



CLUB ALPINO ITALIANO

SAGGI SULLA MONTAGNA

Paola Giacomoni

IL NUOVO LABORATORIO DELLA NATURA

**La montagna e l'immagine del mondo
dal Rinascimento al Romanticismo**



I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.



CLUB ALPINO ITALIANO

SAGGI SULLA MONTAGNA

Paola Giacomoni

IL NUOVO LABORATORIO DELLA NATURA

**La montagna e l'immagine del mondo
dal Rinascimento al Romanticismo**

FrancoAngeli

Progetto grafico della copertina di Giulia Biscottini

Copyright © 2019 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Introduzione	pag.	7
<i>Prologo sulla terra: una montanara riluttante</i>	»	7
La montagna racconta la storia del mondo	»	11
I. La rottura di un cosmo	»	21
<i>Stromboli</i>	»	21
1. Prima di tutto: il gran corpo della madre terra	»	23
2. Le Alpi: un mucchio di spazzatura. Thomas Burnet	»	30
2.1. La terra è in disordine	»	30
2.2. Una nuova cosmologia	»	35
2.3. Il fascino inquietante di un paradiso guastato	»	37
3. Una nuova estetica: il “piacevole orrore” di John Dennis	»	43
4. L’immaginazione ama la natura irregolare. Joseph Addison	»	47
5. Quanto piace il selvaggio. Anthony Shaftesbury	»	51
6. Il sublime: un’esperienza estrema. Edmund Burke	»	54
II. La natura tra ordine e disordine	»	59
<i>Nelle viscere</i>	»	59
1. Il disordine è solo apparente: Gottfried W. Leibniz	»	61
1.1. Una terra di vetro	»	61
1.2. Quale Diluvio?	»	66
2. Un Diluvio «materno». Antonio Vallisneri e altri scienziati italiani	»	68
3. Finalmente il tempo della natura si allunga: Georges Buffon	»	76
3.1. Armonia e contrasto	»	76
3.2. La terra non è un pianeta desolato: il paesaggio montano	»	81
3.3. Fuoco e acqua fanno la storia della terra	»	84
4. La Svizzera come concetto sintetico dell’Europa. Johann Jacob Scheuchzer	»	88

5. Da fuori città: un nuovo paesaggio, un nuovo ethos. Albrecht von Haller	pag. 94
6. Amare la natura, sempre: il paesaggio dell'anima. Jean-Jacques Rousseau	» 101
III. L'esperienza e il sistema	» 125
<i>Il Monviso</i>	» 125
1. Il laboratorio della natura. Horace-Bénédict de Saussure sul Monte Bianco	» 127
2. Poco <i>charme</i> in Svizzera. Alessandro Volta e altri scienziati	» 136
3. Geografia ed estetica secondo Immanuel Kant	» 144
3.1. La terra è ordinata, tra due caos	» 144
3.2. Senza viaggiare. Paesaggi di carta?	» 147
3.3. Attrazione e spavento: il sublime	» 151
4. Il mondo delle rocce: una passione di Johann Wolfgang Goethe	» 156
4.1. Il fondamento geometrico del mondo	» 156
4.2. Le montagne come impalcatura della terra?	» 162
4.3. Secondo la latitudine. Il paesaggio è irrappresentabile	» 165
5. Un Rousseau da ghiacciaio. Christoph Meiners e Wilhelm von Humboldt in Svizzera	» 167
IV. Anticipare l'ecologia. Le montagne del cosmo	» 172
<i>Pietre</i>	» 172
1. I Romantici: innamorarsi della Svizzera	» 174
1.1. Ancora gli inglesi. William Wordsworth, Percy B. Shelley, George Byron	» 177
1.2. Il <i>Frankenstein</i> di Mary Shelley	» 180
1.3. Le rocce vibrano. John Ruskin	» 183
1.4. Alpi sacre, Alpi arcane. Friedrich Hölderlin e Ludwig Tieck	» 185
1.5. Natura a pezzi, cuore a pezzi. Ugo Foscolo	» 189
2. Lontano dai romantici: Georg W.F. Hegel	» 192
2.1. Contro il sublime	» 192
2.2. Il cristallo della terra	» 198
3. Le montagne del mondo: Alexander von Humboldt	» 202
3.1. Felici tropici	» 202
3.2. Un paesaggio rappresentabile	» 209
3.3. Un nuovo cosmo: anticipare l'ecologia	» 212
Bibliografia	» 219
Indice dei nomi	» 235

