

La costruzione del paesaggio alpino attraverso il dispositivo del contrasto complementare

Autor(en): **de Rossi, Antonio**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Histoire des Alpes = Storia delle Alpi = Geschichte der Alpen**

Band (Jahr): **24 (2019)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-864726>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

La costruzione del paesaggio alpino attraverso il dispositivo del contrasto complementare

Antonio De Rossi

Zusammenfassung

Der Aufbau der alpinen Landschaft mithilfe eines komplementären Kontrasts

Auf der Grundlage seiner beiden Publikationen «La costruzione delle Alpi – Immagini e scenari del pittoresco alpino (1773–1914)» (2014) und «Il Novecento e il modernismo alpino (1917–2017)» (2016), erarbeitet der Autor weitere Überlegungen zu den Mechanismen, die zu einer spezifischen Vorstellung von Berglandschaft geführt haben. Über die Tradition des Erhabenen hinausgehend, legt De Rossi dar, wie die Konstruktion des alpinen Landschaftsbilds von einer Spielart des Pittoresken ausgeht. Die Beständigkeit und die spezifischen Merkmale dieses Schaubildes sind auch noch in der alpinen Moderne des 20. Jahrhunderts sowie in der Ästhetik des technologischen Erhabenen erfahrbar.

«Tout ce qu'il y a de grand, de majestueux, d'extraordinaire & d'étonnant, de sublime, tout ce qu'il y a de plus propre à inspirer l'effroi & même l'horreur; tout ce qu'il y a de beau, de suave, d'attrayant, de douceurs pures & revivifiantes, qui se trouve épars dans la Nature entière, semble ici s'être réuni dans un petit espace, & avoir composé de ce pays le jardin de l'Europe, où tous les adorateurs de la Nature devroient se rendre en pèlerinage, surs d'y recueillir, pour prix de leur dévotion, une ample moisson de satisfactions & de récompenses.»¹

Come nasce l'idea moderna di paesaggio alpino? Intorno a quali dispositivi estetici? In che modo le «horrende montagne» dell'età classica e medievale si trasformano in paesaggio culturale degno di attenzione estetica? Attraverso

quali meccanismi i materiali che precostituiscono la montagna vengono manipolati e riprocessati fino a trasformarsi, come ha scritto François Walter, in «un dispositif esthétique et idéologique à l'échelle de l'Europe»?² Come è noto, una lunga tradizione di studi ha da sempre insistito sulla correlazione tra Alpi e Sublime.³ Ma ancora prima dei noti brani kantiani della *Critica del Giudizio*, o delle riflessioni di Edmund Burke del 1756⁴, questo legame era venuto a costruirsi grazie ad alcuni importanti *topoi* letterari già nel primo Settecento, in cui il paesaggio alpino veniva visto come uno spazio privilegiato, in grado di suscitare sensazioni di carattere inedito. Durante la sua visita al lago Lemano – luogo che diventerà centrale per l'elaborazione di nuove modalità di visione sulla montagna – lo scrittore Joseph Addison scrive: «At one Side of the Walks you have a near Prospect of the *Alps*, which are broken into so many Steps and Precipices, that they fill the Mind with an agreeable kind of Horror, and form one of the most irregular misshapen Scenes in the World».⁵

In realtà, un primo spostamento era già avvenuto verso la fine del Seicento, quando le Alpi, da semplice imperfezione della natura, avevano iniziato a trasformarsi – si pensi alle riflessioni di Thomas Burnet e John Dennis – in un universo materico dominato dal caos ma al contempo evocante nuove significati ed emozioni.⁶ Questo «agreeable kind of Horror», la cui matrice ossimorica rimanda direttamente alla fenomenologia del Sublime, viene però ad associarsi fin da subito, tra le montagne, ai temi della grazia e del pittoresco.⁷ Da questo punto di vista la descrizione che pochi anni dopo – siamo nel 1728 – Albrecht Haller dedica nel suo *Récit du premier voyage dans les Alpes* al paesaggio che circonda, ancora una volta, il lago Lemano ha valenza paradigmatica: «Da una terrazza godemmo una delle vedute più belle del mondo, il più grande e incantevole bacino d'Europa, delimitato da un lato da vigneti di diverse giornate di lunghezza, da città e villaggi, e dall'altro dalle montagne brulle della Savoia [...]. Questa mescolanza di orribile e piacevole, di coltivato e selvaggio ha un fascino che ignorano coloro che sono indifferenti alla natura».⁸ Quindi non solo la congiunzione di «Horror» e paesaggio alpino sotto il segno del Sublime, ma qualcosa di molto più articolato e complesso, che parla di una relazione fondata simultaneamente sul *contrasto* e la *complementarietà delle parti* – la mescolanza «de cultivé et de sauvage» –, la quale genera un sentimento di «mélange d'afreux et d'agreeable». Jean-Jacques Rousseau, nella famosa XXIII lettera del suo romanzo *Julie ou la Nouvelle Héloïse* del 1761, userà praticamente le stesse parole di Haller: «Un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée».⁹ Il testo di Johann Gottfried Ebel del 1795, tratto dal libro

Instructions pour un voyageur qui se propose de parcourir la Suisse e posto all'inizio di questo capitolo, non solo riprende l'idea del paesaggio alpino di Haller come *mélange* di sensazioni e componenti fisiche differenti – idea che Haller aveva sviluppato anche nel suo poema *Die Alpen* del 1732, ad esempio quando parla di «Ein angenehm Gemisch von Bergen, Fels und Seen», una mescolanza piacevole di monti, rupi e laghi¹⁰ –, ma compie un passo ulteriore, collocando questo tema dentro una precisa cornice di riferimento, quella delle Alpi e della Svizzera come «jardin de l'Europe». Un'immagine che sembra rimandare a un noto e straordinario passo contenuto nella *Septième promenade de Les Rêveries du promeneur solitaire* di Jean-Jacques Rousseau, quando l'intero territorio elvetico, tramite un vertiginoso salto di scala, viene paragonato a una sorta di città inframezzata da monti e giardini: «La Suisse entière n'est pour ainsi dire qu'une grande ville, dont les rues larges et longues plus que celle de Saint-Antoine, sont semées de forêts, coupées de montagnes, et dont les maisons éparses et isolées ne communiquent entre elles que par des jardins anglais».¹¹ Ma al di là della citazione o della valenza metaforica dell'immagine, questa rappresentazione fatta da Ebel delle Alpi come parco e come giardino, in cui l'eteroclitico e il molteplice trovano una coerenza d'insieme, sembra voler intenzionalmente suggerire una modalità di interazione dei singoli elementi costituenti lo spazio alpino – e al contempo di funzionamento *tout court* del paesaggio – che rinvia direttamente alle culture estetiche del pittoresco. Indubbiamente, che si tratti dei temi della varietà o dell'irregolarità, le montagne e le vallate alpine rappresentano per l'applicazione dei principi teorici del pittoresco un terreno ideale. Ma c'è un termine del pittoresco che proprio in virtù della particolare configurazione e *messa in opera* dei «materiali» formanti il paesaggio alpino – sia alla grande scala territoriale, sia alla microscala del singolo luogo – assume tra le montagne a una centralità assoluta: ed è certamente il tema del *contrasto*. Un tema centrale proprio in virtù della stessa natura tridimensionale e fenomenica e dello spazio montano: si pensi al contrasto di stagioni differenti ai vari piani altitudinali compresenti dentro un medesimo paesaggio, già messo in evidenza dall'umanista Conrad Gesner nella sua lettera *De montium admiratione* del 1541¹² e poi sviluppato da Rousseau in un altro noto passo – «Au levant les fleurs du printemps, au midi les fruits de l'automne, au nord les glaces de l'hiver: elle réunis soit toutes les saisons dans le même instant, tous les climats dans le même lieu»¹³ – della XXIII lettera della *Nouvelle Héloïse*, e soprattutto al conseguente prevalere di una visione della montagna in cui decisivo è il dato *relazionale* «tra le cose» su quello dell'esclusività dei singoli oggetti.

Una particolare idea di pittoresco

Malgrado l'assenza di citazioni dirette dei testi di teorici come William Gilpin o Uvedale Price da parte dei viaggiatori alpini a cavallo tra Sette e Ottocento, l'esistenza di una relazione dialettica tra Alpi e pittoresco è evidente. Il paesaggio alpino descritto da Addison e Rousseau contribuisce ad articolare e rafforzare le visioni del pittoresco in via di formazione, e al contempo il pittoresco agisce sulla montagna da *koinè* e implicito paradigma di riferimento. Le escursioni sulle Alpi e nel Giura del 1775 del giardiniere e botanico scozzese Thomas Blaikie¹⁴, uno dei protagonisti della stagione del *jardin anglais*, oppure i resoconti dell'attraversamento della catena alpina da parte di Horace Walpole e Thomas Gray nel 1739¹⁵, fanno da questo punto di vista intravedere una precisa *liaison*, fondata sullo scambio continuo, tra culture del pittoresco e pratiche conoscitive e di messa in forma del territorio alpino. Asserzioni come quelle di Gilpin sulla capacità del contrasto di dare «an additional force to the character of each»¹⁶, o sulla possibilità per paesaggi e singoli oggetti di ricevere un «additional beauty from contrast»¹⁷, sembrano trovare specifica eco proprio sulle Alpi. Centrale è soprattutto il ribaltamento operato tra i termini di arte e natura, che consente di guardare le montagne con uno sguardo del tutto inedito. Come scrive Gilpin nelle prime pagine delle sue *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, chiefly relative to Picturesque Beauty, made in the summer of the year 1770*, «the following little work proposes a new object of pursuit; that of not barely examining the face of a country; but of examining it by the rules of picturesque beauty: that of not merely describing; but of adapting the description of natural scenery to the principles of artificial landscape; and of opening the sources of those pleasures, which are derived from the comparison».¹⁸ Letta attraverso le regole del *Picturesque Beauty*, trasformata in oggetto, la natura assume nuovi significati e valenze, determinando un modo di pensare la montagna fondato non soltanto su un atto di conferimento di valore estetico, ma propriamente sull'interpretazione e la sua attiva «costruzione».

