# Pensare come una montagna

Supplemento

## Il canto di un merlo

Valentina Gervasoni

*I refer to our need for the sun, the wind, the sky, the need for touching, smelling, sleeping, making love, and being in the open air*[1].

*An Orobic Journey. On Migratory Restlessness, Community, and Multispecies Geographies* è un organismo complesso ed eterogeneo che nasce con l'obiettivo duplice di raccogliere l'esperienza di due anni di progettualità e di espandere quello che ha rappresentato il magazine online – uno strumento di riflessione, approfondimento e dialogo che ha accompagnato il biennale nelle varie tappe. Materiali visivi, saggi, conversazioni, incontri che hanno portato a dialogare artisti con professioniste e studiosi nazionali e internazionali, nonché con il pubblico, ricerche e interviste hanno inizialmente popolato il magazine online da cui questo volume prende origine. Il processo editoriale non è nato esclusivamente per documentare e descrivere ciò che accadeva in *Pensare come una montagna*, ma per produrre

1 Silvia Federici, *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons,* PM Press/Kairos, Oakland, 2018, p. 190.

contenuti che potessero affiancare il programma, ampliarlo, talvolta persino metterlo in questione. Il magazine ha rappresentato il principale strumento critico per affiancare alla dimensione locale/progettuale un lavoro di analisi e contestualizzazione. In questo senso, la linea editoriale ha funzionato come un dispositivo di ricerca parallelo: il magazine – e oggi questo libro – rappresentano un luogo per rendere visibili le domande che sono nate in seno al programma, spesso carsicamente, e che qui trovano una loro prima configurazione, pur restando aperte e senza pretese di esaustività. A questo si uniscono letture personali, considerazioni di carattere più generale, che originano dalla vita intensa di questo biennio. Inevitabilmente si fonderanno i livelli del discorso, perché i piani coinvolti in questo arco di tempo sono molteplici, e spesso sovrapposti.

### *The Carrier Bag*

Ursula K. Le Guin in *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986) propone di abbandonare le storie d'azione e di successo incentrate sugli eroi, con protagoniste armi fallocentriche e temporalità lineari di conquista e distruzione, per ripensare l'evoluzione umana attraverso uno strumento diverso: la borsa da trasporto, presupposto per raccogliere, foraggiare e collezionare; per contenere e ricevere piuttosto che per attaccare, colpire e uccidere. L'autrice chiede di raccontare storie nuove, riconoscendo al contempo che le persone tessono, seminano, cantano, raccontano e scrivono storie non eroiche fin dall'inizio dei tempi. *Pensare come una montagna* è per me questa sacca, questo guscio: legami che

intrecciano legami, storie che raccontano altre storie, per dirla parafrasando Donna Haraway.

L'idea di montagna che abbiamo abbracciato con questo progetto non è mai stata un tema, ma una lente epistemologica, un modo per ridefinire la prospettiva attraverso cui pensiamo la contemporaneità, di aprirla all'imprevisto e alla reciprocità.
L'incontro con i territori ha reso evidente che la relazione è sempre un processo imperfetto, talvolta asimmetrico, spesso faticoso. *Pensare come una montagna* nasce dentro questa fatica. Non la fatica intesa come ostacolo, né quella che misura il tempo secondo la logica del risultato, ma una fatica relazionale che nasce nel tempo dell'ascolto e nella complessità del dialogo con le comunità, le amministrazioni e le associazioni locali; che nasce dalla reciprocità, dall'attesa, dalla negoziazione, dalla mediazione, dal far convivere visioni e pratiche, abitudini e professioni, da lasciare che le cose accadano nel tempo necessario perché possano trasformarsi.
Dal portare questa sacca.
Una fatica che è diventata metodo di lavoro e di nuova conoscenza.
Un lavoro paziente, spesso invisibile che non trova riscontro nella documentazione fotografica, in rassegna stampa, sui social media, nella narrazione pubblica dove si tende a ridurre la complessità a una sola voce, un solo nome, o finanche nelle opere prodotte, ma che si è mosso tra le trame sociali e materiali dei luoghi — ricordandoci anzitutto che la curatela non è un mero atto di selezione ma è custodire la

complessità, è una pratica di accompagnamento, capace di intrecciare voci, storie e temporalità differenti, di esserci a fianco degli artisti e delle comunità.
Una fatica che è diventata qui una forma di cura, anche se talvolta i legami si sono rivelati più fragili del previsto, o episodici, e il *making humanness* meno solido che nelle premesse progettuali. A volte per limiti di tempo, che hanno impedito al dialogo di sedimentarsi davvero, altre perché la dimensione progettuale, inevitabilmente, ha prevalso sulla possibilità dell'incontro e di adesione ai principi iniziali. Ci sono stati luoghi in cui le collaborazioni sono rimaste più formali che partecipate. Altri in cui abbiamo operato in una prospettiva a lungo termine, co-progettando percorsi di mediazione basati sul riconoscimento dell'esterno come educatore, per trasmettere competenze e strumenti a chi vive quei territori, nel tentativo di rispondere al desiderio di immaginare forme di investimento culturale e sociale capaci di generare ricadute economiche sostenibili, nuove opportunità di lavoro legate all'educazione ambientale, alla valorizzazione del patrimonio naturale e culturale. Altri invece che hanno generato connessioni e risposte inattese, sincere, umane nell'accezione più sentimentale e vulnerabile del termine.
Le pratiche collaborative più funzionali non cercano di eludere la contraddizione tra autonomia artistica/istituzionale e il lavoro con persone, luoghi e comunità, ma mantengono viva la tensione tra la struttura del lavoro e le condizioni della sua ricezione. È probabilmente lungo questi confini che abbiamo provato a muoverci — anche quando la relazione può apparire contraddittoria o

persino opportunista[2].

