/it/estate>, ultima consultazione 29/11/2024).

alle altezze delle vette inquadrare (fig. 9), che si aggiornano in tempo reale, istantaneamente e automaticamente, al variare dell'inquadratura. Ma anche nella progettazione d'interni è possibile rintracciare la linea di contorno come elemento di descrizione delle montagne: ciò avviene in alcuni oggetti di *design*, che portano nella quotidianità gli orizzonti montani attraverso forme descritte per profili e realizzate in diversi materiali, oppure in specifici oggetti di arredo urbano, come gli orientatori panoramici inseriti in luoghi strategici dei sentieri montani (fig. 10) o cittadini, da cui si possono individuare, per similitudine e corrispondenza dei profili, le montagne che si stanno osservando e le emergenze ambientali, o ancora in particolari oggetti di *merchandising* che appartengono a collezioni di *branding* territoriale di zone montane, in cui i *gadget* rappresentano sinteticamente l'iconicità della montagna locale attraverso il contorno più riconoscibile.

6. Conclusioni

A partire dalle considerazioni metodologiche introduttive e attraverso la presentazione critica dei casi studio, è possibile affermare come la rappresentazione della montagna attraverso lo specifico linguaggio grafico costituito dal suo profilo-contorno sia legata a un immaginario profondamente radicato nell'uomo fin dall'infanzia. Si tratta di un patrimonio visivo che inizia a formarsi spontaneamente mediante l'osservazione libera del paesaggio e che viene restituito attraverso il segno grafico del triangolo e, per estensione, della linea spezzata, assumendo così un valore archetipico. Nel corso dell'evoluzione del proprio sguardo e dei propri strumenti culturali, l'uomo ha trasformato questo modo di guardare la montagna da un lato in un mezzo tecnico e dall'altro in un valore identitario che trova riscontro in molteplici linguaggi (da quello artistico a quello grafico e pubblicitario). Le diverse finalità e i diversi scopi comunicativi di tali linguaggi si fondano in ogni caso sulle modalità di fruizione e di esperienza quotidiana che l'osservatore ha del contorno della montagna, il cui fascino continua a rimanere inalterato nel tempo, contribuendo al continuo alimentarsi e consolidarsi del suo valore di patrimonio culturale identitario.

Regarded as one of the greatest Italian writers of the 20th century and therefore better known for his literary activity than for his graphic-pictorial activity, Dino Buzzati (1906-1972) expressed his love for the mountains through images conceived as painted stories. Both his biography and bibliography reflect a vocation for visual expression, running parallel to his passion for writing. This dual literary and figurative soul lends itself to evaluating the rhetorical effectiveness of images in their complementary relationship with words. The fruits of his versatile pen are accompanied by the exercise of the visual arts in drawing, painting, and illustrated stories, which culminate in comics. Among his mountain-themed images, one notable example is the rhetorical figures of his famous tempera, a surreal Milan cathedral (1958). The square becomes an Alpine plateau with spires and pinnacles inspired by Cima Canali melting like wax into conoids of dejection that frame the rural scene. Metonymy plays with puns and anamorphosis, emphasizing the dual use of words within the graphic allegory, with a clear reference to the expressive power of figures in verbal language. The mountain, rich in symbolic references, is a recurring and metamorphic presence of rarefied landscapes, composed of only a few essential elements, and it transforms into sandy dunes, erupting volcanoes, threatening cumulonimbus clouds, or turreted cities, serving as a visual gymnasium for artistic expression. It offers the starting point for comparing two languages differently linked to the creation of 'figures'. The graphic-pictorial stories of the writer, Milanese by training but deeply connected to the mountains by birth and choice, underline the interplay between graphic and verbal language. Buzzati depicts the mountains in his own unique way, how he sees and feels them and represents them in an imaginative way: the expressive freedom of drawing replaces the precision of words, while still leaving the door open to the dreamlike realm of imagination¹.

Keywords: imaging, prompt to image, visual rhetoric.

1. Introduction: Images and Words

There are many ways of communicating, but those that leave a permanent trace are linked to the sign traced with a hand gesture, whether written or drawn. Writing gives visible form to the word, just as drawing transforms concepts and ideas into images, in a similar process that, in Vasari's words, "extracts a universal judgment from all things"². The shared gestural genesis of writing and drawing becomes an element of continuity between verbal and visual communication, which possess complementary characteristics without assuming antithetical or alternative roles. The control of the relationship between word and image has become increasingly important in recent decades, as a result of the effectiveness of images – first in transmission at a distance, then in re-elaboration, and today in the automatic generation of digital content. This work, dedicated to the role of the mountain in the figurative work of Dino Buzzati (1906-1972), is part of broader research aimed at (re)defining the techniques of visual rhetoric in light of the transforma-

tions occurring in digital representation and narrative design. These transformations are driven by the affirmation of Artificial Intelligence – AI tools for the generation of images from textual descriptions – prompt to image – that assume a specific interest regarding the technical evolution of representation and the stylistic evolution of visual communication, shaped by the tools available, as evidenced by the growing attention from the scientific community of reference (Gay 2023: 485-504, Condorelli, Luigini, Nicastro, Tramelli 2023: 2623). In particular, this study seeks to investigate the relationship between graphic and verbal language through the analysis of the differing narrative structure in written and graphic-pictorial narratives, drawing inspiration from the imaginative focus that Dino Buzzati, Milanese by adoption but a 'mountaineer' by birth and vocation, devoted to his beloved mountains (Viganò 2010). His passion for the mountain and its sports – from mountaineering to skiing – and the reflection it has had on his works are certainly

1. Although the contribution was conceived jointly, Michela Rossi is the author of the paragraphs 2 and 3; Sara Conte of the paragraph 4. The paragraphs 1 and 5 were written jointly.

2. VASARI G. ([1550] 1878-1882), *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori architettori*, edited by G. Milanesi, Florence, Sansoni, 8 volumes, vol. 1, p. 168.

Considerato uno dei maggiori scrittori italiani del XX secolo e per questo più noto per l'attività letteraria che per quella grafico-pittorica, Dino Buzzati (1906-1972) ha consacrato il suo amore per la montagna con immagini concepite come racconti dipinti. Biografia e bibliografia confermano una vocazione per l'espressione visiva, parallela a quella per la scrittura. Questa doppia anima letteraria e figurativa si presta a valutare l'efficacia retorica delle immagini nel loro rapporto di complementarietà con le parole. Ai frutti della sua penna versatile si affianca l'esercizio delle arti visive nel disegno, nella pittura e nel racconto illustrato, per arrivare al fumetto. Tra le immagini dedicate alla montagna, spicca il richiamo alle figure retoriche della sua tempera più famosa, un duomo di Milano surreale (1958). La piazza diventa un altopiano alpino da cui sveltano guglie e pinnacoli ispirati alla Cima Canali, che sciolgono come cera nei conoidi di deiezione che delimitano la scena agreste. La metonimia gioca con il bisticcio e l'anamorfosi, sottolineando nell'allegoria grafica il doppio uso delle due parole, con un evidente richiamo alla carica espressiva delle figure del linguaggio verbale. La montagna, carica di richiami simbolici, è una presenza ricorrente e metamorfica di paesaggi rarefatti, composti da pochi elementi essenziali e si trasforma in dune sabbiose, vulcani eruttanti, cumulonemi minacciosi o città turrette, come una palestra di espressione visiva. Essa offre lo spunto per un confronto tra due linguaggi diversamente legati alla possibilità di creare "figure". I racconti grafico-pittorici dello scrittore, milanese di formazione ma "montanaro" di nascita ed elezione, sottolineano le relazioni tra il linguaggio grafico e quello verbale. Buzzati racconta le montagne a modo suo, come le vede e come le sente e le rappresenta in modo immaginifico: la libertà espressiva del disegno si sostituisce alla precisione della parola, lasciando comunque aperta la porta al sogno dell'immaginazione¹.

Parole chiave: *imaging*, *prompt to image*, retorica visiva.

1. Introduzione: immagini e parole

Ci sono molti modi di comunicare, ma quelli che lasciano traccia permanente sono legati al segno tracciato con un gesto della mano, scritto o disegnato. La scrittura dà forma visibile alla parola come il disegno trasforma concetti ed idee in immagini, con un processo analogo che, con le parole di Vasari, «cava di tutte le cose un giudizio universale»². La comune genesi gestuale di scrittura e disegno diventa elemento di continuità tra la comunicazione verbale e quella visiva, che presentano caratteri complementari senza assumere ruoli antitetici o alternativi. Il controllo del rapporto tra parola e immagine ha acquisito un'importanza crescente negli ultimi decenni come conseguenza dell'efficacia delle immagini, prima nella trasmissione a distanza, poi nella rielaborazione e oggi nella generazione automatica di contenuti digitali. Questo lavoro dedicato al ruolo della montagna nell'opera figurativa di Dino Buzzati (1906-1972) si inserisce in una ricerca più ampia, mirata a ridefinire le tecniche di retorica

visiva alla luce delle trasformazioni in atto nella rappresentazione digitale e nel racconto del progetto, in conseguenza dell'affermazione degli strumenti di Intelligenza Artificiale – AI per la generazione di immagini da descrizioni testuali – *prompt to image* – che assumono un interesse specifico in riferimento all'evoluzione tecnica della rappresentazione e a quella stilistica della comunicazione visiva, condizionate dagli strumenti disponibili, come si evince dal crescente interesse della comunità scientifica di riferimento (Gay 2023: 485-504; Condorelli, Luigini, Nicastro, Tramelli 2023: 2623). In particolare, si intende indagare la relazione tra linguaggio grafico e verbale attraverso l'analisi della diversa struttura narrativa nel racconto scritto e in quello grafico-pittorico, prendendo spunto dall'attenzione immaginifica che Dino Buzzati, milanese di adozione ma "montanaro" di nascita e vocazione, ha dedicato alle sue amate montagne (Viganò 2006). La sua passione per la montagna e i suoi sport – dall'alpinismo allo sci – e il riflesso avuto sulle opere non sono certo inediti; molti cri-

not unprecedented; many critics have emphasised the symbolic role it takes on, but without going beyond the critical-stylistic aspects of the antithesis between the ‘professional’ writer and the ‘self-taught’ artist, in order to dwell on the formal aspects of the word/image relationship that underlies this work. The comparison begins with the different ways of expressing the sense of suspended expectation that pervades the narrative work and that transpires in the figurative one, and is based on the comparative analysis of the atmosphere that hovers in the texts with significant images, selected from the catalogued pictorial work (Comar 2006) based on content and grouped according to their reference to the mountain. Language operates within precise rules, yet even the strictest application allows significant room for expressive freedom, both in terms of explicit content (narration) and implicit meanings (evoked references). These same dual levels of interpretation can also be found in images, where the less rigid linguistic framing structure allows for even greater freedom of interpretation. A direct comparison between the two languages in the transmission of the same meanings therefore requires the prior definition of ‘measurable’ parameters and mechanisms to verify how signifiers adhere to abstract meanings.

AI becomes a ‘verification tool’, generating images based on prompts derived from the words of the most significant works. The experiment inherently carries a provocative element of arbitrariness, mirroring the expressive freedom in the choice of words and rhythms of writing — a process more controllable than figurative art. In contrast, the machine replaces this with the relative randomness of associating and composing visual elements. The expression of feeling is not an exact science, but perhaps we must – or can – control its translation into digital data. Can images created from texts autonomously and originally express the same moods and trigger the same reflections? Dino Buzzati’s work is particularly significant in this discussion due to his dual vocation as a journalist-writer by profession and as a draughtsman-painter by passion: “My activity as a writer and my activity as a painter fall

within the same type of mental operations. So much so that the ‘experts’ judge my paintings as literature rather than true painting. Which, in the end, does not bother me” (Buzzati 1958: 141). Particularly noteworthy in this regard is his intention to publish his first novel³ as an illustrated story, a project he later abandoned for fear that the public would perceive it as a work aimed at children.

2. Dino Buzzati. The Spirit of the Mountain between Craft and Passion

Buzzati needs no lengthy introduction. His international fame secures his place in the Olympus of 20th-century Italian literature, with a multifaceted pen activity that perfectly reflects his time. As a journalist for «Corriere della Sera», Buzzati served as editor, correspondent, and columnist, covering topics as diverse as news, art, and sports. He was also a prolific novelist, storyteller, playwright, set designer, illustrator, designer, and painter (Toscani 1979; De Grada 1991; Viganò 2006).

The public associates Buzzati with his literary works rather than for his graphic-pictorial activity, where instead he consecrated his love for the mountains with images conceived as painted stories. Both his biography and bibliography confirm this vocation for visual and literary expression. This dual literary and figurative soul lends itself to evaluating the rhetorical interplay between images and words. The fruits of his versatile pen are flanked by the exercise of the visual arts in drawing, painting and illustrated storytelling, culminating in comics. As some have said, Buzzati “wrote while painting, and painted while writing”. Before the arrival at the multiple framing that preceded his debut in comics and culminated in his last commissioned work, *I miracoli della val Morel* (1971)⁴, his paintings often have narrative captions and long, mysterious titles that guide interpretation.

His artistic production – marked by its variety – lies somewhere between the surrealism of his youth and the Pop Art influences of his later years. Recognition from critics and the public is evident in some 50 exhibitions and notable auction prices. Buzzati, who was presented as an amateur painter or at best a successful illus-

3. It is the novel *Barnabò delle montagne*.

4. “*Racconto in 39 piccoli capitoli, risolto più con le immagini che con le parole*”, invented, as he himself tells in the cover, to comply with the request of the gallerist R. Cardazzo who, for the inauguration of his new Venetian gallery in an ancient tower, wanted a story that accompanied visitors from ground floor to fourth. Buzzati responded with a series of vows accompanied by funny as unlikely stories.

tici hanno sottolineato il ruolo simbolico che essa assume, senza però andare oltre gli aspetti critico-stilistici dell’antitesi tra lo scrittore “professionista” e l’artista “autodidatta”, per soffermarsi sugli aspetti formali del rapporto parola/immagine che è alla base di questo lavoro. Il confronto prende spunto dal diverso modo di esprimere il senso di attesa sospesa che pervade l’opera narrativa e che traspare in quella figurativa e si basa sull’analisi comparata del clima che aleggia nei testi con immagini significative, selezionate dall’opera pittorica catalogata (Comar 2006) sulla base del contenuto e raggruppate secondo il diverso riferimento alla montagna.

La lingua ha regole precise, ma anche l’applicazione più rigida lascia ampi gradi di libertà espressiva rispetto a contenuti espliciti (narrazione) e significati impliciti (riferimenti evocati). Gli stessi due livelli di lettura si ritrovano nelle immagini, ma la struttura linguistica di inquadramento meno definita consente una maggior libertà di interpretazione. Il confronto diretto tra i due linguaggi nella trasmissione degli stessi significati richiede quindi la definizione preliminare di parametri e meccanismi “misurabili”, in grado di verificare l’aderenza dei significanti ai significati astratti.

L’AI diventa uno “strumento di verifica”, attraverso la generazione di immagini da *prompt* ricavati dalle parole delle opere più significative. L’esperimento ha nelle sue stesse premesse un fondo provocatorio di arbitrarietà, che corrisponde alla libertà espressiva nella scelta delle parole e dei ritmi della scrittura, più controllabile di quella figurativa, che la macchina sostituisce con la relativa casualità dell’associazione e composizione degli elementi visivi. L’espressione del sentimento non è una scienza esatta, ma forse ne dobbiamo/possiamo controllare la traduzione in dati digitali. Possono le immagini create a partire dai testi esprimere in modo autonomo e originale gli stessi stati d’animo e innescare le stesse riflessioni? L’opera di Dino Buzzati appare significativa proprio per sua doppia vocazione di giornalista-scrittore di professione e di disegnatore-pittore per passione: «La mia attività di scrittore e la mia attività di pittore rientrano nel medesimo genere di operazioni mentali. Tanto è vero che

i “competenti” giudicano i miei quadri letteratura e non vera pittura. Il che in fondo non mi dispiace» (Buzzati 1958: 141). Significativa al riguardo l’intenzione di pubblicare il primo romanzo³ come racconto illustrato, poi abbandonata nel timore che il pubblico lo percepisse come rivolto ai bambini.

2. Dino Buzzati: lo spirito della montagna tra il mestiere e la passione

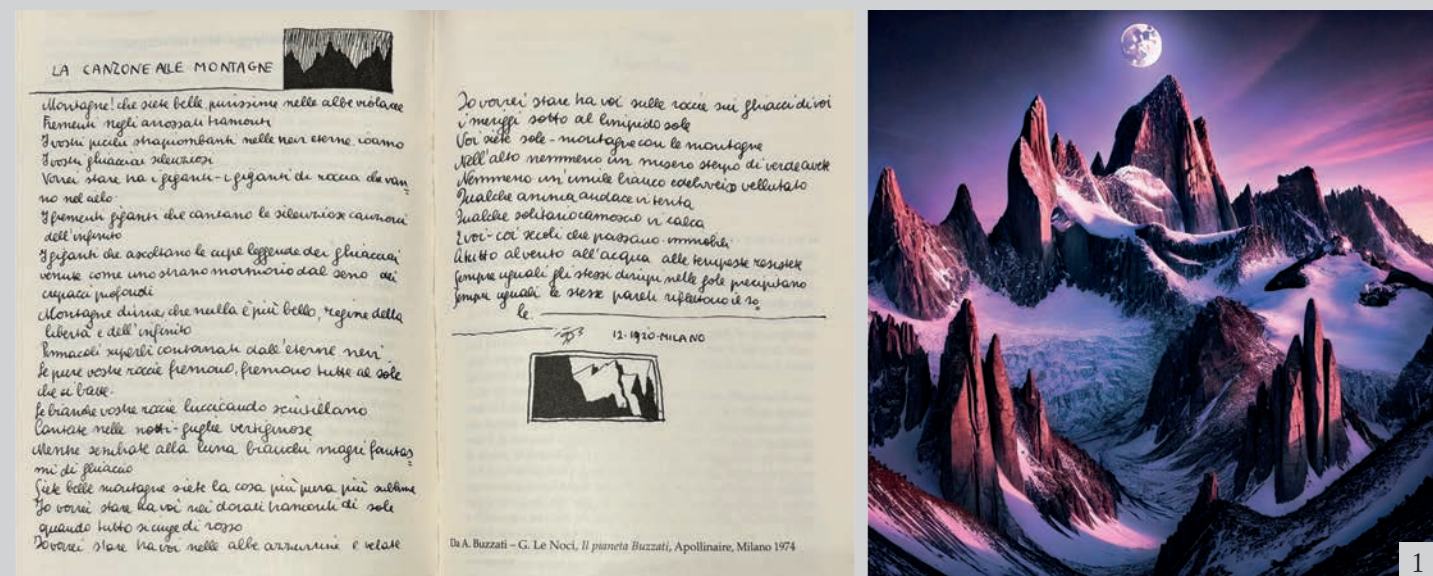
Buzzati non ha bisogno di lunghe presentazioni. La fama internazionale giustifica l’inserimento nell’olimpo della letteratura italiana del XX secolo, con un’attività di penna molto sfaccettata e in linea con il suo tempo. Giornalista del «Corriere della Sera», per il quale fu redattore, inviato ed opinionista, occupandosi di cronaca, arte, sport ed altro, ebbe anche una prolifica attività di romanziere, narratore, commediografo, scenografo, illustratore, disegnatore, e pittore (Toscani 1979; De Grada 1991; Viganò 2006).

Il pubblico conosce Buzzati più per l’attività letteraria che per quella grafica-pittorica, dove invece ha consacrato il suo amore per la montagna con immagini concepite come racconti dipinti. Biografia e bibliografia confermano una vocazione per l’espressione visiva, parallela a quella per la scrittura. Questa doppia anima letteraria e figurativa si presta a valutare l’efficacia retorica delle immagini nella complementarietà con le parole. Ai frutti della sua penna versatile si affianca l’esercizio delle arti visive nel disegno, nella pittura e nel racconto illustrato, per arrivare al fumetto. Prima dell’arrivo all’inquadratura multipla che precede l’esordio del fumetto e culmina nell’ultima fatica realizzata su commissione, *I miracoli della val Morel* (1971)⁴, i suoi quadri hanno spesso didascalie narrative e titoli lunghi quanto misteriosi che ne indirizzano la lettura.

La produzione figurativa, alquanto variegata, si inquadra tra il surrealismo giovanile e le suggestioni Pop Art della maturità. Il suo apprezzamento da parte della critica e del pubblico trova riscontro in una cinquantina di mostre e quotazioni d’asta significative. Buzzati, presentato come un pittore dilettante o al massimo un illustratore di successo, si definiva vittima di un equivoco, sostenendo in modo

3. Si tratta del romanzo *Barnabò delle montagne*.

4. «*Racconto in 39 piccoli capitoli, risolto più con le immagini che con le parole*» inventato, come lui stesso racconta nel risvolto di copertina, per assecondare la richiesta del gallerista R. Cardazzo, che per l’inaugurazione della sua nuova galleria veneziana in una antica torre, voleva una storia che accompagnasse i visitatori dal piano terra al quarto. Buzzati rispose con una serie di *ex voto* accompagnati da storielle divertenti quanto improbabili.



trator, described himself as a victim of a misunderstanding, provocatively claiming to have dedicated himself to his work as a writer and journalist, to the detriment of his figurative vocation, where the storyteller who wants to tell stories continued to dominate. In both fields, he was a prolific author, and equally abundant is his criticism, particularly in relation to his mountains and its reflections on his graphic-pictorial works.

Buzzati's best-known work is the large-format oil on canvas painted in 1952 but dated 1958⁵, the year of his first solo exhibition *Storie dipinte* at the gallery Re Magi in Milan. The painting had previously participated in a competition aimed at *litterati* and amateur painters, announced in 1957 by the Milanese gallery Apollinaire. The competition sought works inspired by Milan's cathedral square, but the exhibition was not held because only Buzzati, Eugenio Montale, and Orio Vergani participated.

In this painting, the square becomes an alpine plateau, where spires and pinnacles – reminiscent of Cima Canali – rise, melting like wax into scree slopes at their base, delimiting the rustic scene of the green plateau that occupies the square. The composition, surreal also in its colours, is rich in rhetorical references: the metonymy plays with the bisticcio, emphasising in the graphic allegory the double use of the words *guglia*, *pinnacolo*, *torre*, *parete*... in both architec-

tural terminology and the toponymy of the Dolomites, with a clear reference to the expressive power of the figures of verbal language.

The mountain, laden with symbolic references, is a recurring and metamorphic presence in rarefied landscapes, composed of a few essential elements, and is transformed into sand dunes, erupting volcanoes, threatening cumulonimbuses, or turreted cities, acting as a gymnasium for visual expression. It offers the cue for a comparison between two languages differently linked to the possibility of creating 'figures'.

Buzzati's imagination is conditioned by the landscapes of his life: the Belluno Dolomites and Milan. His urban representations convey a sense of anguish in the tension between the city and nature, characterising his visual poetics.

The association/contraposition, or near oxymoron, between the silence of the mountains and the confusion of metropolitan life is evident in other works, such as those reprising the setting of *Le Anime perse* (1969). The painting, not catalogued by N. Comar but published and commented online (Tallone 2020), depicts spirits hovering over a city at night. The ghosts, towering as high as the buildings, resemble waves in a stormy sea beneath the façades, sheer cliffs eroded by the weather, in which traces of openings remind us of the precariousness of life.

Buzzati recounts the mountains in his own way, as he sees and feels them, and represents

Figure 1
Overview table of paintings, composition and symbolism, 2024. © Reworked by Michela Rossi.

5. Buzzati often dated works when he sold them and not when he made them (COMAR 2006).

provocatorio di essersi dedicato all'attività di scrittore e giornalista, a scapito della vocazione figurativa, nella quale domina il narratore che vuole raccontare delle storie. In entrambi i campi è stato un autore prolifico e altrettanto abbondante è la critica, anche solo quella riferita alla montagna e ai suoi riflessi sull'opera grafico-pittorica.

L'opera più nota è l'olio su tela di grande formato dipinto nel 1952, ma datato 1958⁵, anno della sua prima mostra personale *Storie dipinte* alla Galleria Re Magi di Milano. Il quadro aveva partecipato ad un concorso rivolto a letterati, pittori dilettanti, indetto nel 1957 dalla galleria milanese Apollinaire, per raccogliere opere ispirate alla piazza della cattedrale meneghina, per una mostra che poi non si fece perché oltre a Buzzati parteciparono solo Eugenio Montale e Orio Vergani.

La piazza diventa un altopiano alpino da cui sveltano guglie e pinnacoli ispirati alla Cima Canali, che si sciolgono come cera nei ghiaioni alla loro base, che delimitano la scena agreste dell'altopiano verde che occupa la piazza. La composizione, surreale anche nei colori, è ricca di richiami retorici: la metonimia gioca con il bisticcio, sottolineando nell'allegoria grafica il doppio uso delle parole guglia, pinnacolo, torre, parete... in architettura e nella toponomastica dolomitica, con un evidente richiamo alla carica espressiva delle figure del linguaggio verbale.

La montagna, carica di richiami simbolici, è una presenza ricorrente e metamorfica di paesaggi rarefatti, composti da pochi elementi essenziali e si trasforma in dune sabbiose, vulcani eruttanti, cumulonembi minacciosi o città turrette, come una palestra di espressione visiva. Essa offre lo spunto per un confronto tra due linguaggi diversamente legati alla possibilità di creare "figure".

L'immaginario di Buzzati è condizionato dai paesaggi dei luoghi della sua vita: le Dolomiti bellunesi e Milano. La rappresentazione urbana emana angoscia nella tensione tra città e natura che caratterizza la sua poetica visiva.

L'associazione/contrapposizione, quasi un ossimoro, tra il silenzio delle montagne e la confusione metropolitana è evidente in altre opere che riprendono l'impostazione de *Le*

anime perse (1969). Il dipinto, che non figura nell'opera catalogata da N. Comar, ma è pubblicato e commentato in rete (Tallone 2020), mostra un gruppo di spiriti che aleggiano di notte in una città. I fantasmi, grandi come i palazzi, sono come le onde di un mare in tempesta sotto le facciate, scogliere a picco erose dalle intemperie, nelle quali tracce di aperture ricordano la precarietà della vita.

Buzzati racconta le montagne a modo suo, come le vede e come le sente e le rappresenta in modo immaginifico: la libertà espressiva del disegno si sostituisce alla precisione della parola, lasciando comunque aperta la porta al sogno dell'immaginazione.

3. I due registri narrativi: testi e dipinti

Buzzati consacra la sua duplice passione per la montagna con la sua prima opera letteraria, una sorta di manifesto artistico, *La canzone alle montagne* scritta a Milano nel dicembre del 1920, aperta e chiusa da due riquadri con profili rocciosi (fig. 1). Gli stessi temi presenti in questa prima opera, la maestosità della natura, l'attesa, il destino e la lotta interiore, ricorrono con piccole variazioni dei riferimenti simbolici, in alcune delle opere narrative dagli esordi sino alla maturità⁶.

Barnabò delle montagne (1933), la solitudine alpina è lo sfondo dell'avventura esistenziale di un giovane a guardia di una polveriera, assalita ed espugnata dai banditi; accusato di essere fuggito per paura, il protagonista si punisce con il lavoro in pianura. Il ritorno alla montagna è il sogno e l'emblema del riscatto.

I segreti del bosco vecchio (1935), il protagonista si confronta con le forze della natura e i propri demoni interiori in un percorso di crescita e scoperta di sé; la montagna è evocata dalla foresta che ne ricopre i fianchi, popolata da spiriti e creature magiche, luogo di incontro tra il mondo reale e quello interiore/fantastico. *Il deserto dei Tartari* (1940): la fortezza Bastiani, sperduta tra le montagne che fronteggiano il nulla delle steppe è luogo di isolamento e dell'inutile attesa, accompagnata dalla delusione e dal vuoto interiore; la montagna diventa simbolo della ricerca del significato della vita. La sospensione del tempo, in attesa dell'assalto nemico nella fortezza arroccata sul limite

Figura 1
Tabella di sintesi di opere pittoriche, composizione e simbolismo, 2024. © Rielaborazione di Michela Rossi.

5. Spesso Buzzati datava le opere quando le vendeva e non quando le faceva (COMAR 2006).

6. Sono state prese in considerazione le prose non illustrate più conosciute, trascurando quelle corredate di immagini di pugno dall'autore, pubblicate in piccole tirature difficili da reperire nelle biblioteche: BUZZATI D. (1945), *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Milano-Roma, Rizzoli; BUZZATI D. (1966) *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori; BUZZATI D. (1969) *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori; BUZZATI D. (1971) *I miracoli di Val Morel*, Milano, Garzanti.

them in an imaginative way, where the expressive freedom of drawing replaces the precision of words, yet still leaving space to the dream-like quality of the imagination.

3. The Two Narrative Registers: Texts and Paintings

Buzzati consecrated his dual passion for the mountains with his first literary work, a kind of artistic manifesto, *La canzone alle montagne* written in Milan in December 1920, framed by two panels depicting rocky outlines (fig. 1). The themes introduced in this first work – the majesty of nature, expectation, destiny, and inner struggle – recur, with small variations in symbolic references, in some of the narrative works from his early ones to his maturity⁶.

Barnabò delle montagne (1933): Alpine solitude is the backdrop for the existential adventure of a young man guarding a powder magazine, attacked and conquered by bandits; accused of fleeing out of fear, the protagonist imposes self-punishment by working in the plains. The return to the mountains is the dream and the emblem of redemption.

I segreti del bosco vecchio (1935): the protagonist is confronted with the forces of nature and his own inner demons on a journey of growth and self-discovery. The mountain is evoked through the forest that covers its sides, populated by spirits and magical creatures, a meeting place between the real world and the inner/fantastic world.

Il deserto dei Tartari (1940): the Bastiani fortress, lost amidst the mountains facing the nothingness of the steppes, is a place of isolation and useless waiting, accompanied by disappointment and inner emptiness. The mountain becomes a symbol of the search for the meaning of life.

The suspension of time, while waiting for the enemy assault in the fortress perched on the edge of the steppes of the *Deserto dei Tartari*, echoes the intimist tone, the symbolic elements and the slow rhythm of the earlier novels, interspersed with essential yet expressive descriptions of places. The sense of dismay is a distinctive character of the narrative, which is found in the mystery that resonates with his pictorial production, characterised by a surreal and metaphysical approach and later



influenced by Pop Art. The mountain takes on the epic value of the quest for the useless unknown and becomes a metaphor for life suspended in the anticipation for a great opportunity, an inner challenge against a destiny already written, which drives the mountaineer to seek the most arduous ascent, a metaphor for the struggle for inner redemption. The majesty of the landscape, common to mountains and deserts, reflects the unknown depths of inner solitude, mystery, and reflection. The dangers of the climb become a metaphor for the adversities of life and the inevitability of destiny, as well as the challenge and the wait for an opportunity for redemption.

The same elements permeate Buzzati's figurative work, where the mountain becomes a recurring element in his personal lexicon, translating the sense of disorientation into surreal images.

As noted by B. Alfieri in his presentation of the exhibition at the Galleria Medea in Cortina in 1967, Buzzati's paintings contain *fatti ot-*

Figure 2
Canzone alle montagne and the related image created by AI, 2024, ChatGPT 4/ Dall-E 3. © Reworked by Sara Conte.

6. The best known non-illustrated prose has been taken into consideration, neglecting those with pictures by the author himself, published in small print runs that are difficult to find in libraries: Buzzati D. (1945), *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Milano-Roma, Rizzoli; (1966) *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori; (1969) *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori; (1971) *I miracoli di Val Morel*, Milano, Garzanti.

delle steppe del *Deserto dei tartari*, riprende la traccia intimistica, gli elementi simbolici e il ritmo lento dei primi romanzi, intercalati da descrizioni essenziali quanto espressive dei luoghi. Il senso di sgomento è un carattere distintivo della narrativa che si ritrova nel mistero evocato dalla produzione pittorica, caratterizzata da un'impostazione surreale e metafisica, in seguito con richiami alla Pop Art. La montagna assume il valore epico della conquista fine a sé stessa dell'ignoto inutile, e diventa metafora della vita sospesa nell'attesa di una grande occasione, nella sfida interiore contro un destino già scritto, che spinge l'alpinista alla ricerca della salita più difficile, metafora della lotta per il riscatto interiore. La maestosità del paesaggio, comune a montagna e deserto, è l'ignoto della solitudine interiore, del mistero e della riflessione. I pericoli della salita diventano metafora delle avversità della vita e dell'ineluttabilità del destino, della sfida e dell'attesa di un'occasione di riscatto.

Gli stessi elementi permeano l'opera figurativa, dove la montagna è elemento ricorrente di un lessico personale che traduce il senso di smarrimento in immagini surreali.

Come scrive B. Alfieri nella presentazione della mostra alla Galleria Medea di Cortina nel 1967, i quadri di Buzzati contengono "fatti ottico mentali" (De Grada 1991: 7). Pochi elementi carichi di riferimenti simbolici dettagliano sensazioni e situazioni straordinarie nella composizione degli elementi significativi del racconto visivo, spesso accompagnato da lunghe didascalie che facilitano la decodifica. La composizione rarefatta di elementi surreali e inquietanti visualizza la lentezza dell'opera letteraria, lasciando in sospeso l'immagine che condensa i riferimenti dei racconti.

La datazione delle opere riferite alla montagna concentra la definizione delle diverse strutture compositive, alla fine degli anni Cinquanta quando si consolida l'attività pittorica, sviluppando lo stile e gli elementi delle opere giovanili che ricorrono nelle simbologie della montagna come metafora della vita. Il periodo è successivo all'incontro con la Pop Art e il fumetto, escludendo le storie multiple degli ultimi anni che riprendono più lo schema della narrazione medievale che quello del fumetto e le stori-

le degli *ex voto* del racconto per immagini de *I miracoli di val Morel*.

Le 67 opere figurative selezionate, schedate in 8 gruppi in base al riferimento grafico alla montagna. Per ogni gruppo un'opera significativa esemplifica i caratteri ricorrenti (fig. 2).

- Persona/14 (se stessi), *Romantica*, 1924
- Croda/9 (difficoltà/destino), *Duomo di Milano*, 1952-58
- Albero/5 (esistenza), *Sorgeva in quel di Saluzzo un albero*, 1957
- Guglia/6 (sfida/fortezza), *Un castello*, ante 1958
- Parete/6 (angoscia), *Le anime perse*, 1958
- Pianura/10 (punizione), *La balena volante*, 1957
- Lotta/7 (riscatto), *Le Termopili*, 1958
- Tempo/10 (attesa), *Il vulcano cinese*, 1968

La montagna e le sue metafore possono essere soggetto, elemento, sfondo, in ogni possibile combinazione di ruoli, ma il tempo sospeso domina la comune composizione metafisica dello spazio figurativo.

4. La verifica: prompt to image

L'Intelligenza Artificiale è un sistema di apprendimento automatico, il cui sviluppo implica una fase iniziale di raccolta dati, come parole ed immagini, che vengono interpretati dalla macchina utilizzando i comportamenti appresi con la finalità di riconoscere modelli reiteranti in tempo reale. Nel campo dei generatori AI *text-to-image*, questi modelli di linguaggio ricevono come *input* elementi testuali e generano come *output* immagini, risultando affidabili solo in seguito ad un lungo addestramento iniziale (Srivastava 2024). Il testo letterario diventa quindi un dato da analizzare, decifrare, tradurre in un'immagine sintetica che possa esprimere in modo fedele, in questo caso, le opere di Buzzati.

Il confronto tra l'opera letteraria e un'immagine generata da intelligenza artificiale diventa interessante soprattutto nel contesto di un autore come Buzzati, capace, esplorando il surreale, l'onirico e l'allegorico, in entrambi i media di creare un connubio unico tra parola e immagine. Esso permette di verificare come i temi (attesa, riscatto, esistenza...) trovino nuove forme di espressione e mostra dove l'intel-

Figure 2
La canzone alle montagne e l'immagine relativa creata dall'AI, 2024, ChatGPT 4/ Dall-E 3. © Rielaborazione Sara Conte.

tico mentali (De Grada 1991: 7). Few elements laden with symbolic references, evoke extraordinary sensations and situations in the composition of the significant elements of the visual tale, often accompanied by long captions that facilitate decoding. The rarefied composition of surreal and unsettling elements visualises the slowness of the literary work, leaving the image that condenses the references of the stories in a state of suspense.

The dating of the works relating to the mountain concentrates the definition of the different compositional structures during the late 1950s, when Buzzati's painting activity became more consolidated, developing the style and elements from his youthful works that recur in the symbolism of the mountain as a metaphor for life. This period followed the encounter with Pop Art and comics, though excluding the multiple narratives of the last few years, which adopted more the scheme of medieval storytelling than that of the comic strip, and the stories of the ex-voto-inspired stories of *I miracoli di val Morel*.

The 67 selected figurative works were classified into 8 groups based on their graphic reference to the mountain. For each group, a significant piece exemplifies the recurring characteristics (fig. 2).

- Person/14 (themselves), *Romantica*, 1924
- Croda/9 (difficulty/destiny), *Duomo di Milano*, 1952-58
- Tree/5 (existence), *Sorgeva in quel di Saluzzo un albero*, 1957
- Spire/6 (fortitude/challenge), *Un castello*, ante 1958
- Wall/6 (anguish), *Le anime perse*, 1958
- Plain/10 (punishment), *La balena volante*, 1957
- Struggle/7 (redemption), *Le Termopili*, 1958
- Time/10 (waiting), *Il vulcano cinese*, 1968

The mountain and its metaphors can be subject, element, background, in every possible combination of roles, but suspended time dominates the common metaphysical composition of figurative space.

4. Testing: Prompt to Image

Artificial Intelligence is a machine learning system, developed through an initial phase

of data collection, such as words and images, which the machine interprets using learned behaviour to recognise repeating patterns in real-time. In the field of text-to-image AI generators, these language models receive textual elements as input and generate images as output, being reliable only after lengthy initial training (Srivastava 2024). The literary text then becomes data to be analysed, deciphered, and translated into a synthetic image that can faithfully express the works of Buzzati.

The comparison between the literary work and an image generated by artificial intelligence becomes interesting especially in the context of an author like Buzzati, who was able, by exploring the surreal, the oneiric and the allegorical in both media, to create a unique combination of word and image. It allows us to verify how themes (waiting, redemption, existence...) find new forms of expression and shows where artificial intelligence captures the essence of the work and where, instead, it introduces visual dimensions not foreseen by the artist⁷.

Canzone alle montagne is a short poetic prose piece, Buzzati's first literary experiment during his teenage years, and was only published in 1971 in the collection *I miracoli di Val Morel*. The writing prefigures mystical, fairy-tale images with a profound sense of the sublime linked to nature and the mountains. It is a hymn to their majesty, which for the author represents the essence of infinity, freedom and purity (fig. 1). The text is imbued with wonder and respect for the motionless and timeless grandeur of the peaks, which resist the forces of nature such as wind, storms and water. The language evokes vivid images of mountains, seen as 'giants' dominating the landscape, placing them as the protagonists of the imaginary image and expressing a sense of the eternal, far removed from the frenzy and fleetingness of the human world. The mountains, personified, 'quiver', 'sing', 'listen', and become almost divine beings, distant and at the same time fascinating. The adjective 'silent' with which the first stanza concludes (Viganò 2010), then repeated as an oxymoronic adjective of songs, already contains the expressive germ of the artist's maturity:

"Mountains! How beautiful you are,

7. The ChatGPT generator was used due to the possibility of using more complex and longer texts than common prompt to image generators. For each image, a new chat was opened to prevent the generator from repeating the style or elements already created, thus distorting the result.

ligenza artificiale coglie l'essenza dell'opera e dove, invece, introduce dimensioni visive non previste dall'artista⁷.

Canzone alle montagne è una breve prosa poetica, primo esperimento letterario realizzato da Buzzati durante l'adolescenza, e pubblicato solo nel 1971 con la raccolta *I miracoli di Val Morel*. Lo scritto prefigura immagini mistiche, favolose e fiabesche con un profondo senso del sublime legato alla natura e alle montagne. È un inno alla loro maestosità, che per l'autore rappresenta l'essenza dell'infinito, della libertà e della purezza (fig. 1). Il testo è intriso di meraviglia e di rispetto per la grandezza immobile e senza tempo delle vette, che resistono alle forze della natura come vento, tempeste e acqua. Il linguaggio evoca immagini vivide delle montagne, viste come "giganti" che dominano il paesaggio, che le pongono protagoniste dell'immagine immaginaria e che esprimono un senso di eterno, lontano dalla frenesia e dalla fugacità del mondo umano. Le montagne, personificate, "fremono", "cantano", "ascoltano", e diventano esseri quasi divini, distanti e allo stesso tempo affascinanti. L'aggettivo "silenziosi" con cui si conclude la prima strofa (Buzzati 2010), ripetuto come aggettivo ossimorico di canzoni, contiene già il germe espressivo proprio della maturità dell'artista:

«Montagne! che siete belle, purissime nelle albe violacee

Fremonti negli arrossati tramonti

I vostri picchi strapiombanti nelle nevi eterne, io amo

I vostri ghiacciai silenziosi».

A partire dal testo integrale è stata chiesta a ChatGPT la realizzazione di un'immagine, lasciando il generatore libero riguardo a stile, aspetto e tecnica senza ulteriori indicazioni, per testare la capacità di tradurre i testi in immagini in modo autonomo avvicinandosi allo stile pittorico di Buzzati. Il risultato presenta le montagne come soggetto principale, con guglie che richiamano le crode tipiche del paesaggio bellunese care all'autore. Le montagne imponenti, con vette aguzze e maestose, talvolta innevate e l'evidenza di alcune frane restituiscono l'ammirazione per la resilienza della natura, ma che non sono ancora una fortezza inespugnabile e solitaria.

L'insieme restituisce un paesaggio sereno che sottolinea la distanza tra l'uomo e la natura. La stessa immagine combina i colori caldi dei tramonti con quelli freddi delle albe, trasponendo le parole di Buzzati in una composizione (fig. 1) coerente al clima proposto dalle parole. Il risultato cambia se si chiede al generatore di analizzare e sintetizzare il testo originale, per poi realizzare un'immagine da quanto ottenuto. Il modello ha individuato quattro tematiche principali (il sublime e la natura, l'inaccessibilità, la permanenza e il tempo, la solitudine) spiegando le scelte compiute: «Le montagne sono descritte come regine della libertà e dell'infinito, simboli di grandezza e purezza. Il sublime, una sensazione di meraviglia mista a timore, è centrale nella rappresentazione delle montagne. Nonostante la loro bellezza, le montagne sono presentate come luoghi inaccessibili e ostili alla vita, privi di vegetazione e abitati solo da qualche animale selvatico. Questo accresce il loro fascino e il loro mistero. Le montagne resistono al passare del tempo e delle ere, immutate, mentre tutto intorno a loro cambia. C'è un contrasto tra l'effimero dell'esistenza umana e l'eternità delle montagne. Il protagonista esprime un desiderio quasi nostalgico di appartenere a questo mondo, un mondo solitario e remoto, lontano dalla civiltà»⁸.

Il soggetto principale delle immagini realizzate con questo metodo è sempre la montagna che si fa più aguzza nelle prime due immagini, mentre la luna rimpicciolisce fino a scomparire e vengono introdotti gli animali selvatici presenti nel testo originale. Il "clima" evocato attraverso il colore nella figura 1 cambia, il tono freddo scompare, perdendo verosimiglianza con la prosa così come la composizione stessa. L'ultima immagine della serie è generata dalla traduzione in lingua inglese, controllata da chi scrive. Le montagne tornano ad assomigliare alle crode e, come nelle parole di Buzzati, si personificano; uno sguardo attento nota come la croda di destra mostra due grandi "occhi" sviluppati in verticale ai lati di un costone simile a un naso, e un buco a simulare la bocca: la montagna si antropomorfizza e, come nel testo, «cantano le silenziose canzoni dell'infinito» (Buzzati 2010: 2-3; fig. 3).

7. È stato utilizzato il generatore ChatGPT per la possibilità di utilizzare testi più complessi e lunghi rispetto ai comuni generatori *prompt to image*. Per ogni immagine è stata aperta una nuova chat per evitare che il generatore riproponga lo stile o elementi già realizzati distorcendo così il risultato.

8. Testo generato da ChatGPT ottenuto dalla spiegazione delle quattro tematiche principali individuate utilizzato come *prompt* per generare le immagini.



Figure 3
Images created by ChatGPT. The first two with Italian prompt and the third with English prompt translated by the author, 2024, ChatGPT 4/ Dall-E 3. © Reworked by Sara Conte.

Figure 4
Barnabò delle montagne, images of the mountains created by the generator, the number indicates the pages of the book from which the texts were taken, 2024, ChatGPT 4/ Dall-E 3. © Reworked by Sara Conte.

Figure 5
Images of *I segreti del bosco vecchio* created by the generator, the number indicates the pages of the book from which the texts were taken, 2024, ChatGPT 4/ Dall-E 3. © Reworked by Sara Conte.

Pure in the violet dawns,
Trembling in the reddened sunsets.
Your towering peaks over the eternal snows—
I love,
Your silent glaciers”.

Starting with the full text, ChatGPT was asked to create an image, allowing the generator freedom regarding style, appearance, and technique without further instructions, to test its ability to translate texts into images autonomously, approaching Buzzati's pictorial style. The result presents mountains as the main subject, with spires recalling the typical peaks of the Belluno landscape dear to the author. The imposing mountains, with sharp and majestic

peaks, sometimes snow-capped, and showing evidence of a few landslides, evoke admiration for the resilience of nature, though they are not yet an impregnable and solitary fortress. The whole returns a serene landscape that emphasises the distance between man and nature. The same image combines the warm colours of sunsets with the cool colours of sunrises, transposing Buzzati's words into a composition (fig. 1) that is consistent with the climate proposed by the words. The result changes if the generator is asked to analyse and synthesise the original text and then create an image from what was obtained. The model identified four main themes (the

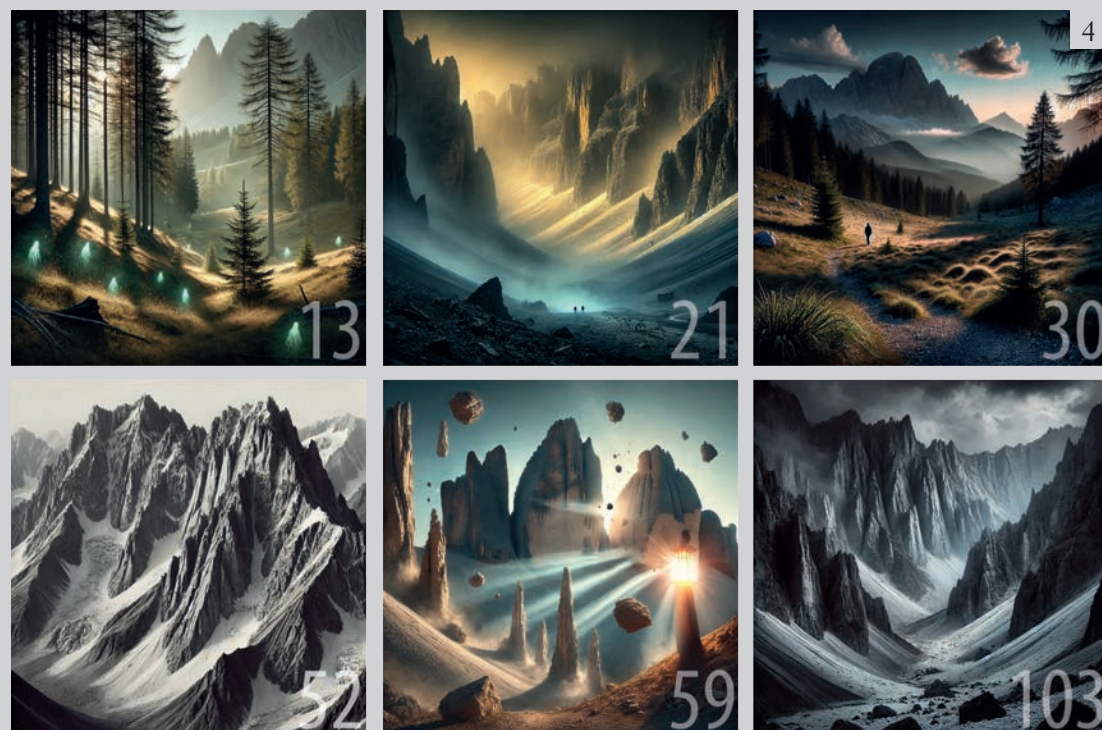


Figura 3
Le immagini realizzate da ChatGPT, le prime due con prompt italiano e la terza con prompt inglese tradotto dall'autore, 2024, ChatGPT 4/ Dall-E 3. © Rielaborazione di Sara Conte.

Figura 4
Le immagini di *Barnabò delle montagne* create dal generatore, il numero indica le pagine del libro da cui sono stati estratti i testi, 2024, ChatGPT 4/ Dall-E 3. © Rielaborazione di Sara Conte.

Figura 5
Le immagini di *I segreti del bosco vecchio* create dal generatore, il numero indica le pagine del libro da cui sono stati estratti i testi, 2024, ChatGPT 4/ Dall-E 3. © Rielaborazione di Sara Conte.



Con *Barnabò delle montagne*, edito nel 1933 da Treves, e il successivo romanzo *Il segreto del bosco vecchio* (1935), Buzzati si affaccia al palcoscenico letterario italiano con un richiamo alle fantasie nordiche, cupe e visionarie. Il filo conduttore comune è la negazione del visibile e del razionale; la natura ha un ruolo determinate, non come scenario e sfondo della narrazione, ma come protagonista e risorsa per l'uomo. Le atmosfere sono incantate e gli scenari naturali popolati da strane creature (Buzzati 1933: 13, 22; Buzzati 1935: 50-51) e la montagna, con la sua immensità, il suo silenzio, la sua atmosfera magica e fiabesca, è un luogo metafisico, simbolo della solitudine e della impossibilità di sfuggire al proprio destino. I protagonisti, Barnabò e Benvenuto, diventano uomini seguendo percorsi diversi, ma per entrambi il passaggio esistenziale si caratterizza come perdita dell'immaginazione fantastica e di uno speciale rapporto con la natura. Le grandi crode sono descritte come presenze vive che sanno esser sorridenti come crudeli e inesorabili, abitate da spiriti, circondate da boschi e tra cui spira la voce del vento. Le immagini generate (figg. 4-5) descrivono un'atmosfera enigmatica e surreale, caratterizzata da un paesaggio montuoso che sembra essere pervaso da forze misteriose rappresentate come presenze luminescenti e scheletrici alberi contorti. Nella maggior parte dei casi, in lontananza le crode e le frane sembrano vive, anche grazie alla nebbia e alle nuvole che celano le asperità in forme contorte e surreali, restituendo un paesaggio quasi alieno, in bilico tra il reale e il fantastico. Le scene trasmettono una sensazione di mistero e introspezione, come se la natura stessa fosse un custode di storie che

nessuno conoscerà mai fino in fondo. Per *Barnabò delle montagne* i risultati più attinenti alle descrizioni originali sono state quelle realizzate con gli estratti a pagina 21, nonostante la sua complessità, e a pagina 59. Nel primo caso si riconoscono molti elementi del testo – come «sui ghiaioni la nebbia comincia a diradare [...] pareti umide e gialle [...] roccioni altissimi, costoni franati, lunghi spacchi tenebrosi [...] un grande anfiteatro [...] sopra ripidi ghiaioni si possono scorgere i Lastroni di Mezzo [...] intanto sulle alte crode giungono i rimi raggi del sole» (Buzzati 1979: 21) – che traspongono il clima sospeso della scrittura di Buzzati in un'immagine. Nel secondo caso è interessante l'interpretazione data alla frase “crollano le frane” (Buzzati 1979: 59) dal generatore, che rendendo il surrealismo e il clima di sospensione di Buzzati, diventano massi in bilico tra il volo verso il cielo e la caduta libera da questo. Utilizzando una sintesi degli estratti, il generatore con lo stesso prompt (fig. 6) ha espresso, in una serie di immagini consecutive, i temi centrali del romanzo. Le montagne della prima immagine, nelle loro forme imponenti e irreali, rappresentano più di un semplice paesaggio e sono una metafora del destino e della dimensione esistenziale in cui si muove Barnabò, costretto a confrontarsi con la propria interiorità e il senso di isolamento; le vette rocciose e sconcesse che circondano il paesaggio con ombre nette a contrasto con il bianco delle pietraie e il grigio del cielo, richiamano la durezza e l'ospitalità delle Dolomiti e metaforicamente della vita. Le strade sembrano percorsi solitari, cammino interiore e fisico di Barnabò, mentre la montagna si erge come un'entità imponente

sublime and nature, inaccessibility, permanence and time, solitude) explaining the choices made: “Mountains are described as queens of freedom and infinity, symbols of greatness and purity. The sublime, a feeling of wonder mixed with awe, is central to the depiction of mountains. Despite their beauty, the mountains are presented as inaccessible places hostile to life, devoid of vegetation and inhabited only by a few wild animals. This adds to their fascination and mystery. The mountains resist the passage of time and eras, unchanged, while everything around them changes. There is a contrast between the ephemerality of human existence and the eternity of the mountains. The protagonist expresses an almost nostalgic desire to belong to this world, a solitary and remote world, far from civilisation”⁸.

The main subject of the images created using this method is always the mountain, which becomes more pointed in the first two images, while the moon shrinks until it disappears, and the wild animals mentioned in the original text are introduced. The ‘climate’ evoked through colour in figure 2 changes, the cold tone disappears, losing verisimilitude with the prose as well as the composition itself. The last image in the series is generated by the English translation, which is checked by the writer. The mountains return to resemble the crone and, as in Buzzati’s words, are personified; a careful glance notices how the right-hand crone shows two large vertically developed ‘eyes’ on either side of a nose-like ridge, and a hole to simulate a mouth: the mountains become anthropomorphised and, as in the text, “sing the silent songs of the infinite” (Buzzati 2010: 2-3; fig. 3).

With *Barnabò delle montagne*, published in 1933 by Treves, and the subsequent novel *Il segreto del bosco vecchio* (1935), Buzzati looks at the Italian literary stage with a reference to the Nordic fantasies, dark and visionary. The common thread is the negation of the visible and rational; nature has a defined role, not as a mere scenario and backdrop for the narrative, but as both protagonist and resource for humanity. The atmospheres are enchanted and the natural sceneries populated by strange creatures (Buzzati 1933: 13, 22; Buzzati 1935: 50-51) and the mountain, with its immensity, its



Figure 6
Images created by the generator for *Barnabò delle montagne*, the prompt is a summary of the passages

8. ChatGPT generated text obtained from the explanation of the four main themes identified used as a prompt to generate the images.



Figura 6
Le immagini create dal generatore per *Barnabò delle montagne*, il prompt è una sintesi dei brani utilizzati in precedenza alle pagine 13, 21, 30, 52, 59, 103, 2024, ChatGPT 4/ Dall-E 3.
© Rielaborazione di Sara Conte.

Figura 7
Le immagini di *I segreti del bosco vecchio* create dal generatore, il prompt è una sintesi dei brani utilizzati in precedenza alle pagine 44, 50, 148, 2024, ChatGPT 4/ Dall-E 3. © Rielaborazione di Sara Conte.

Figura 8
Le immagini del *Deserto dei tartari* create dal generatore, il numero indica le pagine del libro da cui sono stati estratti i testi, 2024, ChatGPT 4/ Dall-E 3. © Rielaborazione di Sara Conte.

e quasi indifferente all’uomo, dove si ripresentano le montagne antropomorfe e parlanti. L’assenza di vita visibile amplifica il senso di mistero e abbandono.

La composizione dell’immagine con la casa del guardiano suggerisce solitudine e permanenza, come se la piccola struttura umana fosse un baluardo di resistenza contro la natura imponente e fredda, esprimendo allo stesso tempo senso di appartenenza e prigionia. La nebbia, il crepuscolo e la luce incerta, comuni a tutte le immagini, suggeriscono che il viaggio interiore è sempre immerso in una dimensione ambigua e sospesa, dove si dissolve il confine tra sogno e realtà.