Come è noto Gilpin dedica un'ampia parte del suo *Observations, relative chiefly to picturesque beauty, made in the year 1772, on several parts of England*, pubblicato per la prima volta nel 1786, proprio al tema del territorio montano del Cumberland e del Westmoreland.¹⁹ È però indubbio, come sottolinea lo stesso William Wordsworth nella sua *Guide to the Lakes*, che il paesaggio montano del Lake District risulta essere assai diverso da quello alpino: per usare i puntuali termini del letterato inglese, «sense of stability and permanence» in contrap-

posizione al continuo processo di «dissolution» della catena alpina.²⁰ Se è certo che i lavori di Gilpin, o il testo per certi versi inaugurale di Thomas West *A Guide to the Lakes* del 1778²¹, vengono a definire per i viaggiatori inglesi un retroterra sostanziale per la messa a punto di modalità interpretative sulle Alpi²², al contempo il rapporto tra pittoresco e paesaggio alpino non può essere pensato in termini di banale e meccanica trasposizione delle categorie del primo sul secondo. Di fronte a temi come quelli della grande scala e della dismisura, della verticalità, della mutevolezza continua, della compresenza di tipi di paesaggio diversi e contrastanti, i dispositivi del pittoresco necessitavano una radicale rideclinazione. Il tema di un contrasto che non si risolve in una nuova unità organica, ma che è fondato sulla compresenza e l'apporto complementare degli elementi contrapposti, e dove in definitiva l'insieme ha una valenza maggiore della somma delle singole parti, pur rappresentando uno dei principali tratti dell'estetica del pittoresco, non è mai stato realmente oggetto di uno studio in rapporto alle Alpi. Eppure, come si vedrà, tale tema assume per il territorio alpino valore fondamentale, configurandosi come un vero e proprio *dispositivo* sia per leggere il territorio esistente, sia per *costruirlo* come paesaggio. Non sono però mancate nel passato intuizioni importanti in questa direzione. Secondo Rosario Assunto il paesaggio alpestre deve essere visto come un compenetrarsi di grazia e sublime nell'*Erlebniss* – esperienza vissuta nel pensiero e insieme pensiero vissuto come esperienza – del paesaggio.²³ Il paesaggio montano «unifica un molteplice-vario di aspetti graziosi e di aspetti sublimi. [...] La continuità del 'sublime' e della 'grazia', l'ininterrotto flusso di variazioni infinitesime per cui queste due idee estetiche passano *l'una nell'altra*, mentre il soggetto che le pensa vivendole passa *dall'una all'altra*; e la conseguente possibilità di accertare che «grazia» e «sublimità» variamente intrecciate caratterizzano la qualità specifica di certi oggetti estetici»²⁴, permettono di identificare, secondo l'autore, diverse tipologie e individualità paesistiche alpine. Da un lato il sublime che si compenetra nella grazia (come nel caso del fondale alpino sulla pianura veneta descritto da Goethe nell'*Italienische Reise*); dall'altra parte il passaggio della grazia nel sublime (la grazia come costituirsi di una presenza interna che articola e potenzia il sublime, come nel caso del Vallese e della Valle d'Aosta). La dialettica tra grazia e sublime delineata da Assunto muove da uno sguardo secondo cui «il riconoscimento, per dir così, istituzionalizzante, del paesaggio alpino» si fonda su una reificazione dell'oggetto Alpi considerato «come soggetto di giudizio estetico».²⁵ Una posizione venata di idealismo – e tale era stata la critica di Lucio Gambi nei confronti delle teorie di Assunto²⁶ –, che considera

il processo di formazione del paesaggio al di fuori delle più generali pratiche sociali di produzione dello spazio e del territorio, e in cui il paesaggio è riconducibile essenzialmente a «oggetto di esperienza estetica».²⁷ Una posizione quindi contraria a un'idea di paesaggio intesa come «modalità conoscitiva» che «rappresenta il grado iniziale del processo della conoscenza scientifica».²⁸ Eppure la dialettica di grazia e sublime può avere per noi valore strategico, perché consente di intravedere alcuni meccanismi di funzionamento del dispositivo alpino del contrasto. Ecco allora che il *mélange* «de cultivé et de sauvage» di Haller e Rousseau viene a configurarsi come un contrasto costruito sulla complementarietà tra il grazioso e il pittoresco del primo piano (i villaggi, le pendici coltivate dei rilievi) e il sublime del fondale in lontananza (lo *skyline* delle vette, il bagliore accecante riflesso dai ghiacci). Il *continuum* dei piani nell'andirivieni circolare dello sguardo sancisce l'unitarietà della visione: un'unica bellezza che prende forma nella *varietà*, e al contempo un *contrasto* che garantisce la compresenza di grazia e sublime come caratteristica fondativa del paesaggio alpino.

L'intreccio di medioevo e montagna teorizzato da Enrico Castelnuovo con la fortunata immagine delle *Alpi Gotiche*²⁹, oltre a mettere in evidenza la continuità di sguardi e sensibilità tra processo di conoscenza delle Alpi ed estetica del pittoresco, fa scorgere una modalità di funzionamento che sebbene diversa da quella appena vista si basa sulla medesima correlazione: un primo piano pittoresco costituito da rovine ed antichi castelli che dialettizza, umanizzandolo, il fondale sublime di vette e ghiacciai.

Questa particolare idea di contrasto, fondata su una contrapposizione in stato di sospensione che costruisce una realtà e una bellezza di ordine superiore, non pare essere stato oggetto – al di là delle formulazioni di autori come Gilpin e Price – di specifiche teorizzazioni dell'epoca. Arthur Lovejoy, nel suo saggio *The Chinese Origin of a Romanticism*, citando il testo di Bernardin de Saint-Pierre intitolato *Harmonies de la nature*, offre a questo proposito uno spunto che vale la pena di riprendere.³⁰ Qui nel libro VIII, dedicato alle *Harmonies conjugales*, l'autore del romanzo *Paul et Virginie* in effetti scrive: «L'harmonie conjugale lie non-seulement entre eux les végétaux du même sexe, mais elle en rapproche les genres par des contrastes, comme l'harmonie fraternelle en réunit les espèces par des consonnances. [...] Cependant les espèces si variées, les genres si différents, et les puissances mêmes de la nature, qui semblent lutter sans cesse entre elles, ne sont que des membres de son grand corps, qui se correspondent entre eux. [...] Nous avons observé que nous en goûtions un très-touchant à la vue d'un groupe d'arbres plantés dans l'ordre fraternel dans

lequel leurs semences sont nées: tel est celui que nous font éprouver des pins disposés en cône au sommet d'une montagne, ou un vignoble disposé en forme de grappes autour d'une colline. Mais nous en sentons un bien plus grand, lorsque nous voyons les genres des végétaux dans leurs divers contrastes, tels que les sapins sombres du Nord, qui s'harmonient avec les bouleaux d'un vert naissant, et les vignes rampantes du midi avec les peupliers pyramidaux. [...] L'harmonie conjugale est la source de ce plaisir ineffable que nous éprouvons lorsque nous rencontrons harmoniés entre eux par la nature [...].»³¹

Se l'*harmonie fraternelle* è dunque fondata sulla *consonnance*, l'*harmonie conjugale* viene invece a definirsi intorno al tema del *contraste*. Questa particolare forma di armonia fondata sulla contrapposizione ma al contempo sulla complementarità sembra corrispondere in modo molto prossimo al dispositivo percettivo e costruttivo che presiede il funzionamento del paesaggio alpino moderno. All'intreccio di conoscenza scientifica e di nuova sensibilità verso la natura che nella seconda metà del Settecento ha valenza decisiva rispetto alla costruzione di nuove modalità di sguardo e di concettualizzazione della montagna, si accompagna nel giro di pochi anni un mutamento radicale delle modalità di narrazione – siano esse testuali o iconografiche – dello spazio alpino. È da questa fase storica a cavallo tra fine Settecento e inizio Ottocento che il *contrasto complementare* – termine che da qui in avanti verrà utilizzato per indicare il particolare dispositivo sopra descritto – inizia a giocare un ruolo centrale. In quest'ottica, i *voyages pittoresques* di Albanis de Beaumont e dei Lory padre e figlio sono un laboratorio che permette la «messa in opera», *dentro il paesaggio*, dei portati dell'apertura gnoseologica realizzata dai de Saussure e dai Deluc. E all'interno di questo processo, il dispositivo del contrasto complementare risponde a due precise istanze.