Il programma avrebbe dovuto crescere attraverso pause, deviazioni, attese, in contrasto con la logica produttiva di molte attività culturali, per agire in ascolto. Con il magazine prima e questo volume poi abbiamo cercato uno spazio per metterci in ascolto, per accogliere le domande che a mano a mano emergevano, allargando la superficie d'indagine e al contempo andando più in profondità nelle tematiche trattate. Ciononostante ci siamo presto resi conto di quanto questi

2 Si veda: Claire Bishop, "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents", *Artforum*, 2006. Negli ultimi decenni, la proliferazione di biennali, fiere di settore mascherate da mostre diffuse e programmi di arte nello spazio pubblico, ha ridefinito il modo in cui l'arte si rapporta ai territori. Pretestuosamente, ai fini del discorso, riferiamo che già il Comitato Consultivo di Manifesta, interrogandosi sul senso stesso di dare vita a un'ennesima biennale, si pose una domanda tanto semplice quanto radicale: "le biennali non funzionano, quindi perché iniziarne un'altra?". [Si veda Camiel van Winkel, "The Rhetorics of Manifesta," In Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic (eds), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Brussels and Cambridge, MA: Roomade and MIT Press, 2005, p. 219.] Quasi un decennio di biennali più tardi, questa domanda non solo non si esaurisce, ma diventa la premessa per la nascita dell'International Biennial Association (IBA). Durante la prima conferenza e Assemblea generale dell'associazione, Maria Hlavajova, nella sua lectio magistralis significativamente intitolata *Why Biennial?*, riconosce che la potenzialità trasformativa della biennale risiede nella sua possibilità di investire in un'etica individuale e collettiva, di essere un'istituzione in continuo farsi che negozia costantemente con i mutamenti sociali e con la composizione mutevole dei suoi pubblici.Tuttavia, a questa espansione — celebrata talvolta come contro-discorso alla modernità coloniale (Okwui Enwezor, tra gli altri, ha sostenuto come le biennali abbiano prodotto un effetto di radicale decentramento nel mondo dell'arte, mettendo in discussione le strutture di potere e le istituzioni tradizionali che, in modo conservativo e dominante, si sono storicamente consolidate in Occidente. Si veda Okwui Enwezor, "Place-making or In the "Wrong Place": Contemporary Art and the Postcolonial Condition" In *The History of A Decade That Has Not Been Named Yet*, Lyon, JPR/Ringier, 2007.), democratizzazione culturale e di apertura — corrisponde spesso un sentimento di saturazione per gli addetti ai lavori e la percezione sempre maggiore di un approccio estrattivista: molte proposte rischiano di ridursi a esercizi di rappresentanza, dove l'ampiezza dei temi — sociali, ambientali, politici — mantiene una distanza dal mondo reale che pretende di rappresentare; e dove l'inclusività si traduce in una neutralizzazione delle differenze di classe, lingua, provenienza, competenza del pubblico generico e generalista (biennali come prodotto della cultura e del turismo di massa) a cui sono rivolte, finendo con il depoliticizzare il dissenso. Come ha di recente analizzato lo scrittore e teorico Joshua Segun-Lean (Si veda Joshua Segun-Lean, "The Trouble with Art Biennials Today", in *Frieze*, n. 248, 2025), le biennali contemporanee tendono sempre più a estetizzare il rischio e la vulnerabilità, sviluppando intorno a questi concetti un linguaggio emotivo e rassicurante. Molte di queste grandi manifestazioni costruiscono la loro retorica sull'empatia, sull'affetto, sulla cura, sulla soggettività — parole chiave che, pur ispirandosi ai movimenti sociali e alle pratiche femministe o decoloniali, vengono spesso ridotte a codici estetici. L'effetto è una politicizzazione apparente, un discorso che tematizza l'agency, il corpo o l'identità senza davvero interrogare le strutture economiche e istituzionali che producono le disuguaglianze stesse che si dichiara di voler denunciare. Annunciano spesso di voler instaurare un dialogo con le città che le ospitano, ma l'impatto di queste manifestazioni è quasi sempre più simbolico che concreto: le infrastrutture restano temporanee, le reti effimere, le economie locali marginali. In certi casi, operano come organismi parassitari, che si nutrono dell'energia e delle risorse umane ed economiche dei luoghi senza restituire loro strumenti di autonomia o continuità.

confini — non solo teorici, ma anche del tempo e delle risorse a disposizione — divenivano sempre più stretti rispetto all'ampiezza e all'interconnessione delle questioni che si aprivano.
Avremmo voluto aprire, ad esempio, una riflessione articolata sulla linguistica, sulle parole che stiamo perdendo e su quelle che ancora non abbiamo inventato per nominare ciò che sta cambiando — soprattutto di fronte al cambiamento climatico, che chiede nuovi codici percettivi e linguistici. La questione linguistica, in questa prospettiva, riguarda non solo la traduzione o la narrazione, ma i modi in cui la lingua conserva, tramanda e rigenera saperi locali e nuove forme di consapevolezza al pari della cultura visuale alla base della costruzione dell'identità collettiva, memorie, rituali e dialoghi intergenerazionali.
Avremmo inoltre voluto approfondire una questione che si impone con urgenza, ovvero quella del mutamento dei modelli economici e sociali che regolano la vita delle aree periferiche e, in particolare nella provincia di Bergamo, di quelle montane. Il progressivo collasso di un'economia basata sul turismo stagionale, spesso monoculturale, ha messo in crisi un sistema produttivo e un intero ecosistema. Dalla mappatura del territorio[3] risulta evidente come siano le aree più lontane dai grandi centri e dai servizi a essere interessate con maggior incidenza a un disagio economico che spesso si traduce in divario educativo. I dati mostrano come povertà economica e povertà educativa si alimentano a vicenda, perché la carenza di mezzi culturali e di reti sociali riduce anche le opportunità occupazionali. Allo stesso

3 Secondo l'elaborazione di Openpolis - Con i Bambini su dati Istat, Svimez, Miur, Iccu-Abi (10 Gennaio 2020).

tempo, le ristrettezze economiche limitano l'accesso alle risorse culturali ed educative, costituendo un ostacolo oggettivo per bambini e ragazzi che provengono da famiglie svantaggiate – sia nel breve che nel lungo periodo, perché si riduce la probabilità che da adulti riescano a sottrarsi da una condizione di disagio economico. La montagna, a lungo raccontata come risorsa o come altrove incontaminato, si trova oggi al centro di un ripensamento radicale della propria abitabilità: chi può viverla, lavorarla, attraversarla e a quali condizioni materiali e simboliche? Quale, oggi, l'eredità degli anni Ottanta che, nei territori prealpini, ha ceduto il passo a una montagna segnata da un'urbanizzazione diffusa e da un uso estrattivo del paesaggio? A questo si lega la necessità di interrogarci rispetto i fenomeni di gentrificazione, tanto nei contesti urbani quanto in quelli rurali e montani, dove la retorica del ritorno alla natura si intreccia con logiche di esclusione economica e culturale. Un processo che non è solo ecologico, ma anche di classe, e che questiona la redistribuzione del potere e delle risorse.
Così come connessa è una riflessione più puntuale sulle ecologie rigenerative, intese come pratica etica e politica che anzitutto riconosce la storia di un territorio ferito — dall'estrazione, dalla deforestazione, dalla cementificazione. Da questa prospettiva discende anche la necessità di rivolgere lo sguardo verso la dimensione invisibile di ogni ecosistema, quella del suolo e delle forme di vita che lo abitano.
Resta altresì parzialmente implicito il tema generazionale: il passaggio di saperi, la trasmissione dei gesti, la distanza tra chi resta e chi torna, tra chi eredita un territorio e chi lo

