

Il Cervino.

Mediazioni di una Gestalt montana

Katia Botta*

ABSTRACT

The mountain presents itself as a particular case study through which to investigate the aesthetic category of the landscape and the related mediation processes. From the travel observations included by Horace-Bénédict de Saussure in his *Voyages dans les Alpes* up to 1865, the year the group led by the English alpinist Edward Whymper reached the summit, the pyramidal morphology of the Cervino (Matterhorn) has aroused the interest of travellers, naturalists but also reflections of an aesthetic, artistic and literary nature which find ample explanation in the multifaceted figure of the Englishman John Ruskin. Towards the middle of the XIX century, the form of the Matterhorn became a preferential object for contemporary pictorial representations, protagonists of a process of mediation partly still close to a contemplative approach (from an aesthetic-sensitive point of view) and mimetic (from an aesthetic-artistic point of view) but which, at the same time, anticipates that dimension of abstraction of the mountain corpus. Moreover, the Matterhorn, in the wake of Thomas George Bonney's geological considerations and Guido Rey's literary text, is not only the privileged object of mediating formulas of experience, but qualifies even earlier as a work of art of nature.

KEYWORDS

Mountain Landscape Aesthetics; Cervin; Artistic mediation; Poetic mediation; Sublime.

1. Premessa

A partire dal diciottesimo secolo, il rinnovato interesse culturale e interdisciplinare nei confronti della natura alpina ha portato allo sviluppo di un intreccio di prospettive e di approcci volti alla codificazione e alla conoscenza della stessa. La montagna alpina, qui indagata nello specifico caso del Cervino, ha suscitato l'interesse di viaggiatori e naturalisti ma anche riflessioni filosofiche, in particolar

* 1 Ente finanziatore: progetto finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU – Piano Nazionale Ripresa e Resilienza (PNRR) – Missione 4 Componente 1 Investimento 3.4 “Didattica e competenze universitarie avanzate” e Investimento 4.1 “Estensione del numero di dottorati di ricerca e dottorati innovativi per la pubblica amministrazione e il patrimonio culturale” – Avviso N. 351 del 09/04/2022 del Ministero dell’Università e della Ricerca. katia.botta@unipr.it; University of Parma.

modo di carattere estetico, che trovano espressione sottoforma di mediazioni diversificate, quali possono essere i trattati, i dipinti, i diari di viaggio, le osservazioni di carattere scientifico o, ancora, le testimonianze scritte delle spedizioni alpinistiche. Un elemento che anticipa e accomuna tali esperienze è una formula di scoperta che si articola in modo sistematico nei primi decenni del secolo attraverso un'azione denominativa che vuole qualificare l'interesse suscitato dal *corpus* della montagna nel soggetto che a vario titolo l'attraversa. Nel caso specifico, è indubbio il ruolo avuto dal naturalista svizzero Horace-Bénédict de Saussure (1740-1799) nel tardivo interessamento rivolto al Cervino, non solo per la formulazione di una denominazione che è stata collettivamente condivisa¹ ma anche per l'inaugurazione di un approccio esplorativo a partire dal quale è possibile cogliere alcune componenti preparatorie dell'innestarsi dell'esercizio estetico. Tuttavia, pare curioso notare come già nelle fonti cartografiche e nei documenti storici risalenti ai due secoli precedenti sia accettabile l'utilizzo di varie accezioni per indicare non tanto la posizione della montagna quanto più quella del colle del San Teodulo, un passo che collega strategicamente il Vallese alla Val Tournanche e alle valli del Rosa. Alcuni importanti esempi sono riscontrabili nelle opere di studiosi elvetici quali Aegidius Tschudi (1505-1572), che ne introduce il riferimento in *De prisca ac vera Alpina Rhaetia* (1538) e poi nell'opera *Gallia Comata*, e Josias Simler (1530-1576), autore del primo trattato interamente dedicato all'arco alpino – *De Alpibus Commentarius* (1574) – il quale, oltre a riprendere i due termini “Der Gletscher” e “Silvius Mons” già presenti in Tschudi, aggiunge un'ulteriore locuzione, “Rosa”, tratta dal dialetto valdostano “roise”, ovvero “ghiacciaio” (cf. Coolidge 2007, pp. 82-84). Un terzo riferimento è quello al documento *Valesiae altera et VII nova tabula* (1545), contenuto nell'edizione della *Geographia* di Tolomeo curata dal cartografo tedesco Sebastian Münster (1488-1552). All'interno di questa rappresentazione cartografica è proposto il già noto appellativo “Mons Silvius” unito a “Augstalberg” per indicare il passo; pare tuttavia necessario evidenziare anche la spiccata caratterizzazione artistica della carta, in cui sembra essere facilmente riconoscibile la *Gestalt* del Cervino rappresentata da un'angolatura prospettica propria dei siti valsesiani (cf. L. Aliprandi, G. Aliprandi 2005, p. 63). Per il caso in specie si avverte quindi una varietà di toponimi che è presente anche nei documenti del tardo Seicento, come ad esempio la denominazio-