Valenza generativa e ordinativa del contrasto complementare

Innanzitutto il contrasto esalta non solo il modo con cui i materiali montani vengono a interagire tra loro, ma la stessa dinamica conoscitiva che sottende la costruzione del paesaggio alpino. Il contrasto genera infatti un'intensificazione percettiva che corrisponde a un accrescimento delle capacità gnoseologiche. Secondo una linea che dal sensismo sperimentale di John Locke e degli empiristi arriva, attraverso il *savant* ginevrino Charles Bonnet, fino a Horace-Bénédict de Saussure, la percezione delle cose tramite i sensi, grazie alla successione e alla

varietà delle esperienze scaturite dal «corpo a corpo» col territorio si trasforma in processo di conoscenza della realtà fenomenica. Giustamente Claude Reichler parla a questo proposito di «paysage parcouru»³² – tema che rimanda nuovamente all'estetica del pittoresco –, assumendo come paradigmatica la descrizione del cammino del Gottardo contenuta nell'*Itinera per Helvetiae alpinas regiones* di Johann Jakob Scheuchzer del 1723.³³ Qui la varietà dei fenomeni e degli oggetti incontrata dal viaggiatore nel corso del viaggio dà vita a una serie di esperienze che si dispongono lungo l'asse del tempo, analogamente a quanto avviene nel parco pittoresco, obbligando l'osservatore a un processo di ricostruzione attiva dei nessi logici e dei significati della realtà. In quest'ottica il contrasto assume allora una fondamentale valenza *generativa*, di dispositivo di produzione di immagini e interpretazioni dello spazio montano. A tale proposito va sottolineato come secondo Reichler la struttura narrativa del brano di Scheuchzer, tutta costruita sul tema dei contrasti, funzioni da referenza primaria per la famosa – e decisiva per l'«invention d'un type paysager»³⁴ – lettera XXIII del romanzo *Julie ou la Nouvelle Héloïse* di Rousseau. In secondo luogo, il contrasto risponde anche a una logica *ordinativa*, in cui l'apparente caos dei materiali che compongono l'universo dell'alta montagna viene sottoposto a un processo di riordino e risignificazione. Un passaggio dell'introduzione del libro di Marc-Théodore Bourrit *Description des Glacieres, Glaciers et Amas de Glace du Duché de Savoie* del 1773, è sotto questo profilo particolarmente significativo, perché fa intravedere una precisa volontà, da parte dei primi descrittori dell'alta montagna, di utilizzare il dispositivo del contrasto con finalità ricompositive e ordinarie: «Si jusqu'à présent les diverses descriptions que l'on a faites des *Amas & des Vallées* de glaces que l'on voit à *Chamouni*, ont plus frappé qu'encouragé à les voir, c'est qu'en effet il n'est pas aisé de concilier l'idée de rochers, de précipices & de glaces, avec celle de vastes bois, de beaux pâturages, de champs & de jardins bien cultivés».³⁵

Rispetto a questo quadro, le culture del pittoresco, la metafora delle Alpi come parco e giardino, acquisiscono valore centrale, consentendo quindi una ricomposizione dei materiali che è al contempo figurativa e di senso. Questo processo ricompositivo avviene tramite una serie di operazioni complesse. La prima è lo *smontaggio* del territorio in singoli «iconemi» indivisibili. Tale atto di riconoscimento, elencazione e descrizione degli elementi minimi è esattamente quello praticato da Gilpin rispetto al paesaggio del Lake District quando scrive che «[...] to render a description of it more intelligible; and to shew more distinctly the sources of that kind of beauty, with which it abound; it may be proper

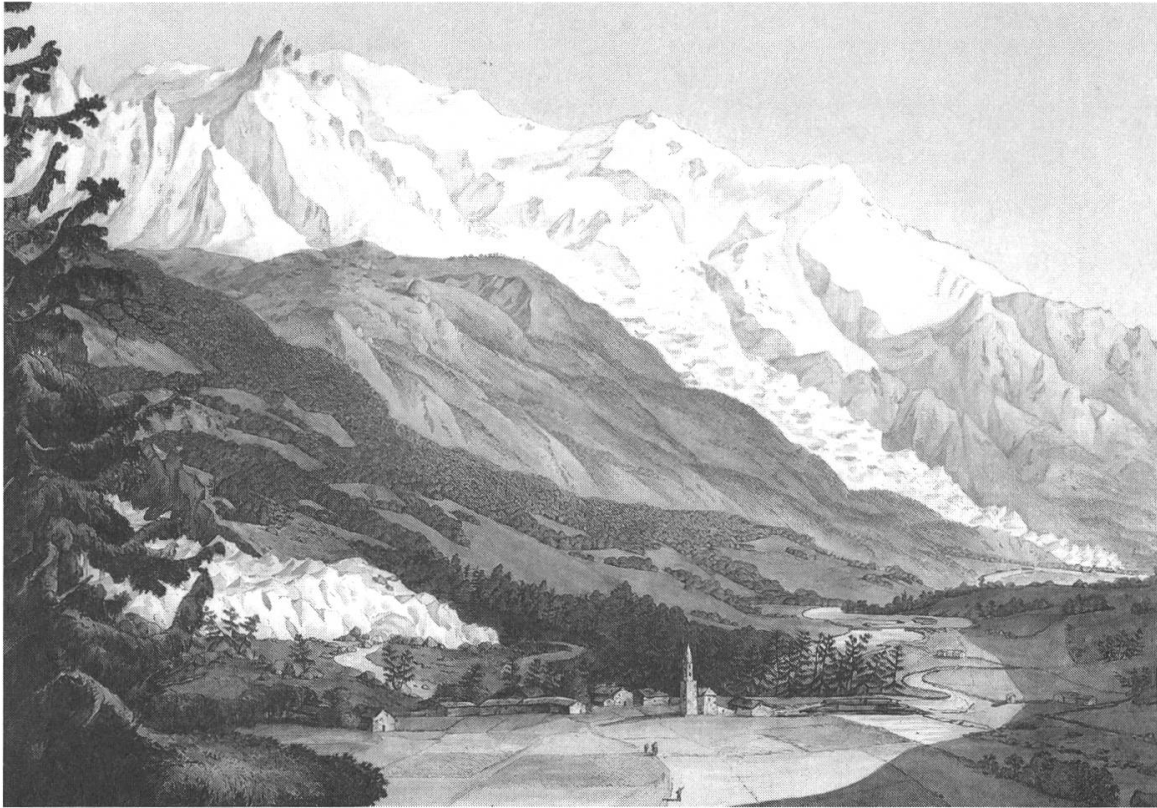


Fig. 1: C. Hackert, *Vue de la Vallée de Chamouny pris près d'Argentière, particulier*.
Fonte: *Collection Paul Payot, Annecy*.

before we examine the scenes themselves, to take a fort of analytical view of the materials, which compose them – *mountains – lakes – broken grounds – wood – rocks – cascades – vallies – and rivers*».³⁶ Di tutti questi elementi vengono valutate le potenziali declinazioni e i relativi effetti, perché come ricorda Renzo Dubbini «il pittoresco si costituisce come codice interpretativo e come teoria del *carattere* applicata all'ambiente, attraverso la quale si cerca di organizzare una disposizione armoniosa e significativa di spazi, di oggetti».³⁷ Successivamente i singoli materiali vengono rimontati in quadri e scene utilizzando il dispositivo del contrasto complementare; questo momento di *rimontaggio*, che corrisponde a un atto di esteticizzazione dei singoli elementi nell'insieme e di conferimento di senso, è quello che i Lory compiono magistralmente nei loro *Voyage pittoresque* dedicati all'Oberland bernese e alla strada del Sempione. Questa operazione di rimontaggio ha in qualche modo a che vedere con il concetto di *paysage composé* teorizzato da Pierre-Henri de Valenciennes, anche se in questo caso il dato che conferisce valore alla composizione è il grado di effetto di contrasto

complementare generato dall'accostamento dei diversi materiali. Infine i diversi quadri, esito della ricomposizione dei materiali, vengono *messi in sequenza* determinando il paesaggio alpino. L'artificio del viaggio non è altro che la linea attraversante lo spazio su cui vengono a disporsi le varie scene.

Questa articolata procedura, che evidentemente presenta delle forti analogie con il tema del giardino romantico e pittoresco, trova completa concettualizzazione e compimento nel *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon* del 1811, del quale vale la pena di leggere un esteso passo: «De Brieg à Domo d'Ossola, la route, aussi unie qu'une allée de jardin, est tracée au milieu des rochers, des précipices, et des torrents, se ployant avec élégance pour suivre les ondulations et la pente des montagnes [...]. Il n'est point de passage de hautes montagnes sur lequel la nature n'ait placé des objets intéressants: les savants, les artistes, ou les voyageurs que la curiosité seule y conduit, tous y trouvent des objets d'admiration, des sujets inépuisables d'études et d'observations. Ces masses énormes et antiques, l'aspect sauvage des rochers, des forêts, et des glaces éternelles qui les couronnent, celui des torrents qui se précipitent en cascades, et dont le bruit lointain interrompt le silence des vallées; tout cet ensemble forme une scene de grandeur qui change à chaque pas, émeut l'âme, et lui fait éprouver des sensations profondes auxquelles la fraîcheur et la pureté de l'air que l'on respire donnent encore plus de vivacité. Voilà ce que l'on éprouve par-tout dans les Alpes; mais nulle part aussi fortement que sur le Simplon. Il est peu de montagnes en effet où la nature déploie plus de variété et d'originalité. Si l'on prend les objets isolés, on voit par-tout des contrastes et du piquant dans les détails; si l'on examine l'ensemble, tout est grandeur et harmonie. Ici c'est une forêt sombre, un chalet solitaire; là un rocher menaçant, et des eaux qui bouillonnent sur des débris: si, fatigué de ces objets rapprochés, le voyageur cherche des tableaux plus vastes, à l'instant ses regards plongent dans une vallée profonde, ou bien ils errent sur les escarpements des monts, et peuvent à peine s'élever assez pour en mesurer les cimes éclatantes. Il ne sait ce qu'il doit admirer le plus, ou la beauté des sites qui l'entourent, ou la manière ingénieuse avec laquelle on a surmonté les obstacles qui s'opposoient à la construction de la route, ou la perfection de ces immenses travaux. Telle est la succession des scenes intéressantes que la nouvelle route présente au voyageur. Là, sans courir de dangers, il jouit des points de vue les plus imposants; la nature prenant tour-à-tour des aspects sauvages et terribles, aimables et riants, se montre à lui toujours grande et sublime: enfin dans le même jour il peut voir le Valais et le Rhône, s'élever, en admirant à chaque pas le triomphe de l'art sur les obstacles