reinventa. È una questione di continuità e di mutazione, che attraversa sotterraneamente molte esperienze del progetto.
Un altro nodo rimasto marginale è una riflessione su cosa significa per un'istituzione culturale europea assumere davvero una prospettiva non antropocentrica, non proprietaria e non razionale: Come costruire una pratica curatoriale capace di accogliere le soggettività naturali — animali, vegetali, minerali — in un mondo pienamente infrastrutturale, industriale e secolare? Si potrebbe ampliare la ricerca, non solo non escludendo tradizioni ancestrali e cosmogonie extra-occidentali, ma approfondendo in maniera più incisiva le forme di conoscenza e i saperi occidentali meno studiati, come quelli delle comunità rurali pre-industriali, caratterizzati da un rapporto non utilitaristico e di continuità con i cicli naturali. Cosa possiamo imparare da queste comunità che rischiano. l'estinzione? Quale potrebbe essere il valore dei beni e del lavoro in un futuro privo di qualsiasi prospettiva di crescita capitalistica?
Se il programma ha cercato di dar voce a soggettività molteplici, resta la necessità di articolare una riflessione più incisiva sulla disidentificazione collettiva — su come comunità e individui possano liberarsi dai ruoli e dalle categorie ereditate dalla modernità coloniale e patriarcale. Le soggettività non umane, i corpi non normati, marginalizzati, le esperienze queer e trans, le economie di cura e di mutualismo restano ancora parzialmente invisibili, ma sono forse le più urgenti per ripensare il concetto stesso di "comunità", non più fondata esclusivamente sull'identità o sul radicamento territoriale, su cui abbiamo cercato di orientare la nostra attenzione.

# Pensare come una montagna

Dove possiamo, quindi, incontrarci, come comunità e come individui, dentro una realtà che appare sempre meno reversibile nei suoi effetti, e che spesso supera la nostra capacità di comprenderla o abitarla davvero?
Dopo questi due anni di lavoro, al di là delle possibili argomentazioni critiche o visioni curatoriali, mi piacerebbe rispondere a questo *dove?* così politico, in modo semplice: in museo. *Pensare come una montagna* è un progetto nato per portare chi abita e fa il museo fuori dalle nostre mura, reali e immaginarie, poi per farvi ritorno: non per chiudere un cerchio, ma per ricordarci che il cerchio non può mai essere davvero chiuso.
Non per la presunta autorità del museo, né per la volontà di imporre modelli interpretativi ma per la possibilità che in esso vive di coltivare una consuetudine al conflitto come elemento costitutivo della vita sociale in cui l'istituzione, il museo, la – o il – biennale è inserito. Il museo può accogliere il conflitto in modo generativo; la sua funzione civica e pedagogica lo rende uno spazio in cui il dissenso, a vari livelli, può essere esercitato, ascoltato, elaborato insieme; dove la comunità può sperimentare forme di coabitazione simbolica che altrove sembrano impossibili.

# Pensare come una montagna

**Cosa trasforma una visione solitaria in una forza collettiva? *Prestare attenzione al silenzio che il canto di un merlo può portare nell'esistenza*[4].**

Per chi, come me, è cresciuto nei pressi delle Orobie senza coglierne davvero le potenzialità — per un'abitudine di prossimità che le rendeva di poco interesse, quasi invisibili, un territorio spesso percepito come "vuoto" o marginale — *Pensare come una montagna* ha avuto il merito di sostanziare la polisemia della "montanità" come esperienza culturale prima ancora che geografica.

*An Orobic Journey. On Migratory Restlessness, Community, and Multispecies Geographies* si muove dunque dalla necessità di guardare alle nostre *montagne di mezzo* come territori attraversati da una politicità intermittente, da una molteplicità di abitanti — umani e non — che ne ridisegnano continuamente i confini e i significati, per arrivare alla risonanza terracquea. Il volume è articolato in capitoli che raccolgono materiali eterogenei, organizzati in modo da risuonare tra loro. Ogni sezione non si chiude in sé, ma si innesta nelle successive, creando una continuità che permette ai temi di ramificarsi e ritornare. Si apre con una delle brevi favole dell'artista Lin May Saeed che funge da soglia narrativa e introduce i temi centrali della sua ricerca,

4 Vinciane Despret, Living as a Bird (2019), Medford: Polity Press, 2022, p. 161. Studiando le teorie sul comportamento animale, Vinciane Despret, in *Living as a Bird* (2019), non cerca una causa primaria del canto degli uccelli, ciò che le interessa è arricchire il panorama dei possibili significati del loro agire. Il canto, scrive, non è solo un modo di delimitare un territorio, ma un processo sofisticato di adattamento. I territori degli uccelli sono territori cantati, costruiti nella relazione. In un'intervista per "Le Monde" del 2019 Donna Haraway suggerisce, come appropriato per la nostra epoca, l'uso del termine Phonocene. Nell'ambito della Biennal de Pensament di Barcellona, Despret e Haraway tornano a parlare insieme di Phonocene non per categorizzare un'era geologica, quanto piuttosto per esprimere un invito ad ascoltare, a prestare attenzione ai canti degli uccelli, delle balene, al ronzio degli insetti come espressione di modi diversi di abitare la Terra, in tempo utile perché non scompaiano.

volta a interrogare le possibilità della convivenza interspecie. Nel racconto *L'uomo e la scimmia*, il momento in cui l'essere umano, montando su un cavallo, impara a muoversi più rapidamente non è da interpretare come l'atto inaugurale di una gerarchia tra specie. La scimmia, invece, accoglie la propria inclinazione e decide di arrampicarsi sul collo di una giraffa. Uno dei principali temi iconografici di Saeed è quello dell'assemblea di esseri umani e animali, scene in cui l'artista intreccia le sue visioni con i miti antichi del Mediterraneo, a partire dall'epopea mesopotamica di Gilgamesh. Questa assemblea, qui ricostituita attraverso i suoi bozzetti preparatori, diventa per noi il filo conduttore che accompagna il passaggio da un capitolo all'altro.