¹ Da quel momento, nelle varie documentazioni si tende a riscontrare due denominazioni: “Cervino” o “Cervin” per le lingue di origine latina e “Matterhorn” per quelle di derivazione germanica.

ne “Monte Servino” trascritta nella *Carte de Borgonio* intorno al 1680 (cf. Gos 1923), o ancora, a cavallo tra Seicento e Settecento, la comparsa di documenti cartografici in cui progressivamente si esplicita una distinzione tra le denominazioni del Cervino e del Monte Rosa rispetto al passo (cf. L. Aliprandi, G. Aliprandi 2005, pp. 284-285), suggerendo non solo la crescente necessità politico militare di una migliore conoscenza dei territori alpini ma anche l’innescarsi di un senso di *curiositas* che non rimane confinato alla sola funzionalità dei collegamenti d’alta quota ma che si estende a tutta la natura montana.

2. Horace-Bénédict de Saussure e la scoperta tardiva del “Mont-Cervin”

Sulla scorta di una primaria rivalutazione del *corpus* alpino che trova nella *Telluris theoria sacra* (1681) del teologo inglese Thomas Burnet (1635-1715) un imprescindibile riferimento (cf. Milani 2001, p. 159; Jakob 2005, pp. 117-118), le Alpi sono state oggetto di giudizi, rappresentazioni e descrizioni provenienti dalle esperienze di attraversamento proprie del fenomeno del *Grand Tour* e dalle esplorazioni compiute dagli esponenti dell’*Alpine Aufklärung*, queste ultime volte alla campionatura e alla conoscenza scientifica della natura. Alle ricerche risalenti ai primi decenni del secolo, in cui si riscontra un approccio interdisciplinare volto a raccogliere informazioni climatologiche, geologiche, glaciologiche, botaniche – è il caso degli *Itinera Alpina* di Johann Jakob Scheuchzer (1672-1733) o dei viaggi compiuti da Albrecht von Haller (1708-1777), seppur quest’ultimo sia più noto per la pubblicazione del poema *Die Alpen* – fanno presto seguito le prime ascese alpinistiche, in modo specifico nei pressi del Monte Bianco. Sempre agli stessi decenni è ascrivibile il progressivo innestarsi di un giudizio di gusto per il ‘grandioso spettacolo’ del paesaggio alpino, soprattutto nelle descrizioni dei primi viaggiatori inglesi, alimentato dall’incontro con la natura d’alta quota funzionale al raggiungimento delle tappe del viaggio di formazione. Si tratta di una nuova modalità di esperire la natura, non più legata a quella sensazione di familiarità che è propria del *locus amoenus*, ma entro cui il gusto si educa di fronte a quella che Joseph Addison (1672-1719) definisce come una “scabra magnificenza” (Addison 2002, p. 31). In questa fase preromantica, il confronto con la “massa schiacciante” (Simmel 2006, p. 83) delle Alpi è articolato attraverso un processo percettivo alimentato dalla funzione mediatrice dell’immaginazione, che genera piacere per somiglianze producendo “nuove immagini” (Burke 1985, p. 55), e che trova generalmente espressione

nell'utilizzo di un linguaggio metaforico con richiami architettonici, quali possono essere la rovina, l'obelisco, la torre.