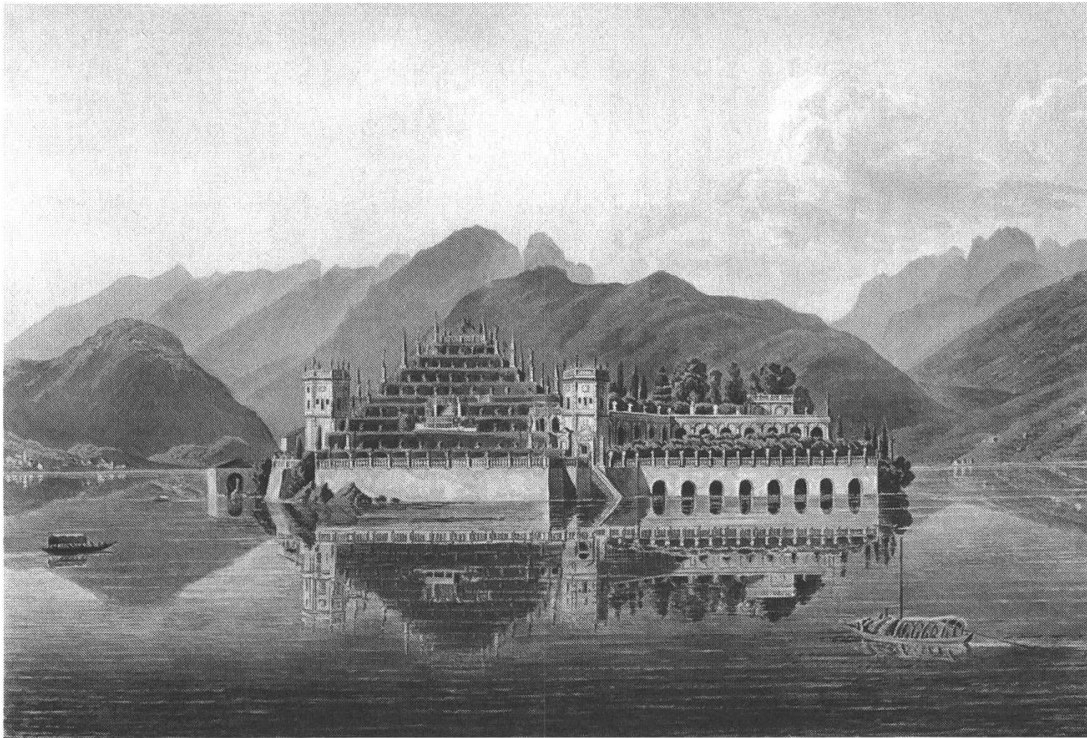


Fig. 2: G. Lory, Lory Fils, *Vue de l'Isola Bella*, in: *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon*, P. Didot l'Aîné, Paris 1811.

de la nature, jusque dans la région des glaces, et se reposer le soir sous le beau ciel de l'Italie. C'est là qu'à l'ombre des châtaigniers et des berceaux de vigne, il réfléchit en silence sur les événements de la journée, sur les jouissances dont elle a été remplie, et sur les bienfaits de la route du Simplon.»³⁸ Come si vede, nel brano del volume dei Lory ritornano tutti gli elementi fin qui richiamati: la strada come percorso di un giardino che ordina la sequenza delle scene – e che rimanda alle «stations» del già ricordato testo *A Guide to the Lakes* di Thomas West del 1778, o al tema evocato da Horace Walpole del «journey» come «succession of pictures»³⁹ –, il contrasto come elemento che organizza la composizione dei materiali dei singoli quadri, il paesaggio alpino come intreccio di grazia, pittoresco e Sublime.

Al tempo stesso, pur non dimenticando le profonde differenze di approccio culturale alla montagna alpina di ginevrini, svizzero-tedeschi e anglosassoni, sarebbe però sbagliato pensare ciò in termini di autonomo e autoreferenziale fenomeno di *artialisation in visu*, di mero e meccanico riconoscimento di inquadrature di paesaggio alla Claude Lorrain e Salvator Rosa all'interno del territorio delle Alpi. Come si è già avuto modo di osservare, la costruzione del

paesaggio alpino è infatti esito di due percorsi incrociati. Da un lato un processo diacronico di sedimentazione di immagini e interpretazioni, dove vengono a stratificarsi i contributi degli umanisti svizzeri del Cinquecento e di studiosi come Johann Jakob Scheuchzer, oppure l'iconografia di opere come i *Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques, littéraires de la Suisse* di La Borde e Zurlauben.⁴⁰ Questi materiali prefigurano un deposito di spazialità e narrazioni che entrerà in riverberazione con la nuova visione delle montagne e della natura. Dall'altra parte vi è invece la dialettica praticamente sincronica tra ricerca scientifica e processi di «messa in forma» del paesaggio, dove quest'ultimo ha la funzione di innesco e di *frame* entro cui viene ad organizzarsi il percorso conoscitivo. Un processo produttivo di natura sociale e un fatto di cultura ben più articolati quindi di una mera operazione di conferimento di senso estetico o di *artialisation*, che Alain Roger opera in merito alle montagne alpine appoggiandosi non casualmente allo sguardo estetizzante di John Grand-Carteret e ai suoi due volumi de *La Montagne à travers les âges*.⁴¹

Tipi di contrasto complementare

Ma quali sono le differenti declinazioni del contrasto complementare, che come si è visto funziona al contempo da dispositivo *interpretativo* e *costruttivo* del paesaggio alpino? Una prima modalità già osservata attraverso plurimi esempi è quella che si potrebbe definire del *contrasto spaziale*, la quale viene a configurarsi come una contrapposizione dialettica tra il fondale e il primo piano. Se questa dialettica rappresenta ovviamente un dato «ontologico» del genere della veduta, nel contesto del territorio alpino assume ulteriori valenze. La successione dei piani e la loro profondità sono naturalmente originate dalla stessa verticalità e tridimensionalità dello spazio montano. Al contempo tale articolazione spaziale è ricondotta alla visione unitaria e indissolubile del quadro del paesaggio alpino. Su questo contrasto spaziale viene a inserirsi, intensificandolo, un *contrasto di carattere*. È il contrasto-*mélange* «de cultivé et de sauvage» di Haller e Rousseau, che viene nella stragrande parte dei casi a rapportarsi col tema della sequenza dei piani secondo la seguente relazione: nature cultivée: nature sauvage = primo piano: fondale = pittoresco: sublime. Anche l'architettura entra a far parte di questo gioco di contrasti venendo sovente a connotare e arricchire il primo piano del quadro del paesaggio in contrapposizione al fondale di montagne. Ma c'è anche chi, come James Pattison Cockburn, sulla scia di quanto già operato a



Fig. 3: G. Lory Fils, *Chûte du Staubbach prise à l'entrée du village de Lauterbrunne*, in: *Voyage pittoresque de l'Oberland Bernois*, Paris 1822.



Fig. 4: J. P. Cockburn, *Castle of Nuss, Valley of Aosta*, in: G. N. Wright, *The Rhine, Italy, and Greece*, 1849.

inizio Ottocento da William Turner, verrà ad articolare questa contrapposizione dialettica di piani correlati a un carattere collocando su una profondità spaziale *intermedia* insediamenti e soprattutto vestigia dell'età di mezzo, secondo quell'idea di montagna gotica disvelata da Castelnuovo.⁴² Un'articolazione, che come si vedrà, introduce anche un tema di contrasto temporale: il tempo presente del primo piano, con le scene di viaggiatori, «indigeni» e animali; il tempo storico del piano intermedio, con i monumenti antichi e medievali; il tempo geologico e infinito dello sfondo di montagne, ghiacciai e cielo, che nel contrasto tra costruzione e natura apre anche alla dialettica tra l'opera degli uomini e quella di dio, tra umano e divino.

Il contrasto di carattere trova la sua massima estensione di gamma soprattutto nelle rappresentazioni della regione insubrica, dove l'eterna primavera dei laghi viene a contrapporsi e comporsi con la veduta lontana dei ghiacci delle vette elvetiche. Tra i due estremi dell'acqua e delle nevi, delle rocce e della vegetazione, una gradazione quasi infinita di paesaggi intermedi, che costituirà il terreno di gioco ad esempio delle descrizioni contenute nel *Voyage Pittoresque aux Lacs Majeur et de Lugano* di Johann Jakob Wetzel del 1823.⁴³ Un contrasto di natura e di stagioni, di alto e basso, di caldo e freddo, di nord e sud, che trova particolare dispiegamento nei libri del reverendo Samuel William King, *The Italian Valleys of the Pennine Alps* del 1858, e di Eliza Robinson Cole, *A lady's tour round Monte Rosa* del 1859, testi che ipostatizzano molte delle visioni convenzionali sul paesaggio alpino, e che utilizzano abilmente il tema del viaggio lungo lo spazio di confine tra Italia e Svizzera proprio per mettere in scena la retorica dell'incontro-scontro tra mondi geografici contrapposti.⁴⁴ Emblematica, di questa compresenza complementare di paesaggi, climi e stagionalità differenti, è ad esempio la descrizione del Vallese contenuta nel *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon* dei Lory del 1811: «Cette vallée doit à sa profondeur et à la hauteur des montagnes qui l'entourent la grande variété qu'on observe dans ses produits. Dans les lieux bas et bien exposés, on voit mûrir les fruits d'Italie; la vigne y prospère et donne d'excellents vins: en s'élevant sur la pente des Alpes, on voit les champs succéder aux vignes, les forêts et les pâturages succéder aux champs, et s'étendre jusqu'à la région des neiges. La nature présente ici le plus étonnant contraste en réunissant, sous le même ciel, les richesses du midi et toutes les horreurs de la zone glaciale».⁴⁵ Sul contrasto tra montagna e laghi ritornerà John Murray nel suo *Manuel du voyageur en Suisse et dans les Alpes de la Savoie et du Piémont*, ma per sottolineare – attraverso una colta citazione – il valore dell'effetto riflettente dell'acqua nella

costruzione del paesaggio: «Madame de Staël a dit, en parlant de la proximité des lacs avec les montagnes, que ‘la nature semble les avoir placés au milieu de ses plus grandes scènes au pied des Alpes, afin de leur servir de miroir, et pour multiplier leurs formes enchanteresses’». ⁴⁶

Il contrasto di carattere può anche prendere le forme di una contrapposizione – per certi versi già contenuta nella coppia «nature cultivée» e «nature sauvage» – tra *naturale e artificiale*, tra forme organiche e geometriche, tra natura e tecnica. È il caso ad esempio del contrasto generato dalla dialettica tra paesaggio montano e nuove infrastrutture (inizialmente strade, e poi successivamente linee ferroviarie, dighe, ecc.), il quale grazie ai *Voyages pittoresques* più volte ricordati conoscerà una consacrazione estetica che attraverserà tutto l’Otto e il Novecento, trasformandosi in vero e proprio *Leitmotiv* della modernità alpina: «[...] l’art a ouvert à grands frais, au milieu de ces masses énormes, une route large et partout également élevée au-dessus du lac; des ponts d’une construction élégante ont été bâtis, des ravins profonds ont été franchis au moyen de digues élevées, des rochers de plus de cent pieds de haut ont été coupés; on n’a été arrêté dans cette entreprise hardie par aucun obstacle, et le contraste qu’offre ce que l’art a de plus parfait, à côté de la nature la plus sauvage, inspire une continuelle admiration». ⁴⁷ Un contrasto tra organicità della natura e geometria dell’opera umana che prende le forme, sempre nel *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon*, della dialettica tra il primo piano della montagna terrazzata e artificiale dell’Isola Bella e lo sfondo dei rilievi alpini.