Molto simile è l’analisi per le immagini de *I segreti del bosco vecchio* (fig. 5). Il senso di angoscia, la solitudine e l’inesorabilità del tempo che passa, sono raffigurati dagli elementi presenti nel passaggio. Le espressioni «le vallate deserte, desideri funesti, di origine sconosciuta», «esserne infestati» e «lungo le foreste nei giorni di tramontana, o aver visto nuvole a forma di cono, o essere passati per certi inesplicabili sentieri obliquanti verso nord-ovest»

(Buzzati 1935: 44, 50, 148) trasferiscono il clima psicologico nell’ambiente ostile del passo. Nella seconda immagine, i richiami a elementi quali la staccionata che delimita una parte di bosco più fitta, il roccione giallo nudo e corroso dall’aria squallida, il grosso albero crollato a causa della vecchiaia o del vento descrivono l’inesorabilità del tempo e il potere magico della natura che ritorna nell’ultima immagine attraverso i colori vividi del cielo. L’immensità del paesaggio riflette la consapevolezza dell’infinità della natura rispetto alla piccolezza dell’uomo che si ritrova anche nelle immagini prodotte dalla sintesi dei tre passi (fig. 7).

Infine, le immagini generate sia dai brani che dalla sintesi del *Deserto dei Tartari* (figg. 8-9), evocano tutte il senso di isolamento e attesa che domina l’opera con paesaggi maestosi e desertici che richiamano la fortezza Bastiani e l’infinita distesa del deserto. Paesaggi vasti e vuoti che fanno da sfondo all’attesa infinita dei protagonisti, rinchiusi in una fortezza fuori dal tempo e dallo spazio, in attesa di un nemico che non arriva mai, visualizzano il tema dell’illusione e della solitudine esistenziale. È interessante l’immagine realizzata con il brano di pagina 19, che mostra un paesaggio desertico con dune estese all’infinito, illuminate dalla luce calda del sole al tramonto. Il deserto, uno degli elementi centrali del romanzo, assume la sua forma più pura: vasto, desolato, eppure magnifico nella sua bellezza inquietante, a simboleggiare l’attesa, il nulla che si avvicina ma non arriva come la nuvola al di sopra di esso, proprio come i Tartari nel romanzo, fantasmi di un nemico che non si manifesta mai.

5. Conclusioni

L’opera di Buzzati permette di confrontare i diversi meccanismi espressivi delle arti figurative e della parola, le prime attraverso l’offerta diretta di immagini visibili capaci di suscitare sensazioni, l’altra attraverso la stimolazione del potere immaginifico della mente, stimolata dai riferimenti evocati dal testo. In entrambi i casi lo strumento permette di plasmare il risultato in modo personale, così come resta personale la sua interpretazione. In un mondo dominato dalla comunicazione visiva, l’affermazione di applicazioni capaci di interagire con l’uomo e

ed by spirits, surrounded by woods and among which the voice of the wind blows. The generated images (figs. 4-5) depict an enigmatic and surreal atmosphere, characterised by a mountainous landscape seemingly permeated by mysterious forces represented as luminous presences and skeletal, twisted trees. In most cases, in the distance the crests and landslides seem alive, thanks to the fog and clouds that hide the roughness in twisted and surreal forms, returning an almost alien landscape, at a crossroads between the real and the fantastic. The scenes convey a sense of mystery and introspection as if nature itself is a keeper of stories that no one will ever fully know. For *Barnabò delle montagne*, the results most relevant to the original descriptions were those produced with the extracts on page 21, despite its complexity, and on page 59.

In the first case, many elements of the text are recognised – such as “On the scree slopes, the mist begins to lift [...] damp, yellow walls [...] towering rock faces, crumbling ridges, long, shadowy crevices [...] a vast amphitheatre [...] above the steep scree slopes, the *Lastroni di Mezzo* can be seen [...] meanwhile, the first rays of the sun reach the high peaks” (Buzzati 1979: 21) –. They transpose the suspended climate of Buzzati's writing into an image. In the second case, the interpretation given to the phrase ‘the landslides collapse’ (Buzzati 1979: 59) by the generator is interesting, as it renders Buzzati's surrealism and atmosphere of suspension, with the boulders balancing between soaring toward the sky and falling freely from it.

Using a summary of the extracts, the generator with the same prompt (fig. 6) expressed, in a series of consecutive images, the central themes of the novel. The mountains of the first image, in their imposing and unreal forms, represent more than a simple landscape and are a metaphor for destiny and the existential dimension in which Barnabò moves, forced to confront his own interiority and sense of isolation; the rocky and steep peaks that surround the landscape with clear shadows in contrast with the white of the stones and the gray of the sky, recall the hardness and the inhospitability of the Dolomites and metaphorically of life. The streets seem solitary paths, the inner and

physical path of Barnabò, while the mountain stands as an imposing entity and almost indifferent to man, where anthropomorphic and talkative mountains are presented. The absence of visible life amplifies the sense of mystery and abandonment. The composition of the image with the guardian's house suggests solitude and permanence, as if the small human structure were a bulwark of resistance against the imposing and cold nature, simultaneously expressing a sense of belonging and captivity. The fog, twilight, and uncertain light common to all images suggest that the inner journey is always immersed in an ambiguous and suspended dimension, where the boundary between dream and reality dissolves. Very similar is the analysis of the images of *I segreti del bosco vecchio* (fig. 5). The sense of anguish, loneliness, and inexorability of time that passes are represented by the elements present in the passage. The expressions “the deserted valleys, ominous desires of unknown origin,” “being haunted by them” and “along the forests on north wind days, or having seen cone-shaped clouds, or having passed through certain inexplicable paths slanting towards the northwest” (Buzzati 1935: 44, 50, 148) transfer the psychological climate into the hostile environment of the pass.

In the second image, the references to elements such as the fence that delimits a part of the thickest forest, the bare yellow rock and corroded by the shabby air, the big tree collapsed due to old age or wind describe the inexorability of time and the magical power of nature that returns in the last image through the vivid colours of the sky. The immensity of the landscape reflects the awareness of the infinity of nature compared to the smallness of man, which is also found in the images produced by the synthesis of the three steps (fig. 7). Finally, the images generated from both the passages and the synthesis of *Deserto dei Tartari* (figs. 8-9), evoke the pervasive sense of isolation and expectation that dominates the work, with majestic landscapes and deserts recalling the fortress Bastiani and the endless expanse of the desert. Vast and empty landscapes that serve as a backdrop to the endless waiting of the protagonists, locked in a fortress

used previously on pages 13, 21, 30, 52, 59 and 103, 2024, *ChatGPT 4/ Dall-E 3*. © Reworked by Sara Conte.

Figure 7
Images of *I segreti del bosco vecchio* created by the generator, the prompt is a summary of the previously used excerpts on pages 44, 50 and 148, 2024, *ChatGPT 4/ Dall-E 3*. © Reworked by Sara Conte.

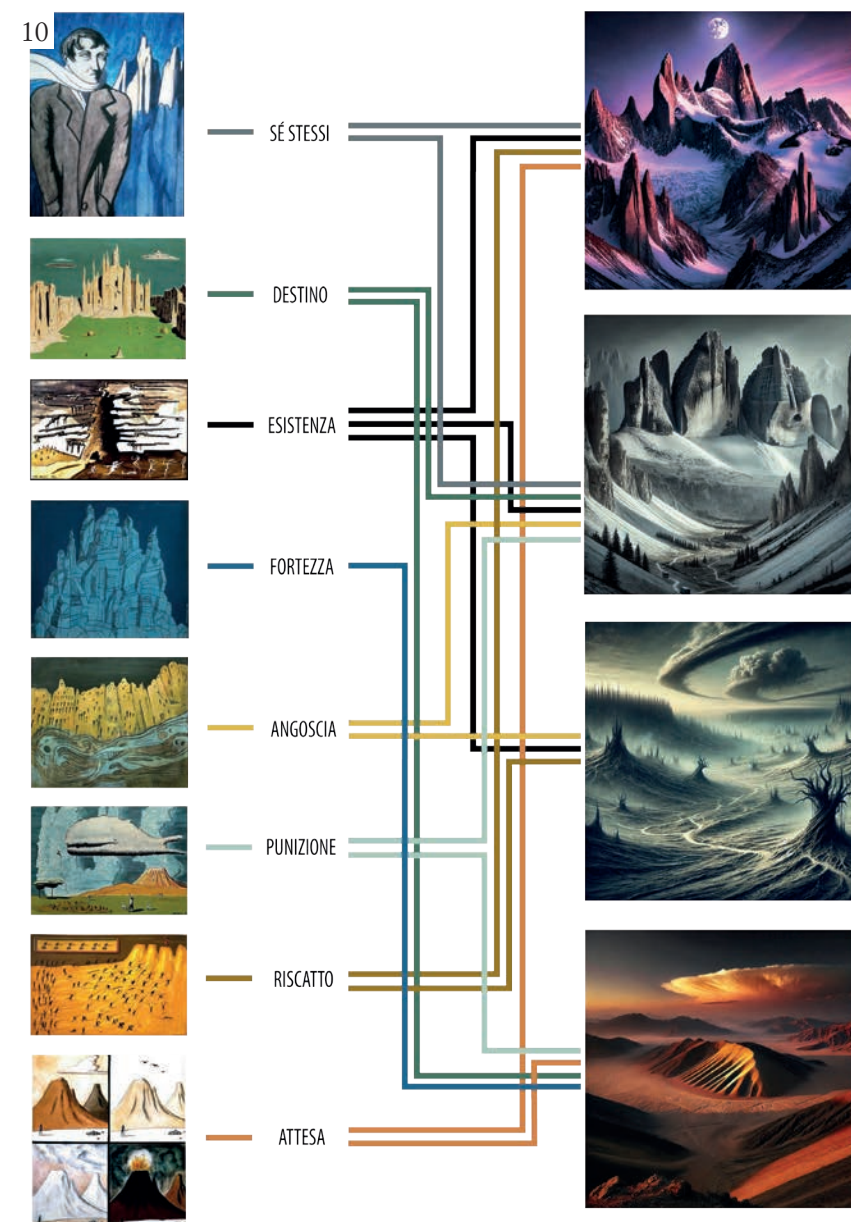
Figure 8
Images of *Deserto dei tartari* created by the generator, the number indicates the pages of the book from which the texts were taken, 2024, *ChatGPT 4/ Dall-E 3*. © Reworked by Sara Conte.

Figure 9
Images of *Deserto dei tartari* created by the generator, the prompt is a summary of the previously used excerpts on pages 8, 10, 17 and 19 of the text in the bibliography, 2024, *ChatGPT 4/ Dall-E 3*. © Reworked by Sara Conte.

Figure 10
The works of Buzzati, the symbolism and images created by the generator, 2024, *ChatGPT 4/ Dall-E 3*. © Reworked by Sara Conte.

Figura 9
Le immagini del *Deserto dei tartari* create dal generatore, il prompt è una sintesi dei brani utilizzati in precedenza alle pagine 8, 10, 17, 19 del testo in bibliografia, 2024, *ChatGPT 4/ Dall-E 3*. © Rielaborazione Sara Conte.

Figura 10
Le opere di Buzzati, i simbolismi e le immagini create dal generatore, 2024, *ChatGPT 4/ Dall-E 3*. © Sara Conte.



creare immagini attraverso il linguaggio naturale ha suggerito di approfondire il rapporto tra la parola e l'immagine, verificando le capacità espressive dell'Intelligenza Artificiale generativa. Il risultato di una sperimentazione speditiva condotta sulle immagini autografe e quelle ricavate dai suoi testi sottolinea i limiti di un'operazione basata su un confronto, provocatorio perché impari, tra la creatività umana e quella di un algoritmo digitale.

Le macchine, dotate di grande memoria (Cristianini 2024) ma prive di creatività innata, interpretano l'arte e la narrativa umana e sono capaci di tradurla in immagini. Emozioni, temi complessi ed evocazioni simboliche possono essere tradotti in immagini da un modello generativo, che risulta capace di riconoscere i riferimenti evocativi di un testo letterario, ma ha un immaginario, fatto di “conoscenza” e non di “sensibilità”, che è una caratteristica implicita dell'artista. Basandosi su dati di addestramento, modelli statistici e *prompt* testuali ricchi, l'AI crea rappresentazioni capaci di catturare le atmosfere sospese e surreali dei testi di Buzzati. Le immagini create dall'AI sono una traduzione delle descrizioni testuali che riescono in molti casi a catturare l'essenza dell'opera. Nelle composizioni della macchina si legge la sintesi verbo-visiva nell'antropizzazione della montagna nel simbolismo degli elementi naturali, nel senso di precarietà dell'esistenza e nelle atmosfere di angoscia o di attesa che rimandano alle opere pittoriche dell'autore.

La sperimentazione proposta nasce documentata la capacità dell'AI di interpretare testi letterari allusivi, immaginifici e complessi per tradurli poi in immagini contemporanee, ma è incapace di tradurla in uno stile formale autonomo in assenza di indicazioni specifiche.

Le opere letterarie e pittorico-illustrative di Dino Buzzati trasmettono stati d'animo complessi in un connubio di parola e immagine che esplora il surreale, l'onirico e l'allegorico. Attraverso ChatGPT e DALL-E possiamo tradurre queste emozioni in illustrazioni che evocano sentimenti simili, ma mancano di originalità.

L'intelligenza artificiale non possiede sentimenti o esperienze interiori, può solo essere

out of time and space, waiting for an enemy who never arrives, visualise the theme of illusion and existential loneliness. The image taken with the passage on page 19 is interesting, showing a desert landscape with dunes extending to infinity, illuminated by the warm light of the sunset sun. The desert, one of the central elements of the novel, takes its purest form: vast, desolate, yet magnificent in its eerie beauty, to symbolise expectation, the nothingness that approaches but does not come as a cloud above it, just like the Tartari in the novel, The ghosts of an enemy who never appears.

5. Conclusions

Buzzati's work allows us to compare the different expressive mechanisms of the figurative arts and the word, the former through the direct offering of visible images capable of arousing sensations, the latter stimulating the imaginative power of the mind through references evoked by the text. In both cases, the tool allows the result to be shaped in a personal way, just as its interpretation remains subjective. In a world dominated by visual communication, the emergence of applications capable of interacting with humans and creating images through natural language has prompted an investigation into the relationship between word and image, examining the expressive capabilities of generative Artificial Intelligence. The results of expeditious experimentation conducted on autograph images and texts highlight the limits of an operation based on a provocative yet unequal comparison between human creativity and that of a digital algorithm.

Machines, endowed with great memory (Cristianini 2024) but lacking innate creativity, interpret human art and narrative and are capable of translating it into images. Emotions, complex themes, and symbolic evocations can be translated into images by a generative mod-

el, which is capable of recognising the evocative references of a literary text, but it has an imagination built on 'knowledge' rather than 'sensitivity', which is an implicit characteristic of the artist. Based on training data, statistical models, and rich textual prompts, the AI creates representations capable of capturing the suspended and surreal atmospheres of Buzzati's texts. The images created by the AI are translations of the textual descriptions that, in many cases, successfully capture the essence of the work. In the machine's compositions, one can observe the verbal-visual synthesis in the anthropisation of the mountains, the symbolism of natural elements, the sense of precariousness of existence, and the atmospheres of anguish or expectation that recall the author's pictorial works.

The proposed experimentation emerged to document AI's ability to interpret allusive, imaginative, and complex literary texts and translate them into contemporary images, but it is incapable of developing an autonomous formal style in the absence of specific guidance.

Dino Buzzati's literary and pictorial-illustrative works convey complex moods through a combination of word and image that explores the surreal, the oneiric, and the allegorical. Through ChatGPT and DALL-E we can translate these emotions into illustrations that evoke similar feelings, yet lack originality.

Artificial intelligence does not possess inner feelings or experiences; it can only be trained to identify and replicate patterns of expression associated with emotions and moods. Using AI to interpret texts by authors is an experiment that invites reflection on the role of technology in artistic and cultural production. AI can be a powerful tool for expanding creative possibilities, but it is not a substitute for human sensitivity and intuition, nor an authentic creator of meaning. Its value lies in its role as an intermediary or amplifier of human creativity (fig. 10).

addestrata a identificare e replicare *pattern* di espressione che si associano a emozioni e stati d'animo. Usare l'AI per interpretare testi di autori è un esperimento che apre la strada a riflessioni sul ruolo della tecnologia nella produzione artistica e culturale. L'AI può essere

uno strumento potente per espandere le possibilità creative, ma non sostituisce la sensibilità e l'intuizione umana e non è un creatore autentico di significato. Il suo valore risiede nel suo ruolo di intermediario o amplificatore della creatività umana (fig. 10).

References/Bibliografia

- BUZZATI D. ([1920] 2010), *Canzone alle montagne*, in BUZZATI D., *I fuorilegge della montagna. Uomini, cime, imprese. Uomini e imprese*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, pp. 2-3.
- BUZZATI D. (1935), *Il segreto del bosco vecchio*. Milano, Treves.
- BUZZATI D. (1940), *Il deserto dei Tartari*, Milano, Rizzoli.
- BUZZATI D. ([1958] 2013), *Le storie dipinte di Dino Buzzati*, a cura di L. Viganò, Milano, Oscar Mondadori, p. 141.
- BUZZATI D. (1966), *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori.
- BUZZATI D. (1969), *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori.
- BUZZATI D. ([1970] 1979), *Bernabò delle montagne*, Milano, Oscar Mondadori.
- BUZZATI D. ([1970] 1971), *I miracoli di Val Morel*, Milano, Garzanti.
- CAMANNI E., a cura di (1989), *Dino Buzzati. Le montagne di vetro, articoli e racconti dal '32 al '71*, Torino, Vivalda Editori.
- COMAR N. (2006), *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Gorizia, Edizioni della Laguna.
- CONDORELLI F., LUIGINI A., NICASTRO G., TRAMELLI B. (2023), *Disegno e intelligenza artificiale. Enunciati teorici e prassi sperimentale per una poiesi condivisa. /Drawing and Artificial Intelligence. Theoretical Statements and Experimental Practice for a Shared Poiesis*. In CANNELLA M., GAROZZO A., MORENA S., a cura di, *Transizioni. Atti del 44° convegno internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione. Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation*, Milano Franco Angeli, p. 2623.
- CRISTIANINI N. (2024), *Machina sapiens. L'algoritmo ci ha rubato il segreto della conoscenza*, Bologna, Il Mulino.
- DE GRADA R., a cura di (1991), *Buzzati pittore*, catalogo mostra (Milano, 21 dicembre 1991 - 29 gennaio 1992), Milano, Mondadori.
- FERRARI M.T. (2006), *Buzzati racconta, Storie diseguate e dipinte*, catalogo mostra (Milano, 15 novembre 2006 - 28 gennaio 2007), Milano, Electa.
- FLORIDI L., CABITZA F. (2021), *Intelligenza artificiale. L'uso delle nuove macchine*, Milano, Bompiani.
- GAY F. (2023), *Transizioni al disegno artificiale/Transitions to Artificial Drawing*, in CANNELLA M., GAROZZO A., MORENA S., a cura di, *Transizioni. Atti del 44° convegno internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione. Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation*, Milano, Franco Angeli, pp. 485-504.
- SIVASTAVA A. (2024), *Advancements in Text-to-Image Generation through Generative AI*, in IISREM, may, https://www.researchgate.net/publication/380495743_Advancements_in_Text-to-Image_Generation_through_Generative_AI (ultima consultazione 20/09/2024).
- TALLONE D. (2020), *Dino Buzzati: lo scrittore che preferiva dipingere*, <https://artslife.com/2020/05/09/dino-buzzati-lo-scrittore-che-preferiva-dipingere> (ultima consultazione 20/09/2024).
- VIGANÒ L. (2006), *Album Buzzati*, Milano, Oscar Mondadori.

The image of the mountain has been built around the idea of an entity characterised by a considerable mass, often associated with the perception of being an impervious area. This place, marked by its great height and extension, and difficult to traverse, has profoundly influenced the human imagination to the extent that, over the centuries and across several cultures, the mountain has been attributed symbolic values, representing both power and transcendence. According to Greek mythology, the mountaintop was the divine site of the union between Earth (Hera) and Heaven (Zeus), while in many religions and cultures ascending to heaven via the mountain was perceived as a path of purification – a return to the ‘beginning’ and a manifestation of the sacred. That said, this article aims to explore some imaginative scenarios that have shaped different cultures across time and space. Starting from the gnosiological conception of the ancient *Imago Mundi*, the first scenario examines the relationships – if not the idiomatic and conceptual equivalences – between imagination, utopia, and mountains. This leads to the gnosiological assumptions of the *Speculum Mundi* in Renaissance art through the representation of mountains in painting. In the Renaissance (Pinturicchio, Mantegna, Leonardo, etc.), the mountain becomes part of a landscape inscribed in the conception of ecstasy, the out-of-self as the connection between macro and microcosm, the sensible and the intelligible. The second scenario explores the symbolic significance of the mountain in a contemporary context through the work of Chinese artist Yang Yongliang who, starting from the Chinese pictorial tradition of depicting mountain landscapes as a celebration of the harmony between human species and Nature (known as *Shan shui*), restores the mountain as a call to awareness against consumerist policies based on profit and the consequent socio-environmental disasters.

Keywords: macro-micro cosmos, Renaissance art, *Shan shui*.

1. *Imago Mundi*

The *Imago Mundi* and the later *Anima Mundi*, or the modern *Imago* of the 15th-17th centuries, are two conceptions linked to the corresponding foundational gnosis of an intuitive-cognitive nature. According to Henry Corbin’s writings, gnosis is identified as *pistis-sophia* and finds its essence in the imagination, which serves as an intermediary (*Ratio*) between the sensible world and the intelligible – or between the visible and the invisible (Corbin 2014; Klein 1975). However, gnosis, understood as inner vision, also becomes knowledge of the nature of the whole, and since antiquity it has provided the cultural backdrop for articulating a narrative around imagination, particularly one that shaped artistic history from the early 15th century to the second half of the 17th (Yeats 1969; Klein 1975).

From a gnosiological perspective, the *Imago Mundi* is essentially the conception of an image of the world, in which imagination, as previously noted, plays a fundamental role

in uniting the world of the senses with that of the intellect. However, when referring to imagination as a form of knowledge, it must be understood in a Kantian sense. Properly considered, this does not imply a function lying at the border between sense and intellect, between the sensible and the intelligible, or between the visible and the invisible – that is, imagination as a preparatory image of the concept, the sensible that precedes, illustrates, or preserves the intelligible. Rather, it refers to a faculty that precedes both sense and intellect, making both worlds possible (Ferraris 1996). During the late Middle Ages, particularly between the 12th and 13th centuries at the intersection of Arab and Christian cultures, the *Imago Mundi* was primarily conceived as a representation of the soul’s journey. From this emerge imaginary maps in which ‘objective reality’ – such as oceans, islands, animals, nature, and time – become symbols, calling for an eminently spiritual perception of the world, or a theophany (figs. 1-2). We are con-

The authors share the general structure of this article. In particular, the following chapters are attributed to Cesare Battelli: 1. *Imago Mundi*, 2. Utopia, and 3. Art and Mountain Vision. Ornella Zerlenga is responsible for the chapters: 4. *Shan shui*: Imaginific Scenarios for Sacred Imaginaries and 5. Yang Yongliang and the Artificial Mountain.

L’immagine della montagna si è costruita intorno all’idea di un’entità connotata da una notevole massa a cui è stata spesso associata la percezione di essere una zona impervia. Questo luogo, caratterizzato da notevole altezza ed estensione e difficile percorrenza, ha segnato profondamente l’immaginazione umana tant’è che, nel corso dei secoli e in più culture, alla montagna sono stati attribuiti valori simbolici rappresentativi sia di un’idea di potenza che di trascendenza. Secondo il mito greco, la cima della montagna fu il luogo divino dell’unione fra la Terra (Hera) e il Cielo (Zeus) mentre in più religioni e culture l’idea di ascensione al cielo tramite la montagna fu avvertito come un percorso di purificazione, luogo di ritorno al “principio” e manifestazione del sacro. Ciò premesso, scopo del presente articolo è indagare alcuni scenari immaginifici che hanno connotato culture diverse sia temporalmente che spazialmente. Partendo dalla concezione gnoseologica dell’antico *Imago Mundi*, il primo scenario si propone di analizzare le relazioni se non equivalenze idiomatiche e concettuali tra immaginazione, utopia e montagna, fino a sfociare nei supposti gnoseologici dello *Speculum Mundi* dell’arte rinascimentale attraverso la rappresentazione della montagna in pittura. Nel Rinascimento (Pinturicchio, Mantegna, Leonardo, ecc.), la montagna diventa parte di un paesaggio inscrivibile nella concezione di estasi, il fuori-di-sé in quanto connessione tra macro e microcosmo, sensibile e intellegibile. Il secondo scenario sviluppa il tema simbolico della montagna in ambito contemporaneo attraverso l’opera dell’artista cinese Yang Yongliang che, partendo dalla tradizione pittorica cinese di rappresentazione dei paesaggi montuosi quale celebrazione dell’armonia fra specie umana e Natura (nota come *Shan shui*), restituisce la montagna quale richiamo alla consapevolezza nei confronti di politiche consumistiche basate sul profitto e dei conseguenti disastri socio-ambientali.

Parole chiave: arte rinascimentale, macro-micro cosmo, *Shan shui*.

1. *Imago Mundi*

L’*Imago Mundi* e la successiva *Anima Mundi* o *Imago* moderna dei secoli XV-XVII sono due concezioni legate alle corrispondenti gnosi fondative di natura intuitivo-cognitiva. Stando ai testi di Henry Corbin, la gnosi viene identificata come *pistis-sophia* e radica la sua essenza nell’immaginazione in quanto intermediazione (*Ratio*) tra il mondo sensibile e l’intelligibile o il mondo visibile con l’invisibile (Corbin 2014; Klein 1975). Ma la gnosi, da intendersi come visione interiore, diventa anche conoscenza della natura del tutto, ed è stata fin dall’antichità lo sfondo culturale su cui articolare una narrazione intorno all’immaginazione, in particolare quella che ha determinato la storia artistica dall’inizio del quindicesimo secolo fino alla seconda metà del diciassettesimo (Yeats 1969; Klein 1975).

L’*Imago Mundi* da un punto di vista gnoseologico non è altro che la concezione di una immagine del mondo, in cui l’immaginazione, come si è visto, gioca un ruolo fondamentale

in quanto unione tra il mondo dei sensi a quello dell’intelletto. Quando però ci si riferisce all’immaginazione come forma di conoscenza, la si deve intendere in un’accezione kantiana che, propriamente considerata, non allude a una funzione situata al confine tra senso e intelletto, tra sensibile e intellegibile o visibile e invisibile – ovvero l’immagine preparatoria del concetto, il sensibile che precede, illustra o funge da tesoriere dell’intelligibile – ma a quella facoltà che precede sia il senso che l’intelletto, rendendo possibili i due mondi (Ferraris 1996). Durante il tardo medioevo, in particolare il periodo tra il XII e XIII secolo ai confini tra cultura araba e cristiana, l’*Imago Mundi* si configura soprattutto come rappresentazione dello spazio dell’avventura dell’anima da cui emergono mappe immaginarie dove la “realtà oggettiva” come gli oceani, le isole, gli animali, la natura e il tempo, diventano simboli e richiedono una percezione eminentemente spirituale del mondo ovvero una teofania (figg. 1-2). Ci si trova di fronte a una mappatura di un

Gli autori condividono la struttura generale di questo articolo. In particolare, a Cesare Battelli si attribuiscono i capitoli 1. *Imago Mundi*, 2. Utopia, 3. Arte e visione della montagna; a Ornella Zerlenga i capitoli 4. *Shan shui*: scenari immaginifici per immaginari sacri, 5. Yang Yongliang e la montagna artificiale.

fronted with a mapping of a symbolic and theophanic world, often represented through the symbol of a landscape with a mountain at its centre, as evidenced by contemporary maps, especially those of Arab origin (Tardiola 2006; Pinto 2016). The recurring idea is that of a sacred mountain that, beyond its geographical coordinates, hosts Eden and has antecedents not only in the Arab-Christian tradition but also in a wide range of ancestral cultures – from the Persian Alborj to the Arabian Qaf and even Mount Olympus in Greek mythology (Tardiola 2006).

This is what Henry Corbin, a mid-20th century French Iranologist, defines as an existential and qualitative space, a spiritual exegesis, which, for example, in 12th century visionary Islam is identified with the world of subtle forms, theosophically referred to as the land of Malakût.

Two mystical-visionary narratives from the 12th century (Sohravardî 1154-1191) name what lies beyond the mountain of Qaf, marking the transformation from the cosmic to the psycho-cosmic mountain – the passage from the physical cosmos to what constitutes the first level of the spiritual universe. In the story entitled *The Flicker of Gabriel's Wings*, the figure Avicenna calls Hajj Ibn Yaqzan (the Living One, son of the Guardian) reappears as the Purple Archangel, whose origin is *Na-koja-Abad* (Corbin 1964; Sohravardî 1990).

2. Utopia

Na-koja-Abad is a term not found in any ancient Persian dictionary and, according to Corbin, was coined by the philosopher Sohravardî directly from the Persian language. Literally, it means city, region or territory – often also identified as a mountain or cosmic – north, thus a kind of populated space with an extension as *locus* (*Abad*), but in a non-place (*Na-koja*). At first glance, it appears to be the exact equivalent of *utopia*, a term that, as is well known, is also absent from classical Greek dictionaries. The *eu-topian* concept is Renaissance in origin, but the term was first introduced by Thomas More in the early 16th century as an abstract, non-referential noun to designate the displacement of any place within the space that can



1

be experienced by our senses. Later, Thomas Campanella used it with similar characteristics in *Civitas Solis. Idea Republicae Philosophicae* (*City of the Sun*), published in 1602.

Na-koja-Abad is a place not contained in any place, a *topos* that does not respond to a 'where' and which we also find in Marsilio Ficino's *Platonic Theology*, where it is given the appellation "citadel of the soul". This is not a change of position in space, a transfer from one place to another, since that would imply locations contained within a single homogeneous space. The relationship here is hermeneutic, essentially between the exterior – the visible, the exoteric – and the interior – the invisible, the esoteric (Corbin 1964). It follows – and it is no coincidence – that Moro's utopia also evokes, in the manner of an isolated bubble, the idea of an island or mountain, or alternatively, an island separated by mountain ranges (More 1997).

The theogonic aspects of cognitive imagination – or of an inner (utopian) space, as referred to by Henry Corbin – were, in part, inherited from the Neo-Platonic Renaissance in reference to the soul as a subtle body, and imagination as something halfway between a body and its opposite (Griffero 2003). Corbin's extensive elaboration of cognitive imagination, while serving as one of the great pillars of the metaphysics of imagination or an archetypal imaginary, also, when referring to the

Figure 1
Typical al-Idrīsī-type mimetic map of the world. 960/1553, Gouache and ink on paper. Diameter cm 23, The Bodleian Library, University of Oxford, Ms. Pococke 375, fols. 3b-4a.

Figure 2
Mount 'Arafāt and the pilgrimage stages around it from *Futūḥ al-baramayn*, 1089/1678, Deccan, India, Gouache, ink and gold on paper, cm 15.1 x 7.6, The Metropolitan Museum of Art, New York.

mondo simbolico e teofanico, sovente rappresentato attraverso il simbolo di un paesaggio con al centro una montagna come lo testimoniano le mappe di quell'epoca, soprattutto di origine araba (Tardiola 2006; Pinto 2016). L'idea ricorrente è quella di una montagna sacra che, al di là delle coordinate geografiche, ospita l'Eden e che si ritrova con anteriorità non solo nella tradizione arabo-cristiana, ma anche nelle più svariate culture ancestrali, dall'Alborj persiano, al Qaf arabo e persino al Monte Olimpo della mitologia greca (Tardiola 2006).

Si tratta di ciò che Henry Corbin, iranologo francese della metà del XX secolo, definisce come uno spazio esistenziale e qualitativo, un'esegesi spirituale, che, ad esempio, nell'Islam visionario del XII secolo si identifica con il mondo delle forme sottili, teosoficamente chiamato la terra di Malakût.

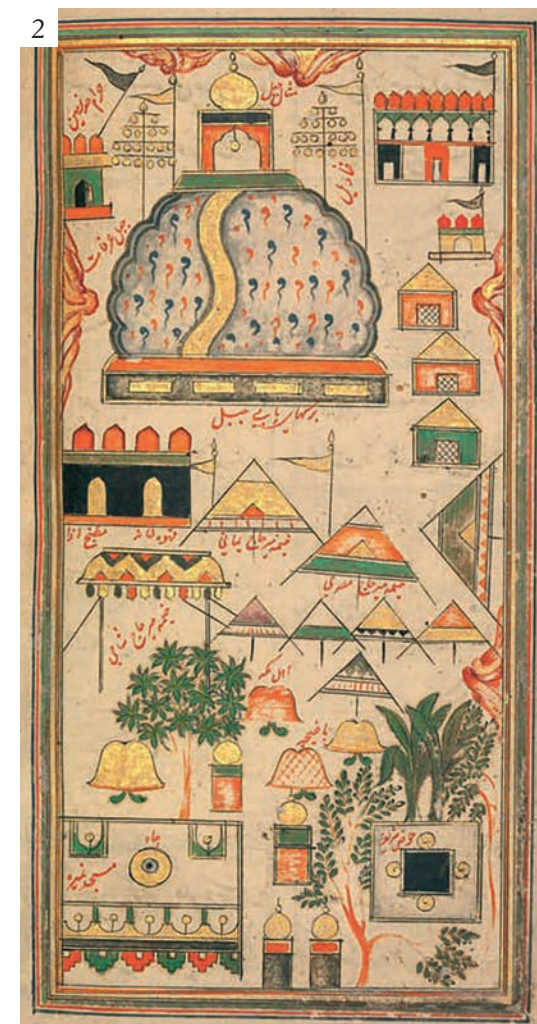


Figura 1
Tipica mappa mimetica del mondo tipo al-Idrīsī, 960/1553, gouache e inchiostro su carta, diametro cm 23, Biblioteca The Bodleian, Università di Oxford, Ms. Pococke 375, fols. 3b-4a.

Figura 2
Il monte 'Arafāt e le tappe del pellegrinaggio intorno ad esso da *Futūḥ al-baramayn*, 1089/1678, Deccan, India, gouache, inchiostro e oro su carta, cm 15,1 x 7,6, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Due racconti mistico-visionari del XII secolo (Sohravardî 1154-1191) danno un nome a ciò che si trova al di là della montagna di Qaf, dove avviene la trasformazione dalla montagna cosmica a quella psicocosmica, il passaggio dal cosmo fisico a ciò che costituisce il primo livello dell'universo spirituale. Nel racconto intitolato *Il fremito delle ali di Gabriele*, ricompare la figura che Avicenna chiama Hajj Ibn Yaqzan (il Vivente, figlio del Guardiano) e che, in questo caso, è chiamato l'Arcangelo porporino, la cui provenienza è *Na-koja-Abad* (Corbin 1964; Sohravardî 1990).

2. Utopia

Na-koja-Abad è un termine che non si trova in nessun dizionario persiano antico ed è stato coniato, secondo Corbin, dal filosofo Sohravardî direttamente dalla lingua persiana. Letteralmente significa città, regione o territorio, spesso identificato anche come montagna o nord cosmico, quindi una sorta di spazio popolato con un'estensione come *locus* (*Abad*) ma in un non-luogo (*Na-koja*). È un termine che, a prima vista, potrebbe essere tradotto nell'esatto equivalente di utopia e che, come è noto, non si trova nei dizionari classici greci. Il carattere eu-topico è rinascimentale ma il termine è stato introdotto per la prima volta da Tommaso Moro all'inizio del XVI secolo come sostantivo astratto e non referenziale per designare la dislocazione di qualsiasi luogo nello spazio sperimentabile dai nostri sensi e, successivamente, da Tommaso Campanella in *Civitas Solis. Idea Republicae Philosophicae* (*Città del Sole*), pubblicato nel 1602 con caratteristiche simili.

Na-koja-Abad è un luogo non contenuto in alcun luogo, un *topos* che non risponde a un dove e che ritroviamo anche nella *Teologia Platonica* di Marsilio Ficino, a cui viene dato l'appellativo di cittadella dell'anima. Non si tratta di un cambiamento di posizione nello spazio, di un trasferimento da un luogo a un altro, perché questo implicherebbe luoghi contenuti in un unico spazio omogeneo. Il rapporto in questo caso è ermeneutico, essenzialmente tra l'esteriore, il visibile, l'essoterico, e l'interiore, l'invisibile, l'esoterico (Corbin 1964). Ne consegue, e non è un caso, che l'utopia di Moro

modern era, suggests a different philosophical conception of imagination – particularly in the artistic sphere. Here, it implies a creative or transitive *Vis imaginativa*, whose implications differ from those of spiritual vision understood as the vision or imaginability of the divine.

In order to understand in more detail the extent to which this aspect influenced modern art (15th-17th century) and the role that the representation of nature – particularly mountains – played in it, one must first consider that, *ab origine*, imagination, utopia, and the interaction of sacred mountains are conceptually equivalent.

First of all, in syncretic Renaissance culture, imagination was primarily understood in its creative aspect as the mediation produced by the *Oculus Imaginationis*, rather than as the *Cognitio* of the *Visio Spiritualis*. However, especially in philosophical or theosophical contexts, the terms were often used interchangeably, as in Saint Augustine's writings, where the *Visio Spiritualis* did not imply the imaginability of the divine – a notion widely employed by Ficino and modern Neo-Platonists (Fattori, Bianchi 1988). Thus, in reference to the Renaissance and, by extension, the Baroque and all of magical modernity, as Eugenio Garin points out, *Imaginatio* and *Corporalis Spiritus* – imagination and corporeal spirit – are mirror images of each other (Fattori, Bianchi 1988; Garin 1988). In fact, with Marsilio Ficino, the *Vis Imaginativa* becomes the true axis of a particular mode of knowledge based on an intuitive dimension, partly reliant on the senses, and partly on the intellect's synthetic intuitive capacities (Griffero 2003).

3. Art and Mountain Vision

For modern artists, especially in the late 15th century – such as Leonardo, Pinturicchio, Michelangelo, Andrea Mantegna, and extending to Flemish painters like Joos de Momper the Younger (Antwerp 1564-1635), who specialised in mountainous landscapes (fig. 3) – the state of vision, i.e. the intermediate capacity to grasp the present-absent, is expressed through an image elevated to the rank of raw material. This occurs as the internalisation of the image, which in turn triggers imaginative and, in a



Figure 3
Joos de Momper the Younger,
Antropomorphic Landscape,
c. 1630, oil on canvas, cm 52.5 x
39.6, private collection.

certain sense, visionary creative processes. With due caution – given the topic's complexity from an ontological, historical, and lexicographical point of view – unlike the theophanies mentioned in *Imago Mundi* and on the basis of these assumptions, it is possible to argue that throughout modernity and the Renaissance cultural debate, the first approximations towards a visionary world no longer identify a metaspaces (and its symbols) but acquire the connotations of a pan-symbolism. This corresponds to a worldview that is no longer theophanic but organic, marked by a dominant presence the shadow that, from Marsilio Ficino onwards (mediated by Plato and Lactantius), is generally reflected in the artistic world as well, lasting until the late 17th century (Klein 1975; Fattori, Bianchi 1988). The mountain then becomes an organic representation of a universe in which divinity is also a manifestation, an organic expression. God is in the world not as the author in his work, but as the spirit in the body, the body of nature itself. He does not merge with the world, but is nevertheless closer to the world, more within it, even if at the same time the world becomes more real, more in-itself, if not

Figura 3
Joos de Momper til Giovane,
Paesaggio antropomorfo,
1630 ca, olio su tela, cm 52,5 x
39,6, collezione privata.

richiami, a modo di bolla isolata, anche l'idea di isola o montagna o ancora, di un'isola separata da catene montuose (More 1997).

Gli aspetti teogonici di un'immaginazione cognitiva, o di uno spazio interiore (utopico) a cui fa riferimento Henry Corbin, saranno in parte ereditati dal Rinascimento neoplatonico in riferimento all'anima come corpo sottile, e all'immaginazione come qualcosa a metà strada tra un corpo e tutto il suo contrario (Griffero 2003). L'immaginazione cognitiva, ampiamente elaborata nei testi corbiniani, se da un lato rappresenta uno dei grandi pilastri della metafisica dell'immaginazione o di un immaginario archetipico, dall'altro, in particolare se riferito all'epoca moderna, allude a una diversa concezione filosofica dell'immaginazione, in particolare quella artistica, in cui è sottesa una *vis* immaginativa creativa o transitiva le cui implicazioni sono diverse dalla visione spirituale intesa come visione o immaginabilità del divino.

Per comprendere con maggiori dettagli la portata di quanto questo aspetto abbia inciso nell'ambito dell'arte moderna (XV-XVII secolo) e il ruolo che in essa ha avuto la rappresentazione della natura e, in particolare, la montagna, bisogna anzitutto pensare che, *ab origine*, immaginazione, utopia e l'interazione di montagne sacre sono concettualmente equivalenze. Prima di tutto, nella cultura sincretico rinascimentale, l'immaginazione va intesa nel suo aspetto creativo come mediazione prodotta dall'*Oculus Imaginationis* e non come *Cognitio* della *Visio Spiritualis*, anche se, soprattutto in ambito filosofico o teosofico, i termini sono stati spesso usati in modo intercambiabile come negli scritti di Sant'Agostino dove la *Visio Spiritualis* non implicava l'immaginabilità del divino, ampiamente usati da Ficino e dai neoplatonici moderni (Fattori, Bianchi 1988). Facendo quindi riferimento al rinascimento e, per estensione al barocco e a tutta la modernità magica, come sottolinea Eugenio Garin, *Imaginatio* e *Corporalis Spiritus* ovvero immaginazione e spirito corporeo sono speculari l'uno all'altro (Fattori, Bianchi 1988; Garin 1988). Infatti, con Marsilio Ficino la *Vis Imaginativa* diventa il vero asse di una particolare condizione di conoscenza basata su una

dimensione intuitiva, affidata in parte ai sensi e in parte alle capacità intuitive sintetiche dell'intelletto (Griffero 2003).

3. Arte e visione della montagna

Per gli artisti moderni, soprattutto del tardo Quattrocento come Leonardo, Pinturicchio, Michelangelo, Andrea Mantegna, fino a estensioni fiamminghe come il pittore Joos de Momper il Giovane (Anversa 1564-1635), specializzato in paesaggi montuosi (fig. 3), lo stato di visione, ovvero la capacità intermedia di cogliere il presente-assente, si traduce attraverso un'immagine elevata al rango di materia prima, in quanto interiorizzazione di un'immagine per innescare e far fiorire da essa processi creativi immaginativi e, in un certo senso, visionari.

Con le dovute cautele (data la complessità dell'argomento dal punto di vista ontologico, storico e lessicografico), a differenza delle teofanie qui citate nell'*Imago Mundi* e sulla base di questi presupposti è possibile sostenere che in tutta la modernità e nel dibattito culturale rinascimentale, le prime approssimazioni verso un mondo visionario non identificano più un metaspazio (e i suoi simboli), ma acquistano i connotati di un pansimbolismo secondo una visione del mondo non più teofanica ma organica e con un forte protagonismo dell'ombra che, da Marsilio Ficino in poi (mediato da Platone e Lattanzio) si riflette in generale anche nel mondo artistico, perdurando fino a tutto il Seicento inoltrato (Klein 1975; Fattori, Bianchi 1988).

La montagna diventa allora rappresentazione organica di un universo in cui la divinità è anch'essa manifestazione, espressione organica. Dio è nel mondo non come l'autore nella sua opera, ma come lo spirito nel corpo, il corpo della natura stessa. Non si confonde con il mondo, ma è comunque più vicino al mondo, più all'interno di esso anche se allo stesso tempo il mondo diventa più reale, più in-sé, se non spirituale (pensiero e volontà) ed è rafforzato dal legame organico (anima e vita o *Anima Mundi*; Koyrè 1955).

In definitiva, ci si trova di fronte a un cambio di paradigma che muove dalla metafisica della luce a quella dell'ombra e che troverà nella

spiritual (thought and will) and is strengthened by the organic bond (soul and life or *Anima Mundi*: Koyrè 1955).

Ultimately, we are faced with a paradigm shift that moves from the metaphysics of light to the metaphysics of shadow – one that finds its greatest philosophical exponent in the gnosis of the vestiges and hermeneutics as developed by Giordano Bruno and, above all, in the first decades of the 17th century, in François De Nomé, one of the most significant artistic representatives.

Taking Pinturicchio and Leonardo as primary examples, Renaissance painting inscribes the mountain within what comes to be the concept of *ekstasis*, or the outside-of-oneself, within an optimistic gnosis characterised by continuous outpourings from the world of divinity and directed towards nature. In this schema, man, as *Miraculum Magnum*, is placed at the centre, as prescribed by the *Hermetic* in accordance with Christian precepts and Renaissance astrology (Yeats 1969).

The mountain becomes *Speculum naturae* – that is, ‘nature’ as a bifocal mirror between the two worlds, the spiritual and the earthly – as exemplified in certain details of the frescoes in the great hall of Palazzo Schifanoia in Ferrara. The out-of-self (already present in the sky of the *Annunciation* and in Giotto’s landscapes) has a double reading: an external pictorial space, understood as an elsewhere, a setting that does not exactly express the natural landscape but rather an outside, an intelligible world-landscape, as *ek-stasis* towards the divinity of which it is a reflection (the myth of Ficino’s Narcissus is illuminating in this sense); and a magical or imaginative connection to the spiritual world through the human virtues of the great figures who embodied models to be imitated, such as Duke Borgo d’Este. Similar themes emerge in the various scenes of magicians and shepherds found, for example, in Pinturicchio’s art, where rocky mountains are often depicted in the background, as in the frescoes in the Vatican rooms commissioned by Pope Alexander VI (Yeats 1969). In three of these paintings by Pinturicchio (1454-1513), the presence of mountains establishes a pictorial intentionality that places the entire



Figure 4
Pinturicchio, *Adoration of the Shepherds*, 1477-1479, fresco, collection Collegiate of Santa Maria Maggiore.

Figure 5
Pinturicchio, *Glory of San Bernardino of Siena*, c. 1486, fresco, Siena, Bufalini Chapel.

composition in an ascending and descending vertical perspective (fig. 4).

The blending of architecture and nature suggests an interpretation of sky and mountain in a symbolic way, where the sky is marked by a hierophantic cut, represented by the hierarchy of angels leaning on a cloud and like an overhang protruding from the gable of the stable, from which the *Adoration of the Shepherds* (1500-1501) emerges. The scene belongs to the Baglioni Chapel cycle in the church of



Figura 4
Pinturicchio, *Adorazione dei pastori*, 1477-1479, affresco, collezione Collegiata di Santa Maria Maggiore.

Figura 5
Pinturicchio, *Gloria di San Bernardino da Siena*, 1486 ca, affresco, Siena, Cappella Bufalini.

gnosi delle vestigia e nell’ermeneutica di Giordano Bruno il suo massimo esponente filosofico e, soprattutto, nei primi decenni del Seicento in François De Nomé, uno dei rappresentati artistici più significativi.

Prendendo come esempi principali Pinturicchio e Leonardo, nella pittura rinascimentale la montagna si iscrive in ciò che viene ad essere il concetto di *ekstasis* ovvero il fuori di sé all’interno di una gnosi ottimista caratterizzata da continue effusioni provenienti dal mondo della divinità e dirette verso la natura di cui l’uomo, in quanto *Miraculum Magnum*, è posto al centro così come prescrive il libro degli *Ermetici* in accordo ai precetti cristiani e all’astrologia rinascimentale (Yeats 1969).

La montagna diviene *Speculum naturae* ovvero “natura” come specchio bifocale tra i due mondi, quello spirituale e terreno, così come rappresentato in alcuni dettagli degli affreschi del salone del Palazzo Schifanoia a Ferrara.

Il mondo “al di sopra” genera il secondo mondo, quello terreno, che si offre alla divinità accogliendola come un’altra parte di sé, mentre, in un processo di reciprocità, il *pathos* di questa offerta (ovvero il *pathos* umano verso il sacro) per il mago-filosofo così come per l’artista è l’eros in una dimensione anagogica ed estatica, di cui *ek-stasis*, essere fuori-di-sé (Wind 1985).

Il fuori-di-sé (già presente nel cielo dell’*Annunciazione* e nei paesaggi di Giotto) ha una doppia lettura: uno spazio pittorico esterno, inteso come altrove, un’ambientazione che non esprime esattamente il paesaggio naturale ma un fuori, un mondo-paesaggio intelligibile, come *ek-stasis* verso la divinità di cui è riflesso (il mito del narciso ficiniano è esplicativo in questo senso); una connessione magica o immaginativa con il mondo spirituale con al centro della scena le virtù umane dei grandi personaggi che hanno incarnato modelli da imitare come il duca Borgo d’Este, o le varie scene di maghi e pastori presenti, ad esempio, nell’arte di Pinturicchio (1454-1513) e di cui spesso le montagne rocciose sono raffigurate sullo sfondo come negli affreschi delle stanze vaticane commissionati da papa Alessandro VI (Yeats 1969). Tre di questi dipinti di Pinturicchio, grazie alla presenza di montagne rivelano

un’intenzionalità pittorica che colloca l’intera rappresentazione in una prospettiva verticale ascendente e discendente (fig. 4).

La commistione tra architettura e natura suggerisce una lettura fra cielo e monte di carattere simbolico laddove il cielo è segnato da un taglio ierofanico rappresentato dalla gerarchia degli angeli che, appoggiati su una nuvola e come uno sbalzo che sporge dal frontone della stalla, fa emergere *l’Adorazione dei pastori* (1500-1501). La scena appartiene al ciclo della cappella Baglioni, ubicata nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Spello (PG).

Come un fiume, dalla cima della montagna architettonica (collocata in alto a sinistra dell’affresco) discende il corteo dei visitatori, che si allinea in basso con il presepe posto in relazione verticale con l’albero centrale, la nuvola e gli angeli sovrastanti. Due figure, una serpeggiante e l’altra rettilinea e in posizione centrale, a seconda del punto di partenza dell’osservatore, creano una continuità di forme discendenti/ascendenti e costruiscono l’allusione spaziale della scena, caratterizzata anche dal paesaggio dell’*Orazione nell’orto* di Andrea Mantegna, dove i discepoli addormentati esaltano la dimensione onirica del dipinto; al centro della composizione e sulle falde di un monte, Cristo è raffigurato inginocchiato mentre i suoi apostoli dormono al di sotto (Rodríguez Ruiz, Borobia Guerrero 2011).

Significativo è anche l’affresco di Pinturicchio nella cappella Bufalini in Santa Maria Aracoeli (Roma 1484-1488), noto come *Gloria di San Bernardino da Siena* (fig. 5). La composizione è divisa tra il cielo (inteso come luogo della divinità e al cui centro è raffigurato Cristo circondato da angeli) e, sullo sfondo, una catena montuosa di color violaceo con al centro la figura di San Bernardino che, vestito di bianco, appare sollevato su una piccola roccia insieme ai santi Ludovico di Tolosa e Antonio da Padova. Lo spazio in cui la natura è inserita sullo sfondo mette in discussione alcuni aspetti della prospettiva artificiale così come accade per la rappresentazione delle montagne che, per loro natura, sfuggono a qualsiasi forma di quadraturismo prospettico. Completa la scena una costruzione di piani stratificati che, come una montagna, costituisce l’unico elemento

Santa Maria Maggiore in Spello (PG).

Like a river, the procession of visitors descends from the top of the architectural mountain (located at the top left of the fresco), which is aligned at the bottom with the crib placed in vertical relation to the central tree, the cloud, and the angels above. Two figures - one serpentine and the other rectilinear and centrally positioned, depending on the observer's starting point - create a continuity of descending/ascending forms and construct the spatial allusion of the scene. This is also characterised by the landscape of Andrea Mantegna's *Oration in the Garden*, where the sleeping disciples enhance the dreamlike dimension of the painting; in the centre of the composition and on the slopes of a mountain, Christ is depicted kneeling while his apostles sleep below (Rodríguez Ruiz, Borobia Guerrero 2011).

Also significant is Pinturicchio's fresco in the Bufalini Chapel in Santa Maria Aracoeli (Rome 1484-1488), known as the *Glory of St. Bernadine of Siena* (fig. 5). The composition is divided between the heavens (understood as the place of divinity and at the centre of which Christ is depicted surrounded by angels) and, in the background, a violet-coloured mountain range with the figure of St. Bernadine in the centre. He is dressed in white and appears raised on a small rock, accompanied by Saints Ludovico of Toulouse and Anthony of Padua. The space in which nature is placed in the background calls into question certain aspects of artificial perspective, as well as the representation of the mountains, which, by their nature, escape any form of perspective quadraturism. The scene is completed by a construction of layered planes that, like a mountain, constitutes the only element that, together with the figure of the holy Pope, crosses the boundary between heaven and earth, evoking a vertical city on a reduced architectural scale, with a battle at the base and a small temple at the top. The frequency with which painters treated space by combining architecture and landscape, as well as sacred and profane themes, is also demonstrated in landscape details such as the construction of Rocca Pia in Mantegna's *Wedding Room*. Although the theme had already been explored in the opposite direction

by Bramante in the apse of San Satiro (for the perforations of the perspective plane), later applied in Correggio's *Assumption of the Virgin* (1526-30) in the Dome of Parma Cathedral and in the Baroque frescoes, Mantegna's work constitutes a significant precedent.

According to Gombrich's hypothesis (Gombrich 1986), the transformation of landscape details into a visible microcosm of the in-visible world - through images of rocks set in the background or placed near watercourses, as seen in the painting *Stigmata of St Francis* by Jan van Eyck (1430-1432) - may have been a point of reference for Leonardo's studies of rocks and mountains. Leonardo experimented with this type of study on several occasions, both in his drawings and sketches as well as in his paintings, as seen in the details of *the Annunciation*, *Virgin of the Rocks* or *Saint Jerome* (Gorris Camos 2002).

In the latter two paintings, particularly *The Virgin of the Rocks* (fig. 6), the rock reliefs form the frame in which macro- and microcosm, elements of Renaissance magic, engage in dialogue and where the pictorial breakthrough takes place. These are mainly two cavernous frames of stratified rocks, between which, on the left, a flight towards mountainous peaks gradually fades into primordial waters and mists, and on the right, a mountain of stones and rocks is positioned at a closer distance (Gorris Camos 2002). In the manner of stalactites (also present in Pinturicchio), aligned with the Virgin and the figures depicted, a large rocky peak at the centre symbolises the sacredness of the mountain.

During Leonardo's Milanese years, the use of compositional constraints was abandoned in order to deepen his theoretical studies of optics and to observe the mountain ranges of the Alps at close quarters. This is evident, for example, in the *Madonna of the Yarnwinder* (fig. 7) where, through aerial perspective, the mountain ranges provide a direct backdrop to the Virgin Mary, placed in the foreground.

In the *Book of Painting*, in the pages dedicated to the horizon, one encounters lakes and rivers, and once again, lakes suspended between atmospheres and mists from which emerge in the distance remote, shaded mountains of

Figure 6
Leonardo da Vinci, *Virgin of the Rocks*, 1483-86, oil on panel, cm 199 x 122, Paris, Louvre Museum.

Figure 7
Leonardo da Vinci, *The Madonna of the Yarnwinder*, c. 1501, oil on panel, cm 50.2 x 36.4, New York, private collection.

Figura 6
Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, 1483-86, olio su tavola, cm 199 x 122, Parigi, Museo Louvre.

Figura 7
Leonardo da Vinci, *La Madonna dei Fusi*, 1501 ca, olio su tavola, cm 50,2 x 36,4, New York, collezione privata.



che, insieme alla figura del santo Papa, supera il limite tra cielo e terra, evocando una città



verticale in scala architettonica ridotta, con una battaglia alla base e un tempietto in cima alla costruzione.