Introduzione

[Le Alpi] hanno in genere un che di inquieto, di casuale, una mancanza di unità formale vera e propria, motivo per cui risultano difficilmente sopportabili per tanti pittori che guardano la natura dal solo punto di vista della qualità della forma.[...] Quando le forme sono connesse da un significato, si sorreggono a vicenda; ognuna trova nell'altra una risposta, un preludio, un diminuendo, e forma così un'unità stabile con se stessa, non bisognosa di supporti esterni ai suoi elementi costitutivi. Ma quando, come nelle Alpi, le forme vengono messe insieme del tutto casualmente, senza che vi sia una linea globale che le unisca, anche la singola linea non troverebbe la sua collocazione nel complesso e rimarrebbe quindi isolata, se non fosse avvertibile la massa della materia che si stende uniforme sotto le cime e trasforma il loro isolamento insensato in un corpo unitario¹.

Prologo sulla terra: una montanara riluttante

Da sempre andare in montagna è stato per me un evento consueto, una dimensione familiare, sfondo naturale di giochi e divertimenti infantili. Chi vive vicino a una piccola città circondata da diversi Duemila percepisce questo fondale arcaico, dilavato e graffiato da antichi ghiacciai come una presenza amichevole. La piccola altura con modesto belvedere vicino al paese diventa meta non irraggiungibile di escursioni con i compagni per le quali non occorre nemmeno il permesso dei genitori. Saper salire per ripidi sentieri rientra nelle nostre normali abilità.

Le quinte montane che ci circondano e definiscono il profilo del cielo sono il limite normale della vista, il verde e roccioso sfondo della nostra lunga educazione sentimentale. Si sale, talvolta ci si diverte, talvolta si fa fatica, ma nessuno avverte la montagna come insieme di pareti che chiudono e restringono la percezione, o come ostacoli a un paesaggio aperto e infinito. Al contrario è una sorta di familiare protezione, un ambiente

1. G. Simmel, *Zur Ästhetik der Alpen*, in *Gesamtausgabe*, a cura di O. Rammstedt, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2001, vol. 12, p. 162, tr. it. *Le Alpi*, in *La moda e altri saggi di cultura filosofica*, a cura di M. Monaldi, Longanesi, Milano 1985, p. 116.

arcaico e materno, che rassicura in silenzio con la sua sola presenza. La montagna è per ora un paesaggio dell'anima, un cammino non impervio di formazione.

Tranne quando, senza preavviso, qualcuno non ti infila in uno sconosciuto attrezzo a fune che in pochi minuti ti porta da duecento a duemila metri, in verticale o quasi, e tutto diventa spaventosissimo abisso che si apre come in uno zoom senza più terra sotto i piedi, pareti minacciose sopra la testa e vista aerea terrificante fino al Garda. Reazione di spavento assoluto rispetto a ciò che appare per la prima volta da una prospettiva opposta a quella consueta: dunque assurdo, senza una logica riconoscibile. Un barlume di sensazione estetica emerge nell'inconscio, ma è sovrastata da un enorme e insopportabile terrore. In mezzo alle risa divertite di chi non afferra la tua reazione, si torna poi tranquillamente alla normalità, cercando di dimenticare prima possibile quel brivido illogico.

Durante le prime villeggiature, nelle valli vicine, a mezza montagna, nessuno propone imprese impegnative; dopo tranquille passeggiate nei boschi si ritrovano i ritmi quieti del paese di montagna lì dove ancora arriva la coltivazione delle mele e del gelso. Non sono posti romiti, non si incontrano rifugi solitari o scenari dolomitici. Nessun alpinista nei miei paraggi, nessun appassionato delle ascese, nessun invito a osare le cime. Tuttavia talvolta si aprono improvvisamente abissi perturbanti, inaspettati burroni, discese ardite senza risalite, da cui si viene invitati a tenersi lontani. Sono dei temuti non luoghi: ritenuti inaccessibili, si sta alla larga. È l'unico elemento che rende inquietante, con decise sfumature noir, il contesto consueto di una tranquilla villeggiatura degli anni Sessanta.