L'esempio che ha maggiormente contribuito all'innestarsi della percezione estetica della montagna è riscontrabile nel viaggio compiuto da Saint-Preux nelle Alpi, la cui mediazione letteraria è presentata nella prima parte della *Nouvelle Héloïse* (1761). Eppure, per quanto il romanzo epistolare del filosofo ginevrino Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) sia stato fondamentale per lo sviluppo di un gusto estetico applicato alle montagne valsesane,² ricordate dal protagonista come quelle “immenses roches pendoient en ruines au dessus de ma tête” (Rousseau 1761, p. 119), l'interesse nei confronti del Cervino sembrerebbe essere ancora sopito, tanto da trovare ampia trattazione solamente verso la fine del secolo nel *Septième voyage: Le Mont-Cervin* (Saussure 1796, pp. 389-463) compiuto intorno al 1792 da Horace-Bénédict de Saussure. Già nella parte conclusiva del sesto viaggio del 1789, quello dedicato al Monte Rosa, la descrizione del cammino compiuto da Breuil con l'intento di attraversare il ghiacciaio, rivela una pluralità di intenti.³ Da una parte è chiara l'intenzione scientifica del viaggio svolto ai fini della raccolta delle campionature di rocce, delle specie botaniche, e al compimento di misurazioni dello stato dei ghiacciai e delle temperature ivi presenti. Tuttavia, è proprio nelle descrizioni restituite che sembra palesarsi, seppur in modo meno evidente, una volontà espressiva del soggetto impegnato a compiere anche un ‘apprezzamento disinteressato argomentato a partire dalla forma dell'oggetto’ (cf. Milani 1991, p. 323). Il confronto con l'estensione della forma piramidale della montagna, colta non tanto attraverso le singole componenti ma tendenzialmente nella sua unità e complessità, porta a una prima descrizione qualitativa, entro cui l'autore restituisce l'esperienza percettiva in atto attraverso l'utilizzo di un linguaggio architettonico che configura la grandezza della montagna nelle vesti di un enorme obelisco di roccia.

² In merito agli autori e alle opere che hanno contribuito alla diffusione di descrizioni e immagini delle montagne valsesane si veda Mévillot 1995, pp. 67-87.

³ Rosario Assunto, ponendo riferimento alle esperienze di Saussure, ricorda come la contemplazione della natura possa essere esercitata ed espressa anche attraverso le osservazioni scientifiche. Lo studioso che affronta le difficoltà e i pericoli degli itinerari alpini ha la possibilità di riscontrare elementi sia “graziosi” sia “sublimi”. L'esempio riportato dall'autore è proprio quello del Cervino, presso cui pone in relazione le piante rare trovate ai piedi della montagna da una parte e l'eleganza delle aiuole a terrazze ivi presenti dall'altra (Assunto 1984, p. 116). Anche Guido Rey (1861-1935) ne restituisce un'importante testimonianza attraverso il meccanismo del medium letterario. Egli ritrae in termini poetici l'esperienza di Saussure affermando che “fra la severa indagine scientifica, fa capolino ad ogni pagina un intenso entusiasmo per le bellezze della regione alpina; si direbbe che egli ricambi di passionato amore i monti per le rivelazioni che gli largiscono. Lo scienziato diviene in lui, tratto tratto, poeta e pittore” (Rey 2015, p. 12).

Mais le plus bel objet dont ce site présente la vue, c'est la haute & fière cime du *Mont-Cervin*, qui s'élève à une hauteur énorme sous la forme d'un obélisque triangulaire d'un roc vif et qui semble taillé au ciseau. [...] La vallée de glace, couverte de neige, que nous avions à descendre pour aller de St. Théodule à Zermatt, vue de cette hauteur, paroît d'une étendue immense. (Saussure 1796, pp. 381-382; cf. Saussure 1855, p. 318)

Una volontà espressiva che emerge con ancora più evidenza nella formula di apprezzamento espresso nell'attraversare un sito della Val Tournanche, località caratterizzata da un ponte in pietra, una bella cascata e un prato con un ruscello, nel complesso definita come una “situation vraiment romantique” (Saussure 1796, p. 408; Saussure 1855, p. 327). O ancora, nell'ultimo viaggio, l'autore fornisce una più accurata descrizione della montagna, che si esplicita a cavallo tra ricerca scientifica e contemplazione estetica.

La structure du Mont-Cervin; je l'observai avec beaucoup de soin. Son obélisque triangulaire paroît composé de trois masses bien distinctes, ou de trois couches parallèles entr'elles, montant au Nord-Est, ou contre le bas du glacier qui descend en Vallais, sous un angle d'environ 45 degrés. [...] On voit un beau glacier suspendu ou appliqué contre le pied du Mont-Cervin [...] Il me paroît impossible de croire qu'un pareil obélisque soit sorti, sous cette forme des mains de la nature, avec ses couches coupées abruptement sur ses flancs. (Saussure 1796, pp. 413-414; cf. Saussure 1855, p. 330)