La frequenza con cui i pittori trattavano lo spazio combinando architettura e paesaggio, temi sacri e profani, è dimostrata anche in particolari paesaggistici come il dettaglio della costruzione di Rocca Pia nella *Sala degli Sposi* di Mantegna. Anche se il tema era già stato trattato in senso opposto da Bramante nell'abside di San Satiro, per le perforazioni del piano prospettico, poi applicate nell'*Assunzione della Vergine* di Correggio (1526-30) nella cupola del Duomo di Parma e negli affreschi barocchi, l'opera del Mantegna costituisce un buon precedente. Secondo l'ipotesi di Gombrich (Gombrich 1986), la trasformazione di particolari paesaggistici in un microcosmo visibile del mondo in-visibile attraverso immagini di rocce messe sullo sfondo o inserite a ridosso di corsi d'acqua, come nel dipinto delle *Stigmathe di San Francesco* di Jan van Eyck (1430-1432), può essere stato di riferimento per gli studi di rocce e montagne di Leonardo, il quale si cimenta in questo tipo di studi a più riprese, tanto nei suoi disegni e bozzetti come nei dipinti, così come si evince nei particolari dell'*Annunciazione*, della *Vergine delle Rocce* o del *San Girolamo* (Gorris Camos 2002).

In questi ultimi due dipinti, in particolare la *Vergine delle Rocce* (fig. 6), i rilievi rocciosi costituiscono la cornice in cui dialogano macro e microcosmo, elementi della magia rinascimentale, in cui avviene lo sfondamento pittorico. Si tratta principalmente di due cornici di caverne di rocce stratificate, tra le quali si apre, a sinistra, la fuga verso picchi montuosi gradualmente sfumati tra acque e nebbie primigenie e, a destra, una montagna di pietre e rocce a una distanza più ravvicinata (Gorris Camos 2002). A modo di stalattite (presenti anche in Pinturicchio), in asse con la Vergine e le figure raffigurate è collocato al centro un grande piccolo roccioso come significazione della sacralità della montagna.

Negli anni milanesi di Leonardo, l'uso di ogni costruzione compositiva viene abbandonata per approfondire gli studi teorici di ottica e osservare da vicino le catene montuose delle Alpi come, per esempio, nel quadro della

the same hue as the sky. We find ourselves before what, for Leonardo, is a true workshop not only of painting but also of architecture through analogical studies. As Paul Valéry (Valéry 2005) points out, the various elements that make up nature become interchangeable for Leonardo – mountains, flames, waves, etc. This is a set of studies that would have significant consequences on much of the landscape art of the 16th and 17th centuries, particularly that of the German landscape painters, at the pinnacle of which we find the Bril brothers and Adam Elsheimer.

4. Shan shui: Imaginific Scenarios for Sacred Imagery

While Leonardo is one of the most significant figures in the atmospheric representation of mountains in the course of modern art, in the East, particularly during the 5th century and under the Southern Song dynasty, a style of painting became widespread in China. This style used brushes and ink on parchment and focused on depicting natural landscapes characterised by mountains, waterfalls, and rivers. This style was called *Shan shui* or *Shan*, mountain and *shui*, water (Coburn Soper 1967). This figurative tradition was initiated by a group of landscape artists, including the Chinese painter Zhang Zerui (1085-1145), who produced large-scale works that introduced the wide-

spread presence of private gardens and the inclusion of mountain and rock masses into the local artistic culture (Sirén 1956). However, according to a somewhat widespread interpretation among contemporary Chinese painters, the *Shan shui* style did not involve a mimetic representation of mountains and waters but rather a symbolic depiction of nature (Maeda 1970; Yee 2022).

Interested in landscape representation and influenced by the cosmic vision of Taoism, which associates human presence on Earth with an idea of smallness (microcosm) in relation to the vastness of the universe (macrocosm), ancient Chinese painters conveyed the image of the mountain as a place of spiritual meditation, thus mystical. The mountain, characterised by its pristine nature and considerable height, became the preferred place to detach from earthly life and ascend towards the divine that inhabits the heavens (fig. 8).

Like many other religious forms, from the most archaic (such as the Western myth of the mountain, whose summit was the divine place of union between Earth, Hera, and Heaven, Zeus) to the monotheistic traditions, the mountain symbolises a path of purification and represents the place of return to the ‘principle’ and ‘manifestation’ of the sacred. This contemplative interpretation of the mountain found, in the pictorial style of *Shan*



Figura 8
Hanging scroll, c. 900-1090, ink and colour on silk, National Palace Museum, Taiwan, Republic of China, in LAW S.S. (2011), pp. 373, 376, 377. From left to right: Jing Ho, *Mountain Lu*, cm 185.8 x 106.8; Guo Xi, *Early Spring*, cm 158.3 x 108.1; Fan Kuan's *Autumn Travellers Dwelling in the Mountains*, cm 206.3 x 103.3.

Madonna dei fusi (fig. 7) dove, attraverso una prospettiva aerea, le catene montuose fanno da sfondo diretto alla Vergine Maria, collocata in primo piano.

Dal *Libro di Pittura*, nelle pagine dedicate all'orizzonte si scoprono laghi e fiumi, e ancora laghi sospesi fra atmosfere e nebbie da cui emergono in lontananza montagne remote e sfumate della stessa tonalità del cielo. Ci troviamo di fronte a quello che, per Leonardo, è un vero laboratorio non solo di pittura ma di architettura attraverso studi analogici. Come sottolinea Paul Valéry (Valéry 2005), i vari elementi che compongono la natura diventano per Leonardo intercambiabili, come montagne, fiamme, onde, ecc. Si tratta di un insieme di studi che avrà conseguenze significative su buona parte dell'arte del paesaggio tra Cinque e Seicento, quella del circolo di paesaggisti tedeschi nella cui cuspide troviamo i fratelli Bril e Adam Elsheimer.

4. Shan shui: scenari immaginifici per immaginari sacri

Se Leonardo rappresenta uno degli autori più significativi nella rappresentazione atmosferica delle montagne nel corso dell'arte moderna, in Oriente, in particolare durante il V secolo e sotto la dinastia Song meridionale, si diffuse in Cina uno stile di pittura che, con il solo uso di pennelli e inchiostro su pergamena, consisteva nella rappresentazione di paesaggi naturali connotati dalla presenza di montagne, cascate e fiumi. Questo stile fu denominato *Shan shui* ovvero *Shan*, montagna e *shui*, acqua (Coburn Soper 1967). Questa corrente figurativa prese avvio da un gruppo di artisti paesaggisti, fra cui il pittore cinese Zhang Zerui (1085-1145), che realizzò opere su larga scala, introducendo nella locale cultura artistica la presenza diffusa di giardini privati così come di ammassi montuosi e rocciosi (Sirén 1956). Tuttavia, secondo un'interpretazione alquanto diffusa fra i pittori cinesi contemporanei, lo stile *Shan shui* non sarebbe consistito nella rappresentazione mimetica di montagne e acque, ma nella raffigurazione simbolica della natura (Maeda 1970; Yee 2022).

Interessati alla rappresentazione paesaggistica e influenzati dalla visione cosmica del

Taoismo, che fa corrispondere alla presenza umana sulla Terra un'idea di piccolezza (microcosmo) rispetto alla vastità dell'universo (macrocosmo), gli antichi pittori cinesi veicolavano l'immagine della montagna come di un luogo di meditazione spirituale, dunque mistico. La montagna, caratterizzata da una natura incontaminata e una notevole altezza, diventa il luogo preferito per distaccarsi dalla vita terrena e ascendere verso il divino che abita i cieli (fig. 8).

Al pari di molte altre forme religiose, dalle più arcaiche (si pensi al mito occidentale della montagna, la cui cima era il luogo divino dell'unione fra Terra, Hera, e Cielo, Zeus) a quelle monoteiste, la montagna veicola l'idea di un percorso di purificazione e rappresenta il luogo del ritorno al “principio” e di “manifestazione” del sacro. Questa interpretazione contemplativa della montagna trovò nello stile pittorico del *Shan shui* una forma simbolica per esprimere un pensiero filosofico (Northrop 1949) che, fondando sulla teoria cinese dei cinque elementi naturali (acqua, fuoco, legno, metallo, terra), sull'uso di pochi colori e attributi naturali essenziali (sentieri serpeggianti per accrescere la profondità dello spazio rappresentato; profili nitidi per accentuare le ombre proprie e portate), e sull'individuazione di direzioni più o meno dominanti lungo cui comporre in modo equilibrato gli elementi essenziali, veicolava l'immagine della montagna come rappresentazione di un luogo sacro (Bush, Shih 2012).

La possibilità di rendere “simbolica” una forma d'arte comporta una riflessione di carattere generale (quindi, applicabile a questo contesto) secondo cui la rappresentazione della realtà contenga due scenari diametralmente opposti: uno, immaginifico; l'altro, immaginario. Il primo termine, immaginifico, fu coniato dal filologo, letterato, traduttore e collaboratore del *Vocabolario della Crusca*, Anton Maria Salvini (1653-1729), con l'obiettivo di semplificare l'originaria voce greca *idolopeo* e, quale aggettivo, di attribuirne il significato di “parola d'autore” ovvero sia di “creatore d'immagini”, riferito quasi esclusivamente a uno scrittore o a uno stile capace di produrre un'illusione così abilmente costruita da sembrare reale

Figura 8
Rotolo appeso, 900-1.090 ca, inchiostro e colore su seta, National Palace Museum, Taiwan, Repubblica di Cina, in LAW S.S. (2011), pp. 373, 376, 377. Da sinistra a destra: Jing Ho, *Mountain Lu*, cm 185,8 x 106,8; Guo Xi, *Inizio della primavera*, cm 158,3 x 108,1; *Viaggiatori autunnali che dimorano sulle montagne di Fan Kuan*, cm 206,3 x 103,3.



shui, a symbolic form to express philosophical thought (Northrop 1949). This style, based on the Chinese theory of the five natural elements (water, fire, wood, metal, earth), the use of few colours, and essential natural attributes (meandering paths to increase the depth of the represented space; sharp contours to accentuate the shadows, proper and carried), as well as the identification of dominant directions to compose the essential elements in a balanced manner, conveys the mountain as a representation of a sacred place (Bush, Shih 2012).

The possibility of making an art form ‘symbolic’ entails a broader reflection that applies in this context: the representation of reality contains two diametrically opposed scenarios - one, imaginific, and the other, imaginary. The term ‘imaginific’ was coined by the philologist, man of letters, translator and collaborator of the *Vocabolario della Crusca*, Anton Maria Salvini (1653-1729), with the aim of simplifying the original Greek word *idolopeo* and, as an adjective, of attributing to it the meaning of ‘author’s word’ or ‘creator of images’, referring almost exclusively to a writer or a style capable of producing an illusion so skilfully constructed that it seems real (Treccani 2003). In contrast, the imaginative scenario does not create new content but merely assimilates it, absorbing its cultural echo. Unlike the imaginative, which is

created, the imaginary does not produce new images but receives them as an inheritance, so much so that the expression ‘collective imaginary’ refers to a visual form that acts as a cultural ‘mirror’ of a community, showing how the latter uncritically undergoes a thought process formulated by others through the construction of an image. This imaginative value has allowed the meaning conveyed by the mountain in the *Shan shui* style to renew itself and become expressive of new cultural contexts.

5. Yang Yongliang and the Artificial Mountain

For ancient Chinese philosophers, the natural elements operated as a whole, and *Shan shui* painting expressed a positive relationship between man and Nature as a unified identity. These paintings represent the spatial and temporal vastness of the depicted place, with the mountain, the main element of the visual narrative, symbolically identified as the place of spiritual interaction between man and the cosmos in balance (Law 2011; Wei 2017). This concept of cosmic balance has long connoted the symbolic representation of the mountain, so much so that in the Chinese animated short film, *Feeling from Mountain and Water*, produced in 1988 by Shanghai Animation Film Studio and directed by Te Wei (fig. 9), the elderly protagonist, ill and accompa-

Figure 9
Te Wei (1988), *Feeling from Mountain and Water*, Shanghai Animation Film Studio, fotogrammi tratti dal cortometraggio <https://www.youtube.com/watch?v=HsXof3p5l3U> (ultima consultazione 12/2/2025).

Figure 10
Yang Yongliang (2010), *Artificial Wonderland*, <https://www.yangyongliang.com/> (last access 12/2/2025).



(Treccani 2003). Di contro, lo scenario immaginario non crea nuovi contenuti ma semplicemente li assimila, subendone l’eco sotto il profilo culturale. Al contrario dell’immaginifico, che viene creato, l’immaginario non produce nuove immagini ma le riceve in eredità tant’è che con l’espressione “immaginario collettivo” si intende una forma visiva che è “specchio” culturale di una comunità, testimonianza di come quest’ultima subisce acriticamente un portato di pensiero, da altri formulato, tramite la costruzione di un’immagine. Questo valore immaginifico ha fatto sì che nel corso del tempo il significato veicolato dalla montagna rappresentata secondo lo stile *Shan shui* potesse rinnovarsi e diventare espressivo di nuovi contesti culturali.

5. Yang Yongliang e la montagna artificiale

Per gli antichi filosofi cinesi gli elementi naturali operavano come un insieme e la pittura *Shan shui* esprimeva una relazione positiva fra uomo e Natura come di un’identità unificata. Questi dipinti rappresentano la vastità spaziale e temporale del luogo rappresentato e la montagna, elemento principe della narrazione visiva, si identificava simbolicamente con il luogo di interazione spirituale dell’uomo in equilibrio con il cosmo (Law 2011; Wei 2017). Questo concetto di equilibrio cosmico ha connotato a lungo la rappresentazione simbolica della montagna tant’è che nel cortometraggio animato cinese, *Feeling from Mountain and Water*, prodotto nel 1988 da Shanghai Animation Film Studio con la regia di Te Wei (fig. 9), l’anziano protagonista, ammalato e accompagnato durante la guarigione dal giovane nipote, è rappresentato come immerso in un paesaggio naturale, ancora disegnato secondo lo stile *Shan shui*, la cui azione benefica di sentirsi in equilibrio con la Natura, fra montagne e ruscelli, è simbolicamente indicata nella graduale riconquista della forza fisica (Milone 2023). Tuttavia, e soprattutto in molte grandi città e metropoli, la notevole crescita dello sviluppo urbano ha fortemente compromesso il rapporto con l’ambiente naturale, riducendone gradualmente gli spazi e compromettendo la relazione di equilibrio spirituale, possibile in virtù di un rapporto cosmico fra uomo e

Natura. Questa inquietante situazione è magistralmente testimoniata nell’opera di Yang Yongliang (1980), uno fra i più stimati artisti della Repubblica Popolare Cinese (Yang Yongliang Studio), di cui alla recente mostra presso la Fondation pour l’Art Contemporain Claudine et Jean Marc Salomon (Annecy, dal 27-09-2024 al 15-12-2024; PARIS-B 2024). Nato nell’antica città di Jiading, Yongliang si laurea nel 2000 allo Shanghai Institute of Design della China Academy of Art dopo aver praticato sin dall’infanzia l’arte della calligrafia e della tradizionale pittura cinese *Shan shui*, di cui ne apprende con dovizia non soltanto il valore tecnico della rappresentazione ma soprattutto la portata spirituale. Questo studio gli consente di strutturare un originale percorso di crescita artistica nell’ambito della pittura *Shan shui* realizzando numerose sperimentazioni multidisciplinari, che integrano le tradizionali tecniche di esecuzione di questo stile con quelle più attuali e digitali. Inoltre, il suo interesse per la costruzione dell’immagine visiva lo conduce allo studio della fotografia (*Gli scenari apocalittici* 2011) e a classificarsi fra i primi dodici artisti in gara per il Prix Pictet, le cui opere dedicate al tema del “disordine” sono esposte al MAXXI nel 2016 (MAXXI 2016).

In sintesi, traendo spunto dalla cultura dall’antico stile pittorico, Yongliang racconta il mutevole contesto urbano contemporaneo realizzando nuovi panorami paesaggistici di imponenti gruppi montuosi, i cui contorni richiamano le pitture dei grandi maestri della dinastia Song, ma, diversamente da questi, che dipingevano i paesaggi montuosi per lodare la grandezza della Natura e indurre l’uomo alla ricerca di un equilibrio spirituale in armonia con essa, la raffigurazione delle montagne di Yang Yongliang costituisce una denuncia nei confronti della realtà contemporanea. Se, infatti, le montagne di Yongliang sono osservate da lontano, esse rimandano a profili, equilibri e chiaroscuri propri della pittura *Shan shui* (fig. 10); ma, se osservate da vicino, svelano un’inclemente realtà fatti da innumerevoli dettagli fotografici dove agli alberi corrispondono grattacieli, tralicci, pali elettrici mentre alle acque di ruscelli e cascate si sostituisce



Figure 11
Yang Yongliang, from top to bottom, *Artificial Wonderland* (2010); *Artificial Wonderland II* (2014); *From the New World*; *Taigu Descendants*; *Travelers among Mountains and Streams*, <https://www.yangyongliang.com/> (last access 12/2/2025).

Figure 12
Yang Yongliang, *Parallel Metropolis* (2024), from left to right: *New York City*, cm 100 x 300; *Riverbank*, cm 100 x 100; *Glows in the Night* (2019), 2-channel 4K Video, 9'50", px 7.200 x 2.430, <https://www.yangyongliang.com/> (last access 12/2/2025).

nied during his recovery by his young nephew, is depicted as immersed in a natural landscape still drawn in the *Shan shui* style. The beneficial action of feeling in balance with Nature, amidst mountains and streams, is symbolically indicated in the gradual regaining of physical strength (Milone 2023).

However, especially in many large cities and metropolises, the remarkable growth of urban development has severely compromised the relationship with the natural environment, gradually reducing its space and compromising the spiritual balance that is possible through a cosmic relationship between man and Nature. This disturbing situation is masterfully illustrated in the work of Yang Yongliang (1980), one of the most respected artists in the People's Republic of China (Yang Yongliang Studio.com), featured at the recent exhibition at the "Fondation pour l'Art Contemporain Claudine et Jean Marc Salomon (Annecy, 27-09-2024 to 15-12-2024; PARIS-B 2024).

Born in the ancient city of Jiading, Yongliang graduated in 2000 from the Shanghai Institute of Design of the China Academy of Art after having practised the art of calligraphy and traditional Chinese *Shan shui* painting since childhood, learning not only the technical value of representation but, above all, its spiritual significance. This study allowed him to structure an original artistic growth path within

the sphere of *Shan shui* painting, carrying out numerous multidisciplinary experiments that integrate the traditional execution techniques of this style with the latest digital methods.

In addition, his interest in the construction of the visual image led him to the study of photography (*Gli scenari apocalittici* 2011) and to being ranked among the top twelve artists in the competition for the Prix Pictet, whose works on the theme of 'disorder' were exhibited at MAXXI in 2016 (MAXXI 2016).

In short, by drawing inspiration from the culture of the ancient painting style, Yongliang narrates the changing contemporary urban context by creating new landscape views of imposing mountain groups, whose contours recall the paintings of the great masters of the Song dynasty. However, unlike the latter, who painted mountainous landscapes to praise the greatness of Nature and encourage mankind to seek spiritual balance in harmony with it, Yang Yongliang's depiction of mountains constitutes a denunciation of contemporary reality. If, in fact, Yongliang's mountains are observed from afar, they evoke the profiles, balances, and chiaroscuros typical of *Shan shui* painting (fig. 10). But when observed up close, they reveal an inclement reality made up of innumerable photographic details where trees correspond to skyscrapers, pylons, and electric poles, while the waters of streams and

un'erosione del terreno, presagio di pericolose inondazioni e crollo di edifici e strade (fig. 11). Se per un verso, la visione di questi panorami montuosi allude all'atmosfera del paesaggio cinese di tradizione *Shan shui*, avvolto nella nebbia e realizzato con inchiostro e tratti di pennello, dall'altro, la lettura di dettaglio non restituisce alcunché di naturale: le montagne rappresentate sono tutte forme artificiali e l'apparente armonia *Shan shui* è un inganno, laddove l'osservazione restituisce un immaginario urbano contemporaneo in totale decadenza (Yang Yongliang 2013).

Per alludere alle forme degli elementi paesaggistici di tradizione *Shan shui*, Yongliang realizza i suoi dipinti con una fine maestria tecnica, componendo assieme un numero elevatissimo di fotografie digitali all'interno di imponenti montagne, fotografate in Islanda e Norvegia. Per Yongliang, il messaggio che questo nuovo e inquietante paesaggio immaginifico deve trasferire è quello di essere specchio degli effetti incontrollati di devastanti

urbanizzazioni e industrializzazioni, sia nella nuova Cina che nelle megalopoli occidentali. Esplorando la rappresentazione di queste montagne, l'artista costruisce consapevolezza su danni e rischi che questo frenetico modello di città contemporanea genera. Scrutare questi panorami per indagarne i dettagli induce a fermarsi e questo salto di scala (lasciare l'insieme per il particolare) diventa monito alla necessità di rallentare per riflettere sull'efficacia dei cambiamenti avvenuti nel tempo e, da qui, sul futuro del pianeta e della Vita di tutti coloro che lo abitano (Curry 2022).

Tuttavia, questi paesaggi artificiali realizzati nei toni del grigio su lunghi rotoli di carta e con l'impiego di codici a barre e loghi di multinazionali per simulare le iscrizioni e i sigilli realizzati con inchiostro di colore rosso sui lembi degli antichi dipinti, suscitano una forte attrazione perché, nonostante siano composte da un collage di simboli della vita urbana contemporanea (grattacieli, betoniere, gru, rifiuti di ogni genere, ecc.), evocano la pittu-



Figura 11
Yang Yongliang, da sopra a sotto, *Artificial Wonderland* (2010); *Artificial Wonderland II* (2014); *From the New World*; *Taigu Descendants*; *Travelers among Mountains and Streams*, <https://www.yangyongliang.com/> (ultima consultazione 12/2/2025).

Figura 12
Yang Yongliang, *Parallel Metropolis* (2024), da sinistra a destra: *New York City*, cm 100 x 300; *Riverbank*, cm 100 x 100; *Glows in the Night* (2019), 2-channel 4K Video, 9'50", px 7.200 x 2.430, <https://www.yangyongliang.com/> (ultima consultazione 12/2/2025).

waterfalls are replaced by eroded terrain, an omen of dangerous floods and the collapse of buildings and roads (fig. 11).

If, on the one hand, the vision of these mountainous panoramas alludes to the atmosphere of the Chinese landscape in the *Shan shui* tradition, shrouded in mist and created with ink and brush strokes, on the other hand, the reading of the details does not depict anything natural: the mountains are all artificial forms, and the apparent *Shan shui* harmony is deceptive. Observation of these landscapes reveals contemporary urban imagery in total decay (Yang Yangliang 2013).

In order to evoke the forms of landscape elements in the *Shan shui* tradition, Yongliang creates his paintings with fine technical mastery, combining a large number of digital photographs of imposing mountains, photographed in Iceland and Norway. For Yongliang, the message that this new and disturbing imaginative landscape must convey is that it mirrors the uncontrolled effects of devastating urbanisation and industrialisation, both in the new China and in Western megacities.

By exploring the representation of these mountains, the artist raises awareness of the damage and risks that this frenetic model of the contemporary city generates. Scrutinising these panoramas and investigating their details induces one to stop, and this shift in scale (leaving the whole for the particular) becomes a reminder of the need to slow down and reflect on the effectiveness of the changes that have taken place over time - and, from here, on the future of the planet and the lives of all those who inhabit it (Curry 2022).

However, these artificial landscapes, created in shades of grey on long rolls of paper and using barcodes and logos of multinationals to simulate the inscriptions and seals made in red ink on the edges of ancient paintings, arouse strong attraction because, despite being composed of a collage of symbols of contemporary urban life (skyscrapers, cement mixers, cranes, waste of all kinds, etc.), they evoke *Shan shui* painting. At the same time, they allow us to rediscover a lost beauty in harmony with nature in the face of a contemporaneity that instils anxiety and concern about 'what' the near

future will be like. So much so that, with extreme brevity, Yongliang states: "Ancient Chinese expressed their appreciation of nature and feeling for it by painting the Landscape. In contrast, I make my Landscape to criticise the realities in [before] my eyes" (Stuart 2008). In his most recent works, Yongliang experiments with the latest technological innovations, hybridising analogue and digital representation techniques, and creating animated images or immersive experiences using virtual reality (*Gli spettacolari paesaggi* 2018). With the aim of imagining a changing world but confident in the future, after the global pandemic of the 21st century, the artist introduces the use of colour in his artificial landscapes and, to denounce the environmental damage caused by light pollution, he depicts them at night (fig. 12).

In conclusion, through the image of the mountain, Yongliang stimulates a critical reconsideration of contemporary urban development, a result of a consumerist culture capable of annihilating people's spirituality, homogenising them, and imprisoning their lives. So much so that, in these artificial landscapes there are neither people represented nor inhabited places. They are ghost landscapes where concrete forests take over Nature (Rosenberg 2011).

Shifting from art to contemporary Chinese architecture, between 2009 and 2017, MAD Architects, led by Ma Yansong, realised a residential complex of ten blocks of flats in the UNESCO site of Huangshan, home to one of the most beautiful mountains in China and most evoked in *Shan shui* pictorial art, entrusting the success of the project to the presence of the mountain and its symbolic values (Hudson 2012).

Starting from the spiritual needs of the residents and confirming the cultural value of the imposing mountain range, along the southern side of Lake Taiping, the designers adapted each building to the orography of the terrain, arranging them along the side of the lake at varying heights and establishing specific visual paths with the environment. Thus conceived and created, Huangshan Mountain Village is part of the natural environment, following a mutual relationship in which architecture becomes nature, and through continuity, nature itself dissolves into architecture (fig. 13). Like

Figura 13
MAD Architects (2009-17),
Huangshan Mountain Village,
<http://www.i-mad.com/work/huangshan-mountain-village/?cid=4> (last access 12/2/2025).

ra *Shan shui* e, al contempo, consentono di riscoprire una bellezza perduta e in armonia con la natura a fronte di una contemporaneità che infonde ansia e preoccupazione su come sarà il futuro prossimo tant'è che, con estrema sintesi, Yongliang afferma: «Gli antichi cinesi esprimevano il loro apprezzamento per la natura e il loro sentimento per essa dipingendo il paesaggio. Al contrario, io creo il mio paesaggio per criticare le realtà [davanti] ai miei occhi» (Stuart 2008).

Nelle sue opere più recenti, Yongliang sperimenta le novità dell'innovazione tecnologica, ibridando le tecniche di rappresentazione analogiche con quelle digitali e realizzando immagini animate oppure esperienze immersive ricorrendo alla realtà virtuale (*Gli spettacolari paesaggi* 2018), così come con l'obiettivo di immaginare un mondo in cambiamento ma fiducioso del futuro, dopo la pandemia globale del XXI secolo l'artista introduce l'uso del colore nei suoi paesaggi artificiali e, per denunciare i danni all'ambiente causati dall'inquinamento luminoso, li rappresenta di notte (fig. 12).

In conclusione, attraverso l'immagine della montagna Yongliang stimola a un ripensamento critico sullo sviluppo urbano contemporaneo, esito di una cultura consumistica capace di annientare la spiritualità delle perso-

ne, omologandole e imprigionandone le vite, tant'è che in questi paesaggi artificiali non ci sono persone rappresentate né luoghi abitati. Sono paesaggi fantasma in cui foreste di cemento prendono il sopravvento sulla Natura (Rosenberg 2011).

Passando dall'arte all'architettura contemporanea cinese, fra il 2009 e il 2017 lo studio MAD Architects, guidato da Ma Yansong, realizza un complesso residenziale di dieci palazzine nel sito UNESCO di Huangshan, che ospita una delle più belle montagne della Cina e più evocate nell'arte pittorica *Shan shui* e che affida la riuscita del progetto alla presenza della montagna e ai suoi valori simbolici (Hudson 2012).

Partendo dalle esigenze spirituali dei residenti e confermando il valore culturale dell'imponente catena montuosa, lungo il versante meridionale del Lago Taiping i progettisti adattano ogni palazzina all'orografia del terreno, disponendole lungo il versante del lago con altezze diverse e instaurando con l'ambiente precisi percorsi visuali. Così concepito e realizzato, Huangshan Mountain Village è parte dell'ambiente naturale secondo un mutuo rapporto in cui l'architettura si fa natura e, per continuità, la natura stessa si dissolve nell'architettura (fig. 13). Come un dipinto

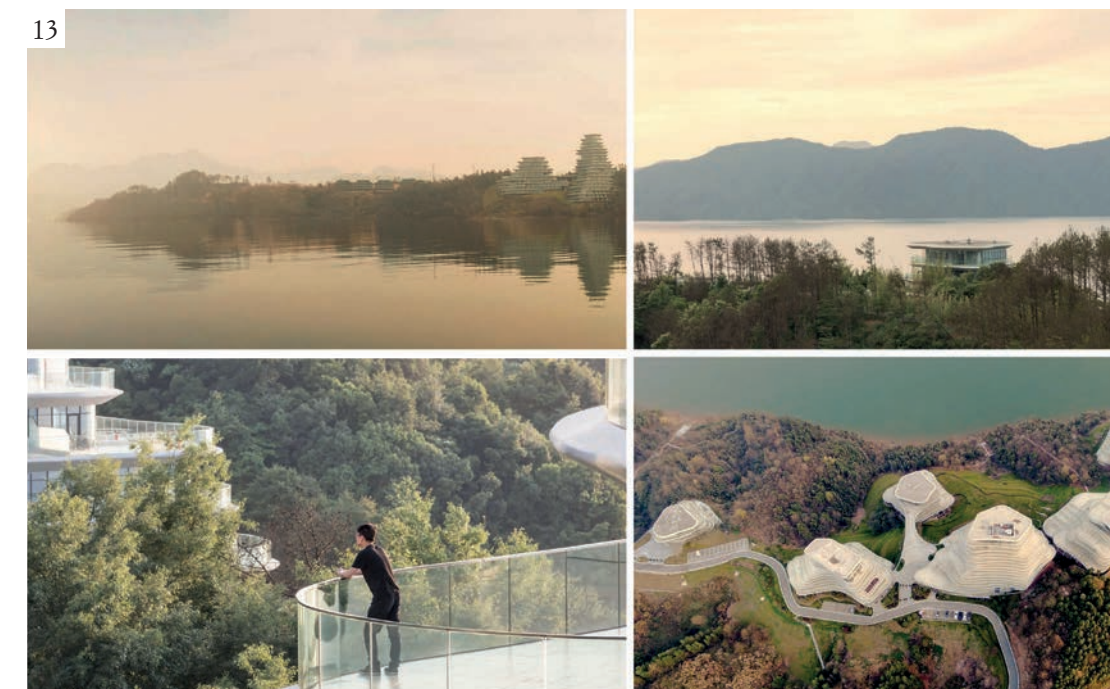


Figura 13
MAD Architects (2009-17),
Huangshan Mountain Village,
<http://www.i-mad.com/work/huangshan-mountain-village/?cid=4> (ultima consultazione 12/2/2025).

a *Shan shui* painting, the balance achieved between mountain, water, and architectural design allows the inhabitants to reconnect spiritually with nature through a path of inner reflection. So much so that, when handing over the residential complex to the residents,

Ma Yansong hoped that they “will not just look at the scenery, but see themselves in relation to this environment, attention that is brought inward. In observing oneself, one perhaps begins to notice a different self than the one present in the city” (MAD 2017).

References / Bibliografia

BUSCH S., SHIH H. (2012), *Early Chinese Texts on Painting*, Hong Kong, Hong Kong University Press, pp. 89-138, 141-187.

CHEN Y. (2022), “*High the Moutain, Long the River*”: *Chinese Landscape Painting and its Afterlife in the Short Animation Film Feeling from Mountain and Water (1988)*, «The Columbia Journal of Asia», Vol. I, Issue 1, pp. 95-110.

CORBIN H. (1964), *Mundus imaginalis: o l’immaginario e l’immaginale* 1, <https://www.visionaire.org/visionari/57-visioni/304-henry-corbin-mundus-imaginalis-o-limmaginario-e-limmaginal> (ultima consultazione 05/6/2024).

CORBIN H. (2014), *La Sophia Eterna*, a cura di R. Revello, Milano, Mimesis.

COBURN SOPER A. (1967), *Textual Evidence for the Secular Arts of China in the Period from Liu Sung Through Sui (AD 420-618). Excluding Treatises on Painting*, «Artibus Asiae», Supplementum, 24.

CURRY K. (2022), “*Beyond the Mountain*” is where we all want to go, ASAM Asian Art Museum exhibition, Asian Weekly, https://www.paris-b.com/wp-content/uploads/2023/11/Publication_Yang-Yongliang_Asian-Weekly_aout-2022.pdf (ultima consultazione 25/7/2024).

FATTORI M., BIANCHI M., a cura di (1988), *Phantasia-Imaginatio*, atti del V Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo (Roma, 9-11 gennaio 1986), Roma, Edizioni dell’Ateneo.

FERRARIS M. (1996), *L’immaginazione*, Bologna, Il Mulino.

GARIN E. (1988), *Ermetismo del Rinascimento*, Roma, Editori Riuniti.

Gli scenari apocalittici di Yang Yongliang (2011), Because the light, 30 gennaio 2011, <https://becausethelight.blogspot.com/2011/01/gli-scenari-apocalittici-di-yang.html> (ultima consultazione 25/7/2024).

Gli spettacolari paesaggi “Shan shui” animati da Yang Yongliang (2018), Artbooms, 24 gennaio 2018, <https://www.artbooms.com/blog/yang-yongliang-artificial-wonderland-time-immemorial-parigi> (ultima consultazione 27/7/2024).

GOMBRICH E.H. (1986), *L’Eredità di Apelle. Studi sull’Arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi.

GORRIS CAMOS R., a cura di (2005), *Les Montagnes des l’Esprit: Imaginarie et Historie de la Montagne a la Renaissance*, Actas de colloque internacional (Saint-Vincent, 22-23 novembre 2002), Grande Charriere, Musumeci, pp. 89-105.

GRIFFERO T. (2003), *Immagini attive. Breve Storia dell’Immaginazione transitiva*, Milano, Mondadori.

HUDSON D. (2012), *MAD architects: Huangshan Mountain Village, China*, «Designboom.it», <https://www.designboom.com/architecture/mad-architects-huangshan-mountain-village-china/> (ultima consultazione 25-8-2024).

KLEIN R. ([1970] 1975), *La forma e l’Intelligibile*, Torino, Einaudi.

KOYRÈ A. (1955), *Mystiques, Spirituels, Alchimistes du XVI siecle allemande*, Paris, Librairie Armand Colin.

LAW S.S. (2011), *Being in Traditional Chinese Landscape Painting*, «Journal of Intercultural Studies», 32, 4, pp. 369-382.

MAEDA R.J. (1970), *Two twelfth century texts on Chinese painting*, translations of the Shan-shui ch’un-ch’üan chi by Han Cho and chapters nine and ten of Hua-chi by Teng Ch’un, Ann Arbor, University of Michigan, Center for Chinese Studies, pp. 74.

Shan shui, l’equilibrio raggiunto fra montagna, acqua e progetto architettonico consente a coloro che abitano il luogo di riconnettersi spiritualmente con la natura grazie a un percorso di ricerca interiore tant’è che, nel consegnare il complesso residenziale ai residenti,

Ma Yansong augura che questi «non si limitino a guardare il paesaggio, ma vedano sé stessi in relazione a questo e, con un’attenzione portata verso l’interno. Osservandosi si comincia forse a notare un sé diverso da quello presente in città» (MAD 2017).

MAD (2017), *Huangshan Mountain Village*, <http://www.i-mad.com/work/huangshan-mountain-village/?cid=4> (ultima consultazione 25/8/2024).

MAXXI (2016), *Prix Pictet. Disorder*, <https://www.maxxi.art/events/disorder/> (ultima consultazione 27/07/2024).

MILONE M. (2023), *Te Wei: Il Maestro dell’Animazione Cinese influenzato dal Taoismo*, «Rubrics», <https://www.rubrics.it/te-wei-il-maestro-dellanimazione-cinese-influenzato-dal-taoismo/> (ultima consultazione 17/9/2024).

MORE T. ([1516] 1997), *Utopia*, London, Dover Publications.

NORTHROP F.S.C. (1949), *Ideological Differences and World Order: Studies in the Philosophy and Science of the World’s Culture*, Yale University Press.

PARIS-B (2024), *Yang Yongliang*, <https://www.paris-b.com/news/yang-yongliang-24/> (ultima consultazione 03/9/2024).

PINTO K.C. (2016), *Medieval Islamic Maps*, Chicago-London, The University of Chicago Press.

RODRÍGUEZ RUIZ D., BOROBIA GUERRERO, a cura di (2011), *Arquitecturas Pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, Madrid, Fundación Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, D.L.

ROSENBERG D. (2011), *Yang Yongliang. The Mirror of Time*, «PARIS-B, Textes», <https://www.paris-b.com/artist/yang-yongliang/#> (ultima consultazione 25/7/2024).

SIRÉN O. (1956), *Chinese Painting Leading Masters and Principles*, Part I, *The First Millennium*, vol. 1, *Early Chinese Paintings*, London, Lund Humphries, pp. 196-230.

SOHRAVARDÏ (1990), *L’Arcangelo Purpureo*, Milano, Coliseum.

STUART J. (2008), *Yang Yongliang’s Visionary Landscapes*, «PARIS-B, Textes», <https://www.paris-b.com/artist/yang-yongliang/#> (ultima consultazione il 25/7/2024).

TARDIOLA G., a cura di (2006), *I viaggiatori del Paradiso*, Milano, Le Lettere.

Imaginifico (2003), in *Vocabolario. Sinonimi e contrari*, Treccani, [https://www.treccani.it/vocabolario/imaginifico_\(Sinonimi-e-Contrari\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/imaginifico_(Sinonimi-e-Contrari)/) (ultima consultazione 17/8/2024).

VARÉRY P. ([1894] 2005), *Introduzione al metodo di Leonardo*, Milano, SE.

WEI N. (2017), *Establishing a new scopic regime: the new landscape painting of Mao’s era*, «Cultural Studies», vol. 31, n. 4, pp. 894-917.

WIND E. ([1971] 1985), *Misteri Pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi.

YANG YONGLIANG STUDIO, <https://www.yangyongliang.com/> (ultima consultazione 27/7/2024).

Yang Yongliang (2013), «Domus web», 29 marzo 2013, <https://www.domusweb.it/it/notizie/2013/03/29/yang-yongliang.html> (ultima consultazione 27/7/2024).

YEATS A.F. ([1964] 1969), *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari, Laterza.

YEE C. ([1935] 1964), *The Chinese Eye. An interpretation of Chinese Painting*, vol. 6, Bloomington, Indiana University Press.

Visible Traces, Invisible Traces. The Texture of the Mountain as Infrastructure

Roberta Agnifili



The highlands of Abruzzo, including the Gran Sasso and Monti della Laga National Park and the Sirente-Velino Regional Park, are defined by towering peaks converging on vast plateaus. The geomorphological characteristics of these areas dictate specific forms of human interaction, such as pastoralism, agriculture, and forestry. The result is a landscape shaped by human practices and modes of occupation, centred on the communal use of resources and assets. This weave is evident not only in visible traces, such as those of ‘open fields’, but also in property and administrative traces, seemingly invisible yet strategically significant for accessing and exploiting the area’s resources. By analysing these locations in detail, we uncover a network of resources that, through the ‘design of the territory’, identifies the shared heritage of the mountain landscape. Can we think of the mountain as a single infrastructure? A weave constructed from countless relationships and contact zones where degrees of collaboration can be identified? This contribution seeks to explore a new way of reading and representing the mountain landscape. Through the observation and decoding of these traces, we can craft new spatial imaginaries and make hidden structures visible, expressing and reinterpreting the physical alphabet of anthropogeography. A single palimpsest, composed of deliberate layers, emerges, a weave that is drawn and thus designed.

Keywords: decoding, design, stratification.

1. The Anthropogenic Design of the Mountain

Territorialisation represents the process through which territory is produced by human action. It is through this process that human communities imbue natural space with anthropological value, constructing their frameworks for living and their geographies (Turco 1988). Observing the mountain landscape through this lens reveals how this definition manifests itself, sometimes through visible traces, other times through invisible ones, and highlights the inseparable bond between humans and their environment. How can we conceive the territory, and specifically the mountain, in relation to human activity, to the need to occupy it, to derive benefits for our survival, and simultaneously protect it? How does this activity contribute to defining the shared heritage of the mountain through the ‘design of the territory’?

Design, in its many interpretations, can be seen as an expression of human intentionality, reflecting societal evolution and, with it, the transformation of the territory, shaped by the political, economic, and cultural needs of the populations that inhabit it or have inhabited it.

Territories such as those of the Central Apennines, specifically the Gran Sasso and Monti della Laga National Park and the Sirente-Velino Regional Park, exemplify how the design of the territory has evolved over time and continues to adapt to the visions of its inhabitants. Today, we face a mountain landscape that, even though it is the product of centuries of transformations, seems disconnected from this intentionality. Faced with this scenario, a question arises: what future do we envision for this design?

2. Historical Stratifications: Traces of Coexistence between Humans and the Environment

A deep historical investigation is essential to understand how the mountain landscape has changed over time, offering insights into how humans, over centuries, have coexisted with it, gradually transforming this relationship into a dominion aimed at fulfilling ever-changing needs. This process reveals how intentionality and, consequently, the design of the mountain territory, have evolved at the same pace as the socioeconomic demands of each era, with traces often reflecting the societal structures that



Tracce visibili, tracce invisibili. La trama della montagna come infrastruttura

Roberta Agnifili

Lo scenario delle terre alte d’Abruzzo, comprendenti il Parco Nazionale del Gran Sasso e Monti della Laga e il Parco Regionale Sirente-Velino è caratterizzato da alte cime che convergono su vasti altopiani. Le peculiarità geomorfologiche di questi territori dettano un certo tipo di interazioni antropiche come la pastorizia, l’agricoltura e la selvicoltura. Il risultato è quindi un territorio disegnato dalle pratiche e modalità di occupazione dell’uomo, legate alla messa in comune di risorse e beni. Questa trama è evidente non solo nelle tracce visibili, come quelle dei “campi aperti”, ma anche nelle tracce proprietarie e amministrative, apparentemente invisibili ma tali da avere accessi strategici per sfruttare ed usufruire delle risorse del territorio. Analizzando nello specifico questi luoghi individuiamo una rete di risorse che, tramite il “disegno del territorio”, identifica il patrimonio comune della montagna. Si può quindi pensare alla montagna come un’unica infrastruttura? Una trama costruita da innumerevoli relazioni e zone di contatto dove identificare gradi di collaborazione? Questo contributo vuole indagare un nuovo modo di leggere e rappresentare il paesaggio montano. Attraverso l’osservazione e la decrittazione di queste tracce possiamo modulare nuovi immaginari spaziali e rendere visibili le strutture nascoste, espletando e reinterpretando l’alfabeto fisico dell’antropogeografia. Un unico palinsesto composto da strati mai casuali, una trama disegnata e quindi progettata.

Parole chiave: decrittazione, progettualità, stratificazione.

1. Il disegno antropico della montagna

Il concetto di territorializzazione rappresenta il processo attraverso cui il territorio viene prodotto dall’azione antropica. È attraverso questo processo che le collettività umane conferiscono allo spazio naturale un valore antropologico, costruendo così i propri quadri di vita e le loro geografie (Turco 1988). È partendo da questa immagine e osservando il territorio montano che ci rendiamo conto di come questa definizione si manifesti, talvolta con tracce visibili, altre volte invisibili, e di quanto sia imprescindibile il legame tra l’uomo e l’ambiente. Come possiamo concepire il territorio, ed in particolare la montagna, in rapporto all’agire umano, al suo bisogno di occuparla, trarne beneficio per la sopravvivenza e al contempo proteggerla? E come questo agire, attraverso il “disegno del territorio”, contribuisce a definire il patrimonio comune della montagna?

Il disegno, fra le numerose accezioni, è interpretabile come espressione della progettualità umana che riflette l’evoluzione della società e, con essa, la trasformazione del territorio, modellato in base alle istanze politiche, economiche e culturali delle popolazioni che lo abitano e lo hanno abitato.

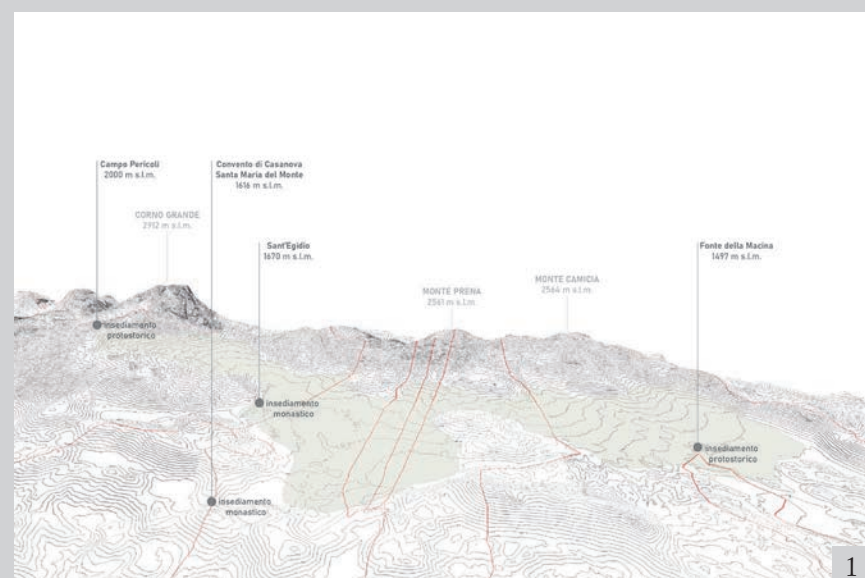
Territori come quelli dell’Appennino Centrale, e più nello specifico il Parco Nazionale del Gran Sasso e Monti della Laga o il Parco Regionale Sirente-Velino, sono l’esempio di come il disegno del territorio sia cambiato nel tempo e di come esso continui a mutare in rapporto alle progettualità delle popolazioni. Oggi, ci troviamo di fronte a una montagna che, pur essendo il risultato di secoli di trasformazioni, sembra aver perso il suo legame con questa progettualità. Di fronte a questo scenario, sorge spontanea una domanda: che destino immaginiamo per questo disegno?

2. Stratificazioni storiche: le tracce della convivenza tra uomo e ambiente

La profondità dell’indagine storica costituisce uno strumento fondamentale per comprendere come la montagna sia cambiata nel tempo, offrendoci una chiave di riflessione attraverso la quale ricostruire come l’uomo, nel corso dei secoli, abbia convissuto con essa, trasformando progressivamente questa convivenza in un dominio finalizzato a soddisfare esigenze sempre

have risen and fallen. Within this framework, patterns of territorial organisation have followed cyclical rhythms, alternating between phases of active management, abandonment, and natural regeneration. This cycle of stratification and sedimentation mirrors the continuous evolution of human society in relation to the environment. Identifying these traces requires the ability to read and interpret signs that are often hidden or fragmented; every era leaves its mark, which may be visible, erased, or overwritten by new interventions. The cycle of designs appearing and disappearing can be likened to a mosaic, where remnants of ancient structures and land uses provide a lens through which we can observe and decode the phases of coexistence between humans and mountains.

In the protohistoric period, agriculture and livestock farming initiated significant environmental transformations. Early deforestation was undertaken to create arable fields and obtain materials to construct villages. However, the expansion of livestock farming brought about even more radical changes to the mountain environment. To enlarge pastures, prehistoric humans destroyed forests and high-altitude shrublands, initiating the systematic reduction of forest cover in the Apennines. Today, many mountains retain only faint traces of ancient shrublands, barely hinting at their former appearance (Manzi 2012). During the Bronze Age, pastoral activity became more consolidated and intensified, leading to the emergence of a distinctly Apennine culture centred on livestock farming. High-altitude human settlements appeared (fig. 1), reflecting economic and survival needs tied to specific territorial designs and an emerging intentionality that produced the first visible traces. By the Iron Age, the region corresponding to present-day Abruzzo was inhabited by numerous Italic populations that introduced early forms of collective land management. For example, 'open fields' (fig. 2), characterised by the absence of enclosures that facilitated communal grazing, became prominent. This shared land-use structure mirrored a social system where communal lands and pastures represented a hallmark of a collective economy (Manzi



1

2006), directly influencing the design of the territory. These traces, still evident today, preserve fragments of the collective intentionality that once shaped them. With the Roman conquest, Abruzzo's highlands underwent profound transformations. Existing centres in the valleys, such as Peltuinum (in the present Municipalities of Prata d'Ansidonia and San Pio delle Camere in the province of L'Aquila), were urbanized and expanded. Transhumance became a cornerstone of economic stability and prosperity during this time. Towns traversed by the *tratturi* (sheep tracks) gained political and social prominence, attracting significant populations (Giustizia 1985). Meanwhile, high-altitude settlements lost importance, giving way to a gradual migration toward the valleys. Subsequently, the barbarian invasions contributed to a general abandonment of the mountains. The social and economic balance changed radically, leading to the abandonment of many cultivated lands and pastures. Populations, now tied to a subsistence economy, preferred to move to more fertile, lower-lying areas, thereby hastening the transformation of the landscape. These changes are evidenced not only by historical sources but also by the toponymy of Abruzzo: terms such as *guasto* or *vasto*, derived from ancient Germanic, referred to desolate lands. This toponymy, which has survived to the present day, highlights these invisible or, rather, non-visible traces.

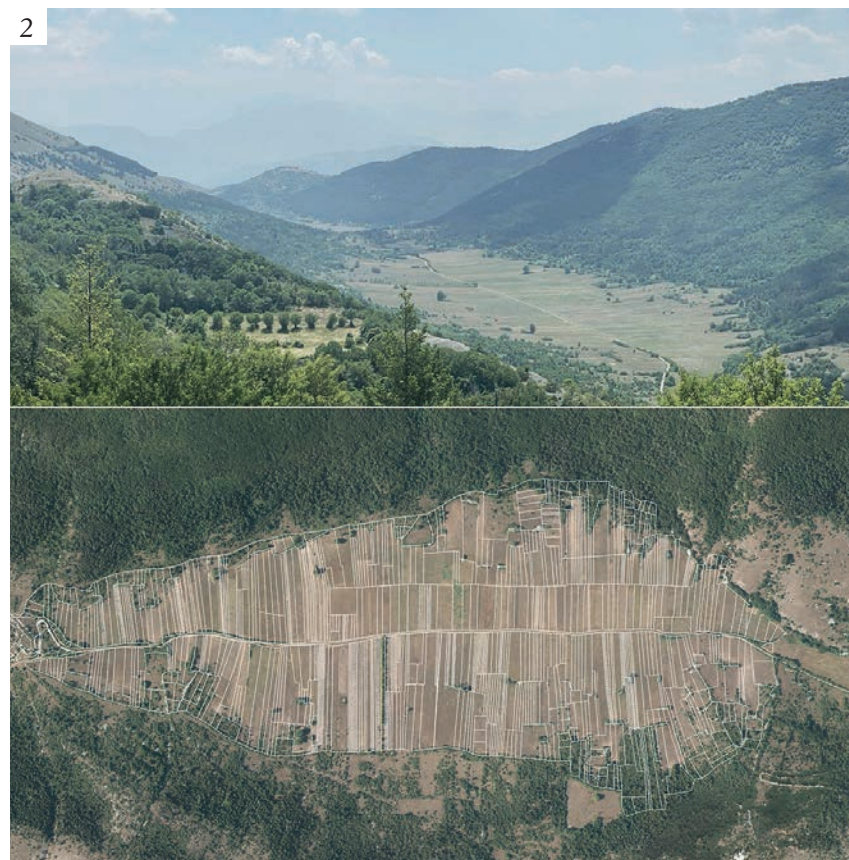
Figure 1
Reconstruction of
protohistoric and monastic
settlements on the Campo
Imperatore plain (AQ), 2024.
© The author.

Figure 2
Composition of images with
a study of the parcelling of
'open fields', Piano Buto
(AQ), 2024. © The author.

Figura 1
Ricostruzione di insediamenti
protostorici e monastici sulla
piana di Campo Imperatore
(AQ), 2024. © L'autrice.

Figura 2
Composizione di
immagini con studio della
parcellizzazione dei "campi
aperti", Piano Buto (AQ),
2024. © L'autrice.

diverse di epoca in epoca. Ci accorgeremo infatti di come la progettualità, e di conseguenza il disegno sul territorio montano, vadano di pari passo con quelle che sono le esigenze socioeconomiche di ogni tempo e di come, in un certo modo, le tracce coincidano con le strutture sociali e di società che si sono succedute. Noteremo come, all'interno di questo contesto, i modelli di organizzazione territoriale si siano susseguiti in modo ciclico dove, un'alternanza della gestione attiva del territorio a un abbandono e rinaturalizzazione di questo, hanno caratterizzato le varie fasi di trasformazione. Questo ciclo, di stratificazione e sedimentazione, riflette la continua evoluzione della società umana in relazione all'ambiente. L'individuazione di queste tracce implica la capacità di leggere e interpretare i segni spesso nascosti o frammentati: ogni epoca lascia una sua impronta, che può essere visibile, cancellata o sovrascritta da nuovi interventi. Questo ciclo di emersione e scomparsa del disegno è paragonabile a una sorta di mosaico, dove i residui di antiche strutture ed utilizzi del territorio ci offrono uno strumento



2

per osservare e decrittare le varie fasi della convivenza tra l'uomo e la montagna.

Già in età protostorica, l'agricoltura e l'allevamento diedero il via alle grandi trasformazioni ambientali operate dall'uomo: infatti, per ricavare campi da coltivare e materiali per costruire i villaggi, iniziarono i primi disboscamenti. Ma fu l'espansione dell'allevamento a provocare cambiamenti ancor più radicali sull'ambiente montano. Per ampliare i pascoli, l'uomo preistorico intraprese la distruzione di foreste e fasce di arbusti in quota, determinando così la riduzione sistematica della copertura forestale sull'Appennino. Oggi, molte montagne conservano solo labili tracce di antichi arbusteti, che difficilmente riescono a evocare la fisionomia del passato (Manzi 2012).

Nell'età del Bronzo si assistette a un ulteriore consolidamento e intensificazione dell'attività pastorizia e si affermò una cultura appenninica legata soprattutto all'allevamento. Nacquero così insediamenti umani a quote elevate (fig. 1). Si percepisce quindi come in quest'epoca le esigenze economiche e di sopravvivenza fossero legate ad un determinato disegno, ad una precisa progettualità che iniziava a tessere la trama delle prime tracce visibili.

Fu durante l'età del Ferro, nella quale l'attuale Abruzzo era abitato da numerose popolazioni italiche, che cominciarono ad affermarsi le prime forme di gestione collettiva del territorio come, ad esempio, i "campi aperti" (fig. 2), con l'assenza di recinzioni che favorivano il pascolo comune. Questa struttura di spazi condivisi rispecchiava un sistema sociale in cui terre e pascoli collettivi costituivano l'espressione più evidente di un'economia comunitaria (Manzi 2006) che si rifletteva anche sul disegno del territorio. Queste tracce sono ancora presenti, rappresentano un residuo vitale di questo disegno e, ancora oggi, conservano un frammento di quella progettualità collettiva che un tempo lo modellava.

Fu con la conquista romana però che l'Abruzzo e le sue terre alte subirono profonde trasformazioni: vennero potenziati e urbanizzati centri esistenti a valle come quello, ad esempio, di Peltuinum, negli attuali Comuni di Prata d'Ansidonia e di San Pio delle Camere, in provincia dell'Aquila. La transumanza, in

Between the 8th and 10th centuries, the monastic movement and demographic recovery, following the stabilisation of the political situation, played a decisive role in the social, economic, and territorial reorganisation. Monasteries controlled large grazing areas, such as the Campo Imperatore plain (fig. 1), where granges and churches were built, exemplified by Santa Maria del Monte, located at an altitude of 1616 metres above sea level. To the new populations settling in the area, increasingly large and higher-altitude lands were granted for cultivation, with the obligation of residence near these lands. This continuous alternation between the emergence and disappearance of designs can be seen as a process of layering; each trace represents a fragment in the history of the territory. The Vasto valley, abandoned during the barbarian invasions as indicated by its toponym, retained its name even with the emergence of new settlements in subsequent eras, bearing witness to the collection of fragments of the design that form a sort of stratified collage.