È il gruppo di amici sportivi che mi porta alla montagna vera. Iniziano le gite impegnative e i campeggi d'altura con il fuoco la sera sotto cime stagliate nel nero. Nel sonno si cade inerti e al mattino la fame strappa prima di colazione. Poi si sale. Stavolta però si sale davvero, e a quel punto tutto cambia. Non si tratta più di scampagnate e passeggiate all'ombra piacevole dei pini; si apre un paesaggio nuovo, conosciuto solo a tratti in quegli squarci intravisti di terrore. La montagna apre il suo scenario più ampio e spettrale: la roccia nuda, dilavata, senza più verde esige itinerari nei quali ogni tanto il fiato si spezza e la vista per un attimo si offusca. Ho reazioni contraddittorie. Sento il valore della sfida ma si definisce un contesto di regole che accetto di buon grado ma non comprendo appieno. Lo stile montanaro si presenta nella sua durezza in modo non elusivo per chi ha passato l'infanzia ai piedi dei Duemila.

Camminare esige un ritmo preciso e ognuno deve trovare il suo, la fatica aumenta quanto più l'illusione della vicinanza della meta sembra mettere fine agli spasmi che lo scarseggiare delle riserve di energia producono nello stomaco. Cosa si vede mentre si sale? Finiti i boschi, iniziano

sentieri scoscesi e viste incerte, mutevoli a ogni svolta. Difficile mantenere un orientamento in mezzo a forme spezzate e continuamente mutevoli. Rocce scivolose e ghiaioni infidi ti portano con lentezza attraverso lande deserte, paesaggi scomposti, spesso grigi e deprimenti. Molta fatica e fiato corto. Piacere non in vista, non ancora, scorci pittoreschi quasi nessuno. Qualcuno ti dice che lamentarsi è antiestetico, oltre che riprovevole: va contro lo stile asciutto e severo che la montagna esige. Infine si arriva alla meta, che di solito è un rifugio ai piedi di una qualche famosa traversata, attesa con trepidazione. Spesso piove o almeno il cielo è coperto. La funzione di condensazione che la montagna svolge si tocca con mano.

Il giorno dopo alzarsi prestissimo è un obbligo la cui ragione non è subito chiara, ma, dopo lo sforzo, la bruma del mattino si apre su un cielo improvvisamente netto e di un cobalto profondo, non ancora sperimentato. Salendo, le rocce prendono colori chiari, riflessi rosa accanto al grigio, e i ghiaioni portano lentamente verso passaggi infidi ma anche a panorami nuovi: la montagna si riscrive da sola. Improvvisamente appaiono forme definite e leggibili. In un cielo quasi solido si incastonano forme decise, anche se sempre cangianti ad ogni curva.

Non si tratta di qualcosa che assomigli a pietre o gemme, non a forme geometriche precise che soddisfino ancestrali desideri di un ordine riconoscibile. È una sensazione indistinta e complessiva. Diciamo di purezza, di qualcosa netto e preciso, come di tagli che qualcuno ha inflitto alla terra, definendone i confini in un modo al tempo stesso incontestabile e contingente. Niente è prevedibile dal punto di vista geometrico, pochi i punti di riferimento stabili e definitivi. Salendo si sperimenta che la roccia è dura e friabile al tempo stesso. Puoi fidartene poco. La salita è spesso accompagnata da momenti di terrore se dimentichi di guardare solo verso l'alto. Lo sbalzo in basso ti fa sentire un insetto assurdamente abbarbicato lì dove non puoi stare, dove non è il tuo posto. Perché usare il lessico della conquista? È un corpo a corpo con te stesso, mediato da una natura estrema, non amichevole. È con le tue fragilità che fai i conti, non con gli sbalzi e gli abissi. Giuri e spergiuri che non ci tornerai. Il rilascio di adrenalina non compensa l'attivazione dell'amigdala, che prevale nella paura. Più in alto tuttavia un nevaio è in grado di calmare gli animi e la prospettiva si apre. Ti rendi conto che sei nel punto più alto perché tutto intorno a te è visibile da una prospettiva discendente. Trecentosessanta gradi di guglie e valli, poco riconoscibili ma decisamente definite come da colpi d'ascia senz'ordine alcuno.