Le testimonianze riportate nell'ultimo tomo dei *Voyages dans les Alpes* (1779-1796) sono particolarmente rilevanti all'interno di un'indagine che si prefigga lo scopo di ricercare le modalità di innesto di esperienze estetico-contemplative del paesaggio montano. Le osservazioni proposte dal naturalista ginevrino si pongono come un prezioso riferimento sia per le successive indagini di carattere scientifico sia per una qualificazione estetica della montagna che è qui ancora presentata con accezioni pre-romantiche (cf. Milani 2001, p. 49). La coesistenza di questi due approcci nelle descrizioni richiamate consentirebbe una riflessione circa il grado di sublimità raggiunta nel corso delle esperienze dell'autore. Tali espressioni della categoria sembrerebbero non corrispondere ancora al “sublime dinamico” declinato da Kant proprio in quegli anni nella *Kritik der Urteilskraft* (1790), ma potrebbero presentare degli elementi di comunione con il “sublime matematico”, in riferimento alla capacità apprensiva e comprensiva dell'immaginazione (Kant 1997, p. 175), e con il “sublime geologico” (De Rossi 2020, p. 23), in termini di copresenza di un'intenzione percettiva e di un'indagine geomorfologica della natura esperita.

3. John Ruskin: modalità contemplative del “più nobile scoglio d’Europa”

Se il diciottesimo secolo è costellato da innumerevoli esperienze che vedono nella montagna alpina un oggetto di interesse per indagini di carattere scientifico con relativi episodi di innesto e sviluppo di una prospettiva estetologica, sarà solamente con il secolo successivo, quantomeno per il caso di studio qui proposto, che si assisterà alla formulazione di un approccio estetico-contemplativo del paesaggio montano. Nel ricordare il pensiero del naturalista e geografo tedesco Alexander von Humboldt (1769-1859), il filosofo tedesco Joachim Ritter (1903-1974) riconosce, alla pari delle scienze naturali, un ruolo di primaria importanza all’arte figurativa e alla parola poetica, in quanto a principali mediatici dell’esperienza estetica della natura di cui il paesaggio è il prodotto ultimo (cf. Ritter 1997, p. 124). Innumerevoli sono i riferimenti ai paesaggi montani che, tra la fine del Settecento e i primi decenni dell’Ottocento, sono proposti nelle descrizioni di viaggio (si pensi alle Alpi e al Vesuvio di Johann Wolfgang Goethe (1749-1832)), nelle opere poetiche (celeberrime sono l’*Elegia* schilleriana e le liriche di Friedrich Hölderlin (1770-1843)), o ancora, nelle rappresentazioni pittoriche di Caspar David Friedrich (1774-1840), Carl Gustav Carus (1789-1869) e Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Nel pieno fervore del Romanticismo tedesco e poi inglese, la montagna alpina diventa quel *topos* preferenziale che, alla pari del mare in tempesta, meglio restituisce la “potenza” (Kant 1997, p. 193) della natura. Quest’ultima è qui contemplata nella sua grandiosità, provocando un sentimento ossimorico di timore e piacere nel soggetto coinvolto.

Per quanto concerne il Cervino, un’interessante interpretazione è presentata nei decenni centrali dell’Ottocento dal critico d’arte inglese John Ruskin⁴ (1819-1900), il quale, all’interno della sezione

⁴ Ruskin presenta una riflessione di matrice estetica che si contrappone alle prime ascensioni praticate in quegli anni e alle trasformazioni frutto del progresso industriale che iniziavano a investire il territorio. È curioso notare come all’anno 1865 risalgano sia la prima ascensione del Monte Cervino guidata dall’alpinista inglese Edward Whymper (1840-1911), per altro celebrata con due litografie (*Arrivée au Sommet* e *La Chute*) dall’artista francese Gustave Doré (1832-1883), sia la pubblicazione del volume *Sesame and Lilies*, in cui Ruskin critica ferocemente le prime forme di sfruttamento e gli invasivi interventi prodotti nel cuore delle Alpi. A questo proposito è celebre l’affermazione “You have despised nature; that is to say, all the deep and sacred sensations of natural scenery. [...] you have made racecourses of the cathedrals of the earth. Your one conception of pleasure is to drive in railroad carriages round their aisles, and eat off their altars” (Ruskin 1865, pp. 84-85; cf. D’Angelo 2023, pp. 52-53). In merito alle raffigurazioni di Doré si veda Manthorne & Bloom 2018, pp. 82-83. Al decennio della prima ascesa al Cervino sono ascrivibili le istituzioni dei club alpini, momento in cui si inizia ad avvertire con maggiore chiarezza una diversificazione tra l’approccio culturale alla montagna e quello invece più fisico-tecnico, mettendo in luce una forte contrapposizione tra la prospettiva culturale, letteraria e artistica da una parte e l’alpinismo come pratica estrema dall’altra (Cf. Pesci 2000, pp. 80-83).