La visione di Aldo Leopold, da cui prende le mosse il biennale, per quanto fu capace di formulare un principio di responsabilità ecologica *ante litteram*, porta tuttavia con sé contraddizioni che emergono con ancora maggiore chiarezza oggi. Le autrici chiamate ad aprire questo volume, Serpil Oppermann, Giulia Rispoli e Miriam Tola, mettono in luce come l'immaginario ecologico occidentale, su cui si fonda anche il pensiero di Leopold, sia inscrivibile entro due figure dominanti: la natura come territorio di estrazione e la natura come *wilderness*. Due modelli che hanno segnato profondamente le modalità con cui l'Occidente (ovvero – mediamente – l'uomo etero bianco cisgender) ha guardato, gestito e spesso si è appropriato della terra, e che costituiscono il punto di partenza critico da cui si sostanzia l'intero capitolo introduttivo.

Leopold condivideva una critica profonda all'industrializzazione e al capitalismo estrattivo, e anche un certo immaginario malthusiano di "natura selvaggia" e incontaminata che, tuttavia, ignorava le politiche coloniali e le violenze sociali legate alla gestione delle terre dei nativi. L'ideale conservazionista del ritorno alla *wilderness*, come osserva Dina Gilio-Whitaker, citata sia da Rispoli sia da Tola, cancella ciò che le culture indigene avevano sviluppato come forme di sapere territoriale, pratiche di sostenibilità e di coesistenza capaci di garantire la sopravvivenza a lungo termine in ecosistemi complessi e sani. Se Rispoli evidenzia come, nonostante questi nodi critici, la visione sistemica di Leopold abbia fornito le basi per lo sviluppo della cornice teorica entro cui si è articolato il dibattito sull'Antropocene, Tola interroga l'immaginario occidentale della natura come *wilderness*, mostrando come esso sia attraversato da una profonda ambivalenza coloniale e concentrandoci sulle pratiche politiche ed epistemiche che creano alternative alla violenza estrattiva. Il saggio di Tola prende avvio da un altro testo di Aldo Leopold *The River of the Mother of God* (1924) che indaga la storia di estrazione delle zone delle Ande dove nasceva il fiume evocato da Leopold. Nei suoi scritti emerge una tensione irrisolta tra etica della terra e retorica del possesso. Come nota Federica Timeto, più avanti nel volume, il momento in cui, in *A Sand County Almanac*, lo sguardo dell'animale morente si riflette in quello del cacciatore diventa, per l'autore, un passaggio rivelatore ma questo gesto di riconciliazione resta inscritto dentro un regime di visione antropocentrico, in cui il predatore umano recupera la sua elevazione morale attraverso la morte del lupo. Non c'è

reciprocità se l'animale, per essere "riconosciuto", deve essere prima ucciso. L'immagine stessa della montagna come luogo simbolico di rivelazione rischia di inserirsi in un regime di visione verticale, dove l'umano ritrova la propria elevazione morale attraverso un distacco che, simbolicamente, separa ancora una volta chi osserva da ciò che è osservato. È a partire dall'evidenziare questo limite che si innesta il contributo di Serpil Oppermann, la quale interroga criticamente la "verticalità" insita nel gesto di Leopold. Ma cosa accadrebbe se invece il sapere ecologico non fosse nell'elevazione, bensì nel fluire? "L'acqua," scrive, "resiste alle enclosure, invita a un'ontologia del flusso, del filtrare e del sedimentare.[5]" Emerge una posizione critica rispetto al metodo che ci ha guidato. Un paradigma che Oppermann ci invita a riconoscere nei limiti di un pensiero che rischia di escludere i margini, di osservare con distacco più che attraversare, ascoltare. Una prospettiva "acquatica" scioglie l'illusione di coerenza e ci invita a concepire i sistemi ecologici non come forme stabili, ma come processi in divenire perché non conosce centro né confine: scorre, accoglie, erode le gerarchie, sposta i confini, genera legami inattesi.

Il titolo della prima sezione, *Migratory Restlessness*, si rifà a un termine scientifico che indica una condizione più ampia e profonda del semplice atto del migrare. Non riguarda solo gli spostamenti stagionali degli uccelli o, per estensione, il ritorno dei lupi in territori da cui erano scomparsi. È l'irrequietezza del mondo vivente — umano e non umano — di

5 Conversazione con l'autrice

fronte a confini che si spostano o non esistono, come ricorda Agnese Galiotto, habitat che mutano, relazioni ecologiche che si riconfigurano. È il "radicarsi e imparare a diventare parte del paesaggio come feroce rivendicazione della vita[6]" ravvisabile nel divenire-pianta dell'opera di Yesmine Ben Khelil: non un ritorno nostalgico "alla natura" bensì un atto di resistenza ai codici normativi che pretendono di separare nettamente identità e forme di vita. "Si tratta, piuttosto, di vedere le persone come sempre già piante, le piante come sempre già umane, e queste distinzioni come sempre già strane.[7]"
Attraversa questo capitolo una riflessione sulla condizione planetaria, secondo il lessico suggerito da Dipesh Chakrabarty, in cui processi geologici, biologici e climatici sono interconnessi dinamicamente, un'entità di cui l'umano è parte, ma non misura né fine. Una condizione che, come sottolinea nel suo contributo Marie Petersmann, interroga anche i sistemi politici e giuridici, aprendo questioni su come rappresentare un "noi" che includa differenze e temporalità eterogenee dei *planetary subjects.* In che modo una prospettiva più-che-umana può aiutarci a definire e a tradurre in termini giuridici le condizioni in cui la natura selvaggia si manifesta, non come elemento contrapposto all'umano, ma come incontro tra specie?

Il secondo capitolo *What Lies Inside a Mountain* guarda alle montagne come costruzioni culturali stratificate. Michael Jakob e Julius von Bismarck ricordano come la riproduzione

6 Elvia Wilk, Narrazioni dell'estinzione, Torino, add editore, 2023, p.33.

7 Secondo la definizione che Wilk riferisce essere di Mark Fisher come di spazio esterno che sta al di là della percezione della conoscenza e dell'esperienza comune

e circolazione massiva delle immagini di paesaggio abbia reso il paesaggio stesso un bene circolante, un oggetto visivo globalizzato. La possibilità di "vedere" un luogo prima di averlo vissuto crea un immaginario autonomo, che finisce per modellare l'esperienza stessa. In questo senso ciò che per generazioni è apparso come territorio ostile e impraticabile – la montagna – inizia a essere interpretato come oggetto estetico, luogo del sublime. Un luogo percepito come soglia, varco liminale. Ritornano così in mente le parole di Alessandra Mignatti, che compare più avanti nell'ultimo capitolo, quando ricorda come Bergamo e le sue valli rappresentassero il "selvaggio" per la comunità di uomini che aveva costruito, organizzato e coltivato la città, il riferimento è in particolare per la Venezia cinquecentesca. La foresta — equivalente occidentale del deserto biblico — era immaginata come spazio di regressione a uno stato di natura, così le valli bergamasche rappresentavano per la città il margine verso il "meraviglioso"[8]. Luoghi oggi modellati da pratiche di sussistenza talvolta residuali ma ancora portatrici di saperi materiali capaci di rispondere alla crisi del modello moderno di montagna, fondato prevalentemente su una monocultura turistica stagionale. Nei loro interventi Mauro Varotto e Mosè Cometta descrivono la montagna come uno spazio modellato da rapporti di forza, flussi economici asimmetrici e tensioni tra pratiche comunitarie e nuove forme di marginalizzazione; ma anche come luogo in cui si rivelano le polarizzazioni politiche e sociali del presente, tra populismi, spopolamento, o forme intermittenti di frequentazione che generano pratiche ibride dell'abitare, e carenza di risposte