È importante sottolineare come il contrasto complementare rappresenti non una delle possibili alternative, ma la scelta preferenziale e per certi versi esclusiva rispetto ai modi di pensare e costruire il paesaggio alpino. Il Sublime, nel momento in cui occupa la totalità del quadro, si rovescia presto in tetraggine e desolazione. Scrive il botanico Abraham Thomas, in una lettera contenuta in *Le Guide du Botaniste qui voyage dans le Valais* di Laurent Joseph Murith che descrive una sua escursione nella valle di Zermatt: «Il ne manque à cette contrée, vrai séjour de la mélancolie, pour en faire le premier des jardins anglais, que quelques habitations propres à rappeler à l’âme absorbée, l’homme & ses travaux champêtres. Un chalet, un toit pour abriter les troupeaux, un banc placé comme au hasard sous un arbre, reposeraient bien agréablement les yeux fatigués de tous ces grands effets». ⁴⁸ Come in un giardino pittoresco, solo nel contrasto complementare delle parti e dei suoi caratteri il paesaggio alpino trova il suo compimento e pienezza. Riflessioni prossime giungono anche da altri autori. Per William Coxe la ragione della fama dei ghiacciai di Grindelwald rispetto

a quelli del Furka e dell'alto Vallese è determinata proprio da una diversità nei contrasti: mentre i primi, come a Chamonix, sono esaltati dal compenetrarsi con le foreste, i secondi sono avviliti dal paesaggio circostante di nuda roccia.⁴⁹ Analogamente Horace-Bénédict de Saussure coglie nel paesaggio invernale della valle di Chamonix ricoperta di neve un'omogeneità che annulla quel contrasto di boschi e ghiacciai, di verdi e blu così caratterizzante il luogo durante le altre stagioni: «Je m'arrêtai là quelques momens pour jouir de l'aspect que me présentait la vallée de Chamouni, au-dessus de laquelle j'étais fort élevé, & qui se présentait à moi suivant sa longueur. Mais cet aspect étoit plus étonnant qu'agréable. L'uniformité de ces surfaces blanches qui couvroient des espaces immenses, depuis les cimes des montagnes jusqu'au fond de la vallée, & qui n'étoit coupée que par quelques rochers, dont les pentes rapides ne peuvent pas retenir la neige, par les forêts dont la teinte étoit un peu grisâtre, & par l'Arve qui serpenoit & paroissoit comme un fil noir dans le milieu du tableau; tout cet ensemble, éclairé par le soleil, avoit dans sa grandeur & dans son éblouissante lumière quelque chose de mort & d'infiniment triste. Les glaciers qui décorent si bien le paysage, lorsque son fond est d'un beau verd, ne faisoient aucun effet au milieu de tout ce blanc, quoique de près les pyramides de glace, dont les flancs rapides étoient demeurés nuds, parussent des émeraudes sous la neige fraîche & blanche qui coëffoit leurs sommités.»⁵⁰

Da qui un costante impiego del dispositivo del contrasto, che in alcuni casi – si pensi ai libri di Bourrit – ritorna *ad libitum* a caratterizzare qualsiasi descrizione paesistica: «La vue des Glaciers & amas de glaces, celle des rivieres qui en sortent, les petites isles qu'elles forment, les champs cultivés, la belle & tendre verdure des prés, le contraste des sapins avec la couleur jaune des bois de Mèlèses; tous ces divers objets qui viennent comme aboutir au vaste champ de glace sur lequel nous étions, forment le plus singulier & le plus pittoresque tableau. Au-dessus de nous, nous admirions de nouveau la majesté du Mont Blanc & nous pûmes juger mieux qu'ailleurs de son immense hauteur, & de l'impossibilité de pouvoir jamais l'atteindre.»⁵¹

Ai due tipi del contrasto spaziale e di carattere, bisogna ancora aggiungere la forma del *contrasto temporale*, intesa non tanto come contrapposizione complementare tra paesaggio storicizzato e natura astorica, tra uomini e dio, ma fra *passato e presente*, fra *moderno e arcaico*. È un tema che nella fase iniziale di costruzione del paesaggio alpino tra Sette e Ottocento non assume ancora particolare rilievo, ma che inizia a manifestarsi con forza in relazione al progressivo processo di *apprivoisement* delle montagne. Tale processo, che

emerge chiaramente a partire dagli anni 1830–1840, è composto da due fenomeni paralleli: da un lato lo sviluppo del primo turismo alpino con la conseguente trasformazione del territorio, e dall'altra parte la crescente connotazione – come si vedrà nei prossimi capitoli – delle Alpi come *spazio del tipico*, dell'autentico e del primigenio. Da questo punto di vista, il dispositivo del contrasto complementare tra vecchio e nuovo, tra antico e moderno, assume due valenze. La prima: a fronte dei cambiamenti imposti dalla modernizzazione delle Alpi – processi di urbanizzazione determinati dal turismo, penetrazione degli assi infrastrutturali ferroviari, modificazione degli stili di vita, ecc. – si sente la necessità di costruire una polarità contrapposta, dai caratteri mitici: come scrive Bernard Crettaz, «[...] la trasformazione stessa delle Alpi richiede la costituzione di un mito simboleggiante la 'vecchia e vera montagna di sempre'». ⁵² L'annessione della montagna al dominio urbano non porta a quella sintesi di «modernità e tradizione» che diventerà nel corso del Novecento una sorta di *mantra* ricorrente. Se le Alpi montagne si urbanizzano e si modernizzano sempre più, al contempo vengono sottoposte a un parallelo e crescente processo di occultamento della realtà storicamente determinata, la quale viene sostituita da una visione idealizzata frutto di una reinvenzione. *Arcaicizzazione, primitivizzazione, rusticizzazione, tipicizzazione* sono termini chiave per descrivere questo fenomeno, perché la montagna, nell'immaginario urbano europeo, deve rimanere *ad libitum* territorio sempre e comunque *altro*: «Lassù, crede il viaggiatore, e glielo si ripete da ogni parte, rimane qualcosa della vecchia terra di sempre». ⁵³ A ogni atto di trasformazione e modernizzazione, deve corrispondere un'azione eguale e di segno contrario. Una *compresenza necessaria* di fenomeni di modernizzazione e di arcaicizzazione del territorio alpino di cui restano memorabili alcune pagine «disvelatrici» del libro *Tartarin sur les Alpes* di Alphonse Daudet ⁵⁴, e in cui la letteratura – come si vedrà nei capitoli successivi – giocherà un ruolo rilevante, con le opere ad esempio di Alexandre Dumas, Niklaus Friedrich von Tschudi e Hermann Alexander von Berlepsch. ⁵⁵ Questo contrasto complementare di moderno e arcaico trova rappresentazione in due figurazioni che assumeranno col farsi dell'Ottocento il valore di archetipi fondativi: da un lato il treno di montagna con le sue meraviglie tecniche, dall'altra parte l'invenzione della scenografia dello *Châlet suisse*, sorta di icona sacrale cui è demandata la preservazione dei veri valori della montagna originaria. Ancora prima era venuto il rifugio realizzato a Montenvers verso fine Settecento per i viaggiatori in visita ai ghiacciai di Chamonix: la denominazione di *Temple de la Nature* voluta da Bourrit per tale costruzione è non solo omaggio rousseauiano, ma anche manifestazione

di un'azione di conquista e domesticazione della montagna che necessitava di un concomitante atto di trascendenza verso l'astorico e l'ideale.⁵⁶ Proprio il connubio di strade ferrate e *chalet* ci permette di parlare della seconda valenza ricoperta dal contrasto temporale. Una valenza che, come si è visto nel caso del contrasto di carattere, ha finalità ordinativa e ricompositiva. In modo analogo a quanto si è già visto con la coppia sublime-pittoresco (coppia che concerne il carattere dello spazio), il contrasto complementare riferito alla coppia antinomica moderno-arcaico (che struttura il carattere dei luoghi in rapporto al tempo e alla storia) è infatti funzionale alla creazione di un'unitaria e indissolubile immagine di paesaggio costruita sulla compresenza/contrapposizione di vecchio e nuovo. Una contrapposizione intenzionalmente non risolta – come nel caso della rovina, indagata da Georg Simmel in un saggio del 1911, che mantiene sospeso il conflitto tra la memoria dell'antico manufatto e il disfacimento del presente⁵⁷ – a favore di uno dei due termini. In questo modo vecchi insediamenti rurali, linee ferroviarie, campi e alpeggi, nuovi quartieri di *chalet*, cascate e torrenti, inedite opere infrastrutturali per il turismo, trovano collocazione in maniera coerente e organica all'interno di un vero e proprio *paysage composé*. Ancora una volta ci troviamo quindi di fronte a un *modus operandi* che presenta forti affinità col tema del parco pittoresco e romantico. Allo sguardo delle culture del pittoresco è affidato il compito di integrare i materiali preesistenti – per esempio un antico villaggio di montagna – dentro una nuova immagine complessiva di ordine superiore dai caratteri e significati inediti. Non c'è bisogno necessariamente di un'operazione trasformativa di carattere fisico, perché l'intervento di ricomposizione – di sguardi, concettuale, testuale, figurativo – è innanzitutto un atto di *risignificazione*. Una risignificazione che ovviamente trascende i significati originari delle cose per riconvertirle agli obiettivi, sovente estetizzanti, della nuova composizione.