Resulting Forms: – Thirdly, Precipices – tratta dalla quinta parte del quarto volume dell’opera *Modern Painters* (1843-1860) – propone una lettura estetico-contemplativa partendo dalla trattazione dei concetti di “precipice”, “impression” e “perpendicular”. Queste chiavi interpretative sono molto significative, poiché rappresentano tre momenti attraverso cui è possibile individuare l’evolversi del pensiero dell’autore, che tende a mettere in relazione la conoscenza geomorfologica della natura con un apprezzamento percettivo e artistico della montagna (cf. Milani 2001, pp. 140-141; Ferrazza 2008, pp. 176-177).

As, in forms of central rock, the Aiguilles of Chamouni, so in notableness of lateral precipice, the Matterhorn, or Mont Cervin, stands, on the whole, unrivalled among the Alps, being terminated, on two of its sides, by precipices which produce on the imagination nearly the effect of verticality. There is, however, only one point at which they reach anything approaching such a condition; and that point is wholly inaccessible either from below or above, but sufficiently measurable by a series of observations. (Ruskin 1856, p. 238)

La prima difficoltà riscontrata da Ruskin nel voler rilevare la conformazione a precipizio delle pareti del Cervino – “the most noble cliff in Europe” (Ruskin 1851, p. 61), per riprendere il poetico appellativo attribuitogli in *The Stones of Venice*⁵ – sta nella necessità di trovare un luogo da cui poterlo osservare a una giusta distanza. Tale postazione è individuata dall’autore nei pressi del Riffelhorn (cf. Ruskin 1856, p. 239), dove produce alcuni disegni, che suggeriscono il desiderio di riprodurre sul supporto lo ‘strapiombo’ che caratterizza la *Gestalt* montana colta da nord-est. La trascrizione di tale visione, influenzata dall’esplicito riferimento a Saussure, mette in luce un iniziale interesse volto a restituire la stratificazione rocciosa che ne compone “its calm sculpture” (Ruskin 1856, p. 241), ma ben presto si palesano episodi di apprezzamento riconducibili a una lettura estetica, a partire da una considerazione circa la disposizione degli strati di roccia, che sono “comprehensible at a glance. Visible, I *should* have said; but eternally, and to the uttermost, *incomprehensible*” (Ruskin 1856, pp. 240-241). L’approccio estetico diventa ancora più pregnante nel caso della restituzione della conformazione del ghiacciaio alla base del Cervino, rinominato da Ruskin come “Red glacier” (Ruskin 1856, p. 242), dove “the whole scene so changeless and soundless; so removed, not merely from

⁵ Il riferimento è introdotto nel capitolo *The Wall Veil*, pp. 59-63. Marco Ferrazza ricorda come l’accostamento del *Wall Veil*, ovvero il muro non portante, alla visione del Cervino è giustificabile nella misura in cui entrambi assumano per lo sguardo indagatore la funzione “di celare, di velare [...] ciò che c’è dentro l’edificio” (Ferrazza 2008, p. 174 e nota).

the presence of men, but even from their thoughts; so destitute of all life of tree or herb, and so immeasurable in its lonely brightness of majestic death" (Ruskin 1856, p. 243). Una curiosa anticipazione del pensiero di Georg Simmel (1858-1918) che, qualche decennio più tardi, coniugherà in questi termini i fondamenti per un approccio estetico del paesaggio alpino⁶ (cf. Simmel 2006).

Questa sovrapposizione di registri linguistici è avvertibile maggiormente nella scelta del termine 'perpendicolare', ivi associato alla questione dell'‘impressione’. In questo passaggio, l'autore accosta i due approcci, l'uno volto alla misurazione delle singole parti, l'altro invece interessato alla complessità del fenomeno colto attraverso un atto percettivo mediato dalla componente immaginativa. Tale giustapposizione chiarisce quanto sia ardito tentare di stabilire la perpendicolarità della montagna tramite le tecniche rappresentative, tanto da dover ricorrere all'utilizzo di un dagherrotipo (cf. Ruskin 1856, p. 241; Ferrazza 2008, p. 179). La trattazione del concetto di ‘impressione’ accostato alla *Gestalt* del Cervino è più che altrove suggestiva in quanto indica l'impossibilità di restituirla un'unità in modo definitivo. Seppur da prospettive differenti, le considerazioni di Ruskin, unite alla testimonianza dell'alpinista inglese Edward Whymper (il primo a raggiungere la vetta nel 1865), hanno contribuito fortemente ad alimentare il mito del Cervino, tanto da renderlo oggetto di numerose mediazioni soprattutto negli anni successivi.