8 Alessandra Mignatti, "Il paesaggio del meraviglioso: Bergamo tra maschere, santi e riti pagani",2008

trasformative da parte delle istituzioni. A questa lettura, si sovrappone un'analisi delle trasformazioni ambientali in corso: l'interazione tra vegetazione e attività antropica, l'aumento delle precipitazioni estreme, l'affacciarsi delle "notti tropicali" anche in quota. Sono le immagini di Agostino Iacurci a restituirci l'immagine di un paesaggio distopico, sempre più artificializzato, quasi un surrogato dei futuri climatici che ci attendono. O quelle, raccolte nei capitoli successivi, di Francesco Pedrini che attraversa i boschi segnati dalla diffusione del bostrico, cercando uno spazio aperto per nuove visioni cosmogoniche.

Se la montagna è un'invenzione culturale, come possiamo reinventarla oggi per renderla un luogo vivibile, sostenibile e condiviso? Un luogo del comune?

Il terzo capitolo del libro mutua il titolo da una frase all'interno dell'installazione video di Sonia Boyce, la quale ha preso ispirazione dagli affreschi seicenteschi di grottesche e allegorie delle virtù dei buoni governanti di Pietro Baschenis all'interno della Biblioteca Civica Angelo Mai. È la benignità, raffigurata da una donna che si preme il seno da cui esce copioso latte che nutre diversi animali, su cui l'artista sceglie di porre l'accento. È stato osservando questa figura che sparge con amore ciò che la natura le ha donato che la cantante ha intonato spontaneamente il Kyrie Eleison, una delle più antiche litanie della liturgia cristiana, il cui significato originale, conservato dal rito bizantino, può essere tradotto come "Signore mostraci la tua benevolenza". La preghiera è intervallata ritmicamente dalla declamazione delle virtù. Il suono di una singola voce viene duplicato e composto

attraverso i sei canali dell'installazione al fine di interagire con se stesso e con gli spazi affrescati, che ne amplificano risonanze e sfumature. In questo gioco di rifrazioni emerge sovraimpressa la frase "*My land is yours"*. Non una terra da concedere o da prendere. È un'intonazione lontana dalle violente dinamiche tipiche della storia coloniale. Il paradigma che suggerisce, al contrario, mette in discussione i regimi giuridici che hanno sostenuto gli ordini coloniali, celebrando la disponibilità a condividere risorse e spazi senza presupporre gerarchie o rivendicazioni di dominio. Come nota Brandon LaBelle in *The Joy of Cacophony*, qui parzialmente ripubblicato[9] "Ci sono voci [...] che si fanno sentire nella pubblica piazza, portando con sé i testi e le melodie della storia e i suoi significati [...]. Da *Il testamento del Capitano* a *Bella Ciao*, le canzoni dei "combattenti per la libertà" catturano l'immaginazione di attivisti e cittadini allo stesso modo, rendendoli consapevoli dell'importanza delle lotte antifasciste[10]." Chiude la prima sequenza quella che pare essere un'esplicita richiesta "Silenzio" che, tuttavia, non interrompe ma apre uno spazio di cura e ascolto reciproco.

Amal Khalaf nel suo saggio all'interno del quinto capitolo cita a tal proposito l'esperienza di *Radio Ballads*, progetto che prende il nome da una serie radiofonica trasmessa dalla BBC a fine anni Cinquanta. I programmi combinavano canzoni,

9 Brandon LaBelle, *The Joy of Cacophony*, Milano, Lenz, 2024.

10 LaBelle cita l'etnomusicologa Ana Hofman, autrice di un'importante analisi sulle modalità di recupero dei canti partigiani da parte di gruppi di attivisti e cori della ex Jugoslavia negli ultimi anni. Hofman indica che la pratica di "ridare suono" alla resistenza antifascista consente di ricavare nuovi canali e spazi di politica affettiva che sono d'ausilio per superare il "senso di incertezza o di "esaurimento politico", per dirla con l'autrice. Cfr. Ana Hofman, "Disobedient: Activist Choirs, Radical Amateurism, and the Politics of the Past after Yugoslavia," *Ethnomusicology* 64, no. 1 (Winter 2020).

musica ed effetti sonori con le storie delle comunità. Ognuna delle ballad originali si concentrava sulla narrazione delle esperienze di vita e di resistenza dei lavoratori e di quei gruppi la cui voce raramente, o mai, trovava spazio nei media. Il progetto si interroga su come si possa comprendere, ascoltare, imparare e guarire attraverso la narrazione condivisa e dimostra come raccogliere narrative marginalizzate non sia un gesto documentario, ma una forma di sopravvivenza collettiva. Raccontare come azione, come modo per restare vivi insieme. È in questo quadro che Khalaf richiama bell hooks, per la quale l'amore è una pratica di libertà: un gesto politico e pedagogico che ci chiede di presentarci interi, vulnerabili, senza difese. Amare, creare, prendersi cura diventano allora atti di resistenza quotidiana, piccoli santuari clandestini nelle rovine — luoghi dove le storie non sono estratte, ma condivise, e dove il raccontare torna a essere un atto di mutua generazione.