Da questo punto di vista le nuove linee ferroviarie che a partire da metà Ottocento si insinuano dentro la catena alpina, e che sono progettate da «[...] ingénieurs qui ont très tôt compris les affinités qui unissaient la révolution industrielle au mouvement pittoresque»⁵⁸, sono davvero emblematiche delle modalità di funzionamento di tale dispositivo: un congegno tecnico che parla di modernità e che suscita meraviglia, che costruisce il suo radicamento coi luoghi ricorrendo alla tradizione reinventata dello *Châlet suisse*, e che ridefinisce profondamente gerarchie spaziali, modalità di visione e concettualizzazione del paesaggio. Alla fine del processo, a cavallo tra Otto e Novecento, quel dispositivo messo a fuoco coi *voyage pittoresque* di smontaggio dei materiali, ricomposizione delle scene

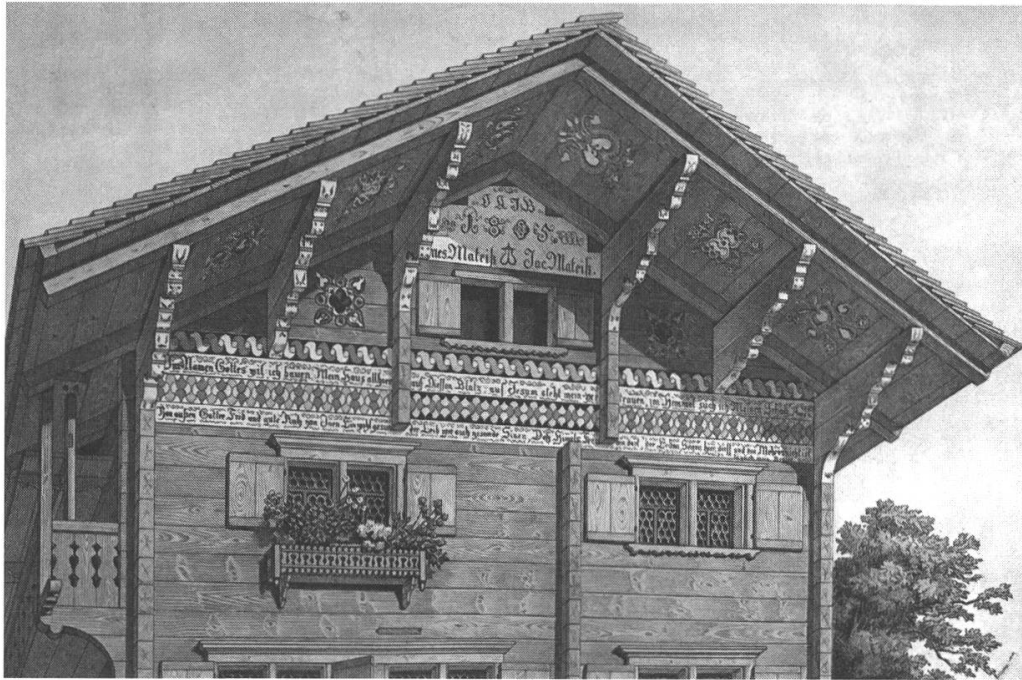


Fig. 5: E. Gladbach, *Haus in Jenaz*, in: *Der Schweizer Holzstil in seinen cantonalen und constructiven Verschiedenheiten vergleichend dargestellt mit Holzbauten Deutschlands. Teil 2*, 1883.



Fig. 6: *Photoglob Zürich, Rigi. Schnurtoberlücke, fotocromia, 1893. Fonte: Centro Documentazione Museo Nazionale della Montagna-CAI-Torino.*

tramite il contrasto complementare e loro messa in sequenza si trasformerà, da semplice modo di guardare, in vero e proprio modello insediativo costruito. I tracciati dei percorsi dei primi viaggiatori troveranno trascrizione *edificata* nelle linee delle strade ferrate lungo le valli, delle funicolari panoramiche risalenti le cime, dei battelli attraverso i laghi alpini. E su queste linee, come in un gigantesco e infinito parco pittoresco, si disporranno le successioni di quadri e scene sancite prescrittivamente dalle Baedeker e Joanne. Il contrasto complementare avrà allora preso le forme dello spazio insediativo del *playground* turistico, che dominerà la scena per tutta la fase della Belle Époque fino alla cesura del primo conflitto mondiale.

Una nuova declinazione del contrasto complementare: il sublime tecnologico del modernismo alpino

«Non sono dieci paesaggi ad aprirsi davanti a noi: sono migliaia, una sequenza infinita. Improvvisamente il paesaggio non è più un'immagine immobile, non è qualcosa che riposa in sé, di persistente, non è una poesia lirica. Esso è diventato accadere, movimento, azione e battaglia. Paesaggio come azione, paesaggio come dramma!»⁵⁹ Le immagini evocate all'interno di un dépliant del 1928 che pubblicizza la Nordkettenbahn, la nuova funivia che sovrasta Innsbruck, danno perfettamente conto dalla mutazione di sguardo sul paesaggio alpino che ha luogo nel corso degli anni venti. Alla lenta risalita delle cremagliere e funicolari si sostituisce un rapido viaggio verticale che crea vertigine e disorientamento, destrutturando le modalità di visione che si erano lentamente consolidate tra fine Settecento e inizio Novecento: una progressione sequenziale di quadri e vedute, in cui il fenomeno dei *voyages pittoresques* aveva giocato un ruolo decisivo. Nel volgere di pochi anni, i nuovi dispositivi meccanici – funivie, automobili, areoplani – operano una rottura radicale che rende possibile un'esperienza del paesaggio montano radicalmente differente. Movimento, velocità, dinamismo, istantaneità, simultaneità di visione: tutti temi che parlano di modernità, di corrispondenze con le ricerche e i portati delle avanguardie artistiche, e che soprattutto – proprio grazie ai nuovi mezzi tecnici – determinano una nuova valenza e dimensione, esito della dilatazione e amplificazione meccanica, delle capacità e possibilità sensoriali e corporee. Proprio intorno a questo nodo decisivo si gioca la discontinuità e la distanza rispetto al paradigma precedente: il paesaggio alpino è ora «accadere». Non più contemplazione di un quadro,

presuppone il coinvolgimento diretto e attivo del soggetto. Il paesaggio si crea nella sintesi di ambiente e «azione», nel farsi di una discesa mozzafiato sugli sci, di un'ascensione automobilista, dell'aerea visione in movimento delle montagne. Per il Modernismo alpino l'idea di paesaggio viene totalmente a coincidere con l'esperienza di paesaggio.

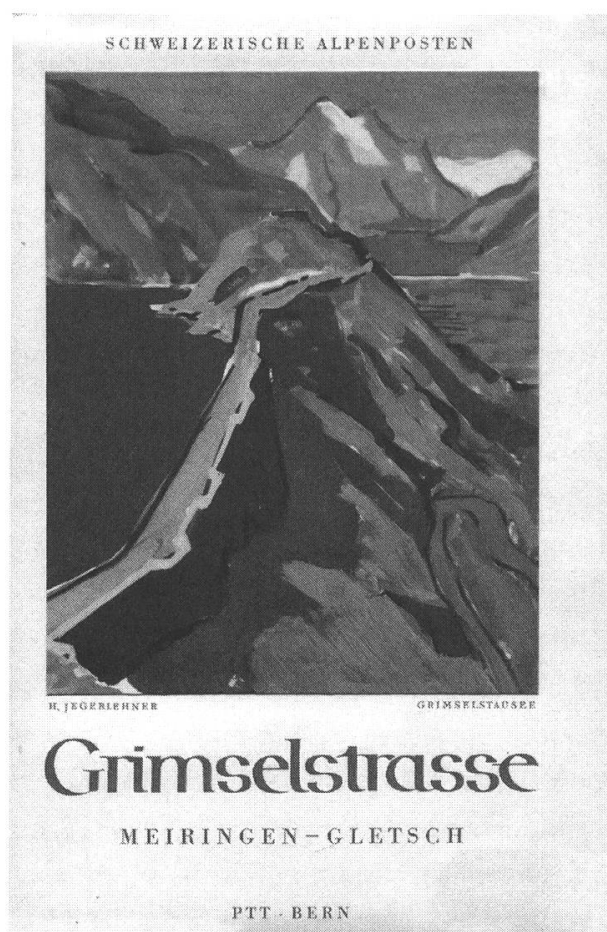
La disponibilità dei nuovi mezzi meccanici, pur essendo necessaria, non è però ancora condizione sufficiente per la determinazione del moderno paesaggio alpino. Per operare una nuova scrittura di significati sui versanti delle montagne in linea con le visioni e i valori della modernità era prima necessaria un'azione di cancellazione dei palinsesti precedenti. Fenomeno che tra le Alpi si verifica a ogni cambiamento di paradigma, ma che per il Modernismo alpino è atto imprescindibile: la modernità richiede la tabula rasa e il vuoto, superfici astratte e immacolate, per poter trascrivere i suoi puri segni geometrici e i propri valori assoluti.⁶⁰ È un passaggio che è stato colto e segnalato da Bruno Reichlin, quando parlando della moderna architettura in montagna scrive: «nella 'riduzione' linguistica operata dai moderni, topografia, natura, paesaggio sono materiali della composizione architettonica come i piani verticali e orizzontali che stanno per pavimenti, pareti e soffitti, una volta 'ridotti' alla loro pura operatività spaziale. Sicché ci si può chiedere, con un poco di impertinenza, quanta cultura i moderni hanno dovuto rimuovere per arrivare là, dove noi li ammiriamo tanto!»⁶¹ Rimozione di stratificazioni culturali che si esercita sia sul paradigma precedente – esemplificata dalla *Alpine Architektur* di Bruno Taut –, sia sulla società alpina storica. Rispetto a quest'ultima, l'opera di distruzione creatrice generata dai processi di modernizzazione sarà decisiva: lo spazio montano, dopo la marginalizzazione e alienazione imposta dalle trasformazioni capitalistiche, ritorna al suo stato naturale di esistenza, e può essere caricato di nuovi valori estetici e culturali, d'uso e di scambio attraverso la costruzione del moderno paesaggio alpino. Un processo di *scarnificazione* dei paesaggi culturali e storici che è premessa a un'operazione di *sursignificazione* di pochi, limitati temi, concetti, elementi. Da questo punto di vista il paesaggio del Modernismo alpino è profondamente dissimile da quello del pittoresco montano, col suo infinito cumulo di materiali eterogenei – tecnologici, tipici, naturali, artefatti – unificati da una lingua visiva e straordinariamente raccontato da Alphonse Daudet nel suo *Tartarin sur les Alpes*.⁶² L'immagine delle Alpi della modernità è quella di uno *spazio rarefatto*, attraversato dall'astrazione. Più che un paesaggio con le sue connotazioni culturali, un connubio di natura e tecnica. La scarnificazione è anche riduzione e riconduzione del paesaggio a una più