Evidence of these stratifications can be found in the current villages that still define the layout of the territory of the Gran Sasso and Monti della Laga National Park. These villages arose during the feudal reorganisation and the phenomenon of *incastellamento*. The previously dispersed population started to regroup in elevated areas around towers, fortified enclosures and castles. For defensive purposes, these centres began to be established at altitudes of up to 1300 metres above sea level, while subsistence gardens were arranged in concentric bands around the settlements, within the walls. Most of these villages arose on the edges of the vast Campo Imperatore plateau, where, during this period, the first traces of what we now define as administrative boundaries emerged, seemingly invisible traces dictated primarily by the orography (fig. 3); these borders delineated various portions of land, each with its resources assigned to local lords. Access to the mountains was strategic, allowing for the exploitation and utilisation of their resources. A notable example is that of the current municipalities of Castelvechio Calvisio and Carapelle Calvisio, whose admin-

istrative boundaries were interrupted by the territories of the present-day Municipalities of Santo Stefano di Sessanio and Calascio (fig. 4). Although the latter did not have direct topographic access to the mountains, they were nevertheless granted it. While these boundaries may seem irregular or discontinuous today, they once adhered to precise logics related to the control of mountain resources and the need to guarantee each community access to the highlands, crucial for their economy. The traces of this territorial fragmentation represent a historical legacy deeply connected to land management and allow us to understand the past dynamics of resource utilisation. However, in the 14th century, a severe demographic crisis caused by adverse weather conditions, the outbreak of the plague between 1348 and 1450, and the earthquakes of 1350 and 1362 led to the abandonment of many of these settlements, with survivors relocating to the newly established city of L'Aquila, now the regional capital (Manzi 2012). The definitive abandonment of many centres was further influenced by the Angevin rulers' decision to concentrate the population in certain urban centres to achieve greater fiscal efficiency (Properzi 1975). In this case, the political choices shaped the design of the territory, influencing the relationship between society and the mountains for centuries, and

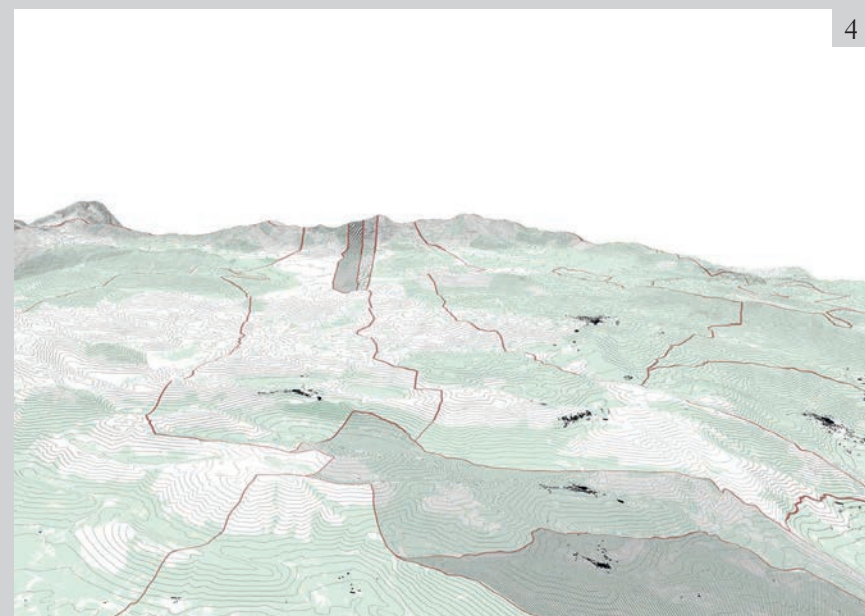
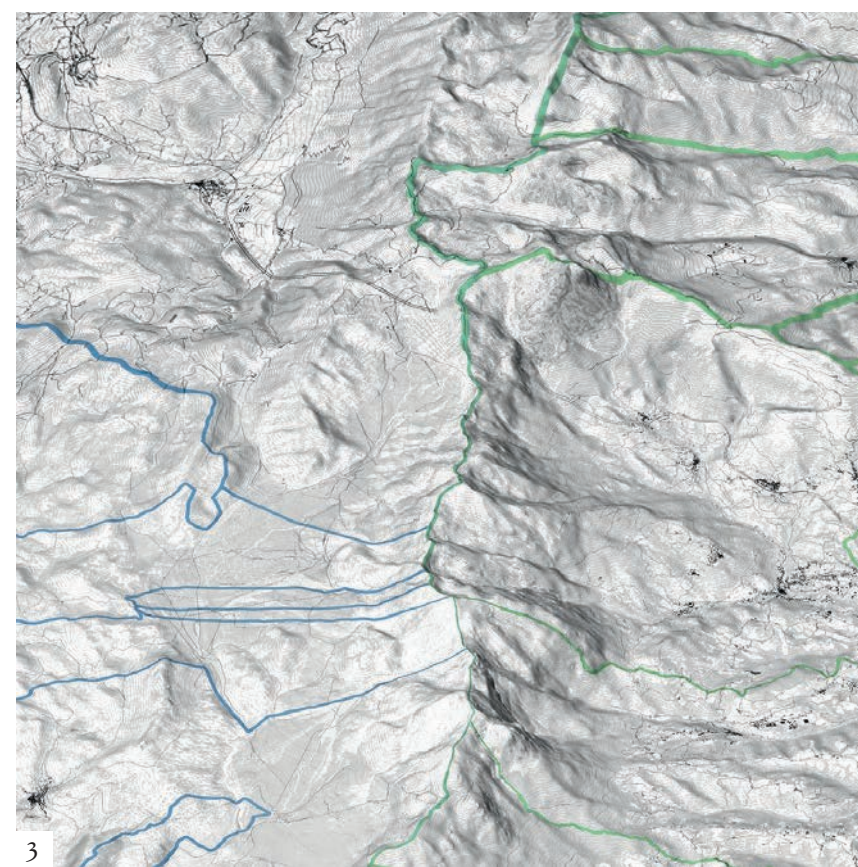


Figure 3
The administrative boundaries following the terrain's orography. The border coincides with the ridge of the Gran Sasso Mountain range and separates the Province of L'Aquila (in blue) from the Province of Teramo (in green), 2024. © The author.

Figure 4
Current administrative boundaries of the Municipalities of Castelvechio Calvisio and Carapelle Calvisio interrupted by the territories of Santo Stefano di Sessanio and Calascio, 2024. © The author.



quest'epoca, assunse un ruolo fondamentale e diventò una delle fonti primarie di benessere e stabilità economica: il centro, attraversato dal tratturo, fu politicamente e socialmente potenziato accogliendo un numero crescente di abitanti (Giustizia 1985). I centri in altura persero quindi importanza e si assistette a una progressiva discesa verso le valli. In seguito, anche le invasioni barbariche incisero su un generale abbandono delle montagne. L'equilibrio sociale ed economico cambiò radicalmente, portando all'allontanamento da molte terre coltivate e dai pascoli. Le popolazioni, legate ormai ad una sola economia di sussistenza, preferirono spostarsi verso aree più fertili e non in quota, contribuendo di conseguenza a una repentina trasformazione del paesaggio. Questi cambiamenti sono testimoniati, oltre che da fonti storiche, anche dalla toponomastica abruzzese: termini come "guasto" o "vasto", che rimandano all'antico germanico, indicavano terre desolate; toponomastica giunta fino ai giorni nostri ad evidenziare quelle tracce invisibili o, meglio, non visibili.

Fu tra l'VIII e il X secolo che il movimento monastico e la ripresa demografica, a seguito dello stabilizzarsi della situazione politica, giocarono un ruolo decisivo nella riorganizzazione sociale, economica e territoriale. I monasteri controllavano ampie aree di pascolo, come sulla piana di Campo Imperatore (fig. 1), dove furono costruite grange e chiese, ne è un esempio Santa Maria del Monte, a quota 1616 m s.l.m. Alla nuova popolazione presente sul territorio furono concesse terre da coltivare sempre più estese e sempre più in quota con l'obbligo però di residenza in prossimità di esse. Questo continuo alternarsi tra emersione e scomparsa del disegno può essere visto come un processo di aggiunta di strati, in cui ogni traccia rappresenta un ritaglio nella storia del territorio; la valle del Vasto, che venne abbandonata durante le invasioni barbariche, come ci indica il suo toponimo, nonostante la nascita di nuovi insediamenti in epoche successive, mantenne la sua denominazione proprio a testimoniare l'insieme di quei frammenti del disegno che formano una sorta di *collage* stratificato.

Testimonianza di queste stratificazioni sono i borghi che connotano ancora l'attuale disegno del territorio del Parco Nazionale del Gran Sasso e Monti della Laga. Borghi che sorsero con la riorganizzazione feudale, e quindi con il fenomeno dell'incastellamento. La popolazione fino a quel momento sparsa sul territorio cominciò a riaggregarsi in quota; attorno a torri, recinti fortificati e castelli. Questi centri, per motivi difensivi, iniziavano a sorgere anche su quote attorno ai 1300 m s.l.m., mentre gli orti di sussistenza venivano disposti in fasce concentriche intorno ai centri abitati, all'interno delle mura. La maggior parte di essi sorse ai margini del vasto altopiano di Campo Imperatore, dove, proprio in questo periodo, nacquero le prime tracce di quelli che oggi definiamo limiti amministrativi, tracce apparentemente invisibili dettate soprattutto dall'orografia (fig. 3); questi confini segnavano le varie porzioni di territorio, ognuna con le proprie risorse da sfruttare, assegnate ad ogni signore locale. L'accesso alla montagna è strategico, in modo da sfruttare e usufruire delle risorse di questa. Caso emblematico è infatti quello degli attuali



Figure 5
‘Closed fields’: study of the correlation between traces of *macere* and cadastral boundaries, aerial photo of Castel del Monte (AQ), 2024, taken from Google Earth. © The author.

Figure 6
Study of parcelling on the Altopiano delle Rocche, 2024. © The author.

forcing those who depended on these lands to leave. Only in subsequent centuries did socio-economic recovery take place, marked by an increase in land value and the spread of an agrarian landscape characterised by orderly and symmetrical cultivation on the vast plateaus defining these areas. In 1447, Alfonso D’Aragona reorganised the system of transhumant pastoralism, with profound socio-economic and environmental repercussions that shaped settlement structures and significantly transformed the territorial framework up to the 1500s, when the climate began showing the first signs of change towards the so-called Little Ice Age, which lasted until the mid-1800s. Here, environmental and climatic conditions dictated the fate of mountain areas, influencing both their traces and the societal designs of their inhabitants. With the gradual improvement of these conditions and the reforms of the Kingdom of Naples in the 19th century, a new ‘design’ emerged: a process of privatisation of land began, radically transforming the landscape. Feudal privileges and ecclesiastical possessions were abolished, and collective ownership also declined: ‘closed fields’ (fig. 5), enclosed by walls or live hedges, replaced the ‘open fields’, ending communal grazing. In the area of the Altipiano delle Rocche, within the Sirente-Velino Regional Park, land fragmentation is exacerbated by the pronounced scattering of parcels. As a result, farmers owned mul-

tiple small plots of land, often far apart, with an average size of 600 square metres. This situation consequently hindered the entire local economy (Giarizzo 1967; fig. 6). The design of the territory continued to evolve, intensifying at the expense of a society historically based on collectivism and shared resources. The growth of agriculture accelerated, supported by events such as the abolition of feudalism and the crisis of transhumant pastoralism, which had been severely affected during the Little Ice Age. Many areas were reclaimed for cultivation through a process of ‘stone clearing’, where broken rocks were piled and collected into *macere* marking the beginning of the ‘domestication of the mountain’. Steep slopes were carefully terraced with stone walls, humanising the mountains with regular furrows and dry-stone walls encircling and protecting the fields, often following the topography and orography of the land (Manzi 2012; fig. 7). To control these properties, structures such as tholos huts or hypogeal shelters (*locce*) were built, excavated into mountain slopes as temporary refuges, as well as isolated farmsteads and manor houses. These are still visible today, remnants of an era when an individualistic economy reshaped the ‘design’. Once again, societal intentions and design were reflected in the mountain’s patterns. This scenario persisted until World War II, which destroyed many settlements. In response to

Figura 5
“Campi chiusi”: studio della corrispondenza tra tracce di “macere” con la delimitazione catastale, foto aerea su Castel del Monte (AQ) tratta da Google Earth, 2024. © L’autrice.

Figura 6
Studio della parcellizzazione sull’Altopiano delle Rocche, 2024. © L’autrice.

comuni di Castelvechio Calvisio e Carapelle Calvisio aventi rispettivamente i propri limiti amministrativi interrotti dalle proprietà degli attuali comuni di Santo Stefano di Sessanio e Calascio (fig. 4). Nonostante i primi, per posizione topografica, non avessero accesso diretto alla montagna, questo gli fu comunque garantito. Anche se oggi questi confini possono sembrare anomali o discontinui, in passato rispondevano a logiche precise legate al controllo delle risorse montane e alla necessità di garantire a ogni comunità l’accesso alle terre alte, cruciali per la loro economia. Le tracce di questa frammentazione territoriale rappresentano un retaggio storico profondamente legato alla gestione del territorio che ci permette di comprendere le dinamiche passate dell’utilizzo di tali risorse.

Nel XIV secolo però una forte crisi demografica causata da cattive condizioni meteorologiche, l’esplosione della peste tra il 1348 e il 1450 e i terremoti del 1350 e 1362, causarono l’abbandono di molti di questi insediamenti, con i sopravvissuti che si spostarono verso la neonata città dell’Aquila, attuale capoluogo della regione (Manzi 2012). All’abbandono definitivo di molti centri contribuì anche la scelta dei sovrani angioini dell’accentramento della popolazione in alcune realtà urbane in funzione di una maggiore efficienza fiscale (Properzi 1975). Sono le scelte politiche in

questo caso che hanno influenzato il disegno del territorio, scelte che hanno condizionato per secoli il rapporto della società con la montagna, costringendo all’esodo forzato chi viveva di quei territori.

Solo nei secoli successivi si assistette ad una ripresa socioeconomica, con un incremento del valore della terra e la diffusione del paesaggio agrario, caratterizzato da coltivazioni ordinate e simmetriche sui vasti altopiani che connotano questi luoghi. Alfonso D’Aragona, nel 1447, riorganizzò il sistema della pastorizia transumante: tante e forti sono state le ripercussioni di carattere socioeconomico ed ambientale connesse allo sviluppo e all’affermazione di essa. Queste hanno per secoli condizionato la struttura insediativa della popolazione ma soprattutto hanno plasmato e trasformato in maniera incisiva l’assetto territoriale fino al Cinquecento, quando il clima però mostrò i primi segni di cambiamento verso quella cosiddetta piccola era glaciale che si sarebbe protratta fino a metà dell’Ottocento. Ovviamente qui furono i condizionamenti ambientali e climatici a cambiare le sorti dei territori montani, sia nelle tracce che nella progettualità delle società che li abitavano. Ma con il miglioramento graduale di queste condizioni e le riforme del Regno di Napoli, nel XIX secolo, si ebbe un nuovo “disegno”, mai incontrato fino ad allora: si avviò un processo di privatizzazione delle terre, che trasformò radicalmente il paesaggio. Vennero aboliti i privilegi feudali e i possedimenti ecclesiastici, e diminuirono ovviamente anche le proprietà collettive: i “campi chiusi” (fig. 5), recintati da cortine murarie o siepi vive, sostituirono i “campi aperti”, ponendo fine al pascolo collettivo. Nella zona dell’Altipiano delle Rocche, nel Parco Regionale Sirente-Velino, il frazionamento era esasperato da un’accentuata dispersione delle particelle, per cui i contadini possedevano più fazzoletti di terra, anche molto distanti tra loro, con una superficie media di 600 mq. Tale situazione fu quindi un freno a tutta l’economia locale (Giarizzo 1967; fig. 6). Il disegno del territorio continuò a cambiare, la trama si infittì a discapito di una società storicamente basata sulla collettività e sulla messa in comune di risorse.



the urgent needs of reconstruction and the development of new infrastructure, new quarries were opened, and extraction activities were encouraged, carving into the large mountain complexes. In the post-war period, the mountains experienced significant abandonment: demographic exodus and the decline of traditional activities such as livestock farming and agriculture caused profound environmental transformations, leading to the disappearance of ancient landscapes. Gravel deposits from rivers were intensively exploited, as numerous riverbed quarries opened, severely impacting ecosystems. An example of this is the lake that once existed on the Piani di Pezza plain, now within the Sirente-Velino Regional Park (fig. 8). Exploitation and the progressive disconnection between society and the territorial design began to disrupt the balance that had historically ensured the cyclical survival of certain systems. Today, this level of abandonment has no precedent in any historical era, and we see that the cycle has yet to resume its rhythm.

3. The Future of Design

Mountain regions, once thriving thanks to livestock farming and agriculture, now bear witness to a demographic exodus that has emptied villages and diminished human presence. This phenomenon has not only reduced the population but also profoundly transformed the environment itself, leading to the abandonment of traditional practices that had shaped the mountainous landscape for centuries. Economic activities in the mountainous areas were not merely about subsistence but embodied a balance between humans and the wider ecosystem. Farmers and shepherds had developed practices that maximised the use of available resources without depleting them, serving as an early form of environmental stewardship, enabling the mountains to endure to this day. However, contemporary practices in the production and reproduction of territory have severed this bond: the land is no longer seen as an element to protect and coexist with, but as a resource to exploit for immediate profit or abandon in search of better opportunities elsewhere. The abandonment of mountain areas has not only led to the collapse of local

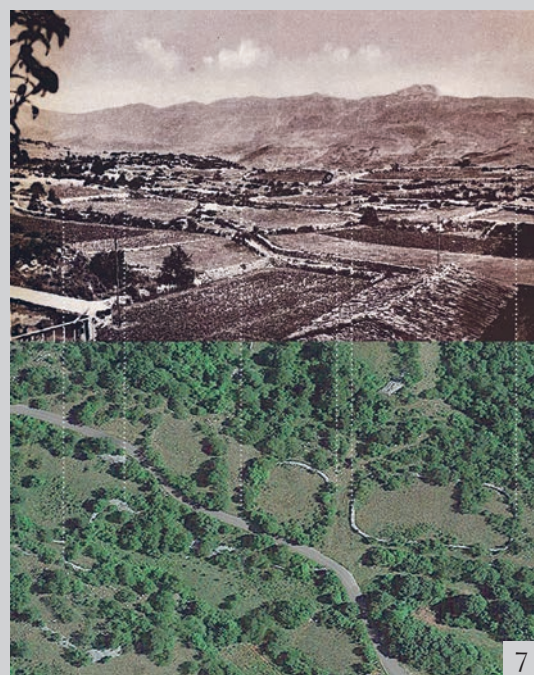


Figure 7
Composizione di comparative images: fields bordered by *macere* and dry-stone walls in Terranera, Rocca di Mezzo (AQ), 1957 (CIFANI, DI SANO 1996: 21), aerial photo of Terranera (AQ), 2022, taken from Google Earth. © The author.

Figure 8
Past and present, collage of comparative images, Piani di Pezza and Laghetto, Rocca di Mezzo (AQ), postcard from 1960 (DI SANO 2012: 20), picture by the author. © The author.

economies, but also to a process of ‘naturalisation’ of landscapes once marked by a high degree of human occupation. The reclamation of space by vegetation (fig. 7), often perceived as a return to balance, is not always beneficial. Traditional agricultural and pastoral practices, inherently sustainable in the modern sense, were often mindful of resource management. Pastures, for instance, were used to prevent vegetation overcrowding, keeping spaces open and preventing soil erosion. Agricultural terraces were not only productive structures but also vital systems for water management and stabilisation. Human intervention has shaped mountains for centuries, transforming rugged, inhospitable territories into landscapes that are both habitable and productive. This slow reclamation transforms landscapes into something resembling future archaeology, a place where traces of the past blur and fade beneath the passage of time. As Jean-André Deluc observed in 1778, “the mountain is a living memory of the earth”: it represents a unique geographic feature, where human groups have developed innovative forms of adaptation and socio-economic organisation, enabling them to domesticate and coexist with the environment. Historically, mountains have required a complex interaction with the societies that

Figura 7
Composizione di immagini a confronto: campi delimitati da “macere” e muretti a secco a Terranera, Rocca di Mezzo (AQ), 1957 (CIFANI, DI SANO 1996: 21), foto aerea su Terranera (AQ), tratta da Google Earth, 2022. © L'autrice.

Figura 8
Ieri e oggi, collage di immagini a confronto: Piani di Pezza e Laghetto, Rocca di Mezzo (AQ) cartolina del 1960 (DI SANO 2012: 20) e foto dell'autrice. © L'autrice.

Si accentuò il processo di crescita dell’agricoltura, favorita e sostenuta da una serie di eventi quali, appunto, l’eversione feudale e la crisi della pastorizia transumante, gravemente colpita durante la piccola era glaciale. Molte aree, per essere coltivate, vennero bonificate attraverso un’opera di “spietramento”, dove le rocce frantumate venivano ammucciate e raccolte in “macere”: ebbe così inizio la “domesticazione della montagna”. I pendii acclivi vennero attentamente terrazzati con muretti di pietra, la montagna umanizzata, segnata da solchi regolari, muretti a secco che cingevano e proteggevano i campi, con forme che spesso seguivano la topografia e l’orografia dei luoghi (Manzi 2012; fig. 7). A presidio di queste proprietà vennero costruite capanne a *tholos* o locce (rifugi ipogei) scavati sul pendio della montagna, come ripari temporanei; ma anche casali e masserie isolate, tracce ancora visibili sul territorio, a ricordare come la prevalsa di un’economia individualista abbia mutato il “disegno”. Ancora una volta la progettualità della società, il suo disegno, si rispecchiava sulla trama delle montagne.

Questo tipo di scenario si protrasse fino alla seconda guerra mondiale, che distrusse la maggior parte dei centri abitati. Per assecondare le necessità impellenti della ricostruzione e la realizzazione di nuove infrastrutture, ven-

nero aperte nuove cave e incentivate le attività estrattive, attaccando così i fianchi dei grossi complessi montuosi. Nel secondo dopoguerra, la montagna subì un forte abbandono: l’esodo demografico e la crisi delle attività tradizionali come l’allevamento e l’agricoltura determinano una profonda trasformazione dell’ambiente montano, con la scomparsa di antiche forme di paesaggio. Si diede avvio anche allo sfruttamento intensivo delle ghiaie depositate dai fiumi, si aprirono innumerevoli cave proprio nell’alveo dei corsi d’acqua con gravi ripercussioni sugli ecosistemi; ne è un esempio il lago che sorgeva sulla piana dei Piani di Pezza, nell’attuale Parco Regionale Sirente-Velino (fig. 8). Lo sfruttamento e il progressivo scollamento tra società e disegno del territorio iniziarono a influenzare l’equilibrio che aveva contraddistinto la sopravvivenza ciclica di alcuni sistemi. Oggi, infatti, un abbandono di questa portata, non ritrova riscontro in nessun’altra epoca storica, e vediamo come il ciclo non abbia ripreso il suo andamento.

3. Il futuro del disegno

Le regioni montane, un tempo fiorenti grazie alle attività di allevamento e agricoltura, sono ora testimoni di un esodo demografico che ha svuotato villaggi e ridotto la presenza umana. Questo fenomeno non ha solo ridotto la popolazione, ma ha profondamente trasformato l’ambiente stesso, provocando l’abbandono di pratiche tradizionali che per secoli hanno modellato il paesaggio montano. Le attività economiche nelle aree di montagna non erano solo di sussistenza, ma rappresentavano un equilibrio tra l’uomo e l’intero ecosistema. I contadini e gli allevatori avevano sviluppato pratiche in grado di sfruttare al meglio le risorse disponibili, senza distruggerle, come una prima forma di tutela ambientale, una coesistenza che ha permesso alla montagna di sopravvivere fino ad oggi. Tuttavia, le pratiche correnti di produzione e riproduzione del territorio hanno spezzato questo legame: la terra non è più percepita come un elemento da proteggere e con cui convivere, ma come una risorsa da sfruttare per il profitto immediato o da abbandonare in cerca di migliori opportunità altrove. L’abbandono delle montagne non



inhabited them, and we can define them as ‘relational spaces’, shaped by the interactions between communities, societies, and the environment, mutually influencing one another. The only visible traces of these interactions that we can still recognise are in communal lands, ‘islands’ that resist desolation and provide us, in the form of a largely incomplete mosaic (fig. 9), with a vague image of how the structure of these lands once was (fig. 10). Managed collectively for centuries, they continue to function as models of shared resource management, serving as a fragment of resistance against complete abandonment. The current crisis is not solely demographic or economic; it also involves the loss of a deep connection between humanity and the mountains. Contemporary planning, increasingly detached from the concept of sustainable interaction with the land, risks turning mountains into indecipherable spaces, where the human footprint may either disappear or leave behind largely destructive traces. Abandonment has gradually overshadowed the active designs that, until a century ago, defined life in these areas. The active management of the land, which for generations ensured the survival of mountain communities through farming and livestock rearing, has been replaced by a void reflecting a profound distortion in the relationship between humans and nature. The cyclical overwriting of these designs is fading, shrouded by the encroaching natural environment and the detachment of people from places once hubs of vital and social relationships. While the mountainous landscape was once the result of a collective and participatory project, the traces of that history are gradually becoming invisible. What was once the product of active planning is slowly vanishing. It is as if the marks of human intervention are being absorbed by a new layer, a form of stratification that obscures without erasing, engaging in a slow process of fusion with the natural environment. The work of humans is not obliterated but becomes less legible, like submerged artefacts awaiting interpretation. Thus, the mountain landscape transforms into a palimpsest where traces of past human activity

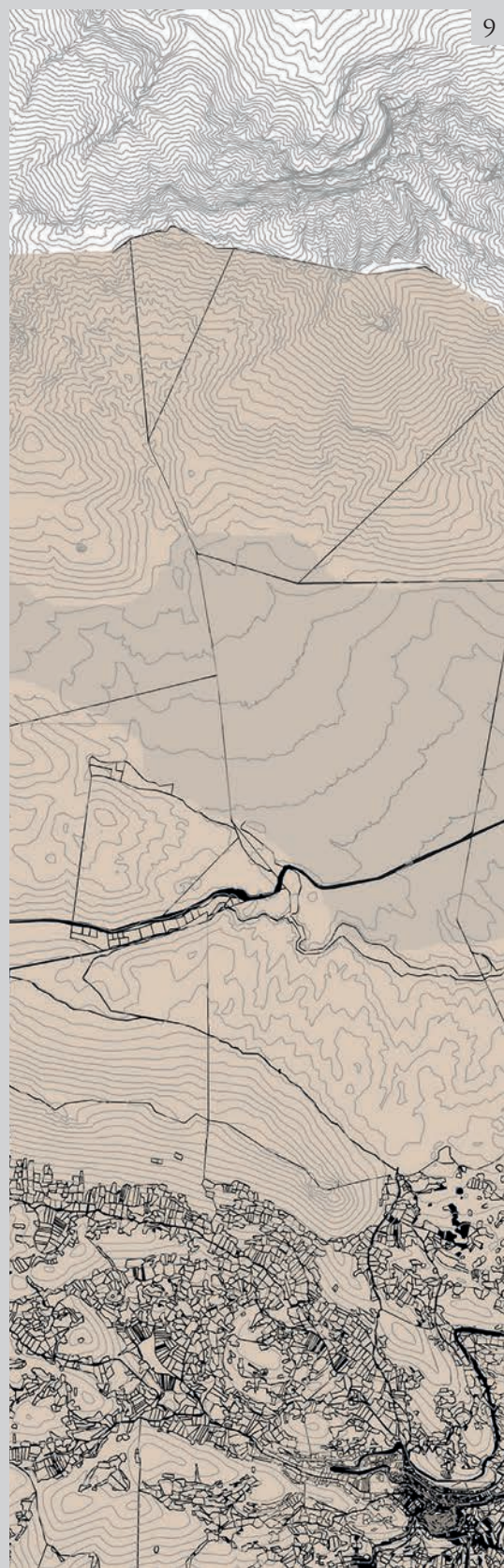


Figure 9
Traces of public land extending across the Campo Imperatore plain (AQ) and the Gran Sasso Mountain range compared with the parcelling of private properties near urban centres, 2024.
© The author.

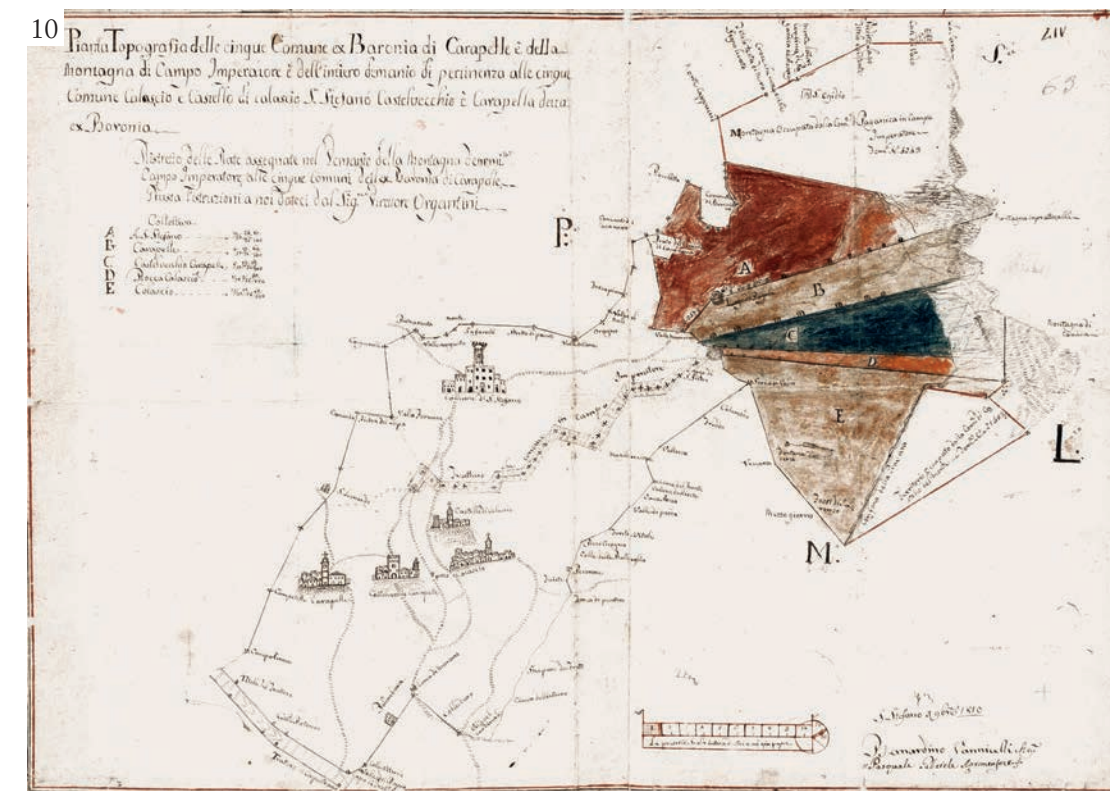
Figure 10
Historic cadastral map of the former Barony of Carapelle (Municipalities of Santo Stefano di Sessanio, Rocca Calascio, Calascio, Carapelle Calvisio, Castelvevchio Calvisio, and Castel del Monte, AQ), L'Aquila, State Archives of L'Aquila, demanial acts, b. 132.

ha portato solo alla crisi delle economie locali, ma anche a un processo di “naturalizzazione” dei paesaggi una volta contraddistinti da un alto grado di occupazione antropica. La vegetazione che si riappropria dei suoi spazi (fig. 7), comunemente percepita come un ritorno all’equilibrio, non è sempre un fenomeno positivo: le pratiche agricole e pastorali tradizionali, intrinsecamente sostenibili nel senso in cui lo si intende oggi, erano spesso attente alla gestione delle risorse. I pascoli, ad esempio, venivano utilizzati per evitare il sovrappollamento della vegetazione, mantenendo aperti gli spazi e prevenendo l’erosione del suolo; i terrazzamenti agricoli, non erano solo strutture produttive, ma anche sistemi di controllo delle acque e di stabilizzazione. L’intervento umano è ciò che ha plasmato le montagne per secoli, trasformando territori impervi e inospitali in paesaggi vivibili e produttivi. Questa riappropriazione lenta modifica i paesaggi in una sorta di archeologia futura, un luogo in cui le tracce del passato si confondono e scompaiono sotto il peso del tempo. Come osservato già nel 1778 da Jean-André Deluc, «la montagna è una memoria viva della terra»: rappresenta

una specificità geografica unica, in cui i gruppi umani hanno sviluppato forme originali di adattamento e un’organizzazione socioeconomica per addomesticare l’ambiente nelle sue componenti e conviverci. Essa ha storicamente richiesto un’interazione complessa con le società che l’hanno abitata, possiamo definirla come uno “spazio relazionale”, definito dalle interazioni tra comunità, società e ambiente che si plasmano reciprocamente. Le uniche tracce visibili di queste interazioni possiamo però ancora riconoscerle nelle terre collettive, “isole” che resistono al prosciugamento e che ci restituiscono, sotto forma di mosaico largamente incompleto (fig. 9), un’immagine vaga di come doveva essere la struttura di queste terre (fig. 10). Esse sono state gestite comunitariamente per secoli, e continuano a funzionare come modelli di gestione condivisa delle risorse, rappresentando un frammento di resistenza all’abbandono totale. La crisi attuale non è solo demografica o economica, ma riguarda anche la perdita di un rapporto profondo tra l’uomo e la montagna. La progettualità contemporanea, sempre più distante dall’idea di un’interazione sostenibile

Figura 9
Tracce di terreni demaniali che si sviluppano sulla piana di Campo Imperatore (AQ) e sulla catena montuosa del Gran Sasso a confronto con la parcellizzazione delle proprietà private vicine ai centri abitati, 2024.
© L'autrice.

Figura 10
Pianta storica demaniale dell'ex Baronia di Carapelle (Comuni di Santo Stefano di Sessanio, Rocca Calascio, Calascio, Carapelle Calvisio, Castelvevchio Calvisio e Castel del Monte, AQ), L'Aquila, Archivio di Stato, atti demaniali, b. 132.



blend with those of the present and the future. Architecture and infrastructure that once defined daily life dissolve into vegetation, becoming part of a larger context that does not deny but conceals them. The effects of abandonment are subtle and complex, not merely destructive – it is a gradual process of dissolution, where memory stratifies, and the landscape evolves continuously, leaving traces that, though still present, grow increasingly difficult to decipher.

This process of stratification can be seen as an infrastructure, not composed of physical elements but of a network of historical, cultural, and ecological relationships that overlap over time. The mountain landscape can be interpreted as a vast, singular submerged infrastructure, still emerging – a silent structure that endures and shapes the land. Viewing it

as such means recognising the mountain as a continuous interaction between human intervention and the natural environment. In this sense, thinking of the landscape as a project in perpetual evolution, a materialisation on the land of social and cultural patterns that cyclically emerge and fade, means recognising that it is not fixed but instead follows the dynamics of growth, decay, and regeneration. The concept of ‘design’ thus merges with that of ‘project’: mountains, and the territory at large, cannot be conceived as static but rather as constantly in flux.

Architecture investigates the processes that shape the environments we inhabit. To think through observation is to understand the traces of the past while restoring to the future what was shaped by previous generations (Ingold 2019).

References / Bibliografia

- BOERI S., LANZANI A., MARINI E. (1993), *Nuovi spazi senza nome*, «Casabella», 597-598, pp. 74-76.
- CIFANI G., DI SANO L., a cura di (1996), *Saluti dall'Altopiano: l'Altopiano delle Rocche nel Parco naturale regionale Sirente-Velino. Ambiente e storia nelle cartoline dalla fine dell'800 agli anni '50*, L'Aquila, Gruppo tipografico editoriale.
- DI SANO L., a cura di (2012), *Album del '900. Rocca di Mezzo e dintorni. Il paesaggio e le storia attraverso cartoline e fotografie del XX secolo*, L'Aquila, REA Edizioni.
- GIARRIZZO A. (1967), *L'Altopiano delle Rocche (Abruzzo)*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», s. 9, vol. 8, pp. 572-613.
- GIUSTIZIA F. (1985), *Paletnologia e archeologia di un territorio*, Roma, De Luca Editore.
- INGOLD T. (2019), *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- MANZI A. (2006), *Le testimonianze dei popoli italici nella natura e nel paesaggio dell'Abruzzo*, «Aprutium», 19, pp. 215-233.
- MANZI A. (2012), *Storia dell'ambiente nell'Appennino Centrale. La trasformazione della natura in Abruzzo dall'ultima glaciazione ai nostri giorni*, Pescara, Meta Edizioni - Fondazione Pescarabruzzo.
- MARINI S. (2010), *Nuove terre: architetture e paesaggi dello scarto*, Macerata, Quodlibet.
- PANNUTI S. (1975), *Preistoria e protostoria del Gran Sasso d'Italia*, in Club Alpino Italiano Sezione dell'Aquila, a cura di, *Omaggio al Gran Sasso. I cento anni della sezione aquilana 1874-1974*, L'Aquila, pp. 165-182.
- PROPERZI P. (1975), *Formazione degli insediamenti minori e modificazione delle strutture territoriali*, in Club Alpino Italiano Sezione dell'Aquila, a cura di, *Omaggio al Gran Sasso. I cento anni della sezione aquilana 1874-1974*, L'Aquila, pp. 185-198.
- TURCO A. (1988), *Verso una teoria geografica della complessità*, Milano, Edizioni Unicopli.
- VAROTTO M. (2020), *Montagne di mezzo. Una nuova geografia*, Torino, Einaudi Editore.

con il territorio, rischia di trasformare le montagne in spazi indecifrabili, dove l'impronta umana può scomparire o lasciare tracce quasi distruttive. L'abbandono ha progressivamente preso il sopravvento su quelle progettualità che, fino a un secolo fa, rappresentavano il fulcro della vita in queste aree. La gestione attiva del territorio, che per generazioni aveva garantito la sopravvivenza delle comunità montane attraverso l'allevamento e l'agricoltura, è stata sostituita da un vuoto che riflette la decisiva distorsione del legame tra uomo e natura. Le tracce che risultano da sovrascritture cicliche di questo disegno stanno svanendo, coperte dall'avanzare della natura e dal distacco dell'uomo dai luoghi che una volta erano centro di relazioni vitali e sociali. Se un tempo il paesaggio montano era il risultato di un progetto collettivo e partecipato, oggi le tracce di quella storia stanno pian piano diventando invisibili, ciò che un tempo era frutto di una progettualità attiva lentamente scompare. È come se le tracce dell'intervento umano venissero inglobate da un nuovo strato, una sorta di *layering* che copre senza eliminare, in un lento processo di fusione con l'ambiente naturale. L'opera dell'uomo non viene cancellata, ma diventa meno leggibile, un reperto sommerso da interpretare. Così, il paesaggio montano si trasforma in un palinsesto dove, le tracce dell'attività umana del passato, si confondono con quelle del presente e del futuro. L'architettura e le infrastrutture che un tempo segnavano la vita quotidiana si dissolvono nella vegetazione, diventando parte di un contesto più vasto che non le nega, ma le nasconde.

L'abbandono ha quindi un effetto più sottile e complesso rispetto ad una semplice distruzione: è un processo di dissoluzione lenta, dove la memoria si stratifica e il paesaggio si modifica continuamente, lasciando dietro di sé tracce che, pur esistendo ancora, diventano sempre più difficili da leggere.

Possiamo pensare al processo di stratificazione come ad un'infrastruttura: questa non è costituita da elementi fisici, ma da una rete di relazioni storiche, culturali ed ecologiche che si sovrappongono nel tempo. Il paesaggio montano può essere interpretato come una grande ed unica infrastruttura sommersa ed ancora in fase di immersione, una struttura silente che continua però ad esistere ed influenzare il territorio. Pensare a ciò come tale significa riconoscere che la montagna è un'interazione continua tra intervento umano e ambiente naturale. In questo senso, pensare al paesaggio come a un progetto in continua evoluzione, una materializzazione sul suolo di trame sociali e culturali che emergono e scompaiono ciclicamente, significa riconoscere che esso non è fisso, ma segue dinamiche di crescita, decomposizione e rigenerazione. L'idea di “disegno” si intreccia con quella di “progetto”: la montagna, e in generale il territorio, dunque, non possono mai essere concepiti come fissi, ma sempre in divenire.

L'architettura esplora i processi che danno forma agli ambienti che abitiamo: pensare attraverso l'osservazione significa non solo comprendere le tracce del passato, ma anche restituire al futuro ciò che è stato plasmato dalle generazioni precedenti (Ingold 2019).

Italian Mountain Villages of Wisconsin. *Hillbrows and Hilltowns* by Robert Venturi

Francesca Sisci



Hillbrows and Hilltowns (Venturi, unpublished manuscript 225.XI.108, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania) is the title of the text in which Robert Venturi gathers his most profound and spontaneous reflections on the relationship between architecture and landscape, specifically focusing on how small rural villages dot the mountainous landscape of the central Italian Apennines. Written in 1955, and since then unpublished, the short essay is presented for the first time with the dual aim of bringing attention both to the theoretical roots of Venturi's thought and to the necessary practices for re-imagining the Italian mountain landscape in contemporary society. The ambitious essay by the Italian-American architect originates from numerous experiences, from his first trip to Italy in 1948, to his years as a fellow at the American Academy in Rome between 1954 and 1956. Venturi's desire to explore the most remote Italian rural villages is intertwined with a dual identity significance; on one hand, he visits the small town of Atessa (Abruzzo) to explore his father Roberto's birthplace, while on the other, the harmonious visions offered by these hilltop architectures captivate him to the point of prompting a deep introspective analysis on the identity of American architecture. In the text *Hillbrows and Hilltowns*, Venturi attempts to answer the challenging question: what is authentic? Which architecture is genuinely part of and an expression of a culture, and how can it survive over time without breaking the reciprocal bond between Nature and Architecture? Venturi supports his argument with the works of Frank Lloyd Wright at Taliesin, drawing a fascinating analogy between an entire Italian medieval village and a newly constructed home in the American landscape, where Alberti's words seem to resonate: "the city is like a large house, and the house in turn a small city" (Alberti [1450], 1966).

Keywords: Frank Lloyd Wright, mountain villages, Robert Venturi.

1. Organic Space and Perception: from Discovery to Theory¹

The essay *Hillbrows and Hilltowns*, written by Robert Venturi in 1955 and rejected by the magazine "Architectural Review", is presented here for the first time and commented along with its accompanying images. Indeed, studying the text can simultaneously provide both an original interpretation of the Italian mountain landscape from the perspective of an American intellectual and shed light on the origins of Venturi's theoretical thought. His first trip to Europe took place in 1948, when Italy, still reeling from the Second World War, was a poor, rural nation with an economic recovery tied to the implementation of the Marshall Plan (1948). Yet, within this historical context marked by fragile identity, widespread poverty, and the construction of new geopolitical balances, Venturi encountered what would most profoundly influence his career as an architect: organic space. The visions of Italian villages and cities, where within a few meters historical and temporal

layers collapse into a single, dense and porous image, are a revelation for Venturi. The reasons for this fascination cannot ignore the fact that what Venturi experiences during his travels is not only an intellectual discovery but, above all, a sensual one. The organic development of the urban environment is for him a truly revelatory encounter, finally allowing him to concretely experience certain perceptual aspects on which he had long reflected during his university years². The result is a theory that reverses the criterion for classifying architecture: it is no longer the architecture itself that is defined by its characteristics, but rather the mode of understanding – organic or non-organic – that designates its comprehension³.

2. Italy through the Eyes of an American

From 1954 to 1956, Venturi resided at the American Academy in Rome as a recipient of the Rome Prize, spending two years in the very place where he had his epiphany. This time, however, he decided to bring a 35mm camera with which he took numerous photos, cap-

1. All images accompanying the text are taken from Robert Venturi, 1955, unpublished manuscript 225.XI.108, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives University of Pennsylvania, printed in 1955 by Foto Brennero, Rome, piazza Esedra 61. The references to the images in Venturi's text are by the author.

2. Very significant is the note in which Venturi reflects on the concept of 'Organic Understanding' and 'Non-organic Understanding' through words and drawings, as presented in Sessa 2020: 85.

3. This concept will be extended and fully addressed in the chapter titled Ambiguity in VENTURI 1966.



Villaggi montani italiani del Wisconsin. *Hillbrows and Hilltowns* di Robert Venturi

Francesca Sisci

Hillbrows and Hilltowns (Venturi 1955, manoscritto inedito 225.XI.108, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania) è il titolo del testo in cui Robert Venturi raccoglie le sue più profonde e spontanee riflessioni sul rapporto architettura-paesaggio, e nello specifico sul modo in cui piccoli borghi rurali punteggiano il paesaggio montano degli Appennini del Centro Italia. Scritto nel 1955, e da allora rimasto totalmente inedito, il breve saggio viene presentato per la prima volta con il duplice intento di portare l'attenzione tanto sulle radici teoriche del pensiero venturiano, quanto sulle necessarie pratiche di re-immaginazione del paesaggio montano italiano nella società contemporanea. L'ambizioso saggio dall'architetto italo-americano nasce dalle numerose esperienze collezionate a partire dal suo primo viaggio in Italia nel 1948, e proseguite negli anni di permanenza come *fellow* presso l'American Academy in Rome tra il 1954 e il 1956. La volontà di esplorare i più remoti borghi rurali italiani si intreccia in una duplice valenza identitaria per Venturi; infatti, se da un lato egli si reca nel piccolo paese di Atessa (Abruzzo) per esplorare il luogo natio di suo padre Roberto, dall'altro le armoniose visioni che queste architetture arroccate su cucuzzoli offrono di sé stesse lo suggestionano a tal punto da spingerlo ad una profonda analisi introspettiva circa l'identità dell'architettura americana. Nel testo *Hillbrows and Hilltowns* Venturi prova a rispondere alla difficile domanda: cosa è autentico? Quale architettura è autenticamente parte e espressione di una cultura, e in che modo questa può sopravvivere nel tempo senza interrompere il legame di reciprocità tra natura e architettura? Venturi porta a suo sostegno le opere realizzate da Frank Lloyd Wright a Taliesin, costruendo un'interessantissima analogia tra un intero borgo medievale italiano e un'abitazione di nuova costruzione nel paesaggio americano in cui sembrano riecheggiare le parole dell'Alberti: «la città è come una grande casa, e la casa a sua volta una piccola città» (Alberti [1450], 1966).

Parole chiave: borghi montani, Frank Lloyd Wright, Robert Venturi.

1. Spazio organico e percezione: dalla scoperta alla teoria¹

Il saggio *Hillbrows and Hilltowns*, scritto da Robert Venturi nel 1955 e rifiutato dalla rivista «Architectural Review», viene qui presentato e commentato per la prima volta insieme al suo corredo iconografico. Infatti, si ritiene che lo studio del testo può restituire al contempo sia una chiave di lettura originale del paesaggio montano italiano da parte di un intellettuale americano, sia aiutare a far luce circa le origini del pensiero teorico venturiano. Il suo primo viaggio in Europa lo compie nel 1948 quando l'Italia, reduce dal secondo conflitto mondiale, era una nazione povera, rurale e con una ripresa economica vincolata all'attuazione del Piano Marshall (1948). Eppure, in questo quadro storico fatto di fragilità identitaria, povertà diffusa e costruzione di nuovi equilibri geopolitici, Venturi incontra ciò che lo avrebbe più segnato nella sua carriera di architetto: lo spazio organico. Le visioni di borghi e città italiane in cui nel raggio di pochi metri la stratificazione storica e

temporale collassa in un'unica immagine densa e porosa, sono per Venturi una rivelazione. Le ragioni di questa fascinazione non possono prescindere dall'idea che ciò che Venturi compie durante i suoi viaggi è a tutti gli effetti una scoperta non solo intellettuale, ma soprattutto sensuale. L'organico svilupparsi dell'ambiente urbano è per lui un vero e proprio incontro rivelatore che lo porrà finalmente nella posizione di fare concreta esperienza di taluni aspetti percettivi su cui aveva a lungo riflettuto durante gli anni universitari². Il risultato è una teoria che inverte il criterio di classificazione dell'architettura: non è più l'architettura stessa che si qualifica in base alle sue caratteristiche ma è la modalità di comprensione, organica o non organica, a cui si presta a designarla³.

2. L'Italia negli occhi di un americano

Dal 1954 al 1956 risiede presso l'American Academy in Rome come vincitore del *Rome Prize*, trascorrendo due anni lì dove aveva ricevuto la sua epifania. Questa volta però decide di portare con sé una macchina fotogra-

turing an intimate, reflective quality marked by a quiet yet constant and vital desire to immerse himself in his surroundings, to feel and internalise them as emotions rather than mere knowledge. The same approach can be seen in his choices during his travels through Italy's smallest provincial villages, which he visited partly for biographical reasons (his father, Roberto, was from Atessa) and partly due to his strong interest in the theme of 'Context'⁴. Thus, the villages shaped and perched on, and upon, the peaks of hills and mountains in the Italian hinterland appear as a perfect expression of a thoughtful relationship between landscape and architecture, where one enhances the other and vice versa.

Venturi explores numerous villages still intact and alive, far from the imminent danger of urban speculation, to the point that in the text *Hillbrows and Hilltowns* he writes: "The medieval hilltown of central Italy can represent a peak in Western art, comparable in its completeness and unity" (Venturi 1955).

His enthusiasm for what he has finally experienced and understood leads him to compare the spontaneity of the Italian hill and mountain villages with the works of Frank Lloyd Wright. To support his thesis, Venturi examines the projects completed after the long period of his stay in the countryside of Fiesole (1910-11), particularly Taliesin I & II and the Hollyhock House. In his analysis, what Venturi seeks to highlight is the design intention of 'the right form in context', and to do so, he constructs constant analogies between the landscapes and the subsequent arrangements of both the small Italian hill villages and Wright's village-house projects. Essentially, the lesson learned is that of a potential harmony between place and construction, which, according to him, Wright learns and applies in the creation of integrated garden and terrace spaces, in the ambiguity between interior and exterior spaces, in the arrangement of volumes according to the topographical features of the site. And as a form of completion it is important the richness these choices imply in the distant view of the settlement, which thus appears as a unified, compact fabric.

3. *Hillbrows and Hilltowns* by Robert Venturi⁵

⁵Frank Lloyd Wright's work, except in a broad sense, is not usually identified with any European architecture of the past; no one claims European influence on him⁶, as one does easily with his earlier, American, eclectic contemporaries or the later generation of modernists. Some, with more or less hesitation, have traced relationships with Japanese, Mayan, or even American Indian motifs in his work in a direct way with any part of Wright's to connect his work in a direct way with any part of a non-contemporary European tradition.

Certainly everything about so individual a genius militates against any academic game of influence hunting. His vast originality and many of his own frequent statements of method tend to disconnect him with any idea of tradition. His regionalism discourages association of him with Europe. Yet despite what he himself might say at times, Wright's work, because of its very genius, runs not outside the real currents of his time, and contains deep and direct roots in the architecture of the West.

By analysing the relation of building to site, and certain space characteristics of the Italian hilltown and of Taliesin, I shall suggest an analogy in their compositions from these standpoints, between Wright's frequent hillside architecture after 1911, especially in Taliesins I and II, and the hilltown. And I shall try to show that one sheds light on the other. Secondarily, but first in sequence here, I shall suggest a possible background and stimulation for such a direction in Wright's career at this time, his observations and experiences in Italy during his trip to Europe in 1910.

1910 marks the end of the so-called Prairie Years. The work of this period can be categorized like this because it forms, in retrospect, a homogeneous phase in Wright's career which contrasts strikingly with the varied developments which follow it. Important among the works of this changed, post-1910 phase are Taliesins I and II, 1911 and 1914, and some other large hillside houses including Hollyhock House, 1919, in Hollywood. Between the Prairie Years and this phase intervened Wright's trip to Europe, his first, from the spring of 1910 to the spring of 1911. After an

4. *Context in Architectural Composition* is the title of the thesis that earned Venturi his degree in architecture from Princeton University in 1950.

5. Original text (References and notes by Robert Venturi).

6. Donald Drew Egbert in his lecture on *Modern Architecture* at Princeton University and recently Vincent Scully in "Art News" have proposed that Wright in the 1930's was effected by the International Style, despite his violent rejection of this movement, and the obvious basis of much of the International Style on Wright's earlier work.

4. *Context in Architectural Composition* è il titolo della tesi con cui Venturi consegue la sua laurea in architettura alla Princeton University nel 1950.

5. Villaggi sulle colline o delle colline. Traduzione a cura dell'autore (riferimenti e note di Robert Venturi).

6. Donald Drew Egbert, nella sua conferenza su *Modern Architecture* presso la Princeton University, e recentemente Vincent Scully in «Art News», hanno proposto che Wright, negli anni trenta, sia stato influenzato dallo Stile Internazionale, nonostante il suo deciso rifiuto di questo movimento e la palese influenza che gran parte dello Stile Internazionale esercitava sul lavoro precedente di Wright.

fica 35 mm con la quale realizza moltissime immagini in cui si scorge un aspetto intimo, riflessivo e improntato ad una silenziosa ma costante e vitale voglia di immergersi tra le cose per sentirle e incorporarle come emozioni e non solo come nozioni. Lo stesso accade nelle scelte compiute durante i viaggi italiani tra i più piccoli villaggi di provincia, da una parte approcciati per ragioni biografiche (suo padre Roberto era di Atessa), unite al suo forte interesse per il tema del "contesto"⁴. Così i borghi conformati e arroccati dalle, e sulle, cime di colline e montagne dell'entroterra italiano appaiono come una perfetta espressione di un ponderato rapporto tra paesaggio e architettura, in cui una cosa valorizza l'altra e viceversa.

Venturi esplora numerosi borghi ancora intatti e vivi, lontani dal pericolo a venire della speculazione edilizia, tanto che nel testo *Hillbrows and Hilltowns* scrive: «Il borgo arroccato medievale del centro Italia può rappresentare un apice dell'arte occidentale [...] per la sua completezza e unità» (Venturi 1955). Il suo entusiasmo per quanto finalmente vissuto e capito lo portano ad accostare la spontaneità dei borghi collinari e montani italiani con le opere di Frank Lloyd Wright. A sostegno della sua tesi Venturi prende in esame i progetti realizzati dopo il lungo periodo di permanenza nelle campagne di Fiesole (1910-11), ed in particolare Taliesin I e II e Hollyhock House. Nella sua disamina ciò che Venturi cerca di mettere in luce è l'intenzione progettuale della "giusta forma nel contesto", e per farlo costruisce costanti analogie tra panorami e la conseguente disposizioni sul territorio sia dei piccoli borghi collinari italiani che dei progetti di abitazioni-villaggio di Wright. In sostanza la lezione imparata è quella di una possibilità di armonia tra luogo e costruzione, che, secondo lui, Wright apprende e applica nella realizzazione di spazi a giardino e terrazzo integrati, nell'ambiguità tra spazio interno ed esterno, nella disposizione dei volumi in funzione della conformazione topografica del luogo, e infine nella ricchezza che queste scelte implicano nella visione a distanza dell'insediamento che risulta così tutto in una trama compatta.

3. *Hillbrows and Hilltowns* di Robert Venturi⁵

Il lavoro di Frank Lloyd Wright, salvo in un senso generale, non è solitamente associato a nessuna architettura europea del passato; nessuno rivendica un'influenza europea su di lui⁶, come invece accade facilmente con i suoi contemporanei americani eclettici o con la generazione successiva di modernisti. Alcuni, con più o meno esitazione, hanno rintracciato connessioni con motivi giapponesi, maya o persino dei nativi americani nel suo lavoro, ma senza collegare in modo diretto alcuna parte dell'opera di Wright con una specifica tradizione europea non contemporanea.