Parla di vita all'interno di nuove comunità estese e luoghi che diventano avamposti di resistenza il saggio di Veronica Pecile, che descrive i *commons*[11] come processi vivi, attraversati da pratiche di co-decisione, conflitto, esclusione e forme di alleanza, per comprendere tanto le contraddizioni quanto le possibilità generative del comune, soprattutto alla

11 Pensatrici come Silvia Federici – in testi fondamentali quali *Reincantare il mondo. Femminismo e politica dei commons* (Ombre Corte, Verona, 2021) e *Calibano e la strega* – hanno mostrato come l'idea di *commons* sia inseparabile dalle dinamiche del capitalismo moderno, che tende a incorporare ed estrarre valore da ciò che storicamente si colloca fuori dalla sfera economica. Federici insiste sulla natura collettiva e cooperativa dei *commons*, intesi come beni sociali (terre, foreste, spazi comunicativi) gestiti da una comunità e non dallo Stato o da privati. In questa prospettiva si inserisce anche Ilenia Caleo, che suggerisce l'uso del verbo *commoning* per sottolineare il carattere performativo del "mettere-in-comune": non un'entità da amministrare, ma un insieme di pratiche vive che producono relazione, corresponsabilità e forme di coesistenza. Si veda Ilenia Caleo, "re/Play the commons. Pratiche e immaginazione politica nei movimenti culturali per i beni comuni". In, AA. VV. (a cura di), *Commons/Comune*. Firenze: Società di Studi Geografici, 2016.

luce delle trasformazioni sociali e politiche che attraversano oggi i territori urbani e montani.
Se emerge la necessità di riappropriarsi degli spazi tramite pratiche di radicamento e autodeterminazione, ripensando la cura come pratica e come logica di relazione, allora essa diviene emblema di un sistema sociale alternativo, che mette al centro le relazioni, la corresponsabilità, il tempo e la natura[12].

Assumere una prospettiva di cura significa inoltre rimettere la riproduzione sociale al centro della vita collettiva, agendo sulle condizioni materiali che permettono a corpi e comunità di esistere — accesso alle risorse primarie, riconoscimento dei diritti, possibilità di abitare uno spazio non solo fisicamente. È a partire da questa consapevolezza che si apre il quinto capitolo del libro.
Il saggio di Zeyn Joukhadar interroga le forme di solidarietà che emergono all'interno delle comunità marginalizzate, adottando il punto di vista di una persona transgender, razzializzata e migrata in Italia. La sua analisi intreccia dimensioni intime con la storia geologica e sociale del territorio delle Prealpi Orobie, mostrando come lo spazio non sia mai neutro, ma sempre il risultato di sedimentazioni economiche e politiche.
Joukhadar pone una domanda essenziale: chi appartiene a un luogo? Che cosa significa appartenere per chi non può iscrivere il proprio nome nel registro del Comune, per chi non ha un contratto di affitto, per chi non riesce a ottenere un

12 Cfr. Francesca Brunori, Virginia Musso, "Per una risignificazione condivisa dello spazio: l'etica della cura nel commoning femminista", in *Genere e Progetto dei luoghi*, vol. 11, n. 2, 2023, p. 102.

documento con nome e genere corretti? È qui che l'autore introduce l'idea di un noi precario, continuamente messo in discussione, fondato spesso più su chi esclude e chi è escluso.
Riferendosi al termine coniato da Léa Rivière *deuiller* (da *deuil* e *lutter*, lutto e lotta), Joukhadar riflette su una pratica collettiva della transizione che riguarda non solo le vite cancellate dalle necropolitiche contemporanee, ma anche quelle parti di sé che ogni persona — e ogni comunità — deve lasciar andare per trasformarsi. Ogni gesto amministrativo, ogni terapia, ogni pronome corretto diventa allora un atto che converte il lutto in terreno fertile, "la rovina su cui possono germogliare i frammenti di altre vite"[13].
Questo sguardo sulla trasformazione permette di leggere in modo critico anche l'idea di "natura" — troppo spesso utilizzata per giustificare violenze, esclusioni e gerarchie. "Non sono né più né meno naturale della montagna. Nemmeno la montagna può rivendicare purezza" scrive Joukhadar argomentando come le nevi alpine siano oggi inesorabilmente mescolate con elevate concentrazioni di microplastiche.

Accanto alla voce di Joukhadar, anche il dialogo tra la psicanalista Alice Kentridge e Gaia Fugazza sull'opera *Mother of Millions* contesta l'idea di natura come ordine stabilito, approfondendo una critica delle rappresentazioni consolidate dei corpi e intersecando riflessioni sulla cura e sulla possibilità di immaginare genealogie non normative.
Guardando alla scultura di Fugazza che inscrive in sé

13 Ibidem

frammenti di corpi differenti — piedi infantili, muscoli adulti, un busto non dualmente sessuato, un insieme di creature in formazione sorrette dalle braccia, Kentridge riprende le metafore del “seno buono” e del “seno cattivo” e analizza come il linguaggio psicoanalitico tenda a trasformare metafore relazionali in prescrizioni corporee: ciò che nasce come figura simbolica della cura diventa norma, vincolo, aspettativa sul corpo femminile. Fugazza conferma come lo sguardo pubblico tenti spesso di reinserire nella scultura genitali o anatomie convenzionali, imponendo alla figura un genere, e di conseguenza un ordine simbolico già noto. Il titolo del capitolo, *Mothering is Something We All Can Do*, è tratto proprio dalla loro conversazione: un’affermazione che scardina l’idea di maternità come destino biologico o ruolo normato, trasformandola in un’azione condivisibile, in una pratica politica.

Si apre a seguire *Imagining worlds, piecing together fragments of them,* capitolo che si chiede come immaginare forme di progettazione capaci di sfidare le logiche estrattive e speculative che hanno plasmato a lungo sia gli spazi urbani che quelli montani.
Nel suo saggio *Reclaiming Opacity: Toward Errant, Exaptive, and Monstrous Architectural Ecologies*, Simone Ferracina propone di ripensare il costruire oltre i paradigmi moderni di trasparenza, controllo e prestazione. La sua è un’esortazione ad attraversare l’opacità come qualità ecologica: significa accettare l’imprevisto, l’erranza, la possibilità che materiali, strutture e forme architettoniche non servano solo a rispondere a funzioni ma possano attivare nuovi immaginari.

# Pensare come una montagna

L'*exaptation* — il riuso creativo che devia dalla funzione originale — diventa una strategia per sottrarre l'architettura alle logiche estrattive, aprendo alla decrescita e alla cooperazione come principi progettuali.
Questi principi emergono nel progetto *Massi Erratici* di Studio Ossidiana, sviluppato nell'ambito del bando del Ministero della Cultura dedicato alle architetture sostenibili. Gli elementi modulari progettati dal duo rispondevano all'esigenza – urgente per il museo durante un biennio di lavoro fuori sede – di ripensare lo spazio d'ingresso come un luogo accogliente, un ambiente in cui fermarsi, conversare, leggere, o giocare a scacchi. Uno spazio in cui la redazione del magazine ha trovato una casa fisica e simbolica. Si intreccia il lavoro svolto insieme a Frantoio Sociale, nato da un workshop all'interno del centro di raccolta e smistamento di materiale edile con un gruppo di studenti del Politecnico delle Arti di Bergamo. L'immagine della montagna di inerti, una macchina frantumatrice, un gruppo di persone sedute su panche costruite con assi da cantiere, restituisce con precisione il senso del lavoro: partire da ciò che è scartato, eccedentario per interrogarne le potenzialità. Qui gli scarti diventano materiali preziosi, la circolarità non è uno slogan ma un principio operativo.