astratta categoria di natura. Questo processo di rarefazione e sursignificazione è coglibile attraverso molteplici indizi. La fotografia, che negli anni tra le due guerre, col prevalere del bianco e nero sulla fotocromia, conduce a una rappresentazione del paesaggio alpino dai toni drammatici e al contempo *Sachlich*, costruita su un inedito realismo di linee e masse chiaroscurali. Il disegno dei rilievi, che si fa essenzialmente topografico e geometrico, con limitati grafismi quasi espressionisti. Ma ad incarnare l'essenza del paesaggio del Modernismo alpino saranno soprattutto i manifesti pubblicitari. Le opere di Franz Lenhart sono emblematiche: una raffigurazione ridotta a esigui e essenziali segni – lo sciatore lungo il pendio verticale, le automobili lanciate sulla strada di montagna, le architetture quasi dinamiche –, dove rapidi tratti riproducono una montagna che sembra quasi volere partecipare al movimento e alla frenesia di uomini e mezzi, vero centro della composizione.

Scarnificazione e sursignificazione, rarefazione e astrazione, intrecciarsi di natura e tecnica producono una variante moderna non solo della categoria del sublime, ma soprattutto del dispositivo di contrasto complementare, che sarà decisiva nella costruzione del paesaggio del Modernismo alpino. Un'idea di *sublime tecnologico* – contrasto complementare di *tecnica e natura* – che innerva la percezione e rappresentazione del moderno universo d'alta quota: strade che contornano laghi e attraversano passi alpini, dighe stagliate tra gli scuri versanti di abeti, funivie che attraversano il nulla sovrastando superfici di ghiaccio crepacciate. La Grossglockner Hochalpenstrasse, gli impianti idroelettrici che circondano la strada del Grimselpass tra le morene, la Funivia del Ghiacciai rappresentano caposaldi decisivi di questo percorso. Oggetti puri e essenziali, figurativamente semplici – ma esito di cantieri eroici e altamente tecnologici – che entrano in potente riverberazione col caos delle forme geologiche dell'alta montagna. Una riproposizione in termini moderni del dispositivo del contrasto complementare che agisce sull'incontro-scontro tra naturalità e artificialità, organicità e geometria, che per mezzo del sublime tecnologico trascendono la singolarità delle componenti per farsi sintesi paesaggistica di ordine superiore.

In questo darsi del paesaggio alpino nella modernità, va sottolineato come il dato di novità sia rappresentato non solo dalla *tecnica*, ma anche dalla nuova visione della *natura*. La tecnologia, i *device* della modernità, consentono di accedere a una dimensione e a una essenza dello spazio montano più profonda e inedita: primigenia, ancestrale, assoluta, senza tempo. Una natura estremizzata, e quindi privata delle sue connotazioni culturali. È questa nuova possibilità di percezione sensoriale che permette di entrare in sintonia con quel paesaggio

Fig. 7: *Grimselstrasse, Meiringen-Gletsch*, copertina del libro *Schweizerische Alpenposten, Grimselstrasse. Meiringen-Gletsch*, Generaldirektion der Post-, Telegraphen- und Telephonverwaltung, Berna 1951.



d'alta quota, vera e propria *finis terrae* verticale, descritto da Georg Simmel nel 1911: «Solo quando si è abbandonato tutto ciò, si può acquisire qualcosa di concettualmente, metafisicamente nuovo: un'altezza assoluta, senza una profondità corrispondente; un lato di una correlazione che di solito non può esistere senza l'altro trova qui un'espressione visivamente autonoma. È questo il paradosso dell'alta montagna: l'altezza si basa sulla relatività di cima e fondovalle, si determina con la profondità – ma qui sembra come l'assoluto, che non ha bisogno della profondità e che anzi solo quando quest'ultima è scomparsa si dispiega nella sua piena altezza. Qui si fonda la sensazione di salvezza, che il paesaggio nevoso ci trasmette in alcuni momenti solenni». ⁶³ Una trascendenza che si fonda sulla riduzione e assolutizzazione di alcuni elementi del paesaggio montano, ben diversa da quella mistica di conquista che aveva caratterizzato l'alpinismo ottocentesco, che determina tramite l'azione un compenetrarsi del soggetto con l'oggetto, travalicando le logiche della sola contemplazione. Sebbene maggioritaria, questa visione positiva non costituirà l'unica manifestazione estetica della prima fase del Modernismo alpino. Soprattutto sulle montagne di

lingua tedesca, si assisterà a un prolungamento e rielaborazione originale delle componenti mistiche che avevano già attraversato l'Ottocento. Alcuni settori del movimento alpinistico, una parte dei *Bergfilme*, sembrano disegnare i contorni di una *dark side* del Modernismo alpino, ben esemplificata da pellicole come *Der heilige Berg* del 1926 – circolato anche col titolo *En moderne Eva* – e *Das blaue Licht* del 1932, ambedue interpretate da una conturbante Leni Riefenstahl. Uno spazio sovranaturale e dai caratteri sovente cupi, dalle valenze magiche e espressioniste, quasi una ripresa in termini moderni di alcuni racconti di E. T. A. Hoffmann ambientati in montagna, che conoscerà convergenze col sorgente nazismo. Al tempo stesso, come sottolineato all'epoca da attenti osservatori come Siegfried Kracauer o Ernst Bloch, «the recourse to anti-modern symbols» riscontrabile nei *Bergfilme* «does not make this alternative any less modern», a riprova dell'ambivalenza dei percorsi della modernità tra le montagne.⁶⁴

L'intrecciarsi nell'esperienza di tecnica moderna e bellezza primitiva delle montagne, di razionalità e istinto, di azione e contemplazione, determina la formazione di uno specifico *campo*, attraversato da idealità e figurazioni estetiche ben precise. Come ha scritto Andrew Denning parlando dello sci, «alpine skiers rejected modern decadence by eschewing artifice and baroque ornamentation in favor of simple movements, much as modernist artists celebrated pure form and despised ostentation and extravagance: form was to follow function, emancipating the artists and athletes from superfluous conventions».⁶⁵ Una tensione che attraversa tutta la modernità, ma che tra le Alpi raggiunge particolari intensità. Semplicità, essenza, purezza dei gesti e delle forme, ma con la peculiare prerogativa di una dialettica serrata con lo spazio montano. L'esperienza della moderna architettura alpina è, sotto questo profilo, emblematica: un corpo a corpo con lo spazio – si pensi a Carlo Mollino – programmaticamente teso a un'interpretazione amplificante i caratteri estremi della montagna. Ma anche un processo di assolutizzazione dell'oggetto, rispetto alla ricerca di una continuità col paesaggio praticata dall'Ottocento, che paradossalmente si rovescerà, malgrado le molteplici sperimentazioni, in incapacità di edificazione, nella percezione collettiva, di un convincente habitat montano moderno. La modernità lascerà sul terreno frammenti e frammentazioni: l'utopia produce spazi atopici. Se il Modernismo alpino nasce all'insegna di una ricomposizione e di una nuova sintesi tra soggetto, tecnica e natura, l'esito materiale, come ha osservato Michael Jakob, sarà una sorta di autonomizzazione metafisica del paesaggio alpino prodotto dalla modernità: «Le triomphe de la technique en haute montagne tend à éliminer l'homme après qu'il a rendu service à la cause. Exit le paysage vierge, exit les



Fig. 8: *Chantiers Grande Dixence (2100-2700 m), cartolina, primi anni sessanta. Collezione privata.*

travailleurs. C'est donc une double histoire qui se lit dans les vallées alpines: celle de l'orgueil des gens qui ont transformé la nature avec leurs corps et celle de la disparition de l'homme face à l'immensité des projets. Fierté de ceux qui ont littéralement déplacé des montagnes. Le héros des temps modernes 'culmine' là-haut sur la montagne en élevant le monument de sa propre grandeur. Voilà donc l'hymne au progrès sculpté en barrages, centrales, tunnels...».⁶⁶ Questo progressivo assolutizzarsi dei valori e delle pratiche della modernità alienante la montagna trova riscontro non solo nei processi di artificializzazione dello spazio, ma anche nell'eternalizzazione di una prospettiva *future-oriented* che innerverà l'ideologia radicale del secondo Modernismo alpino. Una parabola della modernità in montagna, emblematicamente sintetizzata dalle stazioni integrate di *ski-total*, che troverà definitivo compimento negli anni Settanta, creando le premesse per il suo superamento storico e culturale, con l'apertura della fase della patrimonializzazione delle Alpi, paradigma tutt'oggi operante.