4. Mediazioni artistiche e poetiche di una Gestalt montana

L'estrema difficoltà che si incontra nella rappresentazione artistica della montagna è ben nota a Ruskin, il quale, memore della lezione di Turner, afferma che “it is not possible to obtain any of those refinements of form and gradation which a great artist's eye requires” (Ruskin 1856, p. 246), in particolar modo nel tentativo di restituire correttamente il rapporto cromatico tra la “luminous mass” e la “rock darkness” (Ruskin 1856, p. 246). Innumerevoli sono le raffigurazioni del Cervino, alcune maggiormente prossime

⁶ A questo proposito Simmel afferma che “da una parte, le Alpi danno l'impressione del caos, di una massa informe che solo accidentalmente ha acquisito un profilo anche se privo di un proprio senso formale. Le Alpi racchiudono quel mistero del creato che la configurazione delle montagne mostra assai più intensamente di ogni altro paesaggio. Qui le cose terrene, le cui forme sono ancora lontane dall'avere un significato e una vita autonoma, si percepiscono con forte intensità. Dall'altra parte, però, ci sono le immense rocce, i ghiacciai trasparenti e luccicanti, le cime innevate, così distanti dalle bassezze della terra: tutti questi sono simboli del Trascendente e fanno alzare lo sguardo dell'anima verso regioni in cui risiede ciò che non si può più raggiungere con la sola forza di volontà” (Simmel 2006, pp. 84-85).

a un intento descrittivo, altre invece dalla spiccata categorizzazione estetica. In questa seconda prospettiva è possibile scorgere, attraverso il confronto di alcune opere risalenti alla seconda metà dell'Ottocento, un'evoluzione della tecnica figurativa, ove l'iconica struttura della montagna assume connotazioni sempre più astratte. Volendo accostare l'opera *Sunrise on the Matterhorn* del pittore statunitense-tedesco Albert Bierstadt⁷ (1830-1902), *Le Mont Cervin, vu du Lac Noir* (1840) di Alexandre Calame⁸ (1810-1864) e il dipinto *Monte Cervino dal Riffelsee* (1876) dell'allievo Federico Ashton⁹ (1836-1904), è possibile contemplare tre sommi modelli della poetica del sublime entro cui è lo slancio della montagna a strutturare verticalmente la composizione e a generare un'atmosfera vertiginosa. Ben differenti sono le mediazioni novecentesche operate dal pittore espressionista e drammaturgo austriaco Oskar Kokoschka (1886-1980) (cf. Christoffel 1963, pp. 130-131) e dal pittore ginevrino François Gos (1880-1975).¹⁰ Se da una parte l'opera di Gos intitolata *Le Cervin. Fantaisie en noir et blanc* (1923) trasfigura la montagna in un linguaggio geometrico proprio dell'avanguardia cubista, dall'altra parte l'interpretazione espressionista del *Matterhorn* di Kokoschka compenetra sia il canone rappresentativo che, sulla scia del concetto approntato da Aby Warburg (1866-1929) di *Nachleben der Bilder*, potremmo attribuire alle rappresentazioni restituite da Ruskin,¹¹ sia una volontà di estensione della scena, un'apertura resa con un registro cromatico talmente vivace da suggerisce allo sguardo un processo di astrazione pienamente in atto.

Un caso di notevole interesse è la pubblicazione *The Peaks and Valleys of the Alps* risalente al 1867, in cui narrazione poetica e rappresentazione visiva sono costantemente poste in dialogo. Le ventuno tavole che riproducono le rappresentazioni dell'artista inglese Elijah Walton (1832-1880), accompagnate ognuna da un testo descrittivo curato dal geologo inglese Thomas George Bonney

⁷ Il dipinto, datato indicativamente post 1875, è attualmente conservato presso il Metropolitan Museum of Art di New York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10158> (consultato in data 17 maggio 2024).

⁸ Cf. Gos 1923, in particolare la tavola VI. Si rimanda al nutrito apparato iconografico per ulteriori riferimenti alle mediazioni figurative operate nel XIX secolo.

⁹ In merito al rapporto con l'artista svizzero Alexandre Calame cf. Cremona 2003, pp. 15-30, qui p. 19. Per visionare la scheda dell'opera all'interno del catalogo cf. pp. 58-59.

¹⁰ Il riferimento è alla tavola XXVI contenuta in Gos 1923.

¹¹ Nel confronto presentato tra le opere grafiche e pittoriche si è avvertita una certa corrispondenza formale nel metodo di rappresentazione della montagna a partire dal punto prospettico da cui l'oggetto d'interesse è osservato. Marco Ferrazza ricorda come il disegno del Matterhorn realizzato da John Ruskin nel corso del viaggio del 1849 sia diventato talmente iconico da essere considerato alla pari di un "logo grafico che da allora verrà utilizzato in una serie di varianti infinite come simbolo di Zermatt, della Svizzera, delle Alpi, fino a diventare una sorta di icona pubblicitaria" (Ferrazza 2008, p. 172).