*Immaginare mondi* significa non solo progettare spazi nuovi, ma riconoscere i molti modi in cui gli esseri umani e gli altri elementi del mondo si costituiscono reciprocamente. Implica anche riconoscere che non esiste un solo modo di descrivere "l'ambiente", né un solo vocabolario per definire umano, non umano, vivente o inerte.

# Pensare come una montagna

Lungo tutto il volume si ritrova un'attenzione comune al concetto di natura e a quali funzioni — politiche, simboliche, normative — assegniamo a questa categoria storica. Risulta quasi evidente che ciò che chiamiamo natura è spesso il nome che diamo alle nostre idee di ordine; il che è paradossale pensando a quella dimensione selvatica ed estrema a cui spesso tende romanticamente il bisogno interiore dell'uomo.
Emerge trasversalmente che termini come natura e naturale sono gesti classificatori che producono separazioni — tra umano e non umano, tra vivente e inerte, tra corpi legittimi e corpi devianti, tra paesaggi da proteggere e territori da sacrificare (peraltro secondo un arbitrio mutevole). Chiamiamo natura ciò che abbiamo deciso di mettere fuori da noi, e con questo termine definiamo anche chi è dentro e chi è escluso dalla comunità socio-politica. La natura è allora un costrutto normativo, una categoria che non descrive il mondo ma ne plasma i confini.
Adriano Favole, qui in conversazione con Greta Martina, ricorda che in varie regioni dell'Oceania non esiste un termine equivalente a "natura". L'assenza di questo termine non indica una lacuna linguistica, ma un altro modo di strutturare l'esperienza come un *continuum* di relazioni tra esseri umani, ambienti, antenati e altri viventi. Le culture oceane possiedono il concetto di incolto. L'incolto non è il caos. Anzi il coltivato e l'incolto non sono categorie contrapposte, ma poli continuamente ridefiniti dal modo in cui le persone ritagliano, perdono e riconquistano porzioni di territorio.

Un quadro analogo emerge dalle ricerche dell'antropologa Emanuela Borgnino nelle isole del Pacifico e in Giappone, in dialogo con Ilaria Gadenz in chiusura di questo capitolo. La conversazione si concentra su quella che la studiosa definisce vita sociale delle pietre. In molte comunità polinesiane e micronesiane, le pietre — così come altri elementi minerali — sono considerate dotate di sensibilità e capacità di agire. Borgnino racconta di come esse viaggiano tra isole, vengono trasportate sulle canoe, entrano e escono dalle storie locali, si fermano nel paesaggio per il tempo di alcune generazioni e, in questo processo, fanno agire gli esseri umani. Il loro "tempo minerale", molto più esteso del tempo umano, è una dimensione con cui le persone negoziano significati, obblighi e forme di cura. È una consapevolezza che potremmo definire ecologica e che molti popoli nativi custodiscono da tempo immemore. Il linguaggio scientifico contemporaneo esprime l'intuizione per cui montagne, fiumi, pietre, esseri umani condividono la medesima sostanza parlando di particelle subatomiche che si organizzano in configurazioni diverse. "L'unica differenza" specifica Borgnino "è che le culture che io frequento mi parlano di legami genealogici e non di legami subatomici".

L'eco delle cosmologie descritte da Borgnino risuona nelle premesse dell'ultimo capitolo di questo volume, nato dal desiderio di aprire il discorso verso quelle forme di conoscenza antiche, rituali, connesse con l'Altro e con l'Altrove, che sanno unire geografie lontane con quelle vicine, ere antiche con i piani della nostra contemporaneità. Si tratta di frammenti di discorsi che nella storia sono spesso stati

silenziati a favore di una presunta predominanza di un sapere misurabile, razionale, storicamente maschile, bianco e potente, e che ad esso contrappongono forme di convivenza più che umane, dove le piante, gli animali, i corsi d'acqua, i funghi, le pietre, gli spiriti e gli esseri umani sono tutte soggettività pari tra loro, capaci di agire e relazionarsi nel mondo. È il caso di Gabriel Chaile, che assume come radice viva del proprio lavoro lo stile La Candelaria, uno dei sistemi formali più complessi del continente sudamericano. Le ceramiche di Tucumán, infatti, non erano semplici contenitori decorati: erano corpi, entità ibride in cui si addensavano forme animali, antropomorfe e fantastiche — uccelli, rane, ibridi umani–animali. Come analizza Benjamin Alberti[14], i vasi Candelaria non imitano i corpi ma li continuano, li fanno crescere. Essi non venivano progettati secondo un piano umano, ma emergevano, grazie agli antenati che abitavano la materia. Osservando questi antichi manufatti, Chaile ha acquisito la consapevolezza profonda e personale del proprio ruolo e come discendente di quella cultura. Questo momento di "riconoscimento" è stato centrale nella sua pratica, perché da lì è scaturito il suo approccio alla riappropriazione delle radici indigene e alla propria biografia personale. L'immagine per Chaile diventa un atto creativo che non solo evoca una tradizione, ma attualizza e ricostruisce il nostro modo di vedere la storia e la comunità, un processo che l'antropologo Wolfgang Wulf definirebbe come un continuo "ricreare il mondo" attraverso il potere dell'immaginario. Un processo che Chaile, invece, descrive

14 Cfr. Benjamin Alberti "'Designing body-pots in the Formative La Candelaria Culture, Northwest Argentina", in Elizabeth Hallam, Tim Ingold, *Making and Growing: Anthropological Studies of Organisms and Artefacts*, Routledge, 2014, pp. 107-122.