Certo, tutto ciò che riguarda un genio così individuale si oppone a qualsiasi gioco accademico di ricerca delle influenze. La sua immensa originalità e molte delle sue frequenti dichiarazioni di metodo tendono a scollegarlo da qualsiasi idea di tradizione. Il suo regionalismo scoraggia l'associazione con l'Europa. Tuttavia, nonostante ciò che egli stesso potrebbe affermare, il lavoro di Wright, proprio per il suo genio non si colloca al di fuori dei veri flussi del suo tempo, e contiene profonde e dirette radici nell'architettura occidentale.

Analizzando la relazione tra edificio e sito, e alcune caratteristiche spaziali della città collinare italiana e di Taliesin, suggerirò un'analogia tra la composizione dell'architettura di Wright frequentemente situata su collina dopo il 1911 (in particolare a Taliesin I e II) e la città collinare. Cercherò di dimostrare che una illumina l'altra. Un possibile contesto e stimolo per una tale direzione nella carriera di Wright in questo periodo possono essere le sue osservazioni ed esperienze fatte in Italia durante il suo viaggio in Europa nel 1910.

Il 1910 segna la conclusione del periodo noto come *Prairie Years*. Il lavoro di questo periodo può essere definito in tal modo poiché, a posteriori, rappresenta una fase omogenea nella carriera di Wright in netto contrasto con le evoluzioni che seguiranno. Tra le opere significative di questa fase post 1910 ci sono le case Taliesin I e II, del 1911 e del 1914, e altre grandi abitazioni su colline, tra cui la Hollyhock House del 1919 a Hollywood. Tra i *Prairie Years* e questa fase, vi fu il primo viaggio di Wright in Europa dalla primavera del 1910 alla primavera del

initial trip to Germany in connection with the appearance of two publications of his work, he went to Italy and remained mostly around Florence. We can induce some of his observation because he has recorded where he was, and we know something of his experience from what he was written in the Autobiography and elsewhere. In suggesting that Wright's work was effected by this trip, I shall not refer to any changes in the vocabulary of his form, nor imply any modification of his characteristic view of things, but a change of emphasis and significant intensification and maturing of what was already inherent in his work. This development perhaps was significant enough to cause the acknowledged architect of the prairie to exalt the hillside in his typical rural-suburban houses after 1911⁷, and to cause him to return home to his beloved Wisconsin in 1911 to build his own hilltown likened to hillbrow⁸.

What could be called Wright's official attitude towards tradition and towards Europe might belie such a thesis. Wright's philosophy has suspected reliance upon tradition: "The working of a principle is the only safe tradition" (Wright 1931). But a mellower Wright, no longer the revolutionary individualist combatting the eclectics, but the grand architect justifying his claims on the Grand Canal, has recently been quoted as saying: "I too, belong to tradition - back to the oldest American architecture, that of the Mayans, and to the Japanese and others. All of them brought into now" (Saarinen 1954).

And elsewhere: "True modern architecture, like Classical architecture has no age. It is a continuation of all the architecture that has gone before, not a break with it. A modernist does not destroy that culture that has been, nor sets up a road block for the future. He belongs to the past, to the present, and offers a prophesy to the future" (Wright 1954).

And so individual a genius, co-author of the message, to young architects, "The kingdom of architecture is within you" (Wright 1951), will not be subject to series of influence in the usual way. Wright's philosophy, however, in emphasizing responsiveness to specific environment, can acknowledge this in men's lives

as well as architecture, and his very nature as a sensitive human being lustily embracing life, exposes him to stimulation from the outside. In an analysis of the career of such a man, one must acknowledge experiences which directly effect his growth; if Wright is not susceptible to outside influences in the sense that influences modify, he is susceptible to stimulations which confirm his attitudes and incite his potentialities.

Much of what Wright, the bold dissenter, has been in revolt against form the beginning of the career can be identified with European influence on American education and architecture, the academic method in architectural education, and revivalist eclecticism and the International Style. His emphatic refusal of Dan Burnham's and Edward C. Waller's offers of a scholarship to the École des Beaux-Arts indicated his early rejection of the current French academicism, later manifested in his apprentice system at Taliesin. And this architect's first trip abroad, in 1905, was to Japan, not Europe. His lusty diatribes against the International Style are well known. His hatred of the Renaissance, "that setting sun all Europe mistook for dawn", confirmed on reading Hugo's *Notre-Dame* in his teen, is specifically mentioned in the Autobiography. His essay from *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, written in Florence in 1910, abounds in hissing derogations against the Italian Renaissance: "It was not a development; it was a disease [...] a soulless blight [...] a hideous perversity". These accusations, however, are accompanied by an appreciation of the Gothic tradition and its meaning today: "A revival of the Gothic spirit is needed in the art and architecture of modern life; an interpretation of the best traditions we have in the world, made with our own methods".

And Wright displays in this essay a sympathy for Italy: "Of joy of living there is greater proof in Italy than elsewhere. Buildings, pictures, and sculpture seem to be born, like flowers, by the roadside, to sing themselves into being. Approached in the spirit of their conception, they inspire us with the very music of life".

In the same essay written in Florence in 1910, Wright has some sympathetic and enthusias-

7. In Wright's few middle-western houses of this period, as in the Booth house and the Cutten project, as well as in Hollyhock House and the California block houses, the hill site, left in a semi-natural state, became characteristic.

8. In contrast to Henry Russell Hitchcock, for instance, in *In the Nature of Materials*: "Wright's brief trip to Japan in 1905 had not broken the homogeneity of the work of the decades before 1910; and if he was little or not at all influenced by travel in a country whose art had long been in particularly sympathetic to him, it was not to be expected that even a longer stay in Europe, chiefly in Renaissance Florence, would effect him directly. Nor did it do so. The reasons for the change in phase are personal and interior rather than the result of contact with European architecture of the past" (HITCHCOCK 1942).

7. Nelle poche abitazioni del Midwest di Wright di questo periodo, come nella Booth House e nel progetto Cutten, così come nella Hollyhock House e nelle case a blocchi della California, il sito collinare, lasciato in uno stato semi-naturale, divenne caratteristico.

8. Al contrario di quanto sostenuto da Henry Russell Hitchcock, ad esempio in *In the Nature of Materials*, «il breve viaggio di Wright in Giappone nel 1905 non aveva compromesso l'omogeneità del lavoro dei decenni precedenti al 1910; e sebbene fosse stato poco o per nulla influenzato dal viaggio in un paese alla cui arte era da tempo interessato, non ci si aspettava che anche una permanenza più lunga in Europa, principalmente nella rinascimentale Firenze, lo influenzasse direttamente. E così non fu. Le ragioni del cambiamento di fase sono personali e interiori piuttosto che il risultato del contatto con l'architettura europea del passato» (HITCHCOCK 1942).

1911. Dopo un primo soggiorno in Germania per seguire la pubblicazione di due suoi lavori, si recò in Italia dove trascorse la maggior parte del tempo nei pressi di Firenze. Le sue osservazioni possono essere dedotte leggendo le sue annotazioni in cui ha registrato i luoghi visitati, nonché dalla lettura della sua *Autobiografia* in cui riporta le sue esperienze. Nel suggerire che il lavoro di Wright sia stato influenzato da questo viaggio non intendo fare riferimento a cambiamenti nel vocabolario formale della sua architettura, né implicare una modifica della sua peculiare visione, ma piuttosto riferirmi a un cambiamento di enfasi e a una significativa intensificazione e maturazione di elementi già presenti nel suo lavoro. Questo sviluppo potrebbe essere stato sufficientemente rilevante da indurre l'architetto, riconosciuto per le sue opere in stile *Prairie*, a esaltare il tema della collina nelle sue abitazioni tipiche rurali e suburbane dopo il 1911⁷, e a spingerlo a ritornare nel suo amato Wisconsin nel 1911 per costruire un proprio villaggio collinare come se fosse la sommità della collina stessa⁸.

Quello che potrebbe essere definito l'atteggiamento ufficiale di Wright nei confronti della tradizione e dell'Europa potrebbe contraddire tale tesi. La filosofia di Wright mostra una presunta dipendenza dalla tradizione: «L'applicazione di un principio è l'unica tradizione sicura» (Wright 1931). Tuttavia un Wright più maturo, non più il rivoluzionario e individualista in contrasto verso ogni forma di eclettismo, ma il grande architetto che giustifica le sue rivendicazioni sul Canal Grande, è stato recentemente citato dicendo: «Anch'io appartengo alla tradizione, a quella dell'architettura americana più antica, quella dei Maya, e a quella giapponese e ad altre. Tutte queste tradizioni sono rilette nel presente» (Saarinen 1954). E altrove: «L'architettura moderna, come quella classica, non ha età. Essa è una continuazione di tutta l'architettura che l'ha preceduta, non una rottura con essa. Un modernista non distrugge la cultura passata, né pone un blocco al futuro. Egli appartiene al passato, al presente e offre una profezia per il futuro» (Wright 1954). Un tale genio, co-autore del messaggio ai giovani architetti «Il regno dell'architettura è dentro di voi» (Wright 1951), non sarà sog-

getto a una serie di influenze nel senso convenzionale. Tuttavia la filosofia di Wright, nel porre l'accento sulla capacità di adattarsi a un ambiente specifico, può riconoscere questo aspetto sia nella vita degli individui che nell'architettura stessa. La sua natura essendo quella di un essere umano sensibile e vivace lo espone inevitabilmente agli stimoli esterni. Nell'analisi della carriera di un uomo simile è necessario riconoscere le esperienze che hanno un impatto diretto sulla sua crescita. E dunque se non è possibile dire che Wright è influenzabile al punto di cambiare la sua direzione, si può dire invece che è sensibile agli stimoli che rafforzano le sue convinzioni e danno impulso alle sue potenzialità.

Gran parte di ciò contro cui Wright (il coraggioso dissidente) si è ribellato fin dall'inizio della sua carriera può essere identificato con l'influenza europea sull'educazione e l'architettura americane, il metodo accademico nell'insegnamento dell'architettura, l'eclettismo revivalista e lo Stile Internazionale. Il suo netto rifiuto delle offerte di Daniel Burnham e Edward C. Waller di una borsa di studio per l'École des Beaux-Arts indicava già il suo precoce rigetto dell'accademismo francese contemporaneo, poi concretizzatosi nel suo sistema di apprendistato a Taliesin. Inoltre, il primo viaggio di questo architetto all'estero, nel 1905, fu in Giappone non in Europa. Le sue appassionate diatribe contro lo Stile Internazionale sono ben note. Il suo disprezzo per il Rinascimento, «quel sole calante che tutta l'Europa scambiò per un'alba», confermato durante la lettura di *Notre-Dame* di Hugo nell'adolescenza, è esplicitamente menzionato nella sua *Autobiografia*. Il suo saggio in *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, scritto a Firenze nel 1910, è ricco di sprezzanti critiche al Rinascimento italiano: «Non fu uno sviluppo; fu una malattia [...] un'epidemia senz'anima [...] una perversione orrenda». Tuttavia, queste accuse sono accompagnate da un apprezzamento per la tradizione gotica e il suo significato oggi: «È necessario un risveglio dello spirito gotico nell'arte e nell'architettura della vita moderna; un'interpretazione delle migliori tradizioni che abbiamo al mondo, realizzata con i nostri metodi». E in questo saggio, Wright esprime una

tic, if general comments about rustic architecture in Italy and its relation to its landscape. “No really Italian building seems ill at ease in Italy. All are happily content with what colour and ornament they carry, as naturally as the rocks and trees and garden slopes which are one with them. Wherever the cypresses rise, like the touch of a magician’s wand, it resolves all into a composition harmonious and complete”.

This could mean, not unexpectedly, that this receptive American, familiar mostly with the negative and raw architectural landscape of the prairies, and the chaotic townscape of the 19th century midwestern city, was deeply impressed by the lyrical architectural landscape of Italy. Wright’s stay in the little villa near Fiesole described in the *Autobiography* marked his introduction to the constantly harmonious, spontaneous architectural landscape of the countryside and to the rich spatial configurations of towns not ‘blighted’ by the Renaissance. These could be considered a vivid expression within the Western tradition of organic harmony and growth, and could clarify and reinforce his enthusiasm, carried away by the identity between these landscapes and his beloved Wisconsin hills: “So ‘human’ is this countryside (Wisconsin’s) in scale and feeling. ‘Pastoral’ beauty, I believe, the poets call it. More like Tuscany, perhaps, than any other land” (Wright 1932).

Paul Manson demonstrated that Wright’s praises, when as explicit as those above, are expressed in general and poetic terms (Manson 1953). His enthusiasm for the ‘really Italian’, non-Renaissance architecture is kept on a non-practical basis as something abstractly beautiful like Beethoven’s sonatas, or the Japanese prints which have simply added to his enjoyment of life and nothing more. This characteristic device could indicate that Wright at least, would dismiss such an argument that these experiences and observations could have had an effect on his work. And indeed, these quotations from Wright’s own writings can be used only to reinforce what is already evident in his buildings. An argument such as this must stand on an analysis of his architecture, a comparison of the hilltown and Taliesin, and



Figure 1
Giotto, *St Francis Giving his Mantle to a Poor Man*, 1296-1299, fresco, cm 230 x 270, Assisi, Basilica Superiore of Saint Francis, black and white photographic print.

Figure 2
Benozzo Gozzoli, *Chapel of the Magi*, 1459-1460, fresco cycle, Florence, Palazzo Medici Riccardi Palace, black and white photographic print.

at the same time, a comparison of Taliesin and the work of the previous Prairie Years.

The medieval hilltown of central Italy can represent a peak in Western art (figs. 1, 2) comparable in its completeness and unity to the 13th century cathedral of the Île-de-France. Its characteristic of completeness and unity as a sociological unit as well can make it appealing and relevant to both designers and planners today. Its relation to its total landscape and its particular site, characteristics of the form and texture of its building, its kind of outdoor space, and its concept and expression of growth are visual characteristics of it which are relevant here. In speaking of the hilltown in relation to Taliesin and Wright’s other hillside architecture of this period, I shall refer to the hilltown or hamlet, or even the farm group rather than what might be called the hill-city like Orvieto or Perugia, although the principles pertaining to both size towns remain the same.

The nature of the hilltown is closely related to and influenced by the nature of its site; the specific hill determines in an important way its total configuration. The apparent irregularity, or non-grid-iron pattern of the streets results largely from the particular hill topography, as evidenced partly by almost any comparison with contemporary towns on the plains; the town on a mound-shaped hill like Nazzano has an essentially concentric street and building pattern, and the town on ridges, like Filac-

Figura 1
Giotto, *Il dono del mantello*, 1296-1299, affresco, cm 230 x 270, Assisi, Basilica superiore di San Francesco, stampa fotografica in b/n.

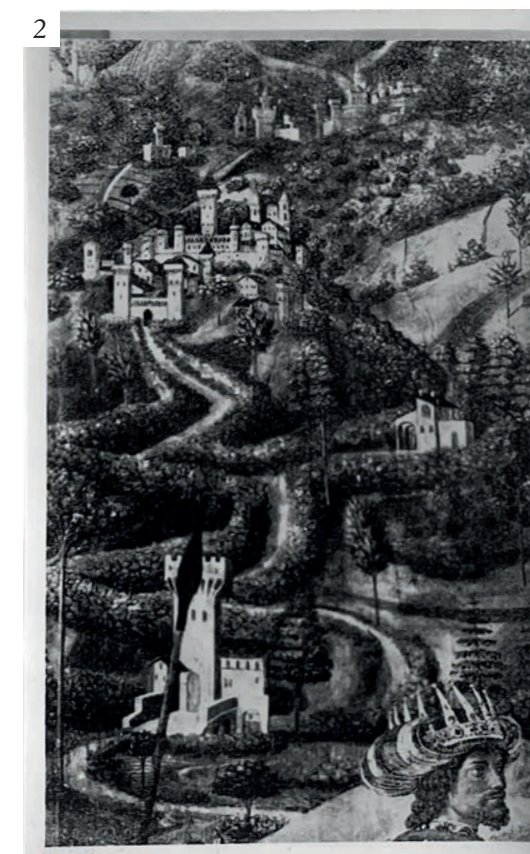
Figura 2
Benozzo Gozzoli, *Cappella dei Magi*, 1459-1460, ciclo di affreschi, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, stampa fotografica b/n.

simpatia per l’Italia: «Della gioia di vivere c’è la prova più grande in Italia. Edifici, dipinti e sculture sembrano nascere, come fiori lungo la strada, per cantare la loro stessa esistenza. Se li si avvicina con lo spirito della loro concezione, ci ispirano con la vera musica della vita».

Nello stesso saggio scritto a Firenze nel 1910, Wright esprime alcuni commenti positivi ed entusiasti, anche se generici, sull’architettura vernacolare in Italia e il suo rapporto con il paesaggio.

«Nessun edificio italiano sembra fuori luogo in Italia. Tutti sembrano in sintonia con il colore e l’ornamento che portano, tanto naturalmente quanto le rocce, gli alberi e i pendii dei giardini che ne fanno parte. Ovunque si ergano i cipressi, come il tocco della bacchetta di un mago, tutto si risolve in una composizione armoniosa e completa».

Questo potrebbe indicare, com’era prevedibile, che questo americano ricettivo e principalmente abituato al paesaggio architettonico grezzo delle praterie e al caotico panorama urbano delle città del Midwest del XIX se-



colo, fu profondamente colpito dal paesaggio architettonico lirico dell’Italia. Il soggiorno di Wright nella piccola villa vicino a Fiesole, descritto nella sua *Autobiografia*, segnò il suo incontro con il paesaggio architettonico rurale costantemente armonioso e spontaneo, e con le ricche configurazioni spaziali di città non “compromesse” dal Rinascimento. Questi elementi potrebbero essere considerati una vivida espressione di armonia e crescita organica all’interno della tradizione occidentale, e potrebbero aver chiarito e rafforzato il suo entusiasmo per l’affinità tra questi paesaggi e le amate colline del Wisconsin.

«Così “umano” è questo paesaggio (del Wisconsin) per scala e sensazione. Bellezza “pastorale” credo la chiamino i poeti. Forse più simile alla Toscana che a qualsiasi altra terra» (Wright 1932).

Paul Manson ha dimostrato che gli elogi di Wright, quando espliciti come sopra, sono espressi in termini generali e poetici (Manson 1953). Il suo entusiasmo per l’architettura “veramente italiana”, non rinascimentale, è mantenuto su un piano non pratico, come qualcosa di astrattamente bello paragonabile alle sonate di Beethoven o alle stampe giapponesi che hanno semplicemente arricchito il suo piacere della vita e nulla più. Questo potrebbe indicare che lo stesso Wright avrebbe respinto l’idea che tali esperienze e osservazioni potessero avere un impatto sul suo lavoro. In effetti queste citazioni dagli scritti di Wright possono essere utilizzate solo per rafforzare ciò che è già evidente nei suoi edifici. Un argomento del genere deve fondarsi su un’analisi della sua architettura, su un confronto tra la città collinare e Taliesin, e allo stesso tempo su un confronto tra Taliesin e le opere del precedente periodo delle Praterie.

Il borgo medievale dell’Italia centrale può rappresentare un apice nell’arte occidentale (figg. 1, 2), comparabile nella sua completezza e unità alla cattedrale del XIII secolo dell’Île-de-France. La sua completezza e unitarietà, anche da un punto di vista sociologico, può renderlo attraente e rilevante per progettisti e pianificatori anche oggi. La sua relazione con il paesaggio e il sito specifico, le caratteristiche della forma e della *texture* degli edifici,

ciano, an elongated system, an early form of ribbon development.

The buildings as well as the pattern they make, are closely related to their particular topography. They seem to cling to the hill site because they rest against as well as on the ground. The relation of wall to the ground is direct; no base or other transition appears between building and ground to separate otherwise pure building form contrasting ground; buildings develop structurally and visually directly out of the ground.

The uneven terrain produces, therefore, a multiplicity of forms in the walls and roofs of the buildings. These hilltown buildings of local masonry and plaster establish relationships that are essentially geometric in nature. The variety and richness in the relationships of these wall and roof forms, simple in themselves, results in a rich texture when seen from a distance, an effect expressed in Paul Klee's *A Town on Two Hills*. This results also in an expression of the town in relation to its total natural setting, at once contrasting and analogous.

The hilltown's outdoor spaces are enclosed and intricate, and separate from the outside space which surrounds the town. The streets become organized, elongated and enclosed outdoor spaces formed by irregular blocks of buildings, rather than a preconceived route along which buildings sit. The centre of the town is always open, in the form of a piazza or two; the centre of the composition becomes not a building forms but enclosed outdoor space. The individual building forms become not independent, self-contained units sitting in and surrounded by outdoor space, but very subordinate parts of the whole which act directly to mould and enclose outdoor space. Within the town a richness develops in the relationship and contrasts in size and shape of these spaces moulded by their plain forms, and also the enclosing outside space. At Fiesole as it appears today, the town and villas and farm groups can be less concentratedly but equally richly integrated with the hill.

These multiple building forms, with their relation not as self-contained forms juxtaposed against each other, but as connected elements definitely forming a stronger whole, are in ac-

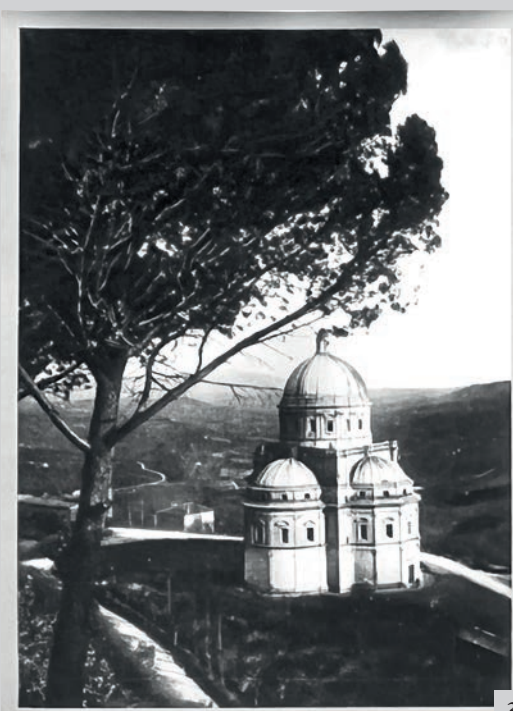


Figure 3
Donato Bramante, Santa
Maria della Consolazione,
Todi, 1508-1606, black and
white photographic print.

tually ever evolving and enlarging. The town's enlargement through growth, or expansion of parts rather than duplications of itself, is evident in its visual effect. The idea and recognition of time becomes inherent therefore in the appearance and expression of such an architectural complex.

The classic hilltowns of Todi and Caprarola particularly illustrate these ideas because of the association of Todi with San Gallo's church⁹ of S. Maria della Consolazione, and Vignola's Villa Farnese at Caprarola which, by their contrast with their towns, emphasize the towns' own characteristics (fig. 3). The town complexes are closely related to the particular topography of their site. The forms within them are simply geometric, their pattern, because of their relationships, intricate, and, as a whole, analogous to their landscape. They are in relation to their hills, to use Frank Lloyd Wright's phrase, "of the hill, not on it". S. Maria and the Villa, intricate and rich in detail, but simple in total effect, and dominately contrasting with their landscape are "on the hill, not of it". Todi and Caprarola, comparable as wholes to single large buildings, are complete as compositions, but ever growing or capable of development; S. Maria and the villa Farnese

9. By Bramante, incorrect attribution (editor's note).

Figura 3
Donato Bramante, Santa
Maria della Consolazione,
Todi, 1508-1606, stampa
fotografica b/n.

il tipo di spazio esterno e il concetto e l'espressione della crescita sono caratteristiche visive rilevanti in questo contesto. Nel confrontare il borgo collinare con Taliesin e l'altra architettura collinare di Wright di questo periodo, mi riferirò al borgo collinare o al villaggio, o persino al gruppo di fattorie, piuttosto che a quelle che potrebbero essere definite città collinari come Orvieto o Perugia, sebbene i principi applicabili a entrambe le dimensioni urbane rimangano gli stessi.

La natura del borgo collinare è strettamente legata e influenzata dalla natura del suo sito: la specifica collina determina in modo significativo la sua configurazione complessiva. L'apparente irregolarità, o il modello non a griglia delle strade, deriva in gran parte dalla particolare topografia collinare come può dimostrare un confronto con le città contemporanee situate in pianura. La città costruita su una collina a forma di tumulo, come Nazzano, presenta un modello stradale e edilizio essenzialmente concentrici, mentre la città situata su creste, come Filacciano, ha un sistema allungato, una forma primitiva di sviluppo a nastro.

Gli edifici, così come lo sviluppo urbano complessivo, sono strettamente legati alla conformazione topografica. Sembrano aggrapparsi al sito collinare perché poggiano sia sul terreno che contro di esso. La relazione tra le pareti e il terreno è diretta, non vi è alcuna base o altra transizione che separa l'edificio dal terreno, che sarebbe altrimenti pura forma architettonica. Gli edifici si sviluppano strutturalmente e visivamente direttamente dal suolo.

L'irregolarità del suolo produce quindi una molteplicità di forme differenti, sia per gli elevati che per i tetti. Tra di loro, questi edifici in muratura e intonaco, instaurano relazioni di tipo essenzialmente geometrico la cui varietà e ricchezza per tipologia, seppur semplice, restituisce una vibrante visione a distanza. Paul Klee lo rappresenta nel suo dipinto *A Town on Two Hills*. Questo contribuisce anche a esprimere il borgo in relazione al suo complesso naturale, risultando al contempo contrastante e analogo.

Gli spazi esterni del borgo collinare sono racchiusi e intricati, separati dallo spazio esterno che circonda la città. Le strade diventano spa-

zi esterni organizzati, allungati e delimitati da blocchi irregolari di edifici piuttosto che da un percorso predefinito lungo il quale si allineano gli edifici. Il centro della città è sempre aperto ed ha la forma di una o due piazze; il centro della composizione diventa non una forma edilizia ma uno spazio esterno racchiuso. Le singole forme degli edifici non sono unità indipendenti e autonome collocate e circondate dallo spazio esterno, ma parti subordinate dell'insieme che agiscono direttamente per modellare e delimitare lo spazio esterno. L'interno del borgo è quindi il risultato della ricchezza delle relazioni e dei contrasti fra differenti dimensioni e forme, nonché dello spazio esterno circostante. Per come oggi appare la città di Fiesole può essere ritenuta integrata alla morfologia della collina, nonostante la città stessa, le ville e le fattorie siano meno concentrate ma altrettanto armoniche.

Queste molteplici forme edilizie, anziché essere semplicemente giustapposte come forme autonome, sono elementi connessi che formano un insieme coeso e forte, in continua evoluzione. L'espansione della città avviene attraverso la crescita e l'ampliamento di parti, piuttosto che tramite semplici duplicazioni e questo è evidente nel suo effetto visivo. Di conseguenza l'idea e il riconoscimento del tempo diventano parte integrante dell'aspetto e dell'espressione di un tale complesso architettonico.

I classici borghi collinari di Todi e Caprarola esemplificano queste idee. Todi con la chiesa di Santa Maria della Consolazione di Sangallo⁹ e Caprarola con la Villa Farnese di Vignola, per contrasto con i rispettivi borghi, evidenziano le caratteristiche uniche di questi ultimi (fig. 3). I complessi urbani sono strettamente legati alla topografia particolare del loro sito. Le forme al loro interno rispondono a semplici geometrie ma il loro sviluppo urbano, grazie alle loro relazioni, è complesso e, tutto insieme, analogo al paesaggio circostante. Sono in relazione con le loro colline, per usare una frase di Frank Lloyd Wright: «della collina, non su di essa». La chiesa di Santa Maria della Consolazione e Villa Farnese, intricate e ricche di dettagli benché semplici nel loro effetto complessivo, contrastano fortemente con il paesaggio risultando «su la collina, non

9. Del Bramante, attribuzione errata [N.d.T.].

are incapable of development within themselves. The stairs and ramps at Caprarola work mainly as subtle transition between these violently contrasting elements of town and villa. In analysing from these standpoints the original Taliesin, Taliesin I and II, there is some difficulty because of the reconstructions after the fires of 1914 and 1925, and the continual alternation and additions. But we can reconstruct the first form, and the first form as rebuilt and somewhat extended immediately after the 1914 fire from plans and photographs. Taliesins I and II are apparent in the Taliesin III of today. Its setting, as is well known, is southwestern Wisconsin, near the town of Spring Green, a neighbourhood beloved by Wright and rich in associations for him and his family (figs. 4, 5). It is a land of small but distinct and sudden hill risings from a rich, green plain. Characteristics of its relation to its immediate site and its total landscape, its program and spatial characteristics, and its expression of growth are relevant also for Taliesin. Taliesin's relation to its immediate site can be analysed partly by describing how it is not related to its hill. The hill is not leveled off to form a plateau and base to receive the building, nor is an architectural base included to support a pure building and earth, nor of course, is the building related to the uneven ground by means of columns or *pilotis*. The house, as Henry Russel Hitchcock has suggested (Hitchcock 1942), is extended and wrapped around its hill, and its forms develop directly and literally out of the earth and the particular slope of the hillside. Two opposing concepts of

the relation between architecture and hill site could be the Acropolis with its temples and, in a different way, by how Himalayan temples rest on their enormous masonry base. This building (Taliesin, editor's note) adapts itself immediately to the particular characteristic of the hill. As a result, the architecture does not dominate but it's camouflaged with its natural setting. In the *Autobiography* Wright describes his concept of Taliesin's relation to its hill as follows: "It was unthinkable, at least unbreakable, that any home should be on that beloved hill. I knew that no house should be on a hill or on anything. It should be of the hill. Hill and house should live together, each the happier for the other [...]" and I began to build it as the brow of a hill".

A quotation from *Autobiography* can also describe the relation of Taliesin to its total landscape as conceived by him: "I wished to be a part of my beloved southwestern Wisconsin too. I did not want to put my small part of it out of countenance. Architecture, after all, I have learned – or above all I should say, is no less a weaving and fabric than the trees are". The architecture forms a sympathetic element, related to all other elements in its Wisconsin setting. These buildings, which are influenced by their setting, at the same time influence by enhancing their landscape: "hill and home should live together, each the happier for the other".

As an architect Wright did something consciously, which in the past resulted spontaneously in rustic architecture. Through the design of one architectural element in the

Figure 4
Hilly landscape of Spring Green, Wisconsin, black and white photographic print.

Figure 5
Tuscan hilly landscape, Wisconsin, black and white photographic print.



Figura 4
Paesaggio collinare di Spring Green, Wisconsin, stampa fotografica b/n.

Figura 5
Paesaggio collinare toscano, Wisconsin, stampa fotografica b/n.

della collina». Todi e Caprarola, paragonabili nel loro insieme a singoli grandi edifici sono invece completi come composizioni e sempre potenzialmente capaci di sviluppo, al contrario la chiesa di Santa Maria della Consolazione e Villa Farnese non sono capaci di sviluppo autonomo. Le scale e le rampe a Caprarola funzionano principalmente come transizioni tra questi elementi di borgo e villa, violentemente contrastanti.

Analizzando da questi punti di vista la prima versione di Taliesin, Taliesin I e II, si incontrano alcune difficoltà a causa delle ricostruzioni dopo gli incendi del 1914 e del 1925 e delle continue modifiche e aggiunte. Tuttavia è possibile ricostruire la forma originale e quella ricostruita e leggermente ampliata subito dopo l'incendio del 1914 grazie alle piante e alle fotografie. Taliesin I e II sono riconoscibili nell'attuale Taliesin III. Questa, come è ben noto, si trova nel sud-ovest del Wisconsin vicino al paese di Spring Green una località molto amata da Wright e ricca di significati per lui e la sua famiglia (figg. 4, 5). Questo territorio è caratterizzato dalla presenza di molte piccole colline che si innalzano su di una ricca pianura verde. Le caratteristiche del suo rapporto con il sito e con il paesaggio complessivo, le sue caratteristiche programmatiche e spaziali e la sua espressione di crescita sono rilevanti anche per Taliesin.

La relazione tra Taliesin e il sito può essere analizzata in parte descrivendo come il suo insediamento non sia impostato in modo tradizionale rispetto alla collina. Quest'ultima non è stata livellata per creare un plateau a base dell'edificio, né è stata inclusa una base architettonica per sostenere un edificio puro e distaccato dal terreno, né, ovviamente, l'edificio è sorretto da colonne o *pilotis* per adattarsi al terreno irregolare. Come suggerito da Henry Russell Hitchcock (Hitchcock 1942), la casa si estende e si avvolge attorno alla collina e le sue forme si sviluppano direttamente e letteralmente dalla terra e dalla particolare inclinazione del pendio. Due concetti opposti del rapporto tra architettura e sito collinare potrebbero essere rappresentati dall'acropoli e dai suoi templi, e, in modo diverso, dal modo in cui i templi himalayani poggiano sulla loro

base. Questo edificio (Taliesin *N.d.T.*) si adatta esattamente alle caratteristiche specifiche della collina. Di conseguenza, l'architettura non domina ma si integra armoniosamente con l'ambiente naturale circostante. Nell'*Autobiografia*, Wright descrive il suo concetto di relazione tra Taliesin e la collina come segue: «Era impensabile, o almeno inammissibile, che una casa potesse trovarsi su quella collina tanto amata. Sapevo che nessuna casa dovrebbe essere su una collina o su qualcosa. Dovrebbe essere della collina. Collina e casa dovrebbero vivere insieme, entrambe più felici l'una grazie all'altra [...] e cominciai a costruirla come il ciglio di una collina».

Un'altra citazione dall'autobiografia può descrivere il rapporto tra Taliesin e il paesaggio circostante, così come concepito da Wright: «Volevo essere anch'io parte del mio amato sud-ovest del Wisconsin. Non volevo che la mia piccola parte di esso risultasse fuori luogo. L'architettura, dopotutto, ho imparato, o meglio, dovrei dire, è un intreccio e una trama non meno di quanto lo siano gli alberi».

L'architettura emerge come un elemento armonioso in relazione a tutti gli altri elementi del contesto del Wisconsin. Questi edifici, influenzati dal loro contesto, a loro volta lo influenzano migliorandone il paesaggio: «collina e casa dovrebbero vivere insieme, ciascuna più felice grazie all'altra».

Wright, in qualità di architetto, ha realizzato consapevolmente ciò che in passato avveniva spontaneamente nell'architettura rurale. Attraverso la progettazione di un singolo elemento architettonico inserito nel paesaggio, è riuscito a controllare con sensibilità l'intero contesto rurale, in modo non dissimile da quanto fatto da Le Nôtre, sebbene in maniera molto diversa e con un approccio meno economico nella pianura di Versailles.

Una caratteristica essenziale di Taliesin, e in certa misura anche della Hollyhock House (figg. 6, 7), in contrasto con le precedenti case di Wright, è la sua ampia dimensione e la complessità del suo programma, un tratto distintivo di Taliesin I e II così come dell'attuale Taliesin ampliata. Fu costruito come abitazione, fattoria, studio e, infine, scuola: «Sì,

landscape he controlled with sympathy his whole rural landscape, no less than did Le Nôtre in a very different and less economic way on the plain of Versailles.

An essential characteristic of Taliesin and to some degree Hollyhock House (figs. 6, 7), in contrast to Wright's previous house is its large size and the complexity of its program, a characteristic of Taliesins I and II as well as of the present extended Taliesin. It was built as a home, a farm, a studio, and eventually a school: "Yes, Taliesin should be a garden, and a farm behind, and a real workshop, and a good home [...] It was to be a complete living unit, genuine in point of comfort and beauty, from pig to proprietor. The place was to be self-sustaining if not self-sufficient" (Wright 1943).

The very complexity and completeness of this program, and the resultant variety of its spaces, contribute to its association with a town containing yards, piazza, and terraced gardens. In a still more complex program, in Doheny Ranch project of 1921, the parallel between Wright's hill and the hill of Fiesole is marked (figs. 8, 9). Another characteristic related to this extensiveness of program and size, is the kind of outdoor space at Taliesin. Out of its complex program emerge walled gardens, terrace, and a variety of enclosed outdoor or semi-enclosed spaces (figs. 10-12). Even the largest of the Prairie Houses, usually cross-shaped in plan and concept, and rich

and intricate in form and the relationship of form to outdoor space, produce no enclosed outdoor spaces; the centre of gravity of the Taliesin complex (and Hollyhock House and others of this period) falls in outdoor space. The architectural forms not only envelop interior space in their peculiar rich way developed in the Prairie Houses, they enclose outdoor space¹⁰. This marks a departure not only from Wright's previous houses, but from American rural architectural tradition. The typical farm complex of the Midwest and elsewhere consist of independent, isolated, block units; the house, the barn, the sheds, the silo, and the other outbuildings. And the outside spaces developed by the relationships of these forms are not enclosed. An extravagant analogy but valid in this limited application, to the traditional farm group of Wright's Midwest, would be the space relationship of the self-contained temples at Paestum as they appear today: the connecting, enclosing, and adapting elements of Wright's Taliesin would follow in masked contrast the medieval tradition of the hilltown. Although in Wright's houses prior to 1910, the gardens and planting, where site permits, form an integral part of the whole design, at Taliesin the walls and gardens become more related to their site, less subordinated to the building. The parallel with the terraces and walled gardens and farms of the Tuscan hillside is here marked. Of his gardens, Wright writes in the *Autobiography*: "Finally it was

10. As Henry Russel Hitchcock has pointed out in *In the Nature of Materials*, the L-shaped house, as in the Allen house, was an innovation, and became characteristic after 1910.

Figure 6
Group of houses in Tuscany, Italy, black and white photographic print.

Figure 7
Frank Lloyd Wright, Hollyhock House, 1917, Los Angeles, California, view, black and white photographic print.

Figure 8
View of Fiesole, Italy, black and white photographic print.

Figure 9
Frank Lloyd Wright, project board for Doheny Ranch, 1924, Beverly Hills, California, black and white photographic print.



8



9



6



7

Figura 6
Gruppo di abitazioni in Toscana, Italia, stampa fotografica b/n.

Figura 7
Frank Lloyd Wright, Hollyhock House, 1917, Los Angeles, California, veduta, stampa fotografica b/n.

Figura 8
Veduta di Fiesole, Italia, stampa fotografica b/n.

Figura 9
Frank Lloyd Wright, tavola di progetto del Doheny Ranch, 1924, Beverly Hills, California, stampa fotografica b/n.

10. Come ha sottolineato Henry Russel Hitchcock in *In the Nature of Materials*, la casa a forma di L, come nel caso della Allen House, rappresentava un'innovazione e divenne caratteristica dopo il 1910.

Taliesin doveva essere un giardino, con una fattoria sul retro, un vero laboratorio e una buona casa [...] Doveva essere un'unità abitativa completa, autentica in termini di comfort e bellezza, dal maiale al proprietario. Il luogo doveva essere autosufficiente, se non del tutto indipendente» (Wright 1943).

La stessa complessità e completezza di questo programma, e la conseguente varietà degli spazi, contribuiscono alla sua associazione con un borgo che contiene cortili, piazze e giardini terrazzati. In un programma ancora più complesso, come nel progetto del Doheny Ranch del 1921, il parallelo tra la collina di Wright e quella di Fiesole è evidente (figg. 8, 9). Un'altra caratteristica legata all'ampiezza del programma e delle dimensioni è la natura dello spazio esterno a Taliesin. Dal complesso programma emergono giardini cintati, terrazze e una varietà di spazi esterni chiusi o semi-chiusi (figg. 10-12). Anche le più grandi case della prateria, generalmente a forma di croce nella pianta e nel concetto, e ricche di intricati rapporti tra forma e spazio esterno, non producono spazi esterni chiusi. Il fulcro del complesso di Taliesin (così come della Hollyhock House e di altri progetti di questo periodo) si trova nello spazio esterno. Le forme architettoniche non solo avvolgono lo spazio interno nel loro particolare e ricco modo tipico delle case della prateria, ma racchiudono anche lo spazio esterno¹⁰. Questo rappresenta

un allontanamento non solo rispetto alle case precedenti di Wright, ma anche dalla tradizione architettonica rurale americana. Il complesso agricolo tipico del *Midwest* e di altre regioni è composto da unità isolate e indipendenti: la casa, il fienile, i capannoni, il silo ecc. Gli spazi esterni che si sviluppano tra queste forme non sono chiusi. Un'analogia forse eccessiva ma valida in questo contesto limitato, rispetto al tradizionale complesso agricolo del Midwest di Wright, potrebbe essere quella del rapporto spaziale dei templi autonomi di Paestum, come appaiono oggi. Gli elementi di connessione, chiusura e adattamento del Taliesin di Wright seguirebbero, in netto ma velato contrasto, la tradizione medievale dei borghi collinari.

Sebbene nelle case di Wright precedenti al 1910 i giardini e le piantagioni, dove il sito lo permetteva, formassero una parte integrante del progetto complessivo, a Taliesin i muri e i giardini diventano più connessi al loro contesto, meno subordinati all'edificio stesso. Il parallelismo con le terrazze, i giardini recintati e le fattorie delle colline toscane è qui evidente. A proposito dei suoi giardini, Wright scrive nell'*Autobiografia*: «Infine, non era così facile distinguere il punto in cui i pavimenti e i muri si interrompevano e il terreno iniziava, soprattutto sulla cima della collina, che diventava un giardino dalle pareti basse sopra le corti circostanti, raggiunto da gradini tra i pendii».

not so easy to tell where pavements and walls left off and the ground began, especially on the hill crown, which became a low-walled garden above the surrounding courts, reached by steps in the slopes”.

The roofs are an important feature of Taliesin. But the roofs do not form the simple cross shape of the Prairie House. As Henry Russell Hitchcock has indicated, their forms are intricate and free. Where the projecting eaves of the roofs of the Prairie House reinforced the horizontality of the flat site, the slope of the roofs reflect the varying natural slope of the hilly landscape. Indeed the roof complex, as in the hilltown, seems like a part of the landscape abstracted to sloping plains.

Even in Taliesin I there exists what I have called an expression of growth. Wright's former houses, even his larger and more complex ones like the McCormick house project of 1908, were more self-contained, more a series of closely and formally related pavilions than the loose forms of Taliesin; in concept and appearance they were conceived at one stroke. The looser form of Taliesin, in continuous development over time, borders on the idea of romantic picturesqueness, and results possibly in an application, in the case of Taliesin I in 1911 at least, of gradual development of the building in time. This can reinforce its identity with this type of town.



10



11



12

Figure 10
Farm in Fiesole, Italy, black and white photographic print.

Figure 11
Frank Lloyd Wright, Taliesin Court #1, Spring Green, Wisconsin, 1925, black and white photographic print.

Figure 12
Frank Lloyd Wright, Taliesin Court #2, Spring Green, Wisconsin, 1925, black and white photographic print.

Figura 10
Fattoria di Fiesole, Italia, stampa fotografica b/n.

Figura 11
Frank Lloyd Wright, Taliesin Court #1, Spring Green, Wisconsin, 1925, stampa fotografica b/n.

Figura 12
Frank Lloyd Wright, Taliesin Court #2, Spring Green, Wisconsin, 1925, stampa fotografica b/n.

I tetti sono una caratteristica fondamentale di Taliesin. Tuttavia, i tetti non presentano la semplice forma a croce delle case della prateria. Come ha indicato Henry Russell Hitchcock, le loro forme sono intricate e libere. Mentre i cornicioni sporgenti dei tetti delle case della prateria rinforzavano l'orizzontalità del sito pianeggiante, qui la pendenza dei tetti riflette la variazione naturale della pendenza del paesaggio collinare. Infatti come nel borgo collinare, sembrano integrarsi con il paesaggio, astraendosi in piani inclinati.

Anche nel Taliesin I si manifesta quello che ho definito un'espressione di crescita. Le case

precedenti di Wright, anche quelle più grandi e complesse come il progetto della casa McCormick del 1908, erano più autosufficienti, costituendo una serie di padiglioni strettamente e formalmente correlati, piuttosto che le forme più libere di Taliesin; nella loro concezione e apparizione erano pensate come un'unica realizzazione. La forma più fluida di Taliesin, in continua evoluzione nel tempo, sfiora l'idea di una romanticizzazione pittoresca, e risulta forse in un'applicazione, almeno nel caso di Taliesin I del 1911, di uno sviluppo graduale dell'edificio nel tempo. Questo può rafforzare la sua identità con questo tipo di borgo.

References / Bibliografia

- ALBERTI L.B. ([1450] 1966), *De re aedificatoria*, trad. it. a cura di Giovanni Orlandi, Milano, Il Polifilo.
- ARNHEIM R. (1969), *Visual Thinking*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press.
- MANSON P. (1953), «Art Quarterly», vol. 16, 2, pp. 114-123.
- VON MOOS S. (2016), *Sharpening Perception*, in STIERLI M., BROWNLEE B., a cura di, *Complexity and Contradiction at Fifty. On Robert Venturi's "Gentle Manifesto"*, New York, MoMA.
- HITCHCOCK H.R. (1942), *In the Nature of Materials*, New York, Duell.
- SAARINEN A.B. (1954), *Taliesin Weekend*, «The New York Times», 8 agosto 1954.
- SCOTT G. (1980), *The Architecture of Humanism*, Bari, Edizioni Dedalo.
- STIERLI M. (2007), *In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture*, «AA Files», 56, pp. 42-55.
- SESSA R. (2020), *Robert Venturi e l'Italia. Educazione, viaggi e primi progetti 1925-1966*, Macerata, Quodibet.
- VENTURI R. (1955), *Hillbrows and Hilltowns*, manoscritto inedito 225.XI.108, Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, UPenn.
- VENTURI R. (1996), *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, MoMA.
- WÖLFFLIN H. (2010), *La psicologia dell'architettura*, Milano, et.al. Edizioni.
- WRIGHT F.L. (1931), *The Princeton Lectures*, Princeton University Press.
- WRIGHT F.L. (1932), «Wisconsin Magazine», 1932.
- WRIGHT F.L. (1943), *An Autobiography*, New York, Duell.
- WRIGHT F.L. (1951), *Lecture*, Detroit, Wayne University School of Engineering.
- WRIGHT F.L. (1954), *A New Debate in Old Venice*, «The New York Time Magazine», 21 marzo 1954.

Cyborg Mountains. Post-war and Post-mining Metamorphoses in the Border Areas between Trentino-Alto Adige and Sardinia

Sara Favargiotti, Adriano Dessì, Marco Ferrari, Roberto Sanna



The anthropic contribution, in geological terms, is now a widely recognised component in current debates, but it is often viewed exclusively in oppositional terms, as something foreign or disruptive compared to an assumed original naturalness of these contexts, particularly when we speak about mountains. Through the comparison of two distinct case studies, differing in location and genesis (war/extractive) but united by similar dynamics and evolutionary processes, we aim to analyze those situations in which the anthropic contribution participates in the creation of parts of mountains, new geographies, and hybrid geologies. In both the abandoned fortifications of the first world war in Trentino-Alto Adige and the post-mining landscapes of south-west Sardinia, the mountain has undergone a process of artificial transformation *ex ante* and *ex post*. These mutating organisms challenge the idea of a mere artefact, presenting a catalogue of new landforms, geographical objects, and geological volumes scattered between the Pre-Alps, Iglesiente, Vallarsa, and Sulcis, within a framework of ‘man-made’ natural elements. These contemporary fossils constitute topographical apparitions on a territorial scale, capable of reconfiguring entire geographical compartments through processes of addition, subtraction or accumulation: they resemble the products of new forms of archaeology, lying somewhere halfway between landscape and architecture. In a sort of cyclopean alchemy capable of reshuffling characteristics and attributes, concrete merges with granite, the extraction waste transforms into resources and emerging landscapes. The composition of these mineral organisms with unique characteristics, understood as geological splinters emerged from destructive or constructive processes, encourages a reconsideration of the notion of mountains and naturalness within a potential strategy of coevolution.

Keywords: geo-graphies, new ecologies, transformations.

1. Liminal Geo-Architectures: the Mines of Sulcis-Iglesiente and the Fortifications of the Trentino Alps

Although questioned and challenged by the emergence of highly impactful landscapes such as those related to tourism, energy, or road infrastructures, the concept of the mountain seems difficult to separate from a presumed original naturalness. This paper addresses this myth of origin through what can be considered the sub-creation of the mountain via its technical interpretation (Turan 2020). The constant attempt at mathematical reduction of the natural relief forms resulting from long-lasting geological processes reflects a constant search for the transposition of meaning and signifier from reality to map, culminating in its crystallisation, in a literal sense, with Viollet-Le-Duc’s famous work (1876) for Mont Blanc. The technical conquest of mountains is driven by geopolitical and economic necessities, especially those linked to control of surface and subsoil resources. The management of view-

points, projections, and triangulations through the plastic articulation of reliefs aligns with what Ribeiro Telles (2016) termed the ‘topographical domination’ of space – a primary instrument to territorialise the wild. This pursuit of dominance accompanies the use of the mountain as a boundary, a marginalised space and a site of military conflict. Within these contexts, the sub-creation of mountains is initiated by the manipulation of natural forms created for defensive purposes: on a human scale, this involves excavation, earthworks, material accumulation, and addition; on a geographical scale, it involves the visual and tactical relationship between point and linear devices. This dominance and surveillance of the topographical surface is paired with a search for the underground dominion, achieved through technical control of mineral resources and the subsoil. In this case, manipulation occurs by interpreting geological processes as mechanisms for infiltration, subtraction, and material accumulation. These operations ap-



Montagne *Cyborg*. Metamorfosi post-belliche e post-minerarie nei luoghi di confine tra Trentino-Alto Adige e Sardegna

Sara Favargiotti, Adriano Dessì, Marco Ferrari, Roberto Sanna

Il contributo antropico in termini geologici è ormai una componente ampiamente riconosciuta nel dibattito corrente, ma spesso concepita esclusivamente in termini oppositivi, estranei o perturbanti rispetto a una presunta naturalità originaria dei contesti di riferimento, in particolar modo se parliamo di montagna. Attraverso il confronto tra due casi studio distinti per localizzazione e genesi (bellica/estrattiva) ma accomunati da dinamiche e processi evolutivi, ci interessa analizzare quelle situazioni territoriali in cui il contributo antropico partecipa all’invenzione di parti di montagna, di nuove geografie e geologie ibride. Sia nel caso delle fortificazioni abbandonate della prima guerra mondiale in Trentino-Alto Adige, che dei paesaggi post-minerari della Sardegna sud-occidentale, la montagna è passata attraverso un processo di artificializzazione tanto *ex ante* quanto *ex post*. Questi organismi mutanti mettono in discussione l’idea di manufatto arrivando a presentare un catalogo di nuovi rilievi, oggetti geografici e volumi geologici sparsi tra le Prealpi e l’Iglesiente, la Vallarsa e il Sulcis, all’interno di una cornice di elementi naturali creati dall’uomo. Questi fossili contemporanei si presentano come apparizioni topografiche alla scala territoriale capaci di riconfigurare interi comparti geografici attraverso processi di addizione, sottrazione o accumulo, diventando così prodotti di nuove archeologie che si pongono a metà strada tra paesaggio e architettura. In una sorta di alchimia ciclopica capace di rimescolare caratteri e attributi, il cemento si fonde con il granito, gli scarti dell’attività estrattiva si trasformano in risorse e paesaggi emergenti, andando a comporre organismi minerali con caratteristiche proprie, schegge geologiche risultanti da processi distruttivi o, all’opposto, produttivo-costruttivi, permettendo di ripensare la nozione di montagna e di naturalità alla luce di una strategia possibile di co-evoluzione.

Parole chiave: geo-grafie, nuove ecologie, trasformazioni.

1. Geo-architetture liminari: le miniere del Sulcis-Iglesiente e le fortificazioni delle Alpi trentine

Per quanto messa in discussione e attraversata dall’emergenza di paesaggi fortemente conflittuali come quelli legati alle infrastrutture turistiche, energetiche o viabilistiche, l’idea di montagna sembra difficilmente dissociabile da una presunta naturalità originaria. Il contributo affronta questo mito dell’origine attraverso quella che si può considerare la sub-creazione della montagna attraverso la sua interpretazione tecnica (Turan 2020). L’idea della riduzione matematica dell’irriducibile topologia delle forme naturali dei rilievi, esito dei processi geologici di lunga durata, appare come una costante ricerca di trasposizione di significato e significativa dalla realtà alla carta geografica, per arrivare alla sua cristallizzazione, in senso letterale, con il celebre lavoro di Viollet-Le-Duc (1876) per il Monte Bianco. Alla conquista tecnica della montagna si affiancano necessità geopolitiche ed economiche, le-

gate, soprattutto, al controllo della superficie e del sottosuolo: il controllo dei punti di vista, delle proiezioni e triangolazioni attraverso l’articolazione plastica dei rilievi ha in sé quella che Ribeiro Telles (2016) definiva “dominio topografico” dello spazio, uno dei principali strumenti di territorializzazione del selvatico. A questa necessità di dominio si affianca pertanto l’uso della montagna come confine, come spazio di margine e di confronto bellico. All’interno di questi contesti, la necessità di manipolare le forme naturali per farne opere di difesa avvia una sub-creazione della montagna: a una scala umana nelle opere di scavo, sterro, accumulo e addizione di materiali e a una scala geografica nella relazione visiva e tattica tra dispositivi puntuali e lineari. A questo dominio topografico della superficie si affianca anche la ricerca di un dominio sotterraneo nel controllo tecnico delle risorse minerarie del sottosuolo. In questo caso, la manipolazione avviene interpretando i processi geologici come dispositivi di infiltrazione, sottrazione e

pear as elevations or depressions on the morphology of the natural surface, the ‘sheet’ that, in conventional topographical interpretation, separates the above from the below.

The technical ‘manipulation’ (Dessì, Gomes da Silva 2018) of the mountain reflects the forces that have shaped the very concept of landscape, recalling the operational difference between the ‘insiders’ and the ‘outsiders’ (Cosgrove 1984): between those who shape the landscape, even unintentionally, and those who interpret it culturally and provide the technical tools for further manipulation. Interpreting the mountain as a *limen*, a boundary space spanning three dimensions (distance, height/depth, time), allows morphogenesis to be understood as a long modification process accommodating co-evolution scenarios between waste sedimentation and the succession of natural and human colonisation. In our case, archaeology of wartime landscapes, geographies of waste, and visions of new monsters and imagined futures (Metta 2022) will thus be the ingredients for building a site of alternative mountain narratives. This journey explores regions of conflict and hybridisation, tracing the reasoning behind territorial modification in which ruins are understood as possible prototypes for future ecosystems. From this perspective, the study focuses on two places that may seem unrelated such as the mountains and valleys of Trentino and those of south-western Sardinia.

In both cases, the meaning of the mountain acquires an additional connotation, linked not only to a formal and tectonic analogy of the anthropic artefact, but also to the idea of ‘ultimate boundary’, which incorporates the very essence of ‘geo-graphy’ through its materialisation in terms of frontier, place of confinement, resistance, isolation. ‘The mountain as a mine’ and ‘the mountain as a trench’ both represent comparable historical landscapes, defined by their extremity and distance from a perceived centre. Sardinia and Trentino-Alto Adige are two ‘borders’ that needed continuous and tenacious defence and monitoring throughout the 20th century due to their resources and strategic position, but also two places where one is literally ‘sent to the front’ – *ad Metalla*,

as the Romans referred to Sardinia, describing those condemned to perpetual forced labour. The ‘mountain’ in both regions is not only a physical place, but also the perfect symbolic location of this ‘border’ and, at the same time, of this ‘confinement’.

2. Iconographic Dialogues on the Metamorphosis of the Mountain Artefact

Starting from both the analogies and the alternative characteristics highlighted through the direct comparison of the two case studies, this reflection aims to present a series of dynamic processes and logics of human appropriation of the mountain. The comparative analysis is structured around a sequence of stages and processes of evolution, while simultaneously tracking the ‘more-than-human’ point of view (Haraway 1991) and the exchange with ecological components that has taken place within these contexts. The ‘cyborg mountain’ is an interpretive paradigm useful to semantically reconstruct the condition of landscapes that have undergone an advanced process of intervention, becoming artefacts at the territorial scale, which, after their abandonment or the cessation of military/extractive activities, were later reabsorbed by the surrounding environment and reintegrated into the geographical domain. These geological artefacts are thus the product of hybrid and layered genesis, developed through a series of operations of addition, accumulation, subtraction, digging, engraving, and manifested in various forms. In comparative terms, the Sardinian case is predominantly characterised by a logic based on destruction and subtraction, rooted in productive and extractive operations, while in Trentino the defensive and military purpose led to constructive and building operations deployed on a large scale (Leoni 2015). Yet the two logics seem to overlap and influence each other when interpreted through common terms of comparison that are capable of evoking, despite the uniqueness of the two case studies, a sense of continuity in the different practices of mountain construction. In the following paragraphs, a series of iconographic diptychs aims to depict the extent of these dynamics in the two cases. These diptychs illustrate the often

accumulo di nuovo materiale. Queste operazioni vengono alla luce puntualmente, come emersioni o sprofondamenti su quella sorta di lenzuolo steso nella morfologia naturale e che convenzionalmente separa, attraverso l’interpretazione topografica, il sopra e il sotto.