Deve essere stata questa la sensazione provata da de Saussure la prima volta in cima al Monte Bianco. Non c'è un sistema, ma qualcosa di grandioso e informe si staglia dinanzi. Il linguaggio non ce la fa a dare l'idea, dirà Goethe. Ci vuole una lingua nuova, capace di dire il maestoso

informe che al momento mi incute più sgomento che meraviglia. E sento falso il discorso del silenzio e dell'ascesa spirituale. Ho una sensazione di purezza che è accompagnata e contraddetta da quella di totale impotenza, anzitutto fisica. Non è possibile alcuna decifrazione dei molteplici segni che mi trovo davanti e ho quasi una sensazione di vertigine, di sperdimento. Forse è solo il livello di ossigeno, inferiore a quello normale.

Al ritorno mi rendo conto che la retorica dell'altezza mescolata con quella dell'elevazione spirituale non corrisponde alle mie molto corporee sensazioni. Così, scendendo, avverto che la montagna con i suoi contrastanti effetti mi ha messa alla prova, ma non mi ha ancora conquistata: ridiventa presto il consueto confine del cielo visto dal fondovalle. Credo sia vero che montanari non si nasce ma si diventa², e che occorre uno sguardo esterno, estraneo, che porta con sé lo stupore per ciò che non è consueto, per far scattare per contrasto l'attrazione estetica e l'interesse scientifico. Ci è voluto infatti, molti anni dopo, l'incontro, letterario e scientifico, con scritti noti e meno noti a farmi riscoprire una bellezza nascosta e fuori dalla retorica che la mia esperienza di montanara riluttante mi aveva in gran parte precluso. È stata necessaria la graduale consapevolezza che l'esplorazione della montagna non ha a che fare solo con la storia dell'alpinismo, ma ha prodotto un vero e proprio mutamento di paradigma scientifico nello studio della terra e addirittura dell'universo. È stata anche la scoperta del linguaggio frastagliato e postmoderno ante litteram dei romantici a dare voce a quella contraddittoria fusione di sensazioni che avevo provato. Un linguaggio che parli della bellezza di ciò che crolla, si sforma e si deforma, di ciò che può essere materno e distruttivo insieme. Un linguaggio acido. Che non dica mai una cosa sola, ma sempre anche il suo contrario, lo sfrangiamento e la forma netta, la sensazione del formarsi di qualcosa e del suo crollo, l'ossimoro dell'elevazione come resto dell'infinito dilatarsi della superficie della madre terra.

È sulla base di questa esperienza personale che lo studio che ripresento qui in una forma nuova è stato pensato. La mia non univoca relazione personale con la montagna mi ha portata a leggere e a interrogarmi su una questione tanto apparentemente remota dal mio più classico campo di studi, mentre scoprivo che scienza, filosofia ed estetica si sono interrogate per secoli su questioni come quelle che avevo vissuto fin da bambina. La freschezza del mio vissuto individuale sta alla base dell'interesse al tema, che è ampio e non specifico, riguarda la costituzione dell'universo e il suo ordine, la sua bellezza e la sua difficoltà. La montagna non è più solo un campo di giochi tranquilli o di spaventosi profondi, ma oggetto di ricerca approfondita e affascinante.

2. E. Camanni, *Storia delle Alpi. Le più belle montagne del mondo raccontate*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 2017, p. 63.

La montagna racconta la storia del mondo

Da qualsiasi punto di vista la si osservi, la natura ci interroga. Può apparire sfolgorante bellezza o disarmante caos. Spesso ha fatto pensare al risultato di un disegno consapevole, di un fine più o meno esplicito cui i suoi fenomeni più straordinari sembrano rispondere: la natura è spesso apparsa come il capolavoro di un artista. Di un artista sublime, cui riescono i più ambiziosi progetti, i più splendidi piani, tanto magnifici, vari ed estesi da sfuggire talvolta alla limitatezza dell'intelletto umano. «Di fronte a un tale teatro di varietà, ordine, finalità e bellezza, ogni lingua perde la sua energia, tutti i numeri la loro capacità di misura» e il nostro intelletto deve «arrendersi a un muto stupore». Kant sottolinea spesso come la contemplazione dell'ordine e dell'armonia dell'universo implichi una dimensione estetica tanto sottile e sofisticata da sfuggire al linguaggio ordinario. Il silenzio, lo stupore e la sensazione spiazzante di impotenza non ostacolano ma rendono meno ovvio il piacere della contemplazione dello spettacolare funzionamento del mondo, della vita. Vista con gli occhi di chi ne ammira la perfezione, la natura fa pensare a un creatore benigno e amante del mondo e dell'uomo.