Note

- 1 J. G. Ebel, *Instructions pour un voyageur qui se propose de parcourir la Suisse. De la manière la plus utile et la plus propre à lui procurer toutes les jouissances dont cette contrée abonde*, vol. I, Basilea 1795, p. 7.
- 2 F. Walter, «La montagna alpina: un dispositivo estetico e ideologico à l'échelle de l'Europe», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2, 2005.
- 3 C. Duffy, *The Landscapes of the Sublime 1700–1830. Classic Ground*, Basingstoke 2013.
- 4 E. Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Londra 1756.
- 5 J. Addison, *Remarks on Several Parts of Italy, & c. In the year 1701, 1702, 1703*, Londra 1708, p. 350.
- 6 M. H. Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetic of the Infinite*, New York 1959.
- 7 G. Scaramellini, «Il 'pittorresco' e il 'sublime' nella natura e nel paesaggio. Scrittura e iconografia nel viaggio romantico nelle Alpi», in: M. Baldino, L. Bonesio, C. Resta, *Geofilosofia*, Sondrio 1996, pp. 139–162.
- 8 A. von Haller, «Racconto del primo viaggio nelle Alpi», in: Id., *Le Alpi*, Verbania 1999, pp. 70–71.
- 9 J.-J. Rousseau, *Lettres de deux amans, habitans d'une petite ville au pied des Alpes*, vol. I, Amsterdam 1761, pp. 119–120.
- 10 von Haller (vedi nota 8), pp. 34–35.
- 11 J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes de J. J. Rousseau, citoyen de Genève*, vol. XXVIII, Parigi 1793, p. 348.
- 12 K. Gesner, *Libellus de lacte, et operibus lactariis, philologus pariter ac medicus; cum Epistola ad Iacobum Auienum de montium admiratione*, Apud Christophorum Froschouerum, 1541.
- 13 Rousseau (vedi nota 9), p. 120.
- 14 T. Blaikie, *Journal de Thomas Blaikie. Excursions d'un botaniste écossais dans les Alpes et le Jura en 1775*, Neuchâtel 1935.
- 15 S. Schama, *Paesaggio e memoria*, Milano 1997.
- 16 W. Gilpin, *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, made in the year 1772, on several parts of England; particularly the Mountains, and Lakes of Cumberland, and Westmoreland*, vol. I, Londra 1788, p. 153.
- 17 W. Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to which is added a Poem, on Landscape Painting*, Londra 1794, p. 137.
- 18 W. Gilpin, *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, chiefly relative to Picturesque Beauty, made in the summer of the year 1770*, Londra 1782, pp. 1–2.
- 19 Gilpin (vedi nota 16).
- 20 W. Wordsworth, *A Guide through the District of the Lakes in the North of England, with a description of the Scenery, &c. for the use of Tourists and Residents*, Kendal/Londra 1835, pp. 96–97.
- 21 T. West, *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, Londra/Kendal 1778.
- 22 Walter (vedi nota 2), 2005.
- 23 R. Assunto, «Dialettica del paesaggio romantico (e consacrazione estetica delle Alpi)», in: Id., *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo 1984.
- 24 *Ibid.*, p. 113.
- 25 *Ibidem.*
- 26 L. Gambi, «Riflessioni sui concetti di paesaggio nella cultura italiana degli ultimi trent'anni», in: L. Martinelli, L. Nuti, *Fonti per lo studio del paesaggio agrario*, Lucca 1981.
- 27 R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli 1973, p. 5.
- 28 F. Farinelli, «L'arguzia del paesaggio», *Casabella (Il disegno del paesaggio italiano)* 575, 6, 1991, p. 11.

- 29 E. Castelnuovo, «Alpi gotiche», *Rivista Storica Italiana*, LXXIX, 1967.
- 30 A. O. Lovejoy, «The Chinese Origin of a Romanticism», in: Id., *Essays in the History of Ideas*, New York 1955.
- 31 J.-H.-B. de Saint-Pierre, *Œuvres complètes. Harmonies de la Nature*, Paris 1818, t. III, pp. 245–246.
- 32 C. Reichler, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Chêne-Bourg 2002, p. 172.
- 33 J. J. Scheuchzer, *Ouresiphoitēs Helveticus, sive itinera per Helvetiae alpinas regiones*, 4 voll., Leyda 1723.
- 34 F. Walter, «La montagne des Suisses. Invention et usage d'une représentation paysagère (XVIII^e–XX^e siècle)», *Études rurales*, 121–124, 1991, pp. 91–107.
- 35 M.-T. Bourrit, *Description des Glaciers, Glaciers et Amas de Glace du Duché de Savoie*, Ginevra 1773, pp. XXII–XXIII.
- 36 Gilpin (vedi nota 16), p. 87.
- 37 R. Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visioni e paesaggi in età moderna*, Torino 1994, p. 110.
- 38 G. L. Lory, M. G. Lory, *Tableau général du Simplon*, in: Id., M. Meuron, *Voyage pittoresque de Genève à Milan par le Simplon*, Parigi 1811, pp. 2–4.
- 39 H. Walpole, *Essay on modern gardening – Essai sur l'art des jardins modernes*, Strawberry Hill 1785, p. 83.
- 40 B. F. A. Zurlauben, J.-B. de La Borde, *Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, politiques, moreaux, littéraires de la Suisse*, 5 voll., Parigi 1780–1788.
- 41 J. Grand-Carteret, *La montagne à travers les âges*, 2 voll., Grenoble/Moutiers 1903–1904.
- 42 Castelnuovo (vedi nota 29), 1967.
- 43 J. J. Wetzel, *Voyage pittoresque aux Lacs Majeur et de Lugano*, Zurigo 1823.
- 44 S. W. King, *The Italian Valleys of the Pennine Alps. A Tour through all the romantic and less-frequented 'vals' of Northern Piedmont, from the Tarentaise to the Gries*, Londra 1858; E. Robinson Cole, *A lady's tour round Monte Rosa; with Visits of the Italian Valleys of Anzasca, Mastalone, Camasco, Sesia, Lys, Challant, Aosta, and Cogne*, Londra 1859.
- 45 Lory/Lory/Meuron (vedi nota 38), n.p.
- 46 J. Murray, *Manuel du voyageur en Suisse, et dans les Alpes de la Savoie et du Piémont*, Parigi 1844, p. XXXVIII.
- 47 Lory/Lory/Meuron (vedi nota 38), n.p.
- 48 L. J. Murith, *Le Guide du Botaniste qui voyage dans le Valais*, Losanna 1810, p. 14.
- 49 W. Coxe, L. Ramond de Carbonnières, *Lettres de M. William Coxe à M. W. Melmoth sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse*, vol. I, Parigi 1781, pp. 290–291.
- 50 H.-B. de Saussure, *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle de Genève*, Ginevra 1786, t. II, p. 157.
- 51 Bourrit (vedi nota 35), p. 80.
- 52 B. Crettaz, «Dieci punti per reinterpretare una 'scoperta'», in: COTRAO (a cura di), *L'uomo e le Alpi*, Quart 1993, p. 45.
- 53 *Ibid.*, p. 35.
- 54 A. Daudet, *Tartarin sur les Alpes. Nouveaux exploits du héros tarasconnais*, Parigi 1885.
- 55 A. Dumas, *Impressions de voyage. En Suisse*, 5 voll., Dumont/Paris 1833–1837; N. F. von Tschudi, *Das Thierleben der Alpenwelt. Naturansichten und Thierzeichnungen aus dem schweizerischen Gebirge*, Leipzig 1853; H. A. von Berlepsch, *Die Alpen in Natur- und Lebensbildern*, Leipzig 1861.
- 56 M.-T. Bourrit, *Itinéraire de Genève, des glaciers de Chamouni, du Valais et du Canton de Vaud*, Ginevra 1808.
- 57 G. Simmel, «La Rovina», *Rivista di Estetica (Estetica delle Rovine)*, 8, 1981.
- 58 M. Vernes, «Le chalet infidèle ou les dérives d'une architecture vertueuse et de son paysage de rêve», *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 32, 2006, p. 136.
- 59 Cit. in W. Bätzing, *Le Alpi. Una regione unica al centro dell'Europa*, Torino 2005, p. 193.

- 60 Da questo punto di vista, il fenomeno del Modernismo alpino conosce profonde analogie col processo di metamorfosi delle categorie spaziotemporali operato dalla modernità e raccontato da D. Harvey, *La crisi della modernità*, Milano 1993.
- 61 B. Reichlin, *Die Moderne baut in den Bergen - Quando gli architetti moderni costruiscono in montagna*, in: C. Mayr Fingerle (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen - Architettura contemporanea alpina. Architekturpreis - Premio d'architettura 1995*, Basel/Boston/Berlin 1996, p. 116.
- 62 Daudet (vedi nota 54).
- 63 G. Simmel, «Le Alpi», in: Id., *Saggi sul paesaggio*, Roma 2006, p. 90.
- 64 M. Bratu Hansen, *America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on cinema and modernity*, Working Paper N. 72, John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien, 1994, p. 38.
- 65 A. Denning, *Skiing into Modernity. A Cultural and Environmental History*, Oakland 2014, p. 85.
- 66 M. Jakob, «Les Alpes reconstruites?», *L'Alpe*, 1, 1998, p. 35.