Nel caso della “manipolazione” (Dessì, Gomes da Silva 2018) tecnica della montagna, qui sintetizzata nei due estremi dell’esigenza bellica e di quella mineraria, si rintraccia quella dinamica che ha costruito il concetto stesso di paesaggio, ovvero la primaria distinzione tra *insider* e *outsider* (Cosgrove 1984): tra chi il paesaggio lo modella, anche inconsapevolmente, e chi lo interpreta culturalmente, fornendo gli strumenti tecnici per una sua ulteriore manipolazione. Nella montagna intesa come *limen*, spazio di confine che si sviluppa su tre dimensioni (distanza, altezza/profondità, tempo) è possibile interpretare la sua morfogenesi all’interno di una lunga durata delle modificazioni che accoglie anche i possibili scenari di co-evoluzione tra la sedimentazione degli scarti e la successione delle colonizzazioni naturali e antropiche. Archeologie del paesaggio bellico, geografie dello scarto, visioni di mostri e nuovi immaginari (Metta 2022) saranno quindi gli ingredienti per costruire un cantiere di narrazioni alternative per la montagna. Un viaggio nelle regioni del conflitto e della mescolanza con l’obiettivo di rintracciare una genealogia delle logiche contemporanee di modifica del territorio, in cui la rovina si fa prototipo di un ecosistema futuro. Da questa prospettiva il contributo si concentra su due luoghi apparentemente estranei come i monti e le valli del Trentino e quelli della Sardegna sud-occidentale.

In essi, il significato della montagna acquisisce infatti un’accezione ulteriore, legata non solo ad un’analogia formale e tettonica di manufatto antropico, ma al “limite ultimo” che essa incorpora come “geo-grafia”. Luogo di frontiera, di confinamento, di resistenza, di isolamento: la “montagna come miniera” e la “montagna come trincea” sono entrambe figure che esprimono paesaggi storici confrontabili per il loro carattere di estremità e lunga distanza rispetto ad un centro. La Sardegna e il Trentino-Alto Adige sono due “confini” da difendere e pre-

sidiare continuamente e tenacemente per tutto il Novecento, per le loro risorse e la loro posizione strategica; ma anche due luoghi in cui, letteralmente, si viene “mandati al fronte” – “*ad Metalla*”, dicevano i romani per la Sardegna per descrivere i condannati ai lavori forzati perpetui. La “montagna” è, in entrambe le regioni, oltre che luogo fisico, luogo simbolico perfetto di questo “confine” e, allo stesso tempo, di questo “confinamento”.

2. Dialoghi iconografici sulle metamorfosi dell’artefatto montagna

A partire sia dalle analogie quanto dai caratteri alternativi messi in luce dal confronto diretto dei due casi studio, l’intento di questa riflessione è quello di restituire una serie di dinamiche e logiche di appropriazione della montagna per mano antropica. L’analisi comparata avviene attraverso la scomposizione di una serie di tappe e processi di evoluzione successivi, tenendo traccia, al tempo stesso, della risposta dal punto di vista “più-che-umano” (Haraway 1991) e dello scambio con le componenti ecologiche venutosi a creare nei contesti di appartenenza. La ‘montagna cyborg’ è un paradigma interpretativo utile a restituire da un punto di vista semantico la condizione di ambiti paesaggistici che hanno subito un avanzato processo di manomissione, andando a costituire artefatti alla scala territoriale che, in seguito al loro abbandono o alla cessazione delle attività belliche/estrattive, sono stati in seguito riassorbiti dall’ambiente circostante per rientrare nell’ambito della geografia. Questi manufatti geologici sono quindi il frutto di genesi spurie e stratificate, sviluppatasi per via di una serie di operazioni di addizione, accumulo, sottrazione, scavo, incisione, e articolate in maniera variabile. In termini comparativi si riconosce nel caso sardo una logica produttiva ed estrattiva che ha operato prevalentemente in termini distruttivo-sottrattivi, mentre in quello trentino la finalità difensiva e bellica ha generato, all’opposto, operazioni costruttive ed edili dispiegate alla grande scala (Leoni 2015). Eppure le due logiche paiono sovrapporsi e richiamarsi reciprocamente se interpretate attraverso termini di paragone comuni e capaci di evocare, pur nella singolarità dei



unconscious processes that led to the development of these hybridisation systems and the creation or transformation of entire landscape compartments, following various operational strategies. Reflecting on the 'altered natures' of these 'artificial geographies' constituted by the 'geological artefacts' of the new 'cybernetic mountains' raises questions about the future of these 'fossil ecologies' and their potential to become new models of interaction and co-evolution (Miller 2016). The diptychs consist of archival images, contemporary photographs, plans, drawings, and historical and current maps, which, through direct comparison, reveal an a-scalar analogy. This analogy is rendered visible through the progression of titles assigned to the images (and to the accompanying paragraphs), unfolding the mythopoesis of an artificial mountain which depicts the continuous cosmogony of forms shaped over time by the interaction of human and natural forces (Morton 2015).

2.1. Artificial Geographies

The first step underlying any attempt to artifi-

cialise and co-produce the mountain in technical, material, or spatial terms is its conceptual appropriation, primarily developed by mining technicians or military geographers. Before any aesthetic considerations (Heringman 2010) or philosophical reflection (Trione 2020), and even before any intervention on its surface-skin or within its depths, geological masses are transformed into abstract volumes through in-depth knowledge of the territory (fig.1). In this case they are analysed solely for their physical or chemical characteristics, such as their position, altitude, composition, distance, and height. These masses are radically spatialised for their physical attributes in the case of military architecture, or regarded as raw resources and material deposits in mining applications. Artificialisation, therefore, begins as a mental process (TVK 2022), a method for approaching territory and geography through a unifying technical or strategic conception, entirely geometrised and capable of reducing the mountain to an elevated support or pure inert matter. Maps and graphic reconstructions (fig. 2) depict mountains ar-

Figure 1
Diptych 1.a *Artificial Geographies*. Left: Map of mining geo-architectures in Sulcis-Iglesiente, 2023, © Roberto Sanna, digital processing from DTM data of the Geoportal of the Autonomous Region of Sardinia at: <https://www.sardegnaegeoportale.it/areetematiche/modellidigitalidielevazione/>. Right: *Super-impressions*, mapping of the Trentino fortified system in relation to the system of war fieldworks, cableways, military roads and minor infrastructures, 2022, graphic elaboration carried out for *Paesaggi Forti. Un nuovo immaginario ecologico per i forti trentini*, exhibition (Trento, September 9, 2022 – November 27, 2022), curated by M. FERRARI and S. FAVARGIOTTI (scientific coordination), based on a survey by the Architectural Cataloguing Centre - Architectural Heritage office, Superintendency for Cultural Heritage of the Autonomous Province of Trento within the framework of the Fieldworks Census project. © Livia Sassudelli.

Figure 2
Diptych 1.b *Artificial Geographies*. Left: model of the mining concessions in the Iglesias area, 1950-1951, detail. © IGEA SpA Historical Mining Archive, Geological Office and the carpentry of the Monteponi company, Iglesias. Right: mosaic of satellite orthophotos depicting the current state of the main sites of Trentino fortified system, 2022, graphic elaboration carried out for *Paesaggi Forti. Un nuovo immaginario ecologico per i forti trentini*, exhibition (Trento, September 9, 2022 – November 27, 2022), curated by M. FERRARI and S. FAVARGIOTTI (scientific coordination). © Simone Andreatta.



Figure 1
Dittico 1.a *Geografie artificiali*. A sinistra: Mappa delle geo-architetture minerarie nel Sulcis-Iglesiente, 2023. © Roberto Sanna, elaborazione digitale da dati DTM del Geoportale della Regione autonoma della Sardegna disponibile da: <https://www.sardegnaegeoportale.it/areetematiche/modellidigitalidielevazione/>. A destra: *Sovraimpressioni*, mappatura del sistema fortificato trentino in relazione al sistema di opere campali, teleferiche, strade militari e infrastrutture minori, 2022, elaborazione grafica realizzata per *Paesaggi Forti. Un nuovo immaginario ecologico per i forti trentini*, mostra (Trento, 9 settembre 2022 – 27 novembre 2022) a cura di M. FERRARI, coordinamento scientifico S. FAVARGIOTTI, a partire dal rilievo effettuato dal Centro di Catalogazione Architettonica - Ufficio beni architettonici, Soprintendenza per i beni culturali della Provincia autonoma di Trento all'interno del progetto di censimento delle opere campali. © Livia Sassudelli.

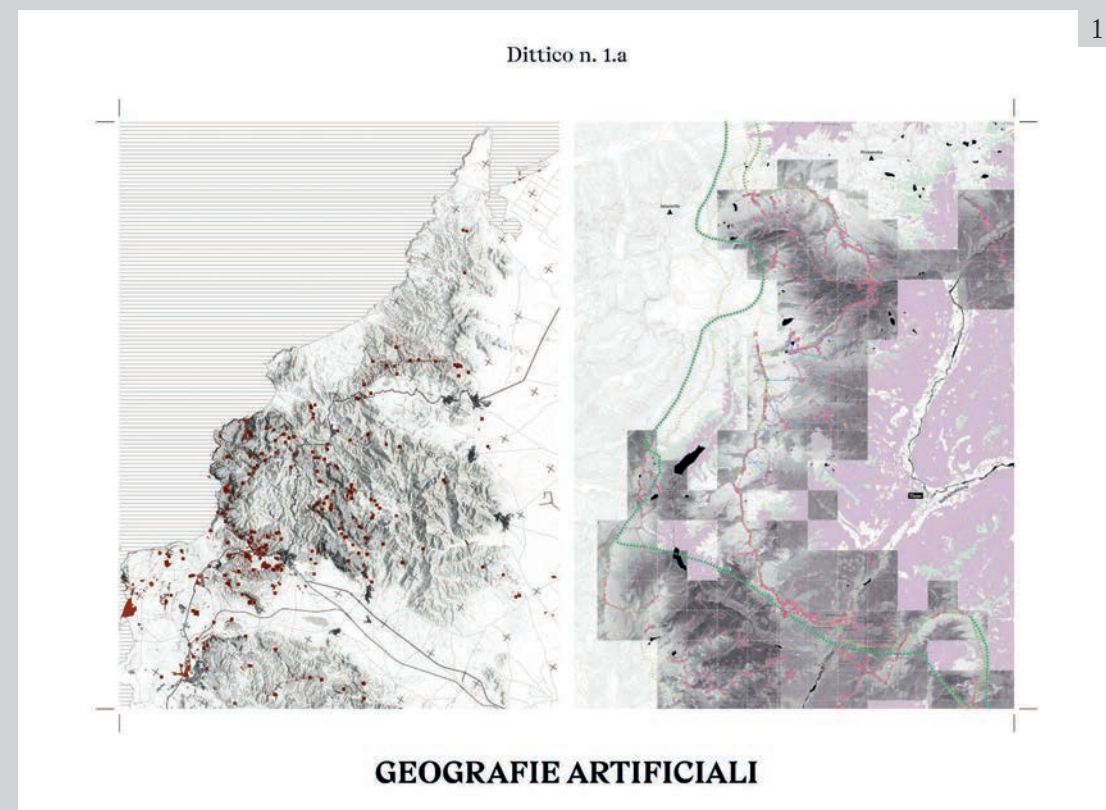
Figure 2
Dittico 1.b *Geografie artificiali*. A sinistra: fotografia del plastico delle concessioni minerarie nell'Iglesiente con l'indicazione delle concessioni minerarie della Società, 1950-1951, particolare. © Archivio Storico Minerario IGEA SpA, Ufficio geologico e falegnameria modelli della società Monteponi, Iglesias. A destra: mosaico di ortofoto satellitari che ritraggono lo stato attuale dei principali siti del sistema fortificato trentino, 2022, elaborazione grafica per *Paesaggi Forti. Un nuovo immaginario ecologico per i forti trentini*, mostra (Trento, 9 settembre 2022 – 27 novembre 2022) a cura di M. FERRARI, coordinamento scientifico S. FAVARGIOTTI. © Simone Andreatta.

due casi studio, dei caratteri di continuità nelle differenti pratiche di costruzione della montagna. Nei paragrafi seguenti, infatti, una serie di dittici iconografici di confronto ha l'obiettivo di restituire l'entità di queste dinamiche sui due casi, illustrando la scansione – spesso inconscia – di passaggi che hanno portato allo sviluppo di questo sistema di ibridazione e alla creazione o trasformazione di interi paesaggi, secondo una serie di modalità operative e punti consequenziali. Ragionare sulle "nature alterate" di queste "geografie artificiali" costituite dai "manufatti geologici" delle nuove "montagne cibernetiche" solleva interrogativi sul futuro di queste "ecologie fossili" e sulla loro possibilità di diventare nuovi modelli di interazione e co-evoluzione (Miller 2016). I dittici sono composti da immagini d'archivio, fotografie contemporanee, progetti, disegni e carte storiche e attuali che restituiscono, nel confronto diretto, un'analogia a-scalare svelata dal progredire dei titoli assegnati alle immagini (e ai paragrafi che le argomentano), dipanando una vera e propria mitopoiesi della montagna artificiale nelle sue dinamiche di

una continua cosmogonia delle forme di volta in volta manipolate dall'interazione tra le forze antropiche e quelle naturali (Morton 2015).

2.1. Geografie artificiali

Il primo passo che sottende a qualsiasi tentativo di artificializzazione e co-produzione in termini tecnici, materici o spaziali della montagna è il processo di appropriazione in termini concettuali che questa subisce, in primo luogo da parte di tecnici minerari o geografi militari. All'esterno di qualsiasi considerazione di natura estetica (Heringman 2010) o filosofica (Trione 2020) e prima ancora di qualsiasi intervento sulla loro pelle superficiale o sulle loro profondità, le masse geologiche vengono trasformate in volumi astratti a partire da una approfondita conoscenza del territorio (fig. 1). Vengono indagate unicamente per quelle che sono le loro caratteristiche fisiche o chimiche, per la loro posizione, altitudine, composizione, distanza, altezza e da qui vengono radicalmente spazializzate a partire dai propri attributi fisici nel caso dell'architettura militare, oppure viste come risorse e depositi di materiali nel



bitrarily sectioned by mining concessions or skilfully reorganised into front lines with the help of an entire system of supporting field-works, infrastructures, and fortifications. This mobile and sprawling organism defies the apparent fixity to which horizontal cartographic representation seems confined, establishing systems that stratify upwards or extend the anthropic gaze into the subsoil, expanding its perceptual domain.

2.2. Cybernetic Mountains

This initial, conceptual step is often followed by a direct intervention and a tangible engagement with the material, initiating a process of mechanisation of the ground capable of inflicting excavations, wounds, and fractures upon the mineral body of the mountain, and resulting in a kind of hybrid and fragmented anatomies. A new sequence of traces and focal thickenings is grafted onto the original geological strata, reshaping the local geography, while earthworks and tunnels serve as anthropic counterparts to caves and natural faults (Ferrari 2019). Beginning from

the ground surface, this dual – upwards and downwards – movement is then established, operating with varying degrees of intensity and manifestations in both mining and war fortification activities. In the former case, these movements are necessarily more pronounced in the depths, whereas, in the latter, a more varied range of variations can be found. Here, entirely subterranean defensive structures – reaching up to multiple levels – alternate with partially buried constructions or above-ground elements accompanied by a varied system of ditches, counterscarp features, and border earthworks (fig. 3). The mountain, hitherto redesigned starting only from a theoretical perspective, now becomes the physical ground of soundings and incursions, activating the installation of devices and platforms of contact, exploration, and remodelling both within and around the mountain's original body (fig. 4). Assimilated to a physical artefact of geographic proportions, the mountain turns into an open-air construction site, harnessed by the application on a territorial scale of usual building logic and techniques.

Figure 3
Diptych 2.a *Montagne Cybernetic Mountains*. Left: Celso Capacci, Monteponi Mine, S-W N-E cross section, scale 1:4000, 1896, detail of Table XV, "Bulletin of the Italian Geological Society", vol. XV, issue 5, Rome, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, p. 795. Right: Gian Piero Sciocchetti, Redrawing of model sections of Austro-Hungarian fortifications, c. 1980. © University Central Library of Trento, Sciocchetti Archive, C002.

Figure 4
Diptych 2.b *Montagne Cybernetic Mountains*. Left: Erminio Ferraris, The Calamine Washery of the Monteponi Mine, 1889, detail from Plate I. © Municipal Historical Archive of Iglesias, collection of reports and publications (1829-1963), b. 1055. Right: Gian Piero Sciocchetti, Redrawing of the cross-section of the Batteria di Mezzo on Monte Brione near Riva del Garda, c. 1980. © University Central Library of Trento, Sciocchetti Archive, C002.

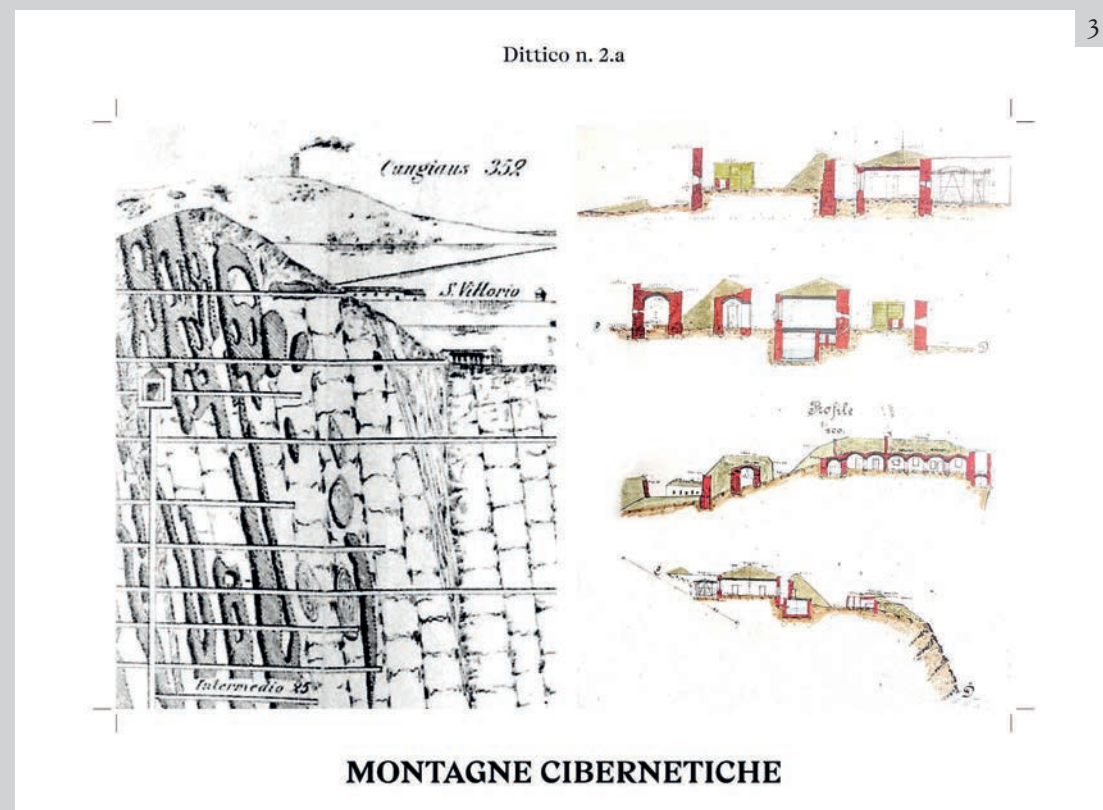


Figura 3
Dittico 2.a *Montagne cybernetiche*. A sinistra: Celso Capacci, miniera di Monteponi, sezione trasversale S-O N-E, scala 1:4000, 1896, particolare della tavola XV, «Bollettino della Società Geologica Italiana», vol. 15, fasc. 5, Roma, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, p. 795. A destra: Gian Piero Sciocchetti, ridisegno di sezioni-tipo di fortificazioni austroungariche, 1980 ca. © Biblioteca Universitaria Centrale di Trento, fondo Sciocchetti, C002.

Figura 4
Dittico 2.b *Montagne cybernetiche*. A sinistra: Erminio Ferraris, la laveria calamine della miniera di Monteponi, 1889, particolare della tavola I. © Archivio Storico Comunale di Iglesias, raccolta relazioni e pubblicazioni (1829-1963) b. 1055. A destra: Gian Piero Sciocchetti, ridisegno della sezione trasversale della Batteria di Mezzo al Monte Brione presso Riva del Garda, 1980 ca. © Biblioteca Universitaria Centrale di Trento, fondo Sciocchetti, C002.

caso delle applicazioni minerarie. L'artificializzazione è prima di tutto quindi un processo mentale (TVK 2022), una forma di approccio al territorio e alla geografia tutta a partire da una concezione tecnica o strategica uniforme, totalmente de-simbolizzata e capace di ridurre la montagna a supporto elevato, o a pura materia inerte. Le mappe e le ricostruzioni grafiche (fig. 2) mostrano una montagna arbitrariamente sezionata dalle linee delle concessioni minerarie, o abilmente ricomposta sotto forma di linee del fronte con la complicità di tutto un sistema di opere campali, infrastrutture e fortificazioni di supporto: un organismo mobile e tentacolare che riscatta l'apparente fissità a cui sembra confinata la rappresentazione cartografica orizzontale. Al contrario qui, infatti, viene proposta l'instaurazione di sistemi che si stratificano in altezza o che invece allargano lo sguardo antropico al sottosuolo, espandendo il dominio percettivo.

2.2. Montagne cybernetiche

A questo primo passo più di carattere concettuale fa spesso seguito un approccio diretto e

una presa concreta sulla materia, con un processo di meccanizzazione del territorio capace di infliggere scavi, ferite e fratture sul corpo minerale della montagna, andando a costituire una sorta di anatomia ibrida e scomposta. Sugli strati geologici originari si innesta una nuova sequenza di tracce e ispessimenti puntuali che ridisegnano la geografia locale, mentre sbancamenti e cunicoli vanno a costituire il corrispondente antropico di grotte e faglie naturali (Ferrari 2019). A partire dalla superficie del suolo si innesta quindi un doppio movimento, verso l'alto e verso il basso, che con intensità e presenze diverse vediamo all'opera tanto nelle operazioni minerarie quanto in quelle di fortificazione bellica. Nel primo caso sono necessariamente più accentuate verso la profondità mentre le troviamo più varieguate nel secondo, in cui a casistiche di elementi difensivi totalmente ipogei – anche multilivello – si alternano quelle solo parzialmente interrate o altre fuori terra, corredate da fossati, elementi di controscarpa o di sbancamento perimetrale (fig. 3). La montagna finora ridisegnata solo da un punto di vista concettuale

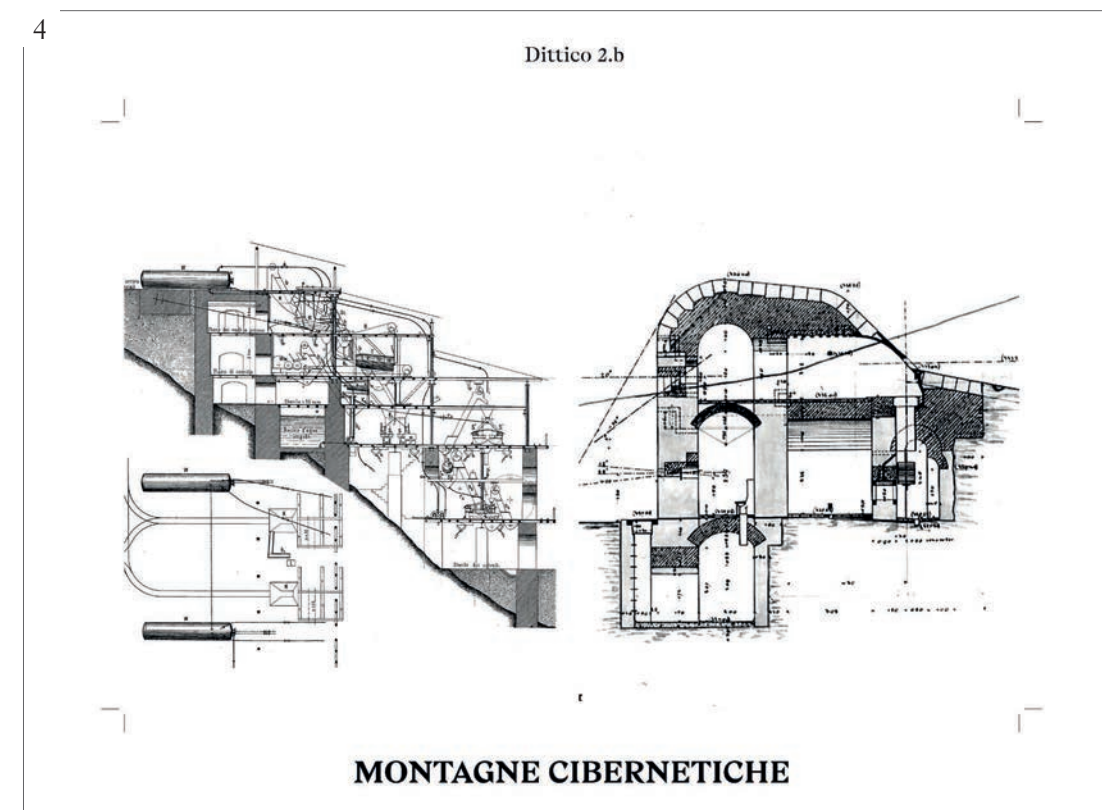




Figure 5
Diptych 3.a *Geological Artefacts*. Left: digital terrain model of the Monteponi mine, Iglesias, 2022, detail of graphic processing created for the VIIth International Workshop of Landscape and Architecture *Mining Landscapes, Earth Archaeologies*, based on GIS elaboration from LIDAR data of the Geoportal of the Autonomous Region of Sardinia. © Roberto Sanna. Right: *collage* of DTM samples from a selection of fortified sites in the Trentino Alps, 2022, graphic processing realised for *Paesaggi Forti. Un nuovo immaginario ecologico per i forti trentini*, exhibition (Trento, September 9, 2022 – November 27, 2022) curated by M. FERRARI and S. FAVARGIOTTI (scientific coordination). © Stefano Zuccatti.

2.3. Geological Artefacts
In this reconfigured state, the mountain begins to approach the realm of the artefacts, despite presenting characteristics that are, in some respects, unprecedented for this category in terms of scale and radical interaction with the landscape and its geological or mineral components (fig. 5). In this sense, it may be useful to refer to the notion of ‘geographic object’ proposed by Neyran Turan (2015), intended as an element that «re-enacts objectification and the role of spatial demarcation as an alternative conception of environment» (Turan 2015a: 07) and that presents the «ability to offer a renewed dialogue between environment (system) and aesthetics (object)» (Turan 2015b: 03). By examining representative ‘landforms’ of geo-architectures (Le Corbusier 1959: 26) emerging from the topographical reinterpretation of these landscapes, an open catalogue (fig. 6) of forms created through war and mining space manipulation can be constructed. Within these, starting from the practices of subtraction, accumulation, and shaping already introduced, it is possible to

identify operational constants of territorial reorganisation, interpreting the relationships between geological formations, shapes, and processes of soil extraction or waste sedimentation. The constructive process of these landscapes is symbolised, in fact, by the tectonic practice of subtracting rocks from the earth’s depth, their subsequent emergence and fragmentation through devices placed at the variable boundary between underground and surface, and finally by the accumulation of new topographies. These altered soils literally contribute to shaping an alternative geography «whose aesthetic presence results [...] from what could be called an attribution of meaning to which their material existence was pre-existing» (Assunto 1973: 9).

2.4. Fossil Ecologies

In the previous paragraphs and throughout the comparison of all iconographic diptychs, we attempted to highlight the logics and dynamics laying behind the processes of mountain artificialisation, starting from a series of correspondences, analogies, and peculiarities

Figure 6
Diptych 3.b *Geological Artefacts*. Left: Cristina Gallizioli, model inspired by Forte Pozzacchio/Werk Valmorbia, 2022, from the ‘Soft Landscapes’ series created for *Paesaggi Forti. Un nuovo immaginario ecologico per i forti trentini*, exhibition (Trento, September 9, 2022 – November 27, 2022) curated by M. FERRARI and S. FAVARGIOTTI (scientific coordination). © Riccardo De Vecchi. Right: taxonomy of post-mining morphologies in Sulcis-Iglesiente, 2024, GIS elaboration from DTM data of the Geoportal of the Autonomous Region of Sardinia. © Roberto Sanna.

Figure 5
Diptych 3.a *Manufatti geologici*. A sinistra: modello digitale del terreno della miniera di Monteponi, Iglesias, 2022, particolare della elaborazione grafica realizzata per il VII° workshop internazionale di paesaggio e architettura *Paesaggi Minerari, archeologie della terra* a partire da elaborazione GIS da dati LIDAR del Geoportale della Regione autonoma della Sardegna. © Roberto Sanna. A destra: *collage* di prelievi DTM di una selezione di siti fortificati nelle alpi trentine, 2022, elaborazione grafica realizzata per *Paesaggi Forti. Un nuovo immaginario ecologico per i forti trentini*, mostra (Trento, 9 settembre 2022 – 27 novembre 2022) a cura di M. FERRARI, coordinamento scientifico S. FAVARGIOTTI. © Stefano Zuccatti.

Figure 6
Diptych 3.b *Manufatti geologici*. A sinistra: Cristina Gallizioli, modello ispirato a Forte Pozzacchio/Werk Valmorbia, 2022, dalla serie ‘Soft Landscapes’ realizzata per *Paesaggi Forti. Un nuovo immaginario ecologico per i forti trentini*, mostra (Trento, 9 settembre 2022 – 27 novembre 2022) a cura di M. FERRARI, coordinamento scientifico S. FAVARGIOTTI. © Riccardo De Vecchi. A destra: tassonomia delle morfologie post-minerarie nel Sulcis-Iglesiente, 2024, elaborazione GIS da dati DTM del Geoportale della Regione autonoma della Sardegna. © Roberto Sanna.



diventa ora terreno di sondaggi e incursioni, di installazione di una serie di dispositivi e piattaforme di contatto, indagine e rimodellamento tanto interno quanto esterno (fig. 4). Assimilata a un manufatto fisico di dimensioni colossali, si fa cantiere a cielo aperto ed è imbrigliata e sottoposta alle stesse logiche e tecniche di costruzione edile, trasportate alla scala territoriale.

2.3. Manufatti geologici

La montagna riconfigurata in questi termini entra di diritto all’interno delle forme dell’artefatto, pur presentando caratteristiche per certi versi inedite in termini di scala e di radicale interazione con le componenti paesaggistiche e geologiche o minerali (fig. 5). In questo senso può risultare utile rifarsi alla nozione di “geographic object” offerta da Neyran Turan (2015), un elemento che «rievoca l’oggettificazione e il ruolo della delimitazione spaziale all’interno di una possibile concezione alternativa di ambiente» (Turan 2015a: 07) e che presenta la «capacità di offrire un dialogo rinnovato tra ambiente (sistema) e estetica

(oggetto)» (Turan 2015b: 03). Tramite alcuni prelievi di “forme della terra” rappresentative delle geo-architetture (Le Corbusier 1959: 26) che emergono dalla interpretazione topografica di questi paesaggi, si è costruito un catalogo aperto (fig. 6) di forme inventate dai processi di manipolazione degli spazi bellici e minerari. Al loro interno, partendo delle pratiche di sottrazione, accumulo e modellazione già introdotte, è possibile individuare delle costanti all’interno delle operazioni di ri-organizzazione territoriale, andando a interpretare le relazioni tra formazioni geologiche, forme e processi di estrazione del suolo e di sedimentazione degli scarti. La costante costruttiva di questi paesaggi è simbolizzata, infatti, dalla pratica tettonica di sottrazione di rocce dalle profondità della terra, dalla loro emersione e frammentazione attraverso dispositivi collocati nel limite variabile tra il sotterraneo e la superficie e infine dall’accumulazione di nuove topografie di suoli che danno letteralmente forma a una nuova geografia alterata «il cui essere estetico risulta [...] da quello che si potrebbe chiamare un

between the Sardinian and Trentino cases. Through a series of gradual transition steps, the mountain, once perceived as an inert and inanimate object, has become a construction site. The construction site – abandoned after the end of the war in one case, and decommissioned due to the cessation of mining activities or the depletion of resources in the other – has subsequently turned into a fossil (fig. 7). Both the Alpine valleys and the Sulcis reliefs are now dotted with territorial presences of anthropogenic origin, created through the indiscriminate interplay of artificial and natural features developed under the aegis of purely technical operations, which over time have evoked outcomes that are now difficult to ignore from an aesthetic and sensory perspective (Cohen 2015). Today, these shattered geological fragments form a catalogue of contemporary fossils shaped by war or extractive archaeologies, in which the *ex-ante* processes of modification and recomposition carried out by human hands on the very flesh of the mineral matter have been followed by *ex-post* developments and interactions involving other forces, presences, and actors. In this sense, a natural landscape remodelled by human intervention in an essentially inorganic way has, over time, been re-appropriated by the organic components of the territory (Ferrari, Favargiotti 2023) following different timelines: immediately after the post-war period in Trentino, and from the second half of the 20th century in Sardinia. The aesthetics of ruin (fig. 8) became the active foundation for metamorphic processes, where the logic of evolution stemmed from the very morphology of these artefacts, later ‘discovered’ by nature following human abandonment.

2.5. Altered Natures

The ‘natural elements of anthropic origin’ whose development and evolutionary stages we traced in the preceding paragraphs, now find themselves immersed in a context that is both foreign and familiar, alien yet somehow related. These artefacts have grafted themselves onto their respective sites, redesigning and disrupting them through a radical exchange of characteristics and attributes, only

to find themselves, in turn, conquered, colonised, and undermined in their claims to otherness and artificialisation (fig. 9). With varying degrees of opposition and balance, the military or mining archaeological landscapes we observe today reveal a broad catalogue of interaction strategies between human-made elements and the original contexts. These range from landscapes still heavily contaminated by anthropic presence and with a distinctly mineral character, to those now scarcely recognisable beneath a thick layer of soil and vegetation (Ferrari, Favargiotti 2024). Both the reshaped rock and the artificial soils resulting from excavations, processing, and production waste, as well as the machine-buildings that managed these processes, have become unprecedented support for new ecological interactions. Pioneer plants and species recolonise these sites (Barchetta 2020) creating fossils sedimented by their activities, analogous to the human pioneers (Sanna 2023) who constructed these new artificial mountains. Whether discussing underground structures or external earthworks, these elements open up to ‘pioneering’ practices of vegetal and animal colonisation, which unfold through a series of strategies, emergent ecologies and contact devices. The manipulated and altered soils act as foundations and resources for alternative and unex-

Figure 7
Dittych 4.a *Fossil Ecologies*. Left: Cungiaus, excavation overview, 1909, Municipal Historical Archive of Iglesias, Monteponi/Montevecchio Collection, Photographic Series b. 1, f. 92. Right: Marc Wilson, *Forte Mero I*, 2021, from the photographic series ‘Remnants’ created for *Paesaggi Forti. Un nuovo immaginario ecologico per i forti trentini*, exhibition (Trento, September 9, 2022 – November 27, 2022) curated by M. FERRARI and S. FAVARGIOTTI (scientific coordination).

Figure 8
Dittych 4.b *Fossil Ecologies*. Left: condition of the Cima Vezzena/Spitz Levico observatory in the immediate post-war period, c. 1920. © Historical Museum Foundation of Trentino, Archive “E” - Images, b. 08. Right: inclined plane and the Fanghi Rossi mining dump in Monteponi, Iglesias, 2024, particolare. © Roberto Sanna.

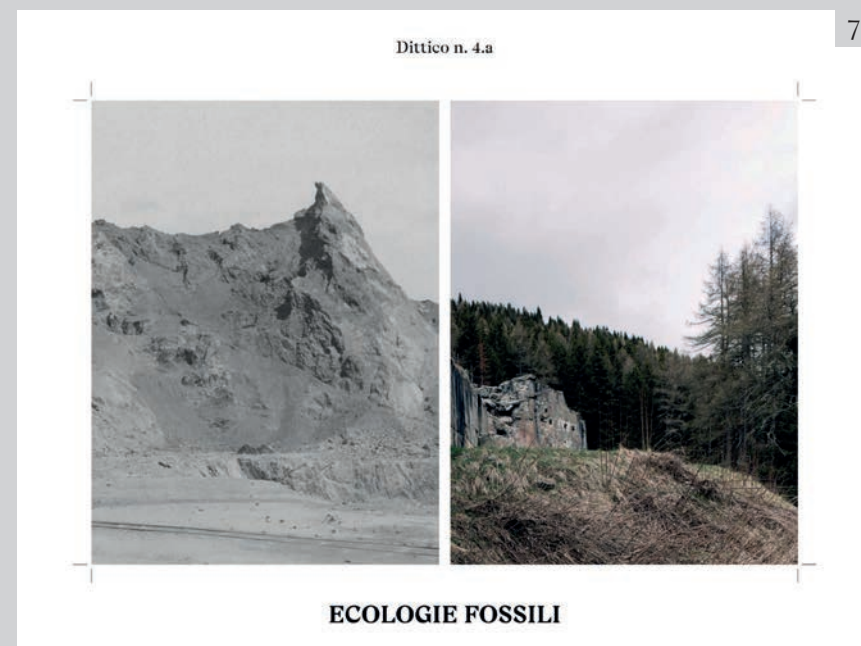
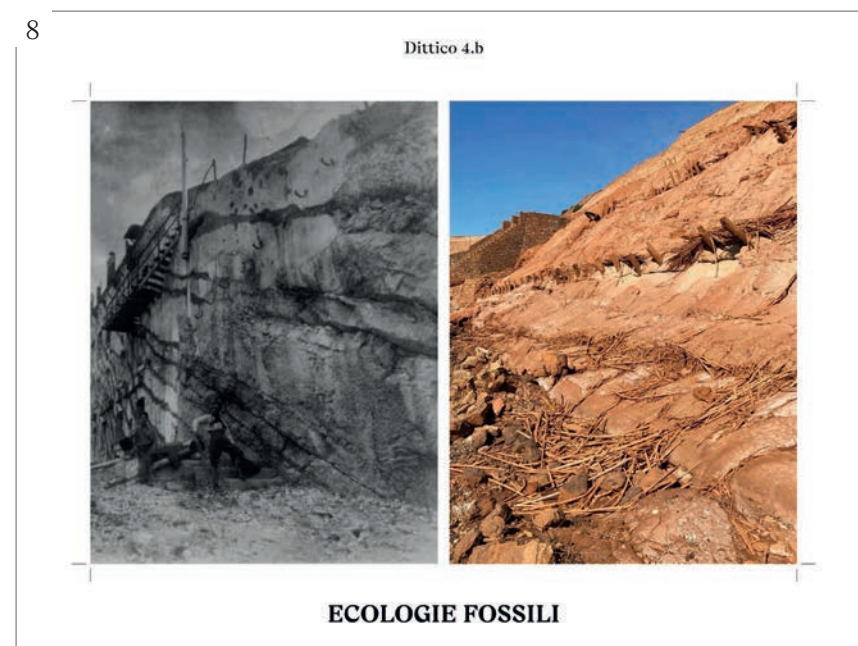


Figura 7
Dittico 4.a *Ecologie fossili*. A sinistra: Cungiaus, panoramica scavi, 1909, Archivio Storico Comunale di Iglesias, Fondo Monteponi/Montevecchio, Serie fotografica b. 1, f. 92. A destra: Marc Wilson, *Forte Mero I*, 2021, dalla serie fotografica “Remnants” realizzata per *Paesaggi Forti. Un nuovo immaginario ecologico per i forti trentini*, mostra (Trento, 9 settembre 2022 – 27 novembre 2022) a cura di M. FERRARI, coordinamento scientifico S. FAVARGIOTTI.

Figura 8
Dittico 4.b *Ecologie fossili*. A sinistra: stato dell’osservatorio Cima Vezzena/Spitz Levico nell’immediato dopoguerra, 1920 ca. © Fondazione Museo Storico del Trentino, Archivio “E” - immagini, b. 08. A destra: piano inclinato e della discarica mineraria dei Fanghi Rossi di Monteponi, Iglesias, 2024, particolare. © Roberto Sanna.



conferimento di senso rispetto al quale il loro esserci materiale era preesistente» (Assunto 1973: 9).

2.4. Ecologie fossili

Nei paragrafi e nei dittici di confronto iconografico precedenti abbiamo provato a mettere in luce le logiche e le dinamiche che hanno conformato i processi di artificializzazione della montagna a partire da una serie di corrispondenze, analogie e peculiarità tra il caso sardo e quello trentino. La montagna da oggetto inerte e inanimato qual era è divenuto, attraverso una serie di passaggi, cantiere. Mentre il cantiere – in seguito all’abbandono seguito alla cessazione del conflitto bellico in un caso, e alla dismissione legata alla cessazione delle attività estrattive o all’esaurimento delle risorse nell’altro – si è trasformato in fossile (fig. 7). Sia le vallate alpine che i rilievi del Sulcis si sono trovati costellati da una serie di presenze territoriali di origine antropica, ottenute dalla compulsazione indiscriminata di caratteri artificiali e naturali sviluppata sotto l’egida di un’operazione puramente tecnica, producendo risultati che si sono fatti difficilmente ignorabili dal punto di vista delle categorie dell’estetico e del sensibile (Cohen 2015). Queste schegge geologiche impazzite costituiscono oggi un catalogo di fossili contempora-

nei figli di archeologie belliche o estrattive, a cui ai processi di modifica e ricomposizione *ex ante* operati per mano antropica sulla pelle o sulla carne della materia minerale hanno fatto seguito sviluppi e interazioni *ex post*, che hanno coinvolto altre forze, presenze e attori. Da un paesaggio naturale rimodellato per mano umana in un contesto sostanzialmente inorganico si è passati nel tempo (a partire dal primo Dopoguerra per il caso trentino, dalla seconda metà del Novecento per quello sardo) a una riappropriazione di questi siti da parte delle componenti organiche del territorio (Ferrari, Favargiotti 2023). L’estetica della rovina (fig. 8) diventa così un supporto attivo di processi di metamorfosi che trovano la loro logica di successione nella stessa morfologia di questi artefatti, “trovati” dalla natura al momento dell’abbandono delle attività umane che le avevano forgiate.

2.5. Nature alterate

Gli “elementi naturali di origine antropica” di cui abbiamo tracciato lo sviluppo e le tappe di evoluzione nel corso dei paragrafi precedenti si ritrovano così immersi in un contesto naturale al tempo stesso estraneo e familiare, alieno ma in qualche modo imparentato. I manufatti si sono innestati sui contesti di appartenenza riprogettandoli e sconvolgendoli a livello materiale, scambiandosi caratteristiche e attributi per poi trovarsi a loro volta conquistati, colonizzati, minati nella loro pretesa di alterità e artificializzazione (fig. 9). Con vari gradi di variazione ed equilibrio, i paesaggi dell’archeologia militare o mineraria che si presentano oggi davanti ai nostri occhi offrono tutto un catalogo di situazioni di convivenza tra elemento nato dalla mano dell’uomo e sito originario. Partendo da quelli ancora pesantemente contaminati dalla presenza antropica e marcatamente minerali possiamo arrivare fino a quelli ormai difficilmente riconoscibili attraverso la fitta coltre di strati di terreno e presenze vegetali (Ferrari, Favargiotti 2024). La viva roccia rimodellata, i suoli artificiali esito degli scavi, delle lavorazioni e degli scarti produttivi, gli edifici-macchina che hanno gestito questi processi, diventano così un supporto inedito a nuove interazioni ecologiche. Specie e piante

pected ecological successions, each undertaking diverse configurations (fig. 10) depending on the morphologies on which they emerge.

3. For a Co-Evolutionary Heterogenesis of the Constructed Mountain

The reflection on the possibility of a 'cyborg mountain' provides a critical and multidimensional interpretation of landscape transformation in territories that share a common development pattern, despite emerging from geographically and historically different contexts such as Trentino-Alto Adige and south-western Sardinia. The hetero-directed colonisation of natural morphology (Hurkxkens, Fahmi, Mirjan 2022) within a liminal context, becomes, in this framework, a geo-strategic resource, and, consequently, a sort of 'geo-architecture'. The wartime fortifications of the Trentino Alpine region and the post-mining landscapes of the Sulcis-Iglesiente exemplify how human dynamics of construction, subtraction, and manipulation have produced mutant artefacts, where notions of the natural and the artificial merge

into an unprecedented *continuum*. These hybrid organisms (De la Cadena 2016), resulting from large-scale operations at the convergence of military and extractive needs, provide an opportunity to critically redefine the boundaries between the natural and the artificial. The surprising configurations that have emerged through the processes of artificialisation and transformation invite us to view the mountain not as a 'given' geographical object but even as an innovative architectural element. These post-war and post-mining territories reveal how human intervention can unconsciously foster the development of alternative ecosystems (Dessì 2023), where remnants of industrial or military pasts become intertwined with processes of natural re-appropriation (Descola 2014). The traces of productive or military processes, still visible in the stratified landscapes we observe today, are the outcomes of human actions originally guided solely by functional and technical logics. Yet, the ecological forces that reconquer, reinterpret and reabsorb these sites highlight an unconscious co-evolutionary drive between human intervention and natu-

pioniere ricolonizzano (Barchetta 2020) – in analogia con i pionieri umani (Sanna 2023) che hanno costruito queste nuove montagne artificiali – i fossili sedimentati dalle loro attività. In ogni caso, sia che parliamo di opere in roccia quanto di quelle fuori terra, questi elementi si aprono a pratiche "pionieristiche" di colonizzazione, sia vegetale che animale, che comportano il dispiegarsi di una serie di strategie, ecologie emergenti e dispositivi di contatto. La nuova risorsa di un suolo manipolato e alterato fa da supporto ad inedite e inaspettate successioni ecologiche, che assumono diverse configurazioni (fig. 10) a seconda delle morfologie in cui si dispiegano.

3. Per una eterogenesi dei fini co-evolutiva nella montagna costruita

La riflessione sulla "montagna cyborg" ci offre un'interpretazione critica e multidimensionale della trasformazione paesaggistica di territori che, seppur appartenenti a contesti geograficamente e storicamente distinti come il Trentino-Alto Adige e la Sardegna sud-occidentale, condividono una matrice comune.

La colonizzazione eterodiretta della morfologia naturale (Hurkxkens, Fahmi, Mirjan 2022) in un contesto liminare si fa qui risorsa geo-strategica, tramutandosi pertanto in geo-architettura. Le fortificazioni belliche delle Alpi trentine e i paesaggi post-minerari del Sulcis-Iglesiente rappresentano casi esemplari di come le dinamiche umane di costruzione, sottrazione e manipolazione abbiano modellato nuovi artefatti in cui le nozioni di naturale e artificiale si fondono in un *continuum* inedito. Questi organismi ibridi (De la Cadena 2016), risultanti da operazioni su vasta scala e dalla convergenza di esigenze militari ed estrattive, ridefiniscono i confini tra ciò che è considerato naturale e ciò che è artefatto. Attraverso i processi di artificializzazione e trasformazione descritti, si sono generate nuove configurazioni che ci invitano a riflettere sulla montagna non come oggetto "dato" della geografia, ma come un inedito fatto di architettura. Questi territori post-bellici e post-minerari dimostrano come l'intervento umano possa inconsciamente stimolare la produzione di nuovi ecosistemi (Dessì 2023), in cui le tracce del passato

Dittico 5.a



NATURE ALTERATE

9

Figure 9
Dittico 5.a *Nature alterate*.
Left: Marc Wilson, *Forte Zaccarana I*, 2021, dalla serie fotografica "Remnants" realizzata per *Paesaggi Forti*. Un nuovo immaginario ecologico per i forti trentini, exhibition (Trento, September 9, 2022 – November 27, 2022) curated by M. FERRARI and S. FAVARGIOTTI (scientific coordination). Right: mining artworks in the Masua mine, Iglesias, 2015. © Adriano Dessì.

Figure 10
Dittico 5.b *Nature alterate*.
Left: recent limestone concretions formed within the karst environment of Forte Belvedere Gschwent, Lavarone, 2024, particolare. © Sara Favargiotti. Right: colonisation by pioneer plants on the Fanghi Rossi mining dump in Monteponi, Iglesias, 2024. © Roberto Sanna.

Figura 9

Dittico 5.a *Nature alterate*.
A sinistra: Marc Wilson, *Forte Zaccarana I*, 2021, dalla serie fotografica "Remnants" realizzata per *Paesaggi Forti*. Un nuovo immaginario ecologico per i forti trentini, mostra (Trento, 9 settembre 2022 – 27 novembre 2022) a cura di M. FERRARI, coordinamento scientifico S. FAVARGIOTTI. A destra: opere d'arte mineraria nella miniera di Masua, Iglesias, 2015. © Adriano Dessì.

Figura 10
Dittico 5.b *Nature alterate*.
A sinistra: recenti concrezioni calcaree formatesi all'interno dell'ambiente carsico del Forte Belvedere Gschwent, Lavarone, 2024, particolare. © Sara Favargiotti. A destra: colonizzazione da parte di piante pioniere della discarica mineraria dei Fanghi Rossi di Monteponi, Iglesias, 2024. © Roberto Sanna.

10

Dittico 5.b



NATURE ALTERATE

ral processes (Gali Izard 2019) that is difficult to ignore. Over time, the remnants of war and mining infrastructures have been progressively encompassed by new ecological cycles, becoming contemporary fossils and supporting unexpected metamorphisms within this altered landscape. ‘Cyborg mountain’ then is a concept able to conceive the interaction between an architecture conceived as a purposeful representation and the continuous outcomes of its manipulation, incorporating the potential and multiplicity of possible ‘project’ outcomes demanding new interpretative approaches. In

this context, it seems increasingly necessary to recognise the value of landscape not simply as a living archive of stories, but even as an ongoing laboratory of co-evolutionary practices (Dessì, Sanna 2022). The architectural discipline, increasingly hybridised yet still firmly anchored to its own paradigms, faces the need to re-conceptualise itself in order to follow these transformations, developing narratives (Luisetti 2023) able to restore the complexity of all those ‘hybrid ecosystems’ and contexts that continuously challenge the very notion of architecture, landscape, and naturalness.

References / Bibliografia

ASSUNTO R. (1973), *Il paesaggio e l'estetica: Arte, critica e filosofia*, Napoli, Giannini editore.

BARCHETTA L. (2020), *La rivolta del verde. Nature e rovine a Torino*, Milano, Agenzia X.

COHEN J.J. (2015), *Stone: an ecology of the inhuman*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

COSGROVE D. (1984), *Social Formation and Symbolic Landscape*, London, Croom Helm.

DE LA CADENA M. (2016), *Earth Beings, Ecologies of Practice across Andean Worlds*, Durham, Duke University Press.

DESCOLA P. (2014), *Beyond Nature and Culture*, Chicago, University of Chicago Press.

DESSÌ A. (2023), *Dal deserto ai deserti. Una nuova idea di ecologia per le radure inerti dei paesaggi minerari del Sud Sardegna*, in MARINARO L., MELLI S., OLIVETTI M.L., a cura di, *Arido. Progetti e azioni per paesaggi lungimiranti*, Bologna, Habitus IASLA, DeriveApprodi, pp. 150-159.

DESSÌ A., GOMES DA SILVA J., (2018), *Manipolare la terra*, in PEGHIN G., a cura di, *Paesaggi Minerari. Un progetto per la miniera di Monteponi*, Siracusa, Letteraventidue, pp. 118-127.

DESSÌ A., SANNA R. (2022), *Abitare i paesaggi delle “nuove ruralità”. Rifondazioni e nuovi significati dell'habitat accentrato*, in CECCHINI A., SANNA A., a cura di, *Il capitale territoriale. Misure e progetti per le aree interne della Sardegna*, Milano, Franco Angeli, pp. 113-130.

FERRARI M. (2019), *The Great War and Geo-graphy*, «Moreness», 01, pp. 58-67.

FERRARI M., FAVARGIOTTI S. (2023), *Fort ecologies: an interspecific approach to fortified heritage*, in BEVILACQUA M. G., ULIVIERI D., a cura di, *Proceedings of the International Conference on Fortifications of the Mediterranean Coast FORTMED 2023*, Pisa, Pisa University Press, pp. 579-585.

FERRARI M., FAVARGIOTTI S. (2024), *Fort Ecologies and the Planetary Terrarium*, in MUNDULA S., SANTUS K., SAPONE S.A., *Terrarium. Earth Design: Ecology, Architecture and Landscape*, Milano, Mimesis Edizioni, pp. 224-239.

GALI IZARD T. (2019), *Regenerative Empathy: Complex Assemblages in a Shared Environment*, Boston, Harvard Graduate School of Design.

HURKXKENS I., FAHMI F., MIRJAN A. (2022), *Robotic Landscapes Designing the Unfinished*, Zurich, Park Books.

industriale o militare si fondono con i processi di riappropriazione naturale (Descola 2014). Le tracce di questi processi, visibili nei paesaggi stratificati che oggi osserviamo, sono l'esito di azioni umane spesso guidate da logiche funzionali e tecniche. Tuttavia, il loro riassorbimento da parte delle forze ecologiche che riconquistano e reinterpretano questi territori pone in luce una dinamica di co-evoluzione tra l'intervento antropico e i processi naturali di successione (Gali Izard 2019) che è difficile ignorare. I resti delle infrastrutture belliche e minerarie, con il tempo, sono stati infatti progressivamente inglobati da nuovi cicli ecologici, trasformandosi in veri e propri fossili contemporanei a supporto di inaspettati metamorfismi nel paesaggio alterato. Le “montagne cyborg” suggeriscono, allora, un modo alternativo di concepire l'interazione tra l'ar-

chitettura come rappresentazione istruita da un fine e il prodotto continuo della sua manipolazione, inglobando le casualità e le potenzialità di una eterogenesi dei fini che richiede, però, inediti approcci interpretativi. Appare sempre più necessario, infatti, riconoscere il valore del paesaggio non semplicemente come archivio vivente di storie, ma come laboratorio continuo di pratiche co-evolutive (Dessì, Sanna 2022). Le discipline dell'architettura, sempre più ibridate ma al tempo stesso ancorate ai propri paradigmi, si trovano quindi dinanzi alla necessità di rileggere e reinterpretare queste trasformazioni, sviluppando narrazioni condivise (Luisetti 2023) capaci di restituire la complessità di questi “ecosistemi ibridi” che rimettono continuamente in discussione la nozione stessa di architettura, paesaggio e naturalità.

HARAWAY D.J. (1991), *Simians, Cyborgs, and Women - The Reinvention of Nature*, Abingdon, Routledge.

HERINGMAN N. (2010), *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*, Ithaca, Cornell University Press.

LE CORBUSIER (1959), *L'urbanisme des trois établissements humains*, Éditions de minuit.

LEONI D. (2015), *La guerra verticale. Uomini, animali e macchine sul fronte di montagna (1915-1918)*, Milano, Einaudi.

LUISETTI F. (2023), *Essere pietra. Ecologia di un mondo minerale*, Venezia, Wetlands.

METTA A. (2022), *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, Bologna, DeriveApprodi.

MILLER M. (2016), *Views from the plastisphere: a preface to postrock architecture*, in GRAHAM J., *Climates: Architecture and the Planetary Imaginary*, Zurich, Lars Mueller Publishers, pp. 68-78.