(1833-1923), testimoniano una nuova pratica instauratasi in quei decenni legata alla diffusione delle meravigliose vedute alpine tramite la stampa di album di riproduzioni cromolitografiche. L'interesse è qui rivolto alla tavola 17, intitolata *The Matterhorn*,¹² e al compendio descrittivo, interpretabile come una sorta di ‘mediazione della mediazione artistica’ – o meglio, di *èkphrasis* – in quanto l'autore descrive con grande cura l'oggetto della rappresentazione e l'esperienza dell'artista, senza trascurare nozioni derivanti dalle indagini geologiche provenienti dalle allora recenti ascese alpinistiche.

Throughout the whole range of the Alps there is no peak which can rival the awful grandeur and weird beauty of the Matterhorn, as it rises, like a vast obelisk of rock, full 4,000 feet above the surrounding ice-sea. No one can ever forget the moment when, on approaching Zermatt, a turn in the valley unexpectedly reveals this mountain; or when, for the first time, he sees, from the glaciers of Monte Rosa, its summit gleam like an altar-fire under the rays of the rising sun. (Walton, Bonney 1867, s.p.)

In questa breve citazione si apprezzano alcuni punti comuni con la prospettiva di Ruskin, quali la postazione scelta dall'artista per contemplare la montagna (nei pressi del Riffelberg), luogo in cui “the mountain is seen to rise on the other side of the deep chasm” (Walton, Bonney 1867, s.p.), e l'utilizzo di un linguaggio metaforico per paragonare la struttura del Cervino a un obelisco, a una piramide, o ancora, alla Sfinge sottolineando la comune caratteristica di un “aspect of perfect stability” (Walton, Bonney 1867, s.p.). Inoltre, sono presenti i concetti “precipizio”, inserito per indicare la conformazione della facciata orientale – associata alle tonalità cromatiche “rusty red, olive-green, and dull grey” (Walton, Bonney 1867, s.p.) –, e “impressione” per ricordare come la percezione di una perfetta forma della montagna non è altro che il risultato di un continuo processo di erosione e consolidamento della stessa. Emerge anche un interesse di carattere scientifico che si palesa nell'affermazione “it is impossible to look long on this mountain without speculating on the forces which have shaped a form so strikingly bold” (Walton, Bonney 1867, s.p.). Proprio sulle riflessioni circa la conformazione del Cervino, l'autore, richiamando le notazioni sulla natura delle rocce presentate dall'alpinista inglese Edward Whymper, offre un intreccio tra i registri linguistici: “Wind and frost, rain and ice, torrent and glacier, have no doubt wrought; but it has been to finish that which was rough-hewn by the sea, – the sculptor's rather than the quarryman's task” (Walton, Bonney 1867, s.p.). Il ruolo imprescindibile

¹² All'interno della pubblicazione non sono presenti numeri di pagina; per le citazioni si rimanda a Walton, Bonney 1867.

dibile delle correnti e delle nevi che hanno contribuito a modellare la forma della montagna è qui accostato all'atto artistico di scolpire compiuto non tanto dal soggetto artista, ma dalla Natura in quanto tale. Un'immagine trascendente che trova un'ulteriore amplificazione nella narrazione poetica dello scrittore, fotografo e alpinista italiano Guido Rey in apertura alla celebre opera letteraria *Il monte Cervino*, pubblicata nel 1904, agli arbori del nuovo secolo. Nel capitolo introduttivo l'autore si rivolge alla Natura in qualità di "Artefice", di "Creatore solitario, incontentabile" (cf. Rey 2015, p. 3), che, in un intervallo temporale di migliaia di anni, ha saputo "incidere", "scannellare", "assottigliare" la materia di cui essa stessa è composta alla pari di un genio artistico.

Si tratta in definitiva di un processo artistico e al contempo geologico che incessantemente tenta di dar forma alla montagna, entro cui quest'ultima è celebrata non solo come oggetto di varie formule di mediazione, ma ancor prima nel suo *status qualitativo* di opera d'arte.