come “genealogia della forma” per cui questi oggetti non esistono solo per essere osservati, ma per essere vissuti e partecipati. Le sculture-forno di Chaile attivano una ritualità in occasione delle *Bread Baking Ceremony*, operando come catalizzatori di una *communitas* effimera, la cui forza risiede proprio nella sua natura momentanea e conviviale: la cottura del cibo, l’attesa condivisa, il radunarsi intorno a una fonte di calore, elementi che diventano parte integrante dell’opera. Come osserva Alice Labor nel suo saggio in questo volume, molte pratiche artistiche contemporanee cercano di creare occasioni di *reincanto* collettivo attraverso la riscoperta condivisa del commestibile. La nozione di reincanto qui menzionata fa riferimento ai già citati studi di Silvia Federici che hanno mostrato come la modernità capitalistica abbia prodotto un disincanto sistematico, separando corpo, territorio e forme di conoscenza situate, esautorandoci persino di bisogni, desideri e capacità che costituiscono una delle principali fonti della nostra resistenza allo sfruttamento[15]. Reincantare dunque non significa tornare al magico, ma ripristinare alleanze sensibili, riconoscere che il mondo è abitato da molteplici intelligenze e forme di percezione, e che la relazione tra umano e non umano è sempre reciproca. Ogni gesto, ogni contatto, è un’interazione: toccare implica essere toccati, vedere significa essere visti. Questa prospettiva si intreccia con quelle cosmologie che immaginano corpi, nomi, anime,

15 Cfr. Silvia Federici, *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons,* PM Press/Kairos, Oakland, 2018, p. 190. Dal testo originale: « There is, however, another form of impoverishment, less visible yet equally devastating, that the Marxist tradition has largely ignored. This is the loss produced by the long history of capitalist assault on our autonomous powers. I refer here to the complex of needs, desires, and capacities that millions of years of evolutionary development in close relation with nature have sedimented in us, which constitutes one of the main sources of our resistance to exploitation.».

azioni come entità relazionali, immerse in un terreno condiviso che ci è concesso dall'esperienza del corpo.

Dentro questo orizzonte — in cui, come ricorda Borgnino, il mondo minerale è parte di genealogie vive, dotato di agentività e capace di agire nella vita umana — si colloca anche la pratica di Bianca Bondi. Nella conversazione con Annamaria Ajmone, l'artista sottolinea come lasciare che i materiali agiscano secondo i propri tempi sia un gesto etico prima ancora che estetico: un rifiuto di dominare, un invito a disimparare la gerarchia tra umano e non umano. Le sue opere prendono forma come collaborazioni temporanee tra sostanze, spazi e presenze, configurandosi come momenti di equilibrio instabile in cui l'artista non guida, ma accompagna processi autonomi di trasformazione. In questo senso, la sua pratica si avvicina a cosmologie nelle quali terra, minerali, acqua non sono elementi passivi ma partecipano alla costruzione del reale. La trasformazione diventa così un atto spirituale prima che formale: una modalità di cura verso ciò che è invisibile, trascurato. Bondi parla di una magia della risonanza, dove l'opera agisce come un dispositivo di connessione, un modo per ripristinare legami tra enti diversi. Questo uso della simpatia — intesa non come empatia individuale ma come capacità di lasciarsi attraversare dall'altro — rimanda alla scelta di assumere punti di vista non propri, di prendersi cura di ciò che non coincide con il sé. La sua installazione, *Graces for Gerosa*, abita la chiesa di Santa Maria in Montanis come un nuovo rituale di reincanto, fondato sulla coesistenza di materia organica, luce, sali e gesso e sulle presenze della comunità che ne hanno reso possibile la realizzazione. Le sette figure danzanti sono corpi-

cavi, gusci interiori che conservano la memoria tattile del calco: fossili umani, soglie vibranti, contenitori di energia. La danza che evocano — richiamo alle gestualità precristiane ed etrusche in cui il movimento fungeva da ponte tra terrestre e divino — ritorna nello spazio sacro non come gesto trasgressivo, ma come linguaggio di riconciliazione. Ciò che storicamente era proibito — il corpo in danza nello spazio del culto — qui diventa un atto di restituzione: una coreografia sospesa che connette temporalità differenti, affronta memorie sotterranee. L'opera tocca anche le questioni sollevate dall'epigenetica: l'idea che traumi, silenzi o interdizioni culturali possano lasciare tracce che attraversano le generazioni. Attraverso la danza immobile delle sue figure, Bondi cerca il modo in cui un gesto possa riappropriarsi di una storia interrotta e restituire alla comunità — e ai suoi antenati — una nuova possibilità di presenza e di trasformazione.

Da qui emerge la centralità del corpo stesso come primo strumento di conoscenza, spesso oscurato da una razionalità astratta che tenta di neutralizzare incertezza e ambiguità, buio, ombra e caos — in risonanza con la natura *dividuale* della soggettività evocata da tante cosmologie non occidentali. Una sensibilità che, seppure con altre forme, riaffiora anche nelle tradizioni più vicine a noi. Le mascherate dell'arco alpino e prealpino custodiscono ancora questa idea di un corpo aperto, capace di farsi tramite tra mondi. Allora è nell'*homo selvaticus* che irrompe nello spazio del quotidiano portando disordine, rivelando saperi legati alla fertilità dei campi, evocando presenze altre, che riaffiora la memoria profonda. È proprio nell'oscillazione sensoriale, nella

vertigine dell'esperienza diretta, nel lasciarsi attraversare da ciò che eccede, dall'altro, che il mondo torna a presentarsi come possibilità condivisa e non come spazio da dominare.

Probabilmente non raggiungerò mai il Bivacco Frattini, né metaforicamente né fattivamente.
Mi accontento che ogni mattina il mio sguardo possa arrampicarsi, senza fatica, sull'Albenza e sulla Roncola, e poi scivolare lungo tutta la cresta della Val Brembana, che avvolge come un abbraccio i primi paesi ai piedi della valle. A seconda dell'ora e delle stagioni, le montagne si vestono di sfumature mai uguali: dal bronzo rosato al verde intenso che si fonde con l'ombra dei boschi. Il profumo di legna dei camini che si sparge nell'aria mi riporta ai pomeriggi d'inverno della mia infanzia, quando tossicamente inebriava le strade spente e umide della valle, vicino la casa di mia nonna paterna. Mi accontento di potermi avvicinare agli aironi sui prati, vederli sollevare con quell'incedere leggero. Il picchio verde, i codirossi nel mio giardino e i canti dei falchi ad ali spiegate sopra la mia testa. E ricordarmi di "prestare attenzione al silenzio che il canto di un merlo può portare nell'esistenza"[16].

16 Vinciane Despret, *Living as a Bird* (2019), Medford: Polity Press, 2022, p. 161.

# Pensare come una montagna

*All night my heart makes its way*
*however it can over the rough ground*
*of uncertainties, but only until night*
*meets and then is overwhelmed by*
*morning, the light deepening, the*
*wind easing and just waiting, as I*
*too wait (and when have I ever been*
*disappointed?) for redbird to sing.*

Mary Oliver, *A Thousand Mornings*, 2012