MORTON T. (2009), *Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

RIBEIRO TELLES G. (2016) *Território e Arquitetura* in SANTOS PESSOA F., a cura di, *Gonçalo Ribeiro Telles Textos escolhidos*, Lisboa, Argumentum, pp. 175-192.

SANNA R. (2023), *Pioniere*, in ARRIGHI L., CANEPA E., LEPRATTI C., MORETTI B., SERVENTE D., a cura di *Le parole e le forme. Book of Papers del X Forum ProArch*, Genova, pp. 938-943.

TRIONE A. (2020), *L'anima e le pietre*, Palermo, Sellerio Editore.

TURAN N. (2015a), *Geographic objects*, in *Between the Autonomous & Contingent Object: Paper Proceedings*, 2015 ACSA 103rd Annual Meeting.

TURAN N. (2015b), *How do geographic objects perform?*, «ARPA Journal», 03. <http://www.arpajournal.net/how-do-geographic-objects-perform/> (ultima consultazione 22/11/2024).

TURAN N. (2020), *Architecture as Measure*, Barcelona, Actar Publishers.

TVK - TRÉVELO P.A., BULLIER A., ENON D., MALAUD D., MERCURIALI M., RAGOUCY O., VIGER-KOHLER A. (2022), *The Earth is an Architecture*, Leipzig, Spector Books.

VIOLLET-LE-DUC E.E. (1876), *Le massif du Mont Blanc: Étude sur sa constitution géodésique et géologique sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*, Paris, J. Baudry.

Interpreting the Alpine Region over Time through the High-Altitude Network of Outposts

Elisa Bernard, Massimiliano Condotta, Elisa Zatta



15 2024

Mountain huts at high altitudes tell the story of the times and ways in which man has known the Alps. Originally created as shelters, today they make up a network of outposts that have developed on the mountains over time, reflecting the socio-economic changes in history. However, the current climatic context and the increasing degree of their use question the presence and role of these structures in a fragile context such as the high mountains. Developing future scenarios for high-altitude constructions requires in-depth knowledge of their evolution and their relationship with the territory. Georeferenced reconstructions, diagrams, and interpretive tools become the main support for analysing mountain areas to understand the development of the network of outposts over time, interpreting the dynamics of its use and its relationship with climate. Starting from the creation of an original dataset of 914 Italian Alpine huts above 1500 m a.s.l., identified through literature analysis, and from processing of the related geographic, altimetric, temporal, and receptive data collected, the article illustrates the evolution of the relationship between man and mountain through analytical and interpretive representations. By connecting this information with climatic and geo-hydrological risk data, the investigation suggests a method for constructing a knowledge framework, useful to develop future scenarios. The intersection of climatic, geo-hydrological, and architectural information provides a cross-cutting approach to understanding the Alpine region, useful for evaluating the presence and role of mountain huts and to highlight how, in the future, the network of high-altitude shelters could play a fundamental role in the strategies for the sustainable management of mountain territories.

Keywords: climate change, georeferenced dataset, mountain hut.

1. Introduction

Over time, the high mountains have been experienced by man in various ways. In the case of the Alps, since the 18th century, they have transformed from uncharted territory to a place of discovery and achievement, where the mountain hut represented ‘the only accepted and permitted anthropic and artificial presence’ (De Rossi 2018: 2). The gradual construction and distribution of mountain huts tell us about the times and ways in which humans have come to know the mountains, reflecting, from time to time, the socioeconomic changes on high-altitude territories. Originally conceived as shelters for the observation and exploration of an unknown territory, mountain huts today form a network of outposts that have, over time, acquired significant historical, cultural, and social value. However, their increasing use and the even more evident effects of climate change have a profound impact on these structures and the places where they are situated, questioning their role and pres-

ence within such a fragile territorial context as the Alps. Proposing sustainable and effective management actions for these constructions represents an urgency today, as highlighted during the 101st congress of the CAI - Italian Alpine Club ‘Mountains in the Era of Climate Change’ (CAI 2023).

Outlining future scenarios for high-altitude constructions requires an in-depth understanding of their diffusion, their use, and the relationships they have developed with the territory over time. This is no easy task, given the heterogeneity of the factors involved and the variety of phenomena to be considered.

The use of unpublished and experimental graphical representations, realised through digital systems, proves to be a support for this conceptual investigation, allowing the overcoming of some critical issues related to the characteristics and structure of the sources – such as the unavailability of a complete national inventory that includes both association-owned associations and private ones¹.

1. Some partial inventory already exist. The CAI created a database in 2022, which can be consulted online, containing mountain huts and bivouacs belonging to its association, while the regions carry out inventory of the structures present on their territory.



15 2024

Interpretare il territorio alpino nel tempo attraverso la rete dei presidi d’alta quota

Elisa Bernard, Massimiliano Condotta, Elisa Zatta

I rifugi in alta quota raccontano i tempi e i modi con i quali l’uomo ha conosciuto le Alpi. Nati come ripari, oggi compongono una rete di presidi sviluppatasi sui rilievi nel tempo, riflettendo le mutazioni socioeconomiche della storia. L’attuale contesto climatico e il crescente grado di fruizione mettono però in discussione la presenza e il ruolo di queste strutture in un contesto di fragilità come quello di alta montagna. Ipotizzare scenari futuri per le costruzioni in quota richiede una conoscenza approfondita sulla loro evoluzione e sul loro rapporto con il territorio. Ricostruzioni georiferite, diagrammi e strumenti interpretativi diventano il supporto principale al processo di analisi delle aree montane per comprendere lo sviluppo della rete di presidi nel tempo, interpretandone le dinamiche di fruizione e la relazione con il clima. A partire dalla creazione di un dataset inedito di 914 rifugi alpini italiani oltre i 1500 m s.l.m., individuati attraverso lo studio della letteratura, e dall’elaborazione dei relativi dati geografici, altimetrici, temporali e ricettivi raccolti, il contributo illustra l’evoluzione del rapporto tra uomo e montagna mediante l’utilizzo di rappresentazioni analitiche e interpretative. Connettendo queste informazioni con quelle climatiche e di rischio geo-idrologico, l’indagine propone un metodo per costruire un quadro conoscitivo utile a prefigurare scenari futuri. L’intersezione tra informazioni di tipo climatico, geo-idrologico e architettonico consente di esaminare il territorio alpino in un modo trasversale a più ambiti, utile a valutare la presenza e il ruolo dei rifugi e a evidenziare come, in futuro, la rete dei presidi d’alta quota potrà giocare un ruolo fondamentale nelle strategie di gestione sostenibile dei territori montani.

Parole chiave: cambiamento climatico, *dataset* georiferito, rifugi montani.

1. Introduzione

Nel tempo, l’alta montagna è stata vissuta in diversi modi dall’uomo. Nel caso delle Alpi, da territorio inesplorato è diventata a partire dal Settecento luogo di scoperta e di conquista, dove il rifugio rappresentava «l’unica presenza antropica e artificiale accettata e permessa» (De Rossi 2018: 2). La nascita e la diffusione dei rifugi ci raccontano i tempi e i modi con i quali l’uomo ha conosciuto la montagna, riflettendo di volta in volta sui territori d’alta quota le mutazioni socioeconomiche. Nati come ripari finalizzati all’osservazione e all’esplorazione di un territorio sconosciuto, i rifugi oggi compongono una rete di presidi che nel tempo ha acquisito un importante valore storico, culturale e sociale. Tuttavia, il crescente grado di fruizione e i sempre più evidenti effetti dei cambiamenti climatici impattano fortemente su queste strutture e sui luoghi dove sono collocati, mettendone in discussione il ruolo e la presenza all’interno di un contesto territoriale estremamente fragile come quello alpino. La proposta di azioni pro-

gettuali sostenibili ed efficaci per tali manufatti rappresenta oggi un’urgenza, come evidenziato anche nel corso del 101° congresso del CAI - Club Alpino Italiano *La montagna nell’era del cambiamento climatico* (CAI 2023).

Ipotizzare scenari futuri per le costruzioni in alta quota richiede una conoscenza approfondita della loro diffusione, fruizione, e delle relazioni che nel tempo hanno instaurato con il territorio. Si tratta di uno studio di non facile conduzione, considerata l’eterogeneità dei fattori in gioco e la varietà dei fenomeni da considerare.

L’utilizzo di rappresentazioni grafiche inedite e sperimentali, elaborate con l’utilizzo di sistemi digitali, si dimostra di supporto a tale indagine conoscitiva e permette di superare anche alcune criticità relative alle caratteristiche e alla struttura delle fonti quali, ad esempio, l’assenza di censimenti nazionali completi che considerino sia le strutture di proprietà delle associazioni che quelle private¹.

Per avviare l’indagine è stato necessario definire due criteri. Il primo è relativo all’identifi-

1. Alcuni censimenti parziali già esistono. Il CAI ha creato nel 2022 un database, consultabile online, contenente rifugi e bivacchi appartenenti alla propria associazione, mentre le Regioni effettuano autonomamente dei censimenti alle strutture presenti sul proprio territorio.

Two criteria had to be defined to start the investigation. The first one concerns the precise identification of the territory under investigation. The analysis was limited to the high mountain areas above 1500 m a.s.l. within the Italian Alpine region. Recent literature reports that environments above this altitude “are the ones that are responding most quickly and with greatest intensity to climate change, and they are the ones where slope instability is increasing” (Nigrelli, Chiarle 2023: 2150). The second criterion is related to the semantics of the term ‘mountain hut’, a concept difficult to frame precisely (Gibello 2011). Today, mountain huts are defined by the Tourism Code as ‘accommodation facilities located in the mountains at high altitudes, outside urban centres [...] arranged for shelter, refreshment, and mountain rescue, and must be guarded and open to the public for limited periods during the tourist seasons’ (Legislative Decree no. 79 of 23 May 2011). At the same time, the CAI considers them as ‘an accommodation facility for the practice of mountaineering and hiking, organised to provide hospitality and the possibility of stopping, refreshment, overnight stays, and related services’ (CAI 2021). Although the second definition aligns with the first, it specifies the concept of ‘shelter’ by introducing the term ‘overnight stay’, thereby clarifying that a hut must include a sleeping area. The analyses developed in this research, therefore, only consider structures that satisfy both definitions: guarded, open to the public, and equipped with beds.

The mountain huts were identified using regional², provincial³, and association lists (CAI 2018, SAT 2002), including the *Unico Rifugi* database (CAI 2022), tourist⁴ or local guides (Avoscan, Francescon 2006; Ceredi 2023), and finally integrated with web research. By examining these sources, geographic, altimetric, first construction data, and accommodation capacity were collected for each mountain hut. The latter, understood as the number of beds, was chosen as a representative parameter of the Alpine area’s fruition. However, the way in which mountain huts have been used has changed over time. Therefore, to reconstruct the historical evolution of the network of out-

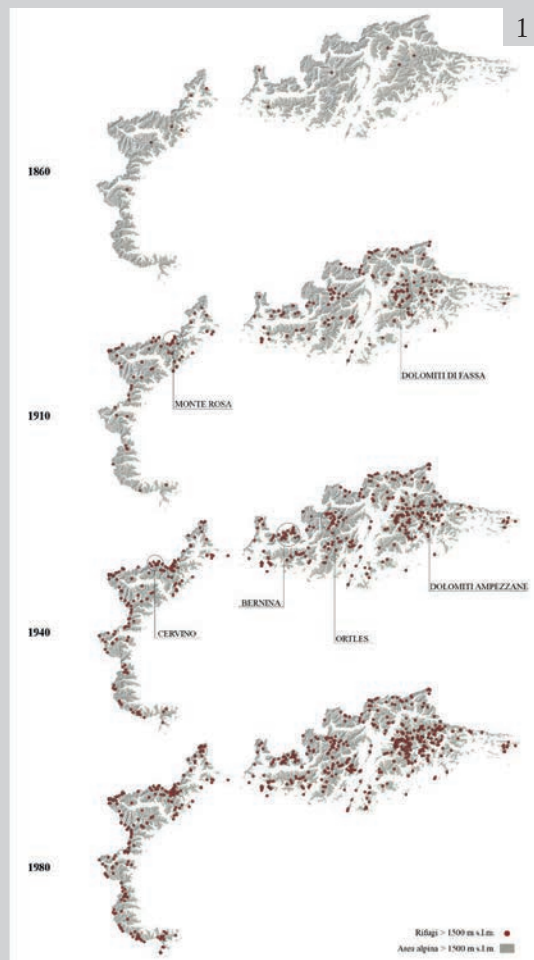


Figure 1
Georeferenced reconstruction of the progressive construction and spread of mountain huts in the Italian Alps (1860-1910-1940-1980) processed using GIS software, 2024. © The authors.

2. The regional lists analysed are those of: Liguria (Regione Liguria 2017), Piedmont (Regione Piemonte 2022), Aosta Valley (Regione Valle d’Aosta 2024), Lombardy (Regione Lombardia 2024), Veneto (Regione Veneto 2017), and Friuli Venezia Giulia (Regione Friuli Venezia Giulia 2024).

3. The provincial lists analysed are those of: Trento (Prov. Trento 2023) and Bolzano (Prov. Bolzano 2018).

4. To identify further mountain huts, the entire series ‘Le guide di Alp - Rifugi’ was consulted.

5. The 914 mountain huts analysed include historic huts that are no longer present (62), structures that were once used as mountain huts but are no longer managed (47), and decommissioned or unmanageable mountain huts (35), which have been retained for historical analyses of the evolution of mountain huts. There are 770 mountain huts active and managed today, used in the analyses on the current status.

posts comprehensively, structures that today meet the current regulatory definition, as well as those that have ceased to exist, been closed, or are no longer managed, were all considered. In identifying the historical mountain huts and acquiring the relevant data, the research was also based on bibliographic sources contemporary to the periods examined (Ferrari 1905; Ferrari 1925; Saglio 1957; CAI 1963; Arzani 1971; CAI 2002). Where not available, data were obtained, if indicated, from the websites of various mountain huts. Overall, data from 914 mountain huts⁵, both public and private, were analysed.

The collection and analysis of these data produced two main outcomes. The first is an unpublished dataset, obtained by reorganising data from different sources and integrating them into a single georeferenced system, creating the first census of mountain huts located in the Italian Alpine chain. The second is a set

Figura 1
Ricostruzione georiferita della progressiva costruzione e diffusione dei rifugi sull’arco alpino italiano (1860-1910-1940-1980) realizzata in ambiente GIS, 2024. © Gli autori.

2. Le liste regionali analizzate sono quelle di: Liguria (Regione Liguria 2017), Piemonte (Regione Piemonte 2022), Valle d’Aosta (Regione Valle d’Aosta 2024), Lombardia (Regione Lombardia 2024), Veneto (Regione Veneto 2017) e Friuli Venezia Giulia (Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia 2024).

3. Le liste provinciali analizzate sono quelle di: Trento (Provincia Autonoma di Trento 2023) e Bolzano (Provincia Autonoma di Bolzano 2018).

4. Per individuare ulteriori rifugi è stata consultata l’intera collana “Le guide di Alp - Rifugi”.

5. I 914 rifugi analizzati comprendono rifugi storici non più presenti (62), strutture un tempo utilizzate come rifugi, ma oggi non più gestite (47) e rifugi dismessi o inagibili (35) mantenuti per effettuare le analisi storiche di evoluzione dei rifugi alpini. I rifugi oggi attivi e gestiti sono 770, utilizzati nelle analisi sullo stato attuale.

cazione precisa del territorio in esame. L’analisi è stata limitata alle aree di alta montagna al di sopra dei 1500 m s.l.m. appartenenti al territorio italiano della catena alpina. La letteratura recente riporta infatti come gli ambienti oltre questa quota «sono quelli che stanno rispondendo più rapidamente e con maggiore intensità ai cambiamenti climatici e in cui l’instabilità dei versanti sta aumentando» (Nigrelli, Chiarle 2023: 2150). Il secondo criterio è quello volto a perimetrare il termine rifugio, di difficile perimetrazione (Gibello 2011). I rifugi alpini sono definiti oggi dal Codice del Turismo come «strutture ricettive ubicate in montagna ad alta quota, fuori dai centri urbani [...] predisposti per il ricovero, il ristoro e per il soccorso alpino e devono essere custoditi e aperti al pubblico per periodi limitati nelle stagioni turistiche» (D.lgs. 23 maggio 2011, n. 79). Al tempo stesso, il CAI li considera come «una struttura ricettiva finalizzata alla pratica dell’alpinismo e dell’escursionismo organizzata per dare ospitalità e possibilità di sosta, ristoro, pernottamento e servizi connessi» (CAI 2021). Seppur allineata alla prima definizione, quest’ultima attraverso l’utilizzo del termine pernottamento chiarisce il concetto di ricovero, specificando come esso richieda la presenza della zona notte. Le analisi sviluppate in questa ricerca considerano pertanto le strutture che soddisfano entrambe le definizioni, ovvero custodite, aperte al pubblico e con posti letto.

I rifugi sono stati individuati con l’utilizzo di elenchi regionali², provinciali³, e delle associazioni (CAI 2018, SAT 2002), tra cui il database *Unico Rifugi* (CAI 2022), di guide turistiche⁴ o locali (Avoscan, Francescon 2006; Ceredi 2023) e integrati infine con ricerche web. Analizzando queste fonti sono successivamente stati raccolti, per ciascun rifugio, i dati geografici, altimetrici, di costruzione della prima struttura e della capacità ricettiva. Quest’ultima, intesa come numero di posti letto, è stata scelta e considerata in questa analisi come parametro rappresentativo della fruizione del territorio alpino. Tuttavia, dato che il modo di fruire i rifugi alpini è cambiato nel tempo, per ricostruire in modo esaustivo l’evoluzione storica della rete di presidi, unitamente alle strutture che oggi rispondono alla definizione della normativa at-

tuale sono state considerate anche quelle oggi non più presenti, dismesse o non più gestite. Per l’individuazione dei rifugi storici e l’acquisizione dei relativi dati, la ricerca si è quindi basata anche su fonti bibliografiche coeve alle epoche esaminate (Ferrari 1905; Ferrari 1925; Saglio 1957; CAI 1963; Arzani 1971; CAI 2002). Laddove non disponibili, i dati sono stati ricavati, se indicati, dal sito web dei vari rifugi. Nel complesso sono stati analizzati quindi i dati di 914 rifugi⁵, sia pubblici che privati. La raccolta e l’analisi di questi dati hanno prodotto due esiti principali. Il primo è un *dataset* inedito, ottenuto riordinando i dati provenienti da diverse fonti e riconducendoli a un unico sistema georiferito, realizzando così il primo censimento dei rifugi situati sulla catena alpina italiana. Il secondo è un insieme di rappresentazioni analitiche, elaborate in ambiente GIS - Geographic Information Systems sulla base del *dataset* creato, che indagano il legame tra le Alpi, la diffusione dei rifugi nel tempo e la loro capacità ricettiva. Questi dati sono inoltre correlati ai possibili rischi derivanti dal cambiamento climatico.

2. Evoluzione

La riflessione sulle modalità di fruizione del territorio alpino italiano ha preso avvio analizzando la distribuzione geografica dei rifugi oltre i 1500 m s.l.m. attraverso una ricostruzione temporale.

Fino alla seconda metà dell’Ottocento, le strutture in alta quota erano poche decine (fig. 1). La montagna rappresentava ancora una dimensione sconosciuta; di conseguenza, i limitati presidi che offrivano ospitalità oltre il limite degli alpeggi erano ospizi per viaggiatori e pellegrini «senza alcun interesse per la fruizione dei monti al di fuori dei tragitti segnati e delle mulattiere» (Dini 2020: 21). A partire dal 1860 iniziano a comparire le prime strutture, che nel tempo si diffondono progressivamente in tutto l’arco alpino. La nascita dell’alpinismo esprime infatti la necessità di avere dei punti di appoggio come supporto alle ascensioni e all’attività scientifica, in duplice ottica di esplorazione e conquista delle vette. Il CAI, nato nel 1863, è promotore e principale committente delle costruzioni in quota che, con l’aumentare dei soci, ne incrementa il numero.

of analytical representations, processed in GIS – Geographic Information Systems based on the dataset created, which investigate the link between the Alps, the distribution of mountain huts over time, and their accommodation capacity. These data are also related to potential risks resulting from climate change.

2. Development

The investigation into the use of mountain huts in the Italian Alps began by analysing the geographical distribution of huts above 1,500 m a.s.l. through a temporal reconstruction.

Until the second half of the 19th century, there were only a few dozens structures at high altitude (fig. 1). The mountains still represented an unknown dimension; consequently, the limited outposts offering hospitality beyond the limits of the Alpine pastures were hospices for travellers and pilgrims “without any interest in the fruition of the mountains outside the marked routes and mule tracks” (Dini 2020: 21). Starting in 1860, the first structures began to appear and gradually spread throughout the Alps. The emergence of mountaineering reflected the necessity for structures to support both ascents and scientific activity, in the dual perspective of exploration and conquest of the summits. The CAI, founded in 1863, became the promoter and main sponsor of high-altitude constructions, which increased in number accordingly to the growth of members. In this period, it is possible to identify areas where the concentration of structures become more significant. By 1910, the interest in Monte Rosa Alps⁶ and the Fassa Dolomites – symbolic locations for historical mountaineering and early sports tourism – was evident. These were later followed by the Matterhorn, Bernina and Ortles Alps, the Brenta, and the Ampezzo Dolomites. While the construction of new huts continued progressively, favoured by the reconstruction period after the Second World War, with the economic boom and the rise of alpine skiing, the growth was especially significant in the Western Alps, as shown by the post-war reconstruction period. This was partly due to an initiative promoted by the CAI, the ‘Quadrennial Plan for the Western Alps’ (1937-1941): although interrupted and

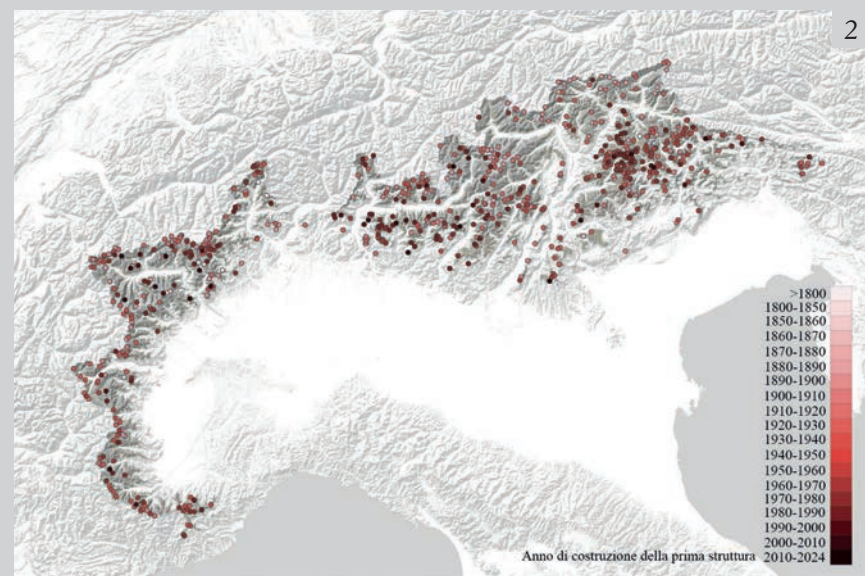


Figure 2
Georeferenced reconstruction of the progressive construction and spread of mountain huts in the Italian Alps from the late 18th century to the present day, processed through the superimposition of different time periods, realised in GIS software, 2024 © The authors.

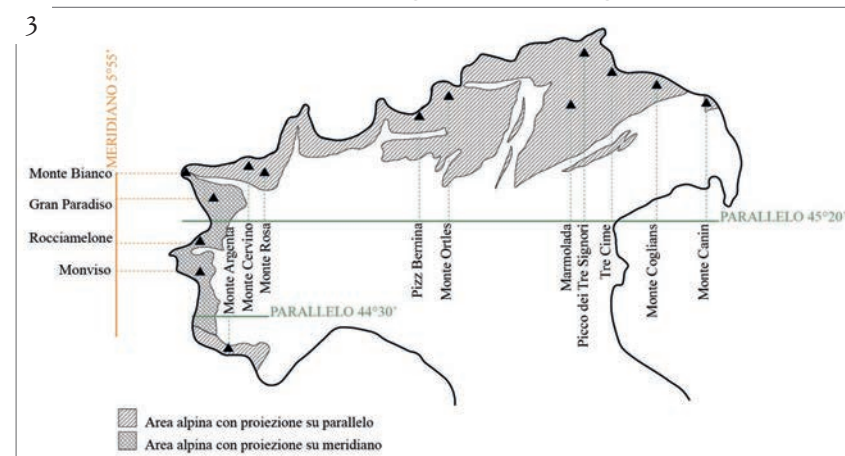
Figure 3
Example drawing of the projection on meridians and parallels used for the altimetric restitution of collected data. This methodology reinterprets the restitution method used in the cartographic representation of the *profilo geometrico delle Alpi*, created in 1840 by the Istituto Geografico Militare, 2024 © The authors.

6. The denomination of mountain areas used refers to the terminology defined by the International Unified Orographic Subdivision of the Alpine System (SOIUSA) to classify the Alps geographically and toponymically.

6. La denominazione delle aree montane utilizzata fa riferimento alla terminologia definita dalla SOIUSA - Suddivisione Orografica Internazionale Unificata del Sistema Alpino per classificare geograficamente e toponomasticamente le Alpi.

Figura 2
Ricostruzione georiferita della progressiva costruzione e diffusione dei rifugi sull'arco alpino italiano dalla fine del Settecento ad oggi, elaborata attraverso la sovrapposizione di diversi livelli temporali, realizzata in ambiente GIS, 2024 © Gli autori.

Figura 3
Schema esemplificativo della proiezione su meridiani e paralleli usata per la restituzione altimetrica dei dati raccolti. Questa metodologia ripropone la modalità di restituzione utilizzata nella rappresentazione cartografica del profilo geometrico delle Alpi realizzata nel 1840 dall'Istituto Geografico Militare, 2024 © Gli autori.



Esaminando questo periodo emergono aree in cui le strutture si concentrano maggiormente. Già a partire dal 1910 è evidente l'interesse per le Alpi del Monte Rosa⁶ e le Dolomiti di Fassa, luoghi simbolo dell'alpinismo storico e del primo turismo sportivo. A queste seguiranno poi le Alpi del Cervino, del Bernina, dell'Ortles, le Dolomiti di Brenta e Ampezzane. Se la costruzione di nuovi rifugi continua progressivamente, favorita dal periodo di ricostruzione del secondo dopoguerra, dal *boom* economico e dalla nascita dello sci di discesa, nella ricostruzione del 1940 è particolarmente evidente come la crescita sia maggiore nelle Alpi occidentali. Ciò è in parte dovuto a un'iniziativa voluta dal CAI, il piano quadriennale dei lavori delle Alpi occidentali (1937-1941): interrotto e concluso nel secondo dopoguerra, era mirato a migliorare l'offerta ricettiva dei rifugi, giudicata carente rispetto a quello orientale. A consuntivo, l'iniziativa vede la realizzazione di 38 nuove strutture, l'ampliamento di 16 e la ristrutturazione di 19 (Gibello 2011). La costruzione di nuove strutture rappresenta dunque la risposta principale all'intensificazione delle presenze in montagna, determinando un netto incremento delle strutture fino al 1980.

Osservando la ricostruzione temporale completa della rete dei presidi dall'Ottocento ad oggi (fig. 2), è possibile notare come, seppur il numero dei rifugi sia aumentato ulteriormente dagli anni Ottanta del Novecento, in tempi recenti questo fenomeno è molto più limitato rispetto al continuo incremento riscontrato nei decenni precedenti. A partire da questo periodo i nuovi rifugi raramente vengono realizzati *ex novo*,

ma per lo più ristrutturando vecchie malghe o baite abbandonate. Sarà la ricostruzione con ampliamento della capanna osservatorio Regina Margherita (4.555 m s.l.m.), realizzata nel 1980 dal CAI, a segnare un limite all'esponenziale proliferazione delle strutture, introducendo l'importante e ancora attuale questione legata all'impatto ambientale delle strutture in alta montagna. Pochi mesi dopo, un documento approvato dal consiglio centrale del CAI, il Bidecalogo (CAI 1981), dichiara infatti che la realizzazione di nuove strutture in montagna dovrà essere il più possibile limitata, vagliandone l'impatto sull'ambiente. Seguiranno poi altri importanti testi in materia di tutela ambientale come le Tesi di Biella (Mountain Wilderness 1987), la Charta di Verona (CAI 1990), la Convenzione delle Alpi (1991) e la Convenzione europea del Paesaggio (2000). È evidente quindi come la sensibilità rispetto alla fragilità del territorio alpino e la consapevolezza del valore paesaggio naturale inizino a diventare, a partire dalla fine del secolo scorso, un tema centrale nella progettazione di nuovi rifugi alpini.

3. Altimidine

I diagrammi nelle figure 4 e 5 sono stati elaborati per descrivere e analizzare la distribuzione altimetrica dei rifugi alpini in relazione all'evoluzione temporale e alla capacità ricettiva. Queste due rappresentazioni sono state eseguite mediante proiezione dei dati spaziali su meridiani e paralleli (fig. 3), facendo riferimento alle modalità di restituzione utilizzate nella rappresentazione cartografica del profilo geometrico delle Alpi, realizzata nel 1840 dall'Istituto Geografico Militare proiettando su meridiani e paralleli il profilo altimetrico dell'intera catena alpina.

Analizzando altimetricamente la distribuzione dei rifugi alpini in relazione all'anno di costruzione delle strutture (fig. 4) è possibile notare come quelle più recenti siano posizionate principalmente al di sotto dei 2500 m s.l.m. A quote maggiori rimangono unicamente i rifugi di epoche precedenti, realizzati nei primi anni dell'alpinismo per la conquista delle vette, oppure come punto di osservazione privilegiata del territorio circostante. Tra questi, la capanna Regina Margherita, più alto rifugio dell'in-

tures in the mountains should be as limited as possible, considering their impact on the environment. Other important documents on environmental protection followed, such as *Tesi di Biella* (Mountain Wilderness 1987), *Charta di Verona* (CAI 1990), the Alpine Convention (1991), and the European Landscape Convention (2000). It is therefore clear that, from the end of the last century, the fragility of the Alpine region and the value of its natural landscape began to play a central role in the design of new mountain huts.

3. Elevation

The diagrams in figures 4 and 5 were drawn up to describe and analyse the altimetric distribution of mountain huts in relation to their temporal evolution and accommodation capacity. These representations were developed by projecting the spatial data onto meridians and parallels (fig. 3), referring to the restitution methods used in the cartographic depiction of the geometric profile of the Alps, which was created in 1840 by the Istituto Geografico Militare by projecting the altimetric profile of the entire Alpine chain onto meridians and parallels.

Analysing the altimetric distribution of mountain huts in relation to the year in which the structures were built (fig. 4), it is evident that the most recent ones are mainly located below 2,500 m a.s.l. At higher altitudes, only those from earlier periods remain - huts built in the early years of mountaineering for peak conquest or as privileged observation points of the surrounding area. Among these is the Capanna Regina Margherita, the highest mountain hut in the entire Alpine chain, which still preserves its scientific vocation by housing a meteorological observatory of the Piedmont Region.

Additionally, although the maximum altitude of the mountain huts is strongly influenced by the orography of the territory (with the highest huts found in the western Alps), there is a distinct difference in the distribution of these structures between the two Alpine sectors. While in the Western Alps there is a greater dispersion and distribution of huts across the territory, in the Eastern Alps these are more

concentrated in the range between 1,500 and 2,500 m a.s.l.

The graphical correlation between the altitude distribution of the huts and their current accommodation capacity (fig. 5), on the other hand, shows that the most spacious ones, although limited in number, are located at very high altitudes. This can be explained by the need for intermediate support points during ascents, due to the length of the routes, as well as by the high frequentation of the route itself. Among the most spacious mountain huts are Rifugio Torino Nuovo (3,375 m) on Mont Blanc, Rifugio Gnifetti (3,647 m) on Monte Rosa, Rifugio Marinelli Bombardieri (2,818 m) in the Bernina group, and Rifugio Hotel Livrio (3,308 m) in the Ortles-Cevedale group. However, there are also examples of very spacious huts at lower altitudes, such as the Vajolet mountain hut (2,243 m) in the Dolomites, which has been extended several times over the years.

4. Use of the Territory

Three interpretative representations, created by intersecting the geo-referenced data with a hexagonal grid, allow for a deeper analysis of the themes investigated by spatially examining the distribution of beds and mountain huts in the Italian Alps.

The first representation (fig. 6) illustrates how

Figure 4

Correlation between the altitude distribution and the construction date of the mountain huts examined, realised by projecting their geographical position on meridians and parallels, 2024. © The authors.

Figure 5

Correlation between the altitude distribution and accommodation capacity of the mountain huts examined, carried out by projecting their geographical position on meridians and parallels, 2024. © The authors.

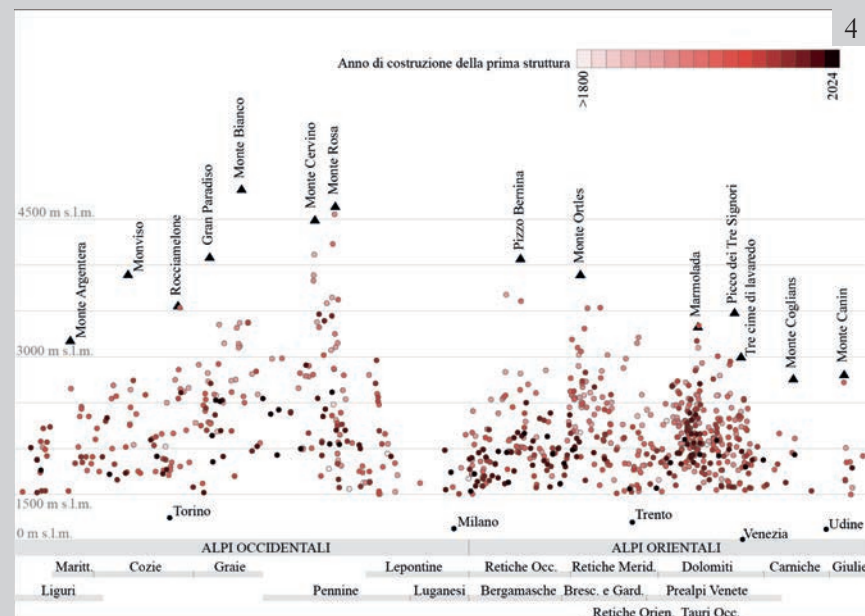


Figura 4
Correlazione tra la distribuzione altimetrica e l'epoca di costruzione dei rifugi esaminati, realizzata proiettando su meridiani e paralleli la loro posizione geografica, 2024. © Gli autori.

Figura 5
Correlazione tra la distribuzione altimetrica e la capacità ricettiva dei rifugi esaminati, realizzata proiettando su meridiani e paralleli la loro posizione geografica, 2024. © Gli autori.

tera catena alpina, che ancora oggi conserva la vocazione scientifica ospitando un osservatorio meteorologico della Regione Piemonte.

Inoltre, seppure la quota massima dei rifugi sia fortemente influenzata dall'orografia del territorio e i rifugi più alti si trovino quindi nell'area occidentale, esiste una seconda netta differenza nella distribuzione di queste strutture tra i due settori alpini. Mentre nelle Alpi occidentali si osserva una dispersione e una distribuzione maggiore dei rifugi sul territorio, nelle Alpi orientali questi ultimi si concentrano maggiormente nella fascia tra i 1500 e i 2500 m s.l.m.

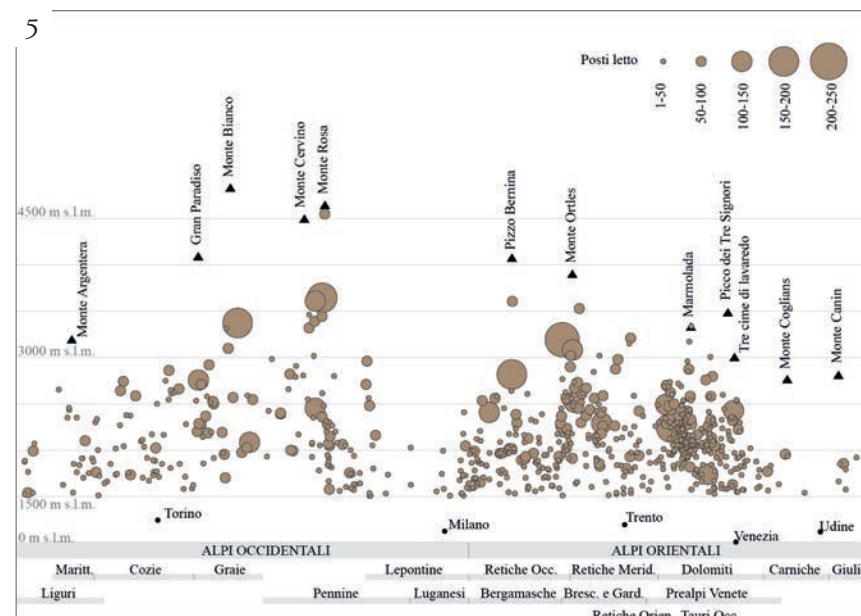
La correlazione grafica tra la distribuzione altimetrica dei rifugi e l'attuale capacità ricettiva (fig. 5), fa notare invece come i rifugi più capienti, seppur limitati, siano posizionati a quote molto elevate. Questo può essere giustificato sia dalla necessità di avere un punto intermedio di appoggio durante l'ascesa, dovuto alla lunghezza dell'itinerario, che dall'elevata frequentazione dell'itinerario stesso. Tra i rifugi più capienti ci sono il rifugio Torino Nuovo (3375 m) sul Monte Bianco, il rifugio Gnifetti (3647) sul Monte Rosa, il rifugio Marinelli Bombardieri (2818 m) sul gruppo del Bernina e il rifugio hotel Livrio (3308 m) sul gruppo dell'Ortles-Cevedale. Non mancano comunque i casi di rifugi molto capienti anche a quote inferiori come il rifugio Vajolet (2243 m), nelle Dolomiti, ampliato più volte nel tempo.

4. Fruizione del territorio

Tre rappresentazioni interpretative, realizzate mediante intersezione dei dati georiferiti con una griglia esagonale, consentono di approfondire l'analisi critica dei temi indagati analizzando spazialmente la distribuzione dei posti letto e dei rifugi sull'arco alpino italiano.

La prima di queste (fig. 6) mostra come l'incremento progressivo delle strutture nel tempo e la loro distribuzione sono strettamente correlati al graduale e mirato intensificarsi delle presenze. La risposta all'aumento dei fruitori della montagna non stimola soltanto la costruzione di nuove strutture, ma anche interventi di ampliamento di quelle già presenti, spesso ripetuti e ravvicinati tra loro. Data la correlazione tra aumento del turismo e incremento della capacità ricettiva nei rifugi, quest'ultima è considerata rappresentativa della fruizione dei territori d'alta quota nel tempo. Analizzando l'evoluzione del numero di posti letto, è possibile notare come già a partire dal 1925 ci siano delle aree più frequentate come nelle Alpi del Monte Rosa, dell'Ortles e delle Dolomiti di Fassa. Nei decenni seguenti, seppure in altre zone la capacità ricettiva aumenti progressivamente, queste ultime, assieme alle Dolomiti di Sesto, si confermano essere quelle con più presenze. Questo emerge in modo evidente nella rappresentazione dei dati al 2024 (fig. 7) che elabora i dati delle 770 strutture rispondenti alla attuale definizione di rifugio. L'area del Gruppo del Catinaccio, che già agli albori dell'alpinismo ospitava i primi presidi, risulta essere ancora oggi quella con più posti letto, in parte per la presenza di rifugi molto capienti come il rifugio Vajolet (2243 m) e il rifugio Bolzano (2457 m). Altre aree di rilievo sono, in ordine decrescente di capienza, il Gruppo del Sella, del Monte Rosa, del Cevedale, di Cortina d'Ampezzo, delle Dolomiti di Brenta, il Gruppo dell'Adamello, delle Dolomiti di Sesto, della Marmolada e alcune zone del Bernina e delle Orobie.

Altrettanto significativa è l'elaborazione volta a esaminare la distribuzione dei rifugi sull'arco alpino italiano (fig. 8) se relazionata al numero di posti letto. Quest'ultima mostra come alcune aree, in parte già individuate come zone molto frequentate, abbiano anche un elevato numero di rifugi. Confrontando questa analisi con la



the progressive increase in structures over time and their distribution are closely linked to the gradual and concentrated intensification of visitor numbers. The response to the rising number of mountain users not only encouraged the construction of new structures but also the expansion of existing ones, often repeated and clustered closely together. Given the correlation between the rise in tourism and the increase in accommodation capacity in mountain huts, the latter is considered representative of the use of high-altitude areas over time. By analysing the increase in the number of beds, it is apparent that from 1925 onwards, more frequently visited areas, such as the Monte Rosa, Ortles, and Fassa Dolomites Alps, began to emerge. In the following decades, these areas, together with the Sexten Dolomites, were confirmed as the most visited, although accommodation also increased in other regions. This is evident in the data representation up to 2024 (fig. 7), which processes data from the 770 structures that meet the current definition of mountain huts. The Catinaccio Group, which was already home to the first huts during the early days of mountaineering, remains the area with the highest number of beds, partly due to the presence of large mountain huts such as Rifugio Vajolet (2,243 m) and Rifugio Bolzano (2,457 m). Other important areas, in descending order of accommodation capacity, include the Sella Group, Monte Rosa, Cevedale, Cortina d'Ampezzo, Brenta Dolomites, Adamello Group, Sexten Dolomites, Marmolada, and certain areas of the Bernina and Orobic mountains.

The representation that examines the distribution of mountain huts in the Italian Alps (fig. 8), in relation to the number of beds, is also significant. It reveals that some areas - already recognised as highly frequented - also host a high number of mountain huts. Comparing this analysis with the previous one, it is clear that the large number of beds in certain areas is primarily due to the significant number of mountain huts in that area. This phenomenon is well illustrated by the Dolomite region, which, while home to many small facilities, has a high overall number. In contrast, some areas, particularly in the Western Alps and South

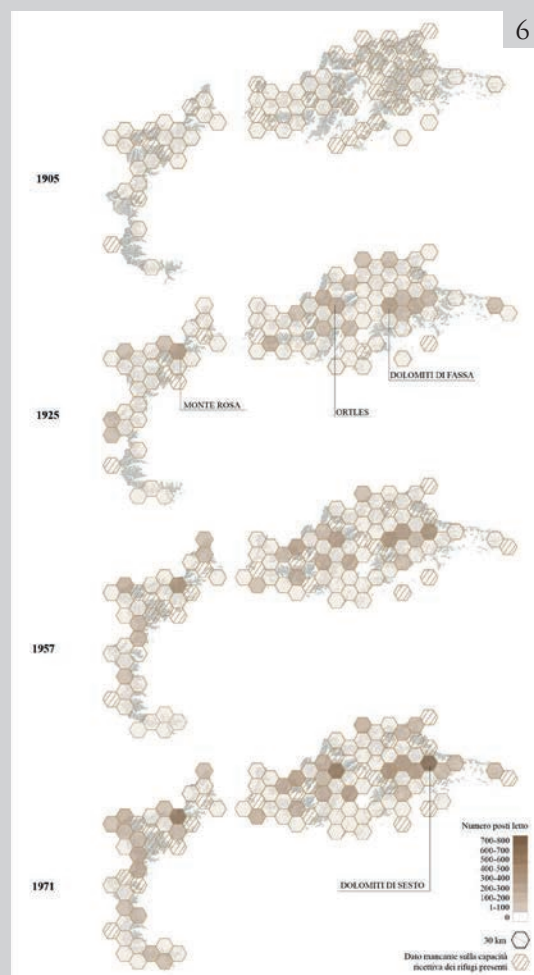


Figure 6
Graphic elaboration of the evolution of the accommodation capacity of Italian mountain huts over time, realised in GIS software by intersecting georeferenced historical accommodation data (1905-1925-1957-1971) with a hexagonal grid representing the Italian Alps above 1,500 m a.s.l., 2024. © The authors.

Figure 7
Graphic processing of the current accommodation capacity of Italian mountain huts, realised in GIS software by intersecting actual accommodation data with a representative hexagonal grid of the Italian Alps above 1,500 m a.s.l., 2024. © The authors.

Figure 8
Graphical elaboration of the number of Italian mountain huts. The following processing was carried out in GIS software by intersecting georeferenced spatial data with a representative hexagonal grid of the Italian Alps above 1,500 m a.s.l., 2024. © The authors.

Tyrol, feature fewer huts but with significantly large accommodation capacities. This is because, despite the lower number of huts, their overall capacity is much greater.

5. Future

The current worsening of the climatic context, whose impacts manifest earlier and more intensely in the high mountains, affects both the Alpine region and the mountain huts it hosts, highlighting the dangers to which some structures are exposed. The retreat of glaciers, permafrost thaw, rockfalls, landslides, and intense meteorological events are the primary phenomena that impact the territory (Adler et al. 2022), the preservation of its landscape and of the structures that are located there. Among these, permafrost thaw has the most significant impact on high-altitude constructions. This factor increases the instability of slopes and

Figura 6
Elaborazione grafica che restituisce l'evoluzione della capacità ricettiva dei rifugi alpini italiani nel tempo, realizzata in ambiente GIS mediante intersezione di dati ricettivi storici georiferiti (1905-1925-1957-1971) con una griglia esagonale rappresentativa dell'arco alpino italiano oltre i 1500 m s.l.m., 2024. © Gli autori.

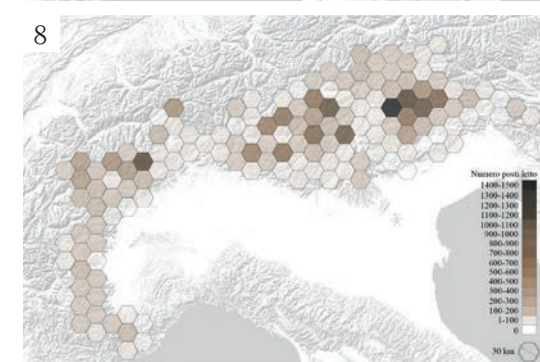
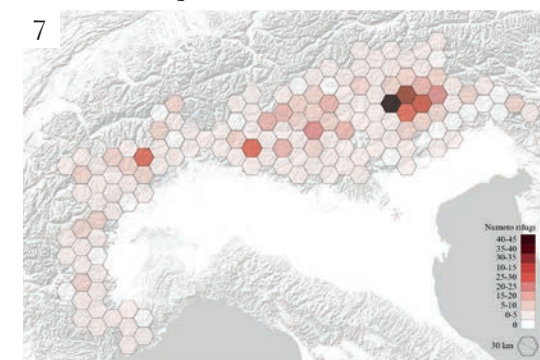
Figura 7
Elaborazione grafica che restituisce la capacità ricettiva attuale dei rifugi alpini italiani, realizzata in ambiente GIS mediante intersezione di dati ricettivi attuali con una griglia esagonale rappresentativa dell'arco alpino italiano oltre i 1500 m s.l.m., 2024. © Gli autori.

Figura 8
Elaborazione grafica che restituisce la numerosità dei rifugi alpini italiani. La seguente elaborazione è stata realizzata in ambiente GIS mediante intersezione di dati spaziali georiferiti con una griglia esagonale rappresentativa dell'arco alpino italiano oltre i 1500 m s.l.m., 2024. © Gli autori.

precedente, si nota come il gran numero di posti letto in determinate aree sia dovuto soprattutto al significativo numero di rifugi presenti in quella zona, fenomeno di cui è rappresentativa l'area dolomitica dove le strutture sono mediamente poco capienti, ma più numerose. Al contrario, in alcune zone, soprattutto nelle Alpi occidentali e nella zona dell'Alto Adige, il numero di strutture è contenuto ma la capacità ricettiva media è significativa, circostanza dovuta proprio al fatto che, seppur il numero di rifugi sia minore, la capienza complessiva degli stessi è maggiore.

5. Futuro

L'attuale aggravamento del contesto climatico, i cui impatti si manifestano anticipatamente e in modo più intenso sull'alta montagna, coinvolge tanto l'arco alpino quanto i rifugi che esso ospita, evidenziando la precarietà di alcune strutture. Il ritiro dei ghiacciai, la fusione dello strato del *permafrost*, crolli di roccia, frane, inondazioni ed eventi meteorologici intensi sono i principali fenomeni che impattano sul territorio (Adler et al. 2022), sulla conservazione del paesaggio e sulle strutture che vi sono insediate. Tra questi, la fusione del *permafrost* è quella che maggiormente incide sulle costruzioni in alta quota. Questo fattore, infatti, ac-



cresce l'instabilità dei pendii e degli ammassi rocciosi (Nigrelli et al. 2024), incidendo sulla stabilità del suolo e provocando cedimenti del terreno con effetti pericolosi per la sicurezza delle strutture e per l'utenza che le frequenta. Si tratta quindi di una tra le condizioni più urgenti da valutare tra gli effetti dei cambiamenti climatici, in relazione alla posizione e alla capacità ricettiva dei rifugi. Una ulteriore elaborazione grafica dei dati raccolti mette in relazione la distribuzione della capacità ricettiva con quest'ultimo fattore di rischio evidenziato (fig. 9). Analizzando la distribuzione del *permafrost*, elaborata e aggiornata nel 2018 dall'Università di Zurigo in collaborazione con l'Università di Waterloo, nell'ambito del progetto *Permafrost longterm monitoring network* (PermaNET), è possibile osservare come alcune aree ricche di utenza siano anche potenzialmente soggette a instabilità dei versanti e delle strutture. Due progetti, nati dalla collaborazione tra il CNR - Consiglio Nazionale delle Ricerche e il CAI, sono attualmente in corso per approfondire questi aspetti, analizzando l'andamento meteorologico dei territori d'alta quota e studiando i fenomeni di instabilità di natura geo-idrologica delle sue strutture. I progetti, rispettivamente *Rifugi Sentinelle del clima e dell'ambiente* (Bonasoni et al. 2022) e *Resilienza Strutture Alpine - RESALP* (CNR 2024), conducono attività di monitoraggio ambientale e di analisi sulla stabilità delle strutture. Per farlo si appoggiano alla esistente rete dei presidi dandole una nuova funzione di raccolta dati sull'intero arco alpino italiano, utile a incrementare le informazioni sull'andamento climatico e sugli effetti che quest'ultimo ha sulle strutture d'alta quota. La fusione del *permafrost* rappresenta solo uno degli impatti del cambiamento climatico sulle Alpi, per i quali interpretare dati georiferiti relativi al rischio potenziale si dimostra efficace. In un contesto di crisi climatica in cui la presenza e il ruolo dei rifugi è fortemente messo in discussione, le intersezioni tra informazioni di tipo climatico, geo-idrologico e architettonico, raccolte ed elaborate attraverso l'utilizzo di sistemi digitali, risultano fondamentali per valutare se in uno specifico contesto ambientale i rifugi debbano essere mantenuti in funzione e con quali finalità. Prendendo in esame il ter-

rock masses (Nigrelli et al. 2024), affecting soil stability and causing ground subsidence with dangerous effects on the safety of both structures and the people who use them. This is therefore one of the most urgent conditions to be evaluated among the effects of climate change, in relation to the location and accommodation capacity of mountain huts. An additional graphical elaboration of the collected data links the distribution of accommodation capacity to this risk factor (fig. 9). By analysing the distribution of permafrost, elaborated and updated in 2018 by the University of Zurich in collaboration with the University of Waterloo, as part of the Permafrost Long-Term Monitoring Network (PermaNET) project, it is possible to observe how some areas, rich in users, are also potentially subject to slope instability and structural risk. Two ongoing projects, born from the collaboration between the CNR - Italian National Research Council and the CAI, aim to investigate these aspects by analysing the meteo-climatic trends of high-altitude areas and studying the geo-hydrological instability phenomena affecting its structures. The projects, *Rifugi montani sentinelle del clima e dell'ambiente* (Bonasoni 2022) and *Resilienza Strutture Alpine – RESALP* (CNR 2024), respectively focus on environmental monitoring and structure stability analysis. To do this, they use the existing network of outposts, giving them a new function: to collect data across the entire Italian Alps, an activity useful for gathering information on climate trends and their effects on high-altitude structures.

Permafrost thaw is only one of the impacts of climate change on the Alps, for which interpreting geo-referenced data on potential risk is effective. In the context of a climate change crisis that strongly questions the presence and role of mountain huts, the intersections between climatic, geo-hydrological, and architectural data – collected and processed using digital systems – are crucial in evaluating whether, in a specific environmental context, mountain huts should remain in operation and for what purposes. By examining the territory of the Valle d'Aosta Region (fig. 10), an area with a large presence of permafrost, the 3D processing carried out shows how the relation-

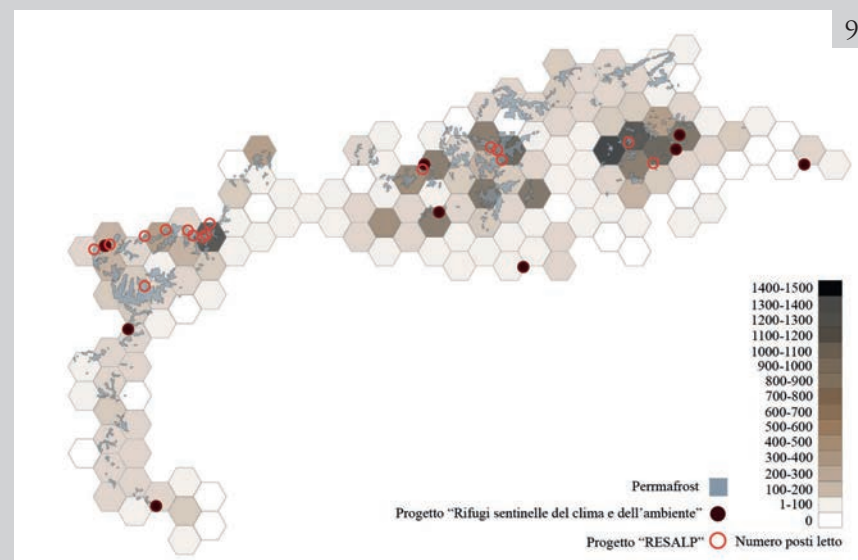


Figure 9
Correlation between the accommodation capacity, the location of mountain huts currently engaged in high-altitude data collection activities, and the distribution of permafrost, elaborated and updated in 2018 by the University of Zurich in collaboration with the University of Waterloo, carried out in GIS software, 2024. © The authors.