Bibliografia

- Addison J., *I piaceri dell'Immaginazione*, a cura di G. Sertoli, trad. it. di G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 2002.
- Aliprandi L., Aliprandi G., *Le Grandi Alpi nella cartografia 1482-1885. Volume I Storia della cartografia alpina*, Priuli & Verlucca, Ivrea 2005.
- Assunto R., 'Dialettica del paesaggio romantico', in Id., *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento, Novecento*, Palermo 1984, pp. 85-120.
- Bierstadt A., *Sunrise on the Matterhorn*, post 1875. Available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10158> (Accessed: 17 maggio 2024)
- Burke E., *Sul Gusto [1759]*, in Id., *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, trad. it. di G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1985, pp. 49-63.
- Christoffel U., *La montagna nella pittura*, trad. it. di G. Curonici, Club Alpin Suisse, Zollikon 1963.
- Coolidge W.A.B., *De Alpibus. Josias Simler e le origini dell'alpinismo fino al 1600*, a cura di E. Rizzi, Saggio introduttivo di L. Zanzi, trad. it. di G. Rainaldi e E. Rizzi, Fondazione Enrico Monti-Fondazione Maria Giussani Bernasconi, Anzola d'Ossola-Varese 2007.
- Cremona M., 'Federico Ashton nel ricordo, nella vita e nei luoghi',

- in *Federico Ashton. Pittore della montagna*, catalogo della mostra tenutasi presso il Museo del Paesaggio di Verbania (2 agosto-19 ottobre 2003), Editore Grossi, Domodossola 2003, pp. 15-30.
- D'Angelo P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2023 (1° ed. 2001).
- De Rossi A., *La costruzione delle Alpi. Immagini e scenari del pittoresco alpino (1773-1914)*, Donzelli, Roma 2020 (1° ed. 2014).
- Ferrazza M., *Cattedrali della terra. John Ruskin sulle Alpi*, Prefazione di E. Castelnuovo, CDA & Vivalda Editori, Torino 2008.
- Jakob M., *Paesaggio e letteratura*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2005.
- Gos C., *Histoire du Cervin par l'Image*, Éditions Spes, Lausanne 1923.
- Kant I., *Kritik der Urteilskraft* (1790), trad. it. di A. Gargiulo: *Critica del Giudizio*, Introduzione di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 1997.
- Manthorne K., Bloom T.L., *The Rockies and the Alps. Bierstadt, Calame and the Romance of the Mountains*, catalogue of the exhibition presented at the Newark Museum (March 24-August 19, 2018), D Giles Limited, London 2018.
- Mévillot E., *Une image identitaire alpine à travers les récits de voyages, XVIIIe-XIXe siècles. L'exemple du Valais (Suisse) / Constructing an image of the Alps through travellers' tales of the 18th and 19th centuries: the example of Valais, Switzerland*, in "Revue de Géographie Alpine", tome 83, n. 1, 1995, pp. 67-87.
- Milani R., *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2001.
- Milani R., *Le categorie estetiche*, Pratiche Editrice, Parma 1991.
- Pesci E., *La montagna del cosmo. Per un'estetica del paesaggio alpino*, Centro Documentazione Alpina, Torino 2000.
- Rey G., *Il Monte Cervino*, Prefazione di E. de Amicis, Illustrazioni di E. Rubino, Nota Geologica di V. Novarese, Ulrico Hoepli, Milano 2015 (1° ed. 1904).
- Ritter J., 'Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft', in Id., *Subjektivität. Sechs Aufsätze* (1974); trad. it. di T. Griffero: 'Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società moderna', in Id., *Soggettività*, Casa Editrice Marietti, Genova 1997, pp. 105-142.
- Rousseau J.-J., *Julie, ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amans, Habitans d'une petite Ville au pied des Alpes*, première partie, Marc Michel Rey, Amsterdam 1761.
- Ruskin J., *Modern Painters*, Volume IV, Part. V, *Of Mountain Beauty*, Smith, Elder, and Co., London 1856.
- Ruskin J., *Sesame and Lilies. Two Lectures Delivered at Manchester in 1864*, Smith, Elder, and Co., London 1865.
- Ruskin J., *The Stones of Venice*, John Wiley, New York 1851.

- Saussure, H.-B. de, *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*, Tome IV, Louis Fauche-Borel, Neuchatel 1796.
- Saussure, H.-B. de, *Voyages dans les Alpes. Partie Pittoresque*, troisième édition augmentée des voyages en Valais, au Mont-Cervin et autour du Mont-Rose, Joel Cherbuliez Éditeur, Paris 1855.
- Simmel G., 'Die Alpen' (1911), trad. it. di M. Sassatelli: 'Le Alpi', in Id., *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Armando Editore, Roma 2006, pp. 82-90.
- Walton E. (by), *The Peaks and Valleys of the Alps*, with descriptive text by T.G. Bonney, Day and Son, London 1867.