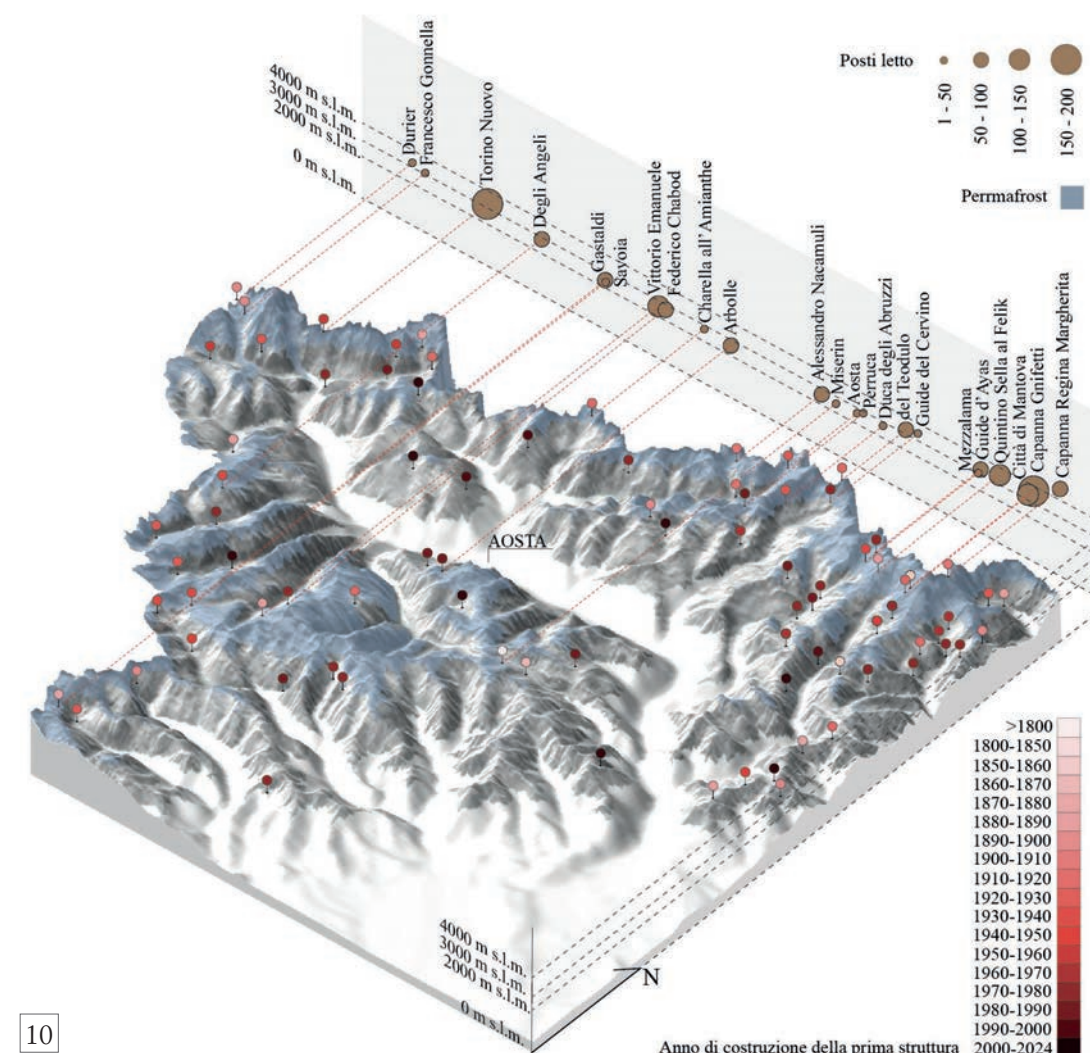
Figure 10
3D processing obtained in GIS software using a Digital Terrain Model (DTM) that correlates the geographic, temporal, and altimetric data of the mountain huts in the Aosta Valley region with the distribution of permafrost, elaborated and updated in 2018 by the University of Zurich in collaboration with the University of Waterloo. Mountain huts located in areas with permafrost were projected onto the α plane to relate their geographical and altimetric distribution to their accommodation capacity, 2024. © The authors.

torio della Valle d'Aosta (fig. 10), area con grande presenza di *permafrost*, l'elaborazione tridimensionale realizzata evidenzia come la relazione tra le diverse informazioni raccolte sia utile a valutare questi aspetti. Relazionando tra loro i dati raccolti nel *dataset* creato con l'orografia del territorio e la distribuzione del *permafrost* (Università di Zurigo 2018) è possibile notare come in aree potenzialmente a rischio si trovino rifugi più o meno capienti e realizzati in diversi anni. Avere dati attendibili sul potenziale rischio di queste aree e sullo stato delle strutture presenti diventa quindi fondamentale per proporre strategie efficaci di mitigazione e adattamento ai cambiamenti climatici. Il contributo elabora un'interpretazione del territorio alpino attraverso la rete dei presidi

d'alta quota utilizzando la rappresentazione digitale come supporto all'analisi. Partendo dalla restituzione georiferita di dati geografici, temporali, altimetrici e ricettivi dei rifugi italiani, si evidenzia come l'intersezione di questi parametri con ulteriori livelli interpretativi consenta di tracciare un quadro conoscitivo del territorio alpino trasversale a più ambiti. In futuro, la rete dei rifugi d'alta quota potrà dunque giocare un ruolo fondamentale nelle strategie sostenibili di gestione di questi territori fragili. A partire da questi esiti, i prossimi passi della ricerca approfondiranno la relazione tra distribuzione geografica dei presidi e le modificazioni geologiche del territorio delineando scenari nel tempo utili a aumentare la conoscenza dei territori d'alta montagna.

Figura 9
Correlazione tra la capienza ricettiva, la posizione della rete dei rifugi che oggi effettuano attività di raccolta dati in alta quota e la distribuzione del permafrost elaborata e aggiornata nel 2018 dall'Università di Zurigo in collaborazione con l'università di Waterloo, 2024. © Gli autori.

Figura 10
Elaborazione tridimensionale ottenuta in ambiente GIS utilizzando un Digital Terrain Model (DTM) e relazionando i dati geografici, temporali e altimetrici dei rifugi presenti nella regione Valle d'Aosta con la distribuzione del permafrost realizzata e aggiornata nel 2018 dall'Università di Zurigo in collaborazione con l'università di Waterloo. I rifugi che si trovano in aree con presenza di permafrost sono stati proiettati su un piano α mettendo in relazione la distribuzione geografica e altimetrica con la capacità ricettiva, 2024. © Gli autori.



References / Bibliografia

ADLER C., WESTER P., BHATT I., HUGGEL C., INSAROV G., MORECROFT M., MUCCIONE V., PRAKASH A. (2022), *Cross-Chapter Paper 5: Mountains*, in PÖRTNER H.O., ROBERTS D.C., TIGNOR M., POLOCZANSKA E., MINTENBECK K., ALEGRÍA A., CRAIG M., LANGSDORF S., LÖSCHKE S., MÖLLER V., OKEM A., RAMA B., a cura di, *Climate Change 2022: Impacts, Adaptation and Vulnerability*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 2273-2318, doi:10.1017/9781009325844.022.

ARZANI C. (1971), *I rifugi del Club Alpino Italiano. Le stazioni del Corpo Nazionale di Soccorso Alpino*, Milano, Rassegna Alpina.

AVOSCAN C., FRANCESCON F. (2006), *Rifugi della provincia di Belluno: cenni storici, accessi, traversate, ascensioni alle ricerche delle creature più belle delle Dolomiti*, Belluno, Provincia.

BARBERA E., RICCI C., a cura di (1997), *Le Guide di Alp – Rifugi 1: Francia Italia*, Torino, Vivalda Editori.

BARBERA E., RICCI C., a cura di (1997), *Le Guide di Alp – Rifugi 2: Francia Italia*, Torino, Vivalda Editori.

BARBERA E., RICCI C., a cura di (1997), *Le Guide di Alp – Rifugi 3: Francia Italia*, Torino, Vivalda Editori.

BONASONI P., FREZZINI L., DAVOLIO S., NIGRELLI G., FILETTO P.V., VERZA G.P. (2022), *Rifugi montani sentinelle del clima e dell'ambiente. Un progetto CAI - CNR che si estende dalle Alpi al Mediterraneo*, «Il Bollettino – Comitato Scientifico Centrale», aprile 2022, pp. 9-17.

CAMANNI S., BENEDETTI M., EINGRIEBER M., BARBERA E., AGHEMO S., SANTULLO F., a cura di (1998), *Le Guide di Alp – Rifugi 7: Austria Italia*, Torino, Vivalda Editori.

CAMANNI S., BENEDETTI M., EINGRIEBER M., BARBERA E., AGHEMO S., SANTULLO F., a cura di (1998), *Le Guide di Alp – Rifugi 8: Austria Italia*, Torino, Vivalda Editori.

CAMANNI S., BENEDETTI M., EINGRIEBER M., BARBERA E., AGHEMO S., SANTULLO F., a cura di (1998), *Le Guide di Alp – Rifugi 9: Italia*, Torino, Vivalda Editori.

BO F. (2002), *Rifugi e bivacchi del Club Alpino Italiano*, Ivrea, Priuli & Verlucca.

CNR – CENTRO NAZIONALE DELLE RICERCHE (2024), *Al via il primo screening alla stabilità di bivacchi e rifugi italiani oltre i 2.800 m di quota*, <https://www.cnr.it/en/press-note/n-12869/al-via-il-primo-screening-della-stabilita-di-bivacchi-e-rifugi-italiani-oltre-i-2-800-metri-di-quota> (ultima consultazione 18/9/2024).

CEREDI A. (2023), *Le nostre case sui monti: vicende storiche e sociali dei rifugi SAT*, Trento, Società Alpinisti Tridentini.

CAI – CLUB ALPINO ITALIANO (1963), *Rifugi e Bivacchi*, in CAI - CLUB ALPINO ITALIANO, a cura di, *I 100 anni del Club Alpino Italiano*, Milano, Club Alpino Italiano, pp. 695-761.

CAI – CLUB ALPINO ITALIANO (1981), *Bidecalogo*, https://www.cai.it/wp-content/uploads/2024/04/1981_bidecalogo.pdf (ultima consultazione 18/9/2024).

CAI – CLUB ALPINO ITALIANO (1990), *Charta di Verona*, https://www.cai.it/wp-content/uploads/2024/06/1990_La_charta_di_Verona_.pdf (ultima consultazione 18/9/2024).

CAI – CLUB ALPINO ITALIANO (2018), *Guida ai rifugi del CAI: 363 rifugi del Club Alpino Italiano per scoprire la montagna*, Milano, Solferino.

CAI – CLUB ALPINO ITALIANO (2022), *Unico rifugio CAI*, <https://rifugi.cai.it> (ultima consultazione 18/9/2024).

CAI – CLUB ALPINO ITALIANO (2021), *Regolamento strutture ricettive del Club Alpino Italiano*, <https://www.cai.it/wp-content/uploads/2020/12/Regolamento-strutture-ricettive-del-Club-Alpino-Italiano-20201.pdf> (ultima consultazione 18/9/2024).

CAI – CLUB ALPINO ITALIANO (2024), *101. Congresso nazionale: la montagna nell'era del cambiamento climatico*, atti del congresso (Roma, 25-26 novembre 2023), Annone Brianza, Cattaneo Paolo grafiche.

D.LGS – DECRETO LEGISLATIVO 23 maggio 2011, n. 79, Capo II, art. 12 “Codice del Turismo”.

DE ROSSI A. (2018), *Il rifugio come punto di soglia tra l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo*, in DINI R., GIBELLO L., GIRODO S., *Rifugi e bivacchi: gli imperdibili delle Alpi: architettura, storia, paesaggio*, Milano, Hoepli, pp. 1-2.

DINI R., GIBELLO L., GIRODO S., (2018), *Rifugi e bivacchi: gli imperdibili delle Alpi: architettura, storia, paesaggio*, Milano, Hoepli.

DINI R., GIBELLO L., GIRODO S., (2020), *Andare per rifugi*, Bologna, Il Mulino.

FERRARI A. (1905), *I rifugi del Club Alpino Italiano*, «Bollettino del Club Alpino Italiano 1904-1905», vol. XXXVII, pp. 2-290.

FERRARI A. (1925), *I rifugi alpini d'Italia*, Monza, Sucai.

GIBELLO L. (2011), *Cantieri d'alta quota: breve storia della costruzione dei rifugi sulle Alpi*, Biella, Lineadaria.

IGM – ISTITUTO GEOGRAFICO MILITARE (1840), *Profilo geometrico delle Alpi. Tra il monte e la cima di Bortoray all'oriente del golfo di Quarnero riferito al parallelo di 45° e 25' - Tav.1*, https://www.igmi.org/carte-antiche/digitale_300_dpi/carta-1658482193.7 (ultima consultazione 13/9/2024).

IGM – ISTITUTO GEOGRAFICO MILITARE (1840), *Profilo geometrico delle Alpi. Tra il monte schiavo a settemtrione d'Albenga sul mediterraneo, ed il Monte Bianco riferito al meridiano di 5° e 55' dell'osservatorio reale di Parigi - tavola 2*, https://www.igmi.org/carte-antiche/digitale_300_dpi/carta-1658482193.7 (ultima consultazione 13/9/2024).

IGM – ISTITUTO GEOGRAFICO MILITARE (1840), *Profilo geometrico delle Alpi. Tra il Monte dello Schiavo e quello dell'Inciastraja presso le sorgenti della stura riferito al parallelo di 44° e 30' – tavola 3*, https://www.igmi.org/carte-antiche/digitale_300_dpi/carta-1658482193.7 (ultima consultazione 13/9/2024).

MARAZZI S. (2005), *Atlante orografico delle Alpi: SOIUSA: suddivisione orografica internazionale unificata del sistema alpino*, Pavone Canavese, Priuli & Verlucca.

MOUNTAIN WILDERNESS (1987), *Le Tesi di Biella*, <https://www.mountainwilderness.it/le-tesi-di-biella/> (ultima consultazione 13/9/2024).

NIGRELLI G., CHIARLE M. (2023), *1991-2020 climate normal in the European Alps: focus on high-elevation environments*, «Journal of Mountain Science», vol. 20, pp. 2149-2163, <https://doi.org/10.1007/s11629-023-7951-7>.

NIGRELLI G., PARANUNZIO R., TURCONI L., LUINO F., MORTARA G., GUERINI M., GIARDINO M., CHIARLE M. (2024), *First national inventory of high-elevation mass movements in the Italian Alps*, «Computers and Geosciences», vol. 184, <https://doi.org/10.1016/j.cageo.2024.105520>.

PROVINCIA AUTONOMA DI BOLZANO (2018), *Rifugi alpini dell'Alto Adige*, <https://data.civis.bz.it/dataset/rifugi-dell-alto-adige> (ultima consultazione 13/9/2024).

PROVINCIA AUTONOMA DI TRENTO (2023), *Elenco provinciale dei rifugi alpini e escursionistici*, <https://www.provincia.tn.it/News/Approfondimenti/Rifugi-alpini> (ultima consultazione 13/9/2024).

REGIONE AUTONOMA FRIULI-VENEZIA GIULIA (2024), *Rifugi Alpini Escursionistici*, https://www.dati.friuliveneziagiulia.it/Istruzione-cultura-e-sport/Rifugi-Alpini-Escursionistici/qnwt-cjvq/about_data (ultima consultazione 13/9/2024).

REGIONE LIGURIA (2017), *Elenco altre strutture ricettive*, http://www.datiopen.it/it/opendata/Regione_Liguria_Elenco_altre_strutture_ricettive (ultima consultazione 13/9/2024).

REGIONE LOMBARDIA (2024), *Strutture Ricettive Alberghiere e extra-alberghiere*, https://www.dati.lombardia.it/Turismo/Strutture-Ricettive-Alberghiere-e-extra-alberghier/745d-3uyg/about_data (ultima consultazione 13/9/2024).

REGIONE PIEMONTE (2022), *Elenco delle strutture ricettive di tipo “Rifugio i” che hanno dato il consenso alla diffusione in opendata delle caratteristiche delle strutture*, https://www.dati.piemonte.it/#/catalogodetail/regpie_ckan_ckan2_yucca_sdp_smartdatanet.it_RifugiOpenDa_2296 (ultima consultazione 13/9/2024).

REGIONE VALLE D'AOSTA (2024), *Rifugi, bivacchi e posti tappa*, <https://www.lovevda.it/it/dormire/rifugi-e-posti-tappa> (ultima consultazione 13/09/2024).

REGIONE VENETO (2017), *Elenco strutture ricettive*, http://www.datiopen.it/it/opendata/Regione_Veneto_Elenco_strutture_ricettive (ultima consultazione 13/9/2024).

RINALDI G., KLINGENDRATH T., BARBERA E., AGHEMO S., a cura di (1999), *Le Guide di Alp – Rifugi 10: Austria Slovenia Italia*, Torino, Vivalda Editori.

RINALDI G., VANNUCCINI M., EINGRIEBER M., BARBERA E., AGHEMO S., a cura di (1999), *Le Guide di Alp – Rifugi 4: Svizzera Italia*, Torino, Vivalda Editori.

RINALDI G., VANNUCCINI M., EINGRIEBER M., BARBERA E., AGHEMO S., a cura di (1999), *Le Guide di Alp – Rifugi 5: Svizzera Italia*, Torino, Vivalda Editori.

RINALDI G., VANNUCCINI M., EINGRIEBER M., BARBERA E., AGHEMO S., a cura di (1999), *Le Guide di Alp – Rifugi 6: Svizzera Italia*, Torino, Vivalda Editori.

SAGLIO S. (1957), *I rifugi del C.A.I.*, Milano, Stabilimento poligrafico G. Colombi.

SAT – SOCIETÀ ALPINISTI TRIDENTINI (2002), *I rifugi della SAT*, Trento, Lit. ed. Saturnia.

TARQUINI S., ISOLA I., FAVALLI M., BATTISTINI A., DOTTA G. (2023), *Tinitaly*, a digital elevation model of Italy with a 10 meters cell size (Version 1.1), INGV - Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia, <https://doi.org/10.13127/tinitaly/1.1> (ultima consultazione 22/1/2025).

UNIVERSITÀ DI ZURIGO (2011), *Alpine Permafrost Index Map*, https://microsite.geo.uzh.ch/cryodata/PF_map_explanation.html (ultima consultazione 13/9/2024).

Gino Buscaini, Mountains in His Hands



Silvia Metzeltin, Giovanna Duri

XY dedicates these pages to Gino Buscaini (1931–2002), illustrator and cartographer, accomplished mountaineer, and coordinator for over thirty years (1968–2002) of the *Guida dei Monti d'Italia* series published by CAI-TCI. The occasion is marked by the release of the book *Scalate di penna e grafite. Le montagne disegnate di Gino Buscaini*, featuring texts by Alessandra Beltrame (biographical contribution), Silvia Metzeltin (mountaineering perspective), and Giovanna Duri (analysis of his artistic style).

Silvia Metzeltin

The book of Gino Buscaini's drawings stems from the insightful mediation of Alessandra Beltrame, who opened up to Giovanna Duri a world rich with specific treasures previously unknown to her. As a professional illustrator, Duri skillfully identified subtle aspects of Buscaini's work that had remained beneath the surface in the mountaineering community, choosing to highlight them for a broader cultural audience by dedicating her artistic sensitivity and expertise. Publisher Ronzani recognised the special opportunity with openness and sensitivity, taking on the entrepreneurial risk in these challenging times for the publishing industry. The mountaineering world, represented by the SAF Società Alpina Friulana and its visionary President, Umberto Sello, played a decisive role in propelling the project forward, supporting the publication from its inception and later through presentations in Friuli and Trieste. Now, the volume, with its striking graphic design, will chart its own course beyond the mountains that inspired it, carrying only the faint melancholy of knowing that Gino Buscaini can only share in its profound existential message from beyond.

Giovanna Duri

"Gino Buscaini was an extraordinary illustrator of the Italian mountains. Few have given him the full credit he deserved. This book seeks to restore due recognition to the mountaineer, author, and coordinator of the most renowned series dedicated to the mountains of Italy, also in the artistic realm" (Beltrame, Duri, Metzeltin 2024: 107).



Thus begins the afterword by Alessandra Beltrame, co-author of the book, which succinctly conveys the intent behind its publication. The direct testimonies gathered from friends, colleagues, and mountaineers reinforce this idea, but it is the drawings that give the work its true solidity, even for those unfamiliar with mountaineering and the mountains.

Pennine Alps, Dent d'Hérens, 1970, ink on paper (BELTRAME, DURI, METZELTIN 2024: 15).

Mont Blanc Group, Grandes Jorasses, north face, 1966, ink on paper (BELTRAME, DURI, METZELTIN 2024: 54).



Gino Buscaini, montagne tra le mani

Silvia Metzeltin, Giovanna Duri

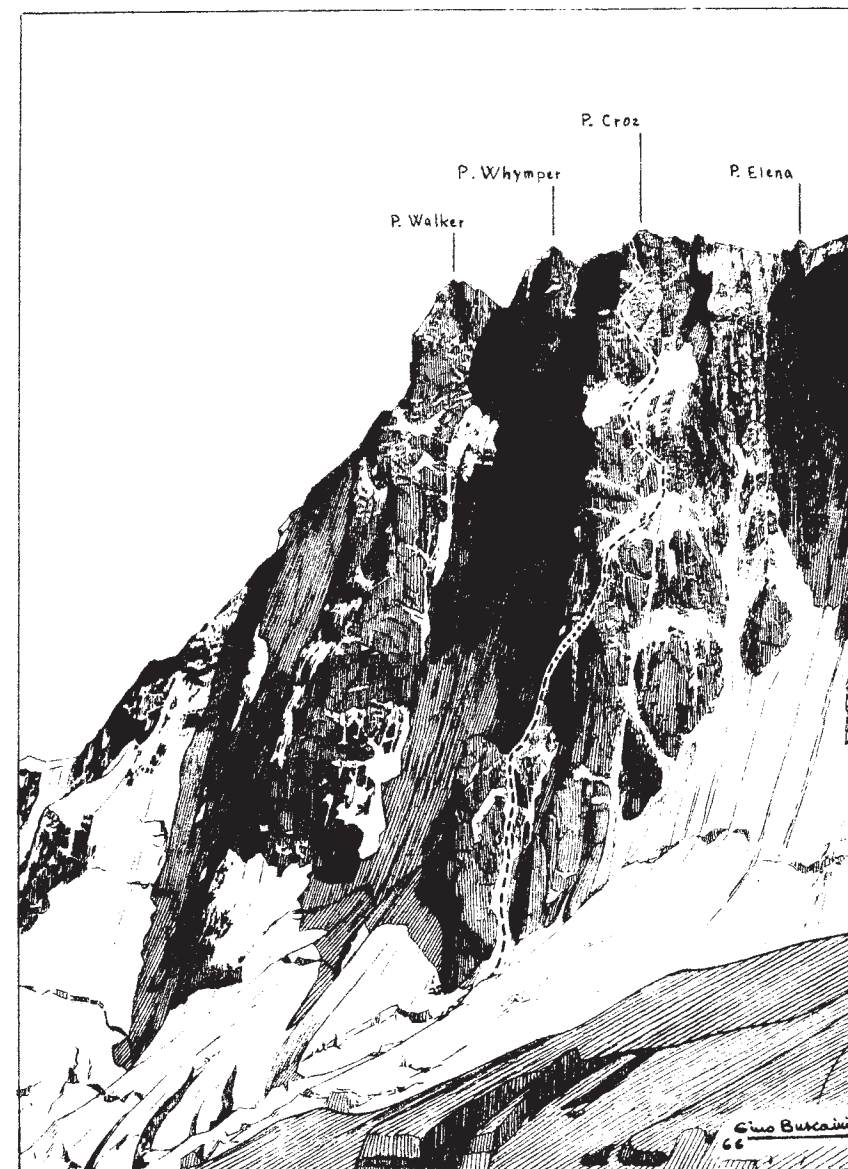
Alpi Pennine, Dent d'Hérens, 1970, china su carta (BELTRAME, DURI, METZELTIN 2024: 15).

Gruppo del Monte Bianco, Grandes Jorasses, parete nord, 1966, china su carta (BELTRAME, DURI, METZELTIN 2024: 54).

XY dedica queste pagine a Gino Buscaini (1931-2002), illustratore e cartografo, alpinista di alto livello e coordinatore per oltre trent'anni (1968-2002) della collana *Guida dei Monti d'Italia* del CAI-TCI. L'occasione è data dalla pubblicazione del libro *Scalate di penna e grafite. Le montagne disegnate di Gino Buscaini*, con testi curati da Alessandra Beltrame per il contributo biografico, Silvia Metzeltin per l'aspetto alpinistico e Giovanna Duri per l'analisi del segno.

Silvia Metzeltin

Il libro dei disegni di Gino Buscaini nasce dal-



la mediazione perspicace di Alessandra Beltrame, che ha dischiuso a Giovanna Duri un mondo di cui ignorava ricchezze specifiche: da professionista dell'illustrazione, la Duri ha saputo cogliere valenze rimaste sottotraccia nell'ambiente dell'alpinismo e ha deciso di illuminarle per una cultura più vasta, dedicandovi la sua sensibilità e competenza artistica. L'editore Ronzani ha saputo cogliere l'opportunità speciale, con apertura e sensibilità, accettando il rischio d'impresa in questi tempi difficili per l'editoria. Il mondo della montagna, con la SAF Società Alpina Friulana e il suo lungimirante Presidente Umberto Sello, ha contribuito in forma determinante allo scatto dai "blocchi di partenza", appoggiando la realizzazione della pubblicazione fin dall'inizio e in seguito con le presentazioni in Friuli e a Trieste.

Ora il volume, dalla realizzazione grafica così attraente, camminerà per conto proprio anche oltre le montagne da cui proviene, con il solo tocco di malinconia che Gino Buscaini possa partecipare solo dall'al-di-là al suo profondo messaggio esistenziale.

Giovanna Duri

«Gino Buscaini è stato un illustratore straordinario delle montagne italiane. Pochi gliene hanno dato pieno merito. Questo libro intende restituire all'alpinista, autore e coordinatore della più celebre collana dedicata ai monti d'Italia, una giusta attenzione anche nel campo artistico» (Beltrame, Duri, Metzeltin 2024: 107). Inizia così la postfazione di Alessandra Beltrame, coautrice del libro, ed è la sintesi della volontà di pubblicarlo; le testimonianze dirette raccolte tra amici, colleghi e alpinisti rafforzano questo pensiero ma sono i disegni che danno la giusta solidità, anche per chi è digiuno di alpinismo e montagna.

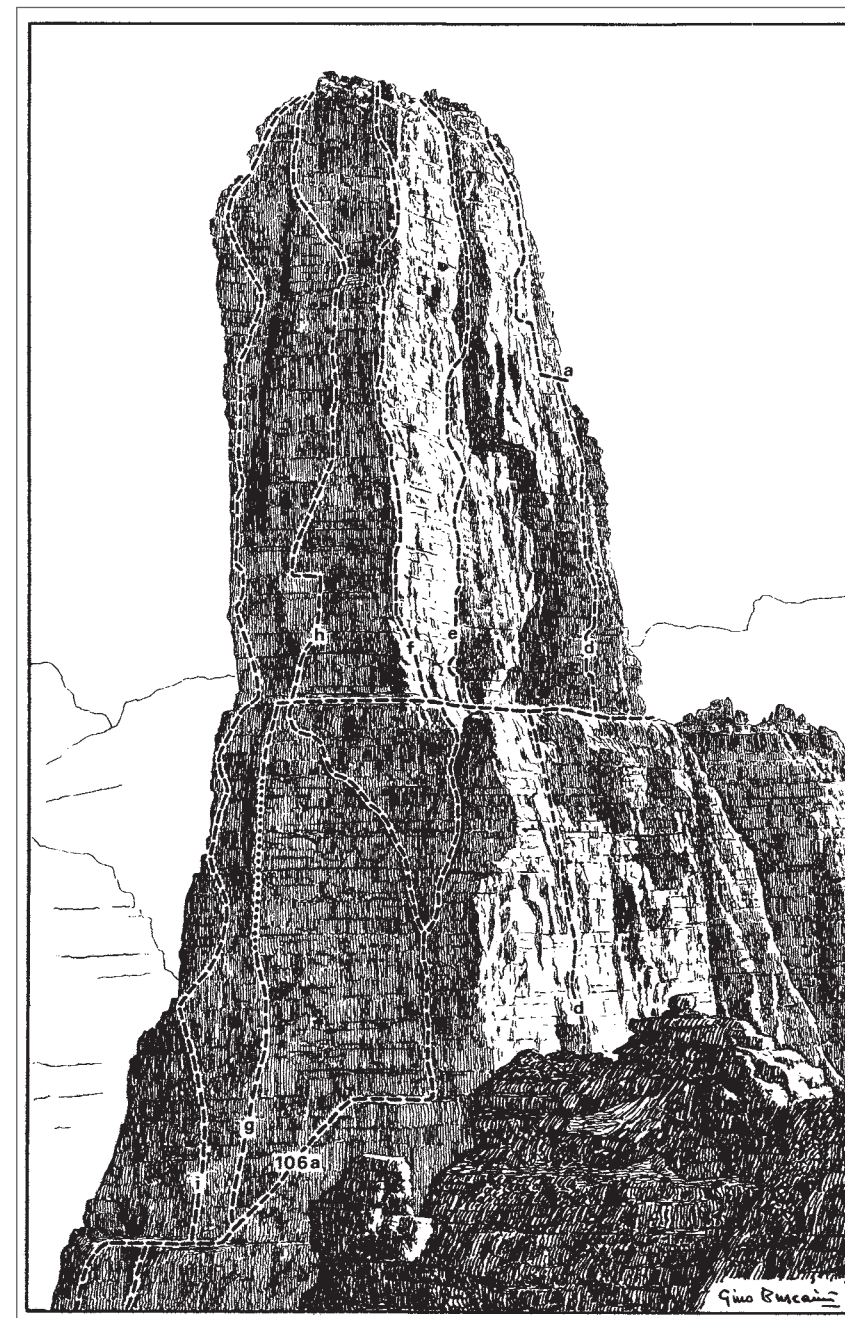
Il talento di un disegnatore spesso passa in secondo piano se il disegno ha una funzione manualistica, didattica e divulgativa. "Il disegno utile" per vedere le vie più sicure, per trovare riparo o per salire, è paragonabile a quello dei manuali di chirurgia dove si descrivono i passi di un'operazione. Quando sfogliamo i volumi della *Guida dei Monti d'Italia* del CAI-TCI, ci sorprende la mole di lavoro insieme alla cer-

The talent of an illustrator often goes unnoticed when the drawing serves a manual, educational, or didactic purpose. These “useful drawings”, meant to illustrate safer routes, provide shelter, or guide ascents, can be compared to those in surgical manuals that outline the steps of an operation. When we leaf through the volumes of the *Guida dei Monti d'Italia* by CAI-TCI, we are struck by the volume of work and the realization that every piece of documentation is the work of the same author: his name is on the cover, and while the colophon mentions the editor and graphic designer, the coordination, line drawings, photographs, and schematic maps all bear the signature of Gino Buscaini. The photographs, as skillful, precise, and soft as they are, cannot be compared to the clarity of his “illustrative ascent drawings”. I experimented with one of these using a photo editing software and erasing a technical mark indicating a route: the result was a beautiful drawing, with balanced proportions, elegant chiaroscuro, and expressive rocks that convey the immense strength of the mountains. A conversation recorded by Beltrame further illuminates his talent. Between Gino and Franco Giovannini (*La montagna illustrata di Gino Buscaini* 2007: 15), it goes as follows: “I once tried to tell him, ‘You shouldn’t have been a mountaineer. You’re wasting yourself. You should draw and paint like Segantini’. ‘But how can you draw if you don’t climb, if you don’t see how the cracks are shaped, and don’t touch them with your hands?’ he replied, amazed”.



Brenta Dolomites, Campanile Basso, northeast face, 1977, ink on paper (BELTRAME, DURI, METZELTIN 2024: 42).

Mont Blanc Group, Aiguille de Rochefort, west ridge, 1967, ink on paper (BELTRAME, DURI, METZELTIN 2024: 55).



Dolomiti di Brenta, Campanile Basso, versante nord-est, 1977, china su carta (BELTRAME, DURI, METZELTIN 2024: 42).

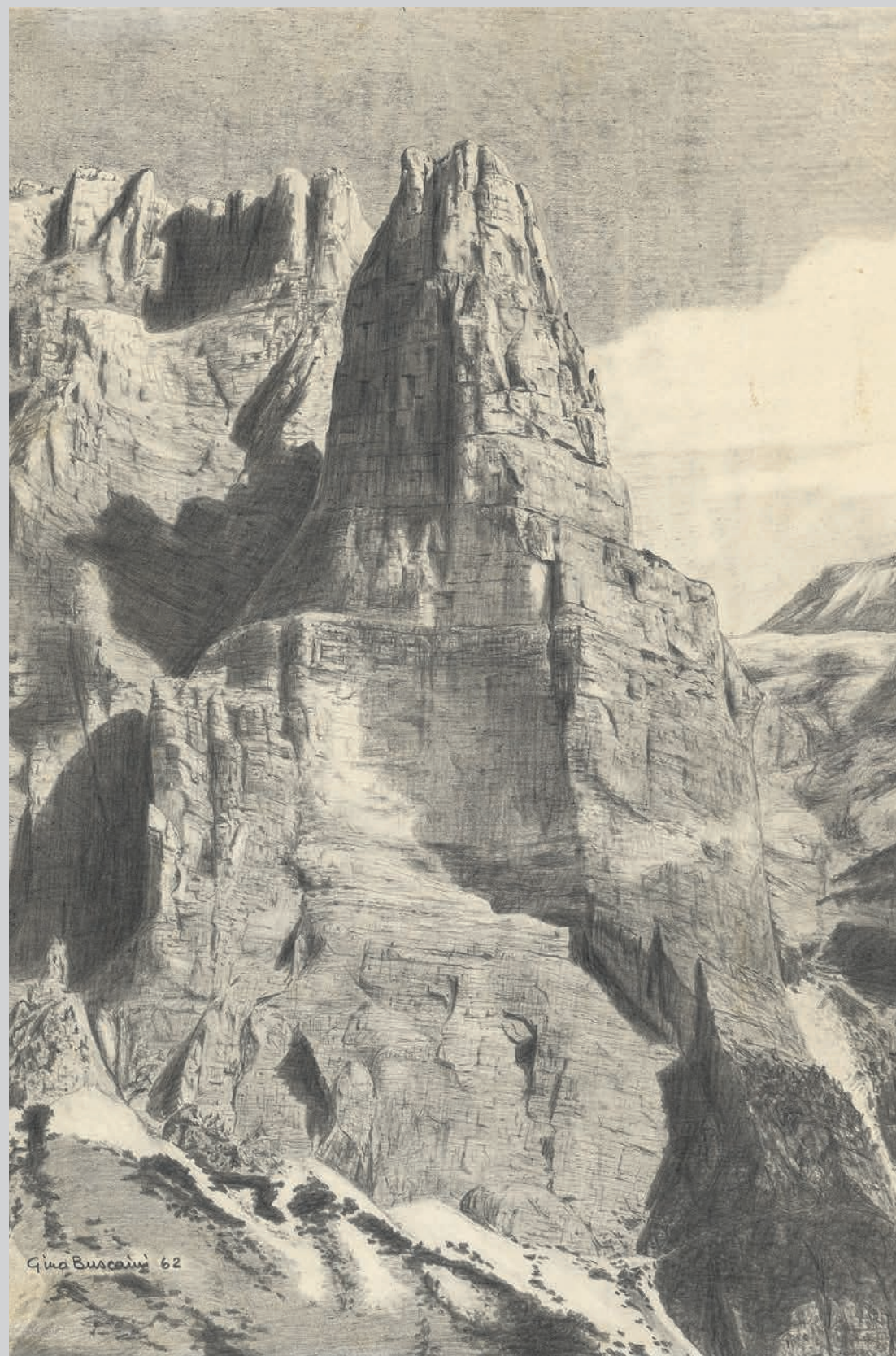
Gruppo del Monte Bianco, Aiguille de Rochefort, cresta ovest, 1967, china su carta (BELTRAME, DURI, METZELTIN 2024: 55).

tezza che tutto il documentato è dell’autore stesso: il suo nome in copertina lo dichiara, nel colophon sono citati redattore e grafico ma il coordinamento, i disegni al tratto, le fotografie e le carte schematiche, tutto è a firma Gino Buscaini. Le fotografie, per quanto sapienti, ben calibrate e morbide, non sono paragonabili alla chiarezza dei “disegni illustrativi d’ascensione”. Ho provato a giocare con uno di questi, con un applicativo di fotoritocco ho cancellato un tratteggio tecnico che segna la via: il risultato è un disegno bello, con i volumi giusti, chiaroscuri eleganti e rocce espressive che fanno sentire tutta la forza della montagna. Una conversazione che chiarisce ancora di più il suo talento è quella riportata, sempre dalla Beltrame, tra Gino e Franco Giovannini (*La montagna illustrata di Gino Buscaini* 2007: 15): «Tu non dovevi fare l’alpinista - ho provato a dirgli un giorno - così sei sprecato. Devi disegnare e dipingere come il Segantini». «Ma come fai a disegnare se non arrampichi, se non vai a vedere come sono fatte le fessure, e non le tocchi con le mani?, mi ha risposto meravigliato».

References / Bibliografia

BELTRAME A., DURI G., METZELTIN S., a cura di (2024), *Scalate di penna e grafite. Le montagne disegnate di Gino Buscaini*, Dueville (VI), Ronzani Editore.

La montagna illustrata di Gino Buscaini, catalogo della mostra itinerante, Valmadrera (LC), CAI-Sezione di Valmadrera, 2007.



Belluno Dolomites, Civetta Group, Torre Trieste, 1962, graphite on paper (BELTRAME, DURI, METZELTIN 2024: 45).

Mont Blanc Group, Grand Capucin, 1966, graphite on paper (BELTRAME, DURI, METZELTIN 2024: 47).

Dolomiti Bellunesi, gruppo Civetta, Torre Trieste, 1962, grafite su carta (BELTRAME, DURI, METZELTIN 2024: 45).

Gruppo del Monte Bianco, Grand Capucin, 1966, grafite su carta (BELTRAME, DURI, METZELTIN 2024: 47).



The Competition for the Cover Image



Winning proposal *Dreamers Will Walk There* by Maria Piera Branca

At the end of the issue, the journal publishes all the proposals received for the cover image and thanks the authors who joined the ‘Mountains. Past, Present, Future Images’ competition.

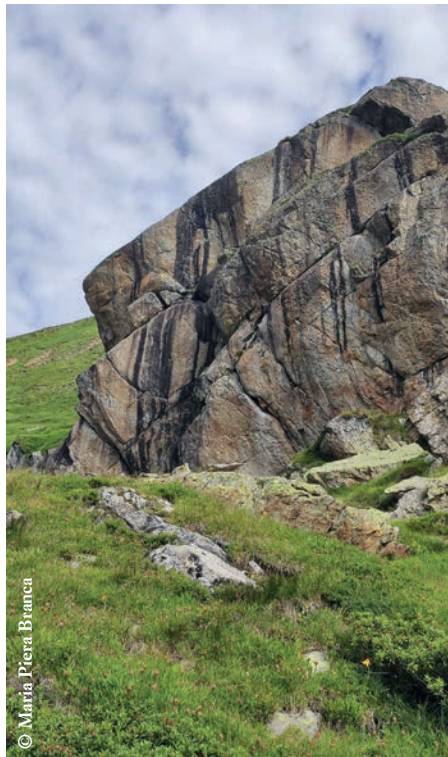


The Mountain: Catabasis and Axis Mundi. Processing with Midjourney, 2024.

La montagna: catabasi e axis mundi. Realizzata con Midjourney, 2024.
Cesare Battelli

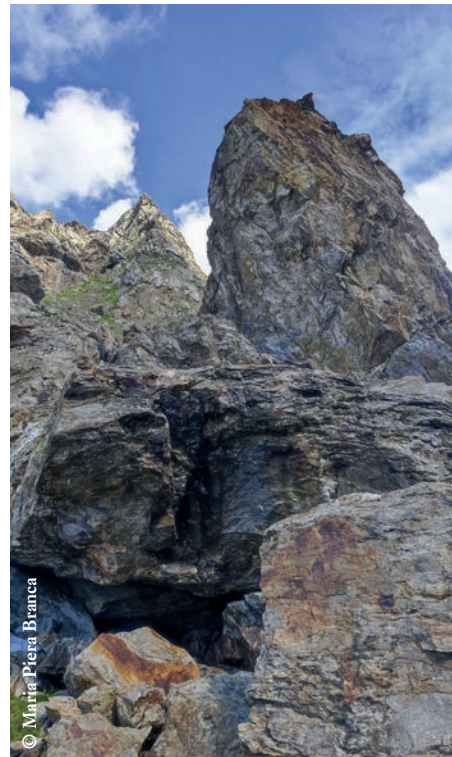
The image seeks to represent the mountain as a fossil of primordial waves, embodying both the symbolism of an *axis mundi* and the essence of a journey into the beyond. Rising toward the heavens or delving into the depths of the underworld, it serves as a threshold and a symbol of that ideal axis connecting the subterranean realm to the celestial sphere, thus representing the navel of the world as a manifestation and revelation.

L'immagine vuole rappresentare la montagna in quanto fossile di onde primordiali con la caratteristica di simboleggiare un *axis mundi*, ma anche quella di un viaggio nell'altrove. Innalzandosi verso il cielo, o inoltrandosi negli abissi dell'Ade, essa è soglia e simbolo di quell'asse ideale che unisce la sfera del sub-suolo a quella celeste, rappresentando in tal modo l'ombelico del mondo in quanto manifestazione e rivelazione.



Time and Stones. Photo Xiaomi11Lite, 2024.
Il tempo e le pietre. Foto Xiaomi11Lite, 2024.
Maria Piera Branca

The image was taken in Alta Valle Formazza towards Bocchetta del Gallo. The mountain appears along the way, showing its shapes through the layers and folds shaped by the long passage of time. If you listen closely, even the shapes tell a story
L'immagine è stata scattata in Alta Valle Formazza verso la Bocchetta del Gallo. La montagna appare lungo il cammino mostrando le sue forme con gli strati e le pieghe del lungo tempo che l'ha generata e modificata. A volere ascoltare, anche le forme raccontano una storia.



Today's Climb. Photo Xiaomi11Lite, 2024.
La salita di oggi. Foto Xiaomi11Lite, 2024.
Maria Piera Branca

The image was taken in Alta Valle Formazza near Bocchetta del Gallo. The mountain presents the difficulties to overcome and the challenges that must be faced daily on life's journey. Up there, you can glimpse the green grass, and the descent awaits beyond the pass.

L'immagine è stata scattata in Alta Valle Formazza presso Bocchetta del Gallo. La montagna presenta le difficoltà da superare come le sfide che ogni giorno si devono affrontare nel cammino della vita. Lassù si intravede il verde dell'erba ed oltre il passo attende la discesa.



Il concorso per l'immagine di copertina

Proposta vincitrice *Vi cammineranno i sognatori* di Maria Piera Branca

A chiusura del numero, la rivista pubblica le proposte ricevute per l'immagine di copertina e ringrazia autori e autrici che hanno aderito al concorso “Montagne. Immagini passate, presenti, future”.



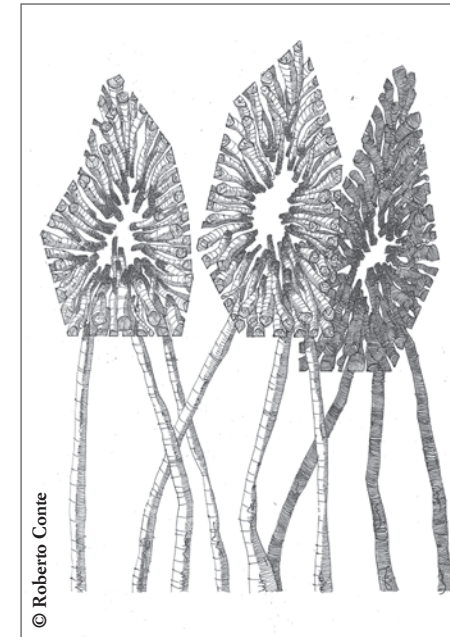
Dreamers Will Walk There. Drawing on paper, 21x21 cm, 2022. Winning proposal.

Vi cammineranno i sognatori. Disegno su carta, 21x21 cm, 2022. Proposta vincitrice.

Maria Piera Branca

The work is part of a collection of drawings representing imagined and dreamed places. A mountain is a place of the soul; silence and shapes accompany the journey, carrying with it the fear of every beginning represented by the shapes in the foreground. The suspended beauty of the morning and the amazement at the pale horizons soften the fear of going.

Il lavoro fa parte di una raccolta di disegni che rappresentano luoghi immaginati e sognati. La montagna è un luogo dell'anima, il silenzio e le forme accompagnano il cammino che porta con sé il timore di ogni inizio, rappresentato dalle forme in primo piano. La bellezza sospesa del mattino e lo stupore per i pallidi confini attenuano il timore dell'andare.



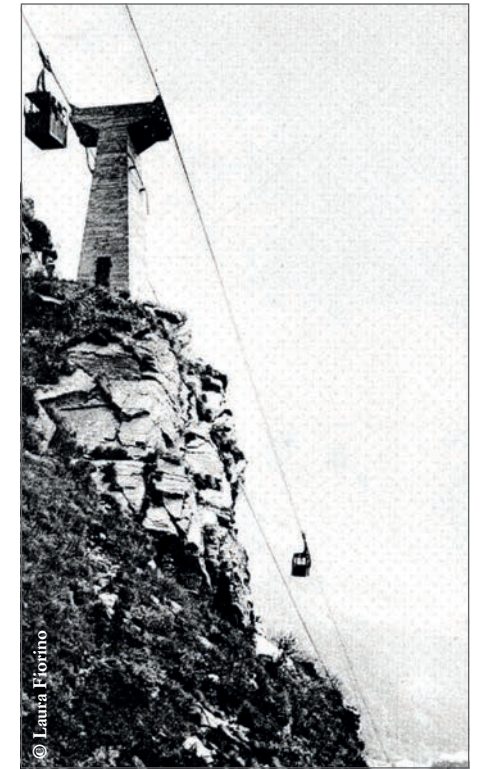
Mountains to Detach from the Ground. Ink pen on paper, 33x42 cm, 2018.

Montagne per staccarsi da terra. Penna a china su carta, 33x42 cm, 2018.

Roberto Conte

Mountain peaks suspended above the earth: going to the mountains means drawing closer to something while simultaneously feeling distant from something else. Around my mountain home, I come across fossils, even in the stones with which the house is built. These fossils make me reflect that what remains, what I see, is the filling of the void left around the shells that once lived in the sea. This is why my mountains feel hollowed out, light. “The abyss of air around the hips raises the mountains. They made a place for themselves in heaven, pushed from the earth's deep. There is a lifting force in nature, a continuous struggle against the law of gravity”. DE LUCA E. (2005), *Sulla traccia di Nives*, Milano, Feltrinelli, p. 100.

Cime di montagna sospese da terra: andare in montagna è avvicinarsi a qualche cosa ma insieme sentire di allontanarsi da altro. Intorno alla mia casa in montagna incontro fossili, anche nelle pietre con le quali la casa è costruita. Quei fossili mi danno da pensare che ciò che resta e che vedo è il riempimento del vuoto lasciato intorno alle conchiglie che hanno vissuto il mare, ecco perché le mie montagne sono svuotate, leggere. «È l'abisso d'aria intorno ai fianchi, a sollevare le montagne. Si sono fatte un posto in cielo spinte dal fondo della terra. Esiste in natura una forza di sollevamento, una continua lotta contro la legge di gravità». DE LUCA E. (2005), *Sulla traccia di Nives*, Milano, Feltrinelli, p. 100.



Oropa – Mucrone Lake Cableway. Photograph, 1926, Signoretto Collection, Municipality of Biella (<https://www.biellaclub.it/Storiche/Montagna/index.html>, last access 5/9/2024).

Funivia Oropa – Lago del Mucrone. Fotografia, 1926, Collezione Signoretto, Comune di Biella (<https://www.biellaclub.it/Storiche/Montagna/index.html>, ultima consultazione 5/9/2024).

Laura Fiorino

In an image that encompasses past, present, and future, the Oropa cable car, inaugurated on 15th September 1926, stands as a symbol of innovation and the challenge of the Piedmontese mountains. The two cabins, capable of carrying up to 25 people, swayed between the Sanctuary of Oropa and Lake Mucrone along a 2,400-meter route. Mountaineers, skiers, and visitors gazed at the alpine panorama, while the future unfolded with new lines, marking the ongoing dialogue between humanity and the mountains.

In un'immagine che abbraccia passato, presente e futuro, la funivia di Oropa, inaugurata il 15 settembre 1926, si erge come simbolo di innovazione e sfida delle montagne piemontesi. Le due cabine, che trasportavano fino a venticinque persone, oscillavano tra il Santuario di Oropa e il Lago del Mucrone, in un percorso di 2.400 metri. Alpinisti, sciatori e visitatori osservano il panorama alpino, mentre il futuro si prefigura con nuove linee, segnando il continuo dialogo tra uomo e montagna.

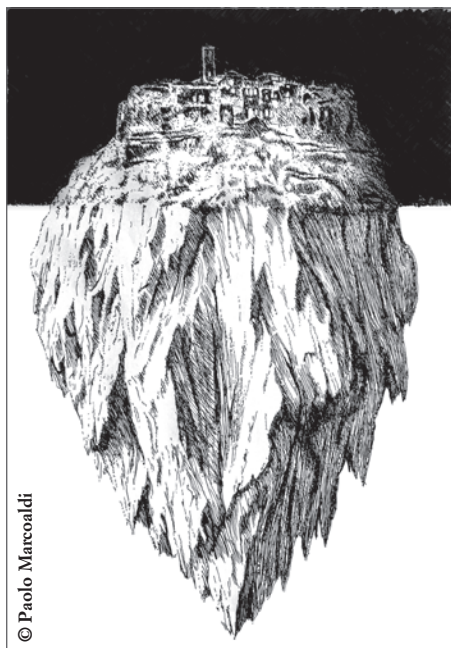


A World of Mountains. Collage of images, 2024.
Un mondo di montagne. Collage di immagini, 2024.

Gioioso Gianluca

The World comprises about 24% of the landmass by mountainous territory, often non-urbanised and highly naturalistic. Continents are also identifiable through mountains representing the identity of places with skyline patterns between the globe and the sky. From Everest in Asia to Kilimanjaro in desert Africa, from the white Mont Blanc in Europe to the Aconcagua massive in the Americas, from Vinson in distant Antarctica to the blue Puncak Jaya in Oceania. Geometric-natural forms that, even through the use of colour, make a specific region of the Earth visually distinguishable.

Il mondo è costituito per circa il 24% delle terre emerse da territorio montuoso, ovvero da una superficie spesso non urbanizzata e fortemente naturalistica. I continenti sono identificabili anche attraverso montagne che rappresentano l'identità dei luoghi con disegni dello skyline tra il globo e il cielo. Dall'Everest dell'Asia, al Kilimanjaro della desertica Africa, dal candido Monte Bianco in Europa, al massiccio Aconcagua delle Americhe, dal Vinson del lontano Antartide fino all'azzurro del Puncak Jaya in Oceania. Forme geometrico-naturali che, anche con l'uso del colore, rendono visivamente distinguibile una specifica regione della terra.



The City that Climbs the Mountain. Pen on paper, 15x22 cm, 2024. Second-placed proposal.
La città che scala la montagna. Penna su carta, 15x22 cm, 2024. Proposta seconda classificata.

Paolo Marcoaldi

The drawing represents a double mountain: at the top, suspended in the darkness, the inhabited hill of Civita di Bagnoregio; at the bottom, upside down, a vast barren mountain. The work challenges the traditional perception of the mountain as an exclusively upward-reaching element, proposing a landscape where the visible and invisible confront each other. On the one hand, the action of man emerges, committed to modelling the territory; on the other, the unstoppable and primordial presence of chthonic forces, impossible to govern, is felt. Il disegno rappresenta una doppia montagna: in alto, sospeso nell'oscurità, il colle abitato di Civita di Bagnoregio; in basso, capovolta, una grande montagna brulla (riferimenti: Studio Ghibli, iceberg, incisioni della Divina Commedia). L'opera sfida la percezione tradizionale della montagna come elemento esclusivamente proteso verso l'alto, proponendo invece un paesaggio dove si confrontano il visibile e l'invisibile. Da un lato, emerge l'azione dell'uomo, impegnato a modellare il territorio; dall'altro, si avverte la presenza inarrestabile e primordiale delle forze ctonie, impossibili da governare.



In the magical Rose garden, a stone's throw from the sky! Photographs, 2014.

Nel magico Giardino delle rose, a "due passi" dal cielo! Fotografie, 2014.

Fortunata Ruggeri

The photographs were taken during free winter and summer excursions in Val di Fassa.

These places arouse emotions and are rich in legends, forming part of the ancient collective imagination of Ladin culture. From its 2,000-meter elevation, the Ciampedie offers an extraordinary panorama of the King Laurin's kingdom, the king of the dwarves who had a splendid rose garden on the Catinaccio. This mountain group, also known as the Rosengarten – Garden of Roses, serves as the gateway to reach the Vajolet Towers, Passo Antermoia, and other spectacular destinations such as the Sassolungo, the Sella, and the Marmolada.

Le fotografie sono state scattate durante libere escursioni invernali ed estive in Val di Fassa. Questi luoghi suscitano emozioni e sono ricchi di leggende, tali da essere parte di un immaginario collettivo antico di cultura ladina. Il Ciampedie, dai suoi 2.000 metri di altezza, regala un panorama straordinario nel regno del Re Laurino, il re dei nani che aveva sul Catinaccio uno splendido giardino di rose. Il gruppo, conosciuto anche come Rosengarten - Giardino delle rose, è la porta principale per raggiungere le Torri del Vajolet, Passo Antermoia e altre mete spettacolari quali il Sassolungo, il Sella e la Marmolada.



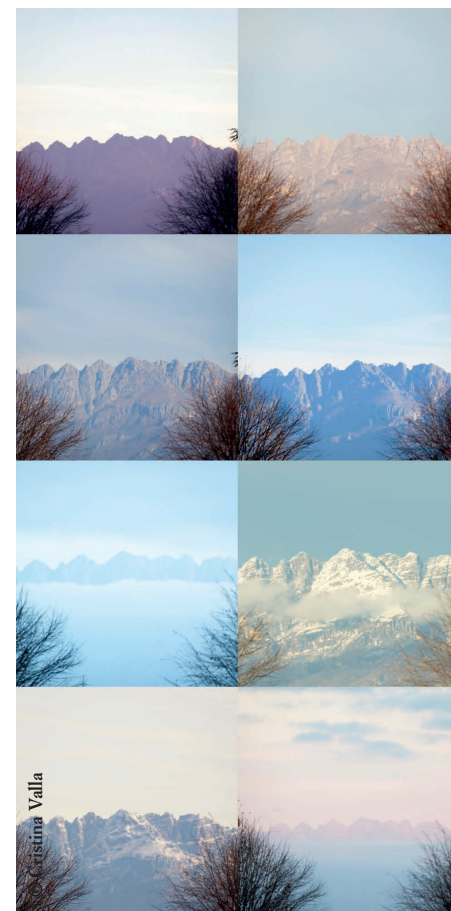
The Embrace. Black and white digital photography, 2024.

L'abbraccio. Fotografia digitale in bianco e nero, 2024.

Cristina Valla

This photo was taken in Valtellina on a June day. The snow, still lingering at high altitude, stands out white against the dark rocky walls. The clouds roar above the peaks that touch them and are almost embraced by them. The valley is completely black. The contrast with the white in the upper part of the image is striking. It reveals the ascent from darkness to light, validating all the symbolism of the mountain: the arduous climb, the summit reached, the challenge, the courage, and the greatness of nature. The shapes forming a basin in the centre evoke the idea of a hypothetical embrace towards the viewer.

Questa foto è stata scattata in Valtellina in una giornata di giugno. La neve, che ancora resisteva in alta quota, si staglia bianca contro lo scuro delle pareti rocciose. Le nuvole ruggiscono sopra le cime che le sfiorano e ne sono quasi abbracciate. La valle è completamente nera. Il contrasto con il bianco della parte superiore dell'immagine è forte. Ci mostra l'ascesa dal buio alla luce e tutta la simbologia della montagna ne viene avvalorata: la dura salita, la vetta raggiunta, la sfida, il coraggio, la grandezza della natura. Le forme che creano una conca al centro fanno pensare ad un ipotetico abbraccio verso chi guarda.



Resegone Collage. Digital colour photography, 2024.

Resegone collage. Fotografia digitale a colori, 2024.
Cristina Valla

This series of photos of Mount Resegone was taken from a window of my house. With this collage, I aimed to emphasise the passage of time and how a subject can change with different light and atmospheric conditions at different times of the day while keeping the point of view fixed. The mountain, which in itself suggests an image of power and monumentality, appears to us here, in several photos, as something extremely light and diaphanous and tells us how important light is in defining the character of an image. Seriality guides us through multiple reading possibilities.

Questa serie di foto del Monte Resegone è stata scattata da una finestra di casa mia. Mi interessava, con questo collage, mettere l'accento sul tempo che passa e su come può cambiare un soggetto con una diversa luce, diverse condizioni atmosferiche, in diversi orari della giornata, mantenendo però fisso il punto di vista. La montagna, che in sé suggerisce un'immagine di potenza e di monumentalità, ci appare qui, in diverse foto, come qualcosa di estremamente leggero e diafano e ci dice quanto sia importante la luce nel definire il carattere di un'immagine. La serialità ci guida attraverso più possibilità di lettura.