Eppure il filosofo sa che non è possibile, con la sola ragione, risalire dall'opera d'arte visibile all'inconoscibile architetto divino, che tutto avrebbe progettato con perfezione. Anche perché non tutto è perfetto. È evidente che la complessità dell'universo non è riducibile a pochi e semplici principi: nel funzionamento della natura, dentro la bellezza stessa appaiono incongruenze, l'ordine è accompagnato da distruzione e spreco, l'armonia cela spesso carneficina. Anche i fenomeni geologici e meteorologici mostrano che non tutto risale a un ordine perfetto e concluso, a un cosmo armonioso e completamente regolato: anche la natura possiede una storia, si trasforma anche traumaticamente e presenta aspetti fortemente disarmonici. L'universo, pur considerato in generale sotto il segno dell'ordine, implica molte zone di caos, sia a livello cosmico, sia riguardo alla morfologia terrestre. Già altri si erano affaticati su questo, e avevano incontrato, nella ricerca di un assetto ordinato del cosmo, qualche difficoltà, avevano dovuto far fronte a qualche irregolarità. La presenza di monti o catene montuose è stata a lungo considerata come una mancanza di uniformità, un'«inuguaglianza».

Fin dall'antichità non si era potuto sorvolare sul dato problematico rappresentato dalle asperità della crosta terrestre, dalla sua conformazione geometricamente imperfetta, che il pensiero greco spiegava come imperfezione tipica del mondo sublunare. Esso era contrapposto all'immutabile ordine dei cieli, costituiti da materiale perfetto e mossi con l'unico movimento sempre uguale a se stesso, quello circolare uniforme. Il nostro

mondo è invece il luogo della generazione e della corruzione, della nascita e della morte, di ciò che continuamente muta senza un ordine se non parziale e contingente. Altri, come Lucrezio, pensavano al contrario che il disordine visibile fosse prova evidente che questo mondo non è stato creato per l'uomo da una divinità ordinatrice, ma si è formato casualmente per movimenti fortuiti di atomi che hanno dato luogo a una conformazione particolare, senza motivi razionali comprensibili. Anche nel grande «inventario del mondo» della *Storia naturale* di Plinio i rilievi della terra di cui si parla nel libro dedicato alla cosmologia presentano pochissimo interesse. Nonostante si attribuisca alle montagne una generica utilità quale elemento di difesa, spazio incomparabilmente maggiore è assegnato alla descrizione di fiumi, coste e mari per la loro utilità evidente e molteplice.

L'antichità greca e romana non è interessata, né attratta esteticamente dai fenomeni della natura non collegabili in qualche modo all'azione dell'uomo. Tanto meno se si presentano come ostacoli, come fonte di paura o di timore, quali terremoti, tempeste, catastrofi di varia natura e dimensione. Il paesaggio campestre riposante e gradevole che porta il segno dell'attività "civilizzatrice" dell'uomo è apprezzato nella sua utilità e bellezza armoniosa: il cosiddetto *locus amoenus*, luogo ameno, è presente nella sensibilità paesaggistica di molti autori, mentre nessuno spazio positivo paiono assumere i fenomeni della natura selvaggia, quando si presenta come remota, inaccessibile, o si frappone come ostacolo alle attività dell'uomo.

I luoghi montani, come l'Olimpo, l'Elicona o il Parnaso, divengono sede delle divinità non tanto per una loro elevatezza che le renda più pure e nobili, adatte quindi per loro natura agli dei, ma in quanto luoghi misteriosi e sconosciuti, inaccessibili agli uomini. In definitiva essi appaiono non umani, non adatti alla vita e solo in questo senso possibile dimora del divino. La sacralità della montagna ha quindi un valore solo privativo nel pensiero dell'antichità classica, è luogo d'assenza, di non conoscenza, di non rilevanza per l'uomo, che non si sente elevato in sua presenza. È un non luogo, o il *locus horridus*, descritto come rovesciamento negativo del *locus amoenus*, come luogo della paura e del timore, un posto da cui scappare. L'antichità non subisce il fascino della bellezza terribile, o del sublime, di ciò che ci esalta esteticamente passando per la paura o per l'orrore. La natura è il luogo del rifugio e della tranquillità campestre, non quello della ricerca di sensazioni forti e di un'estetica del contrasto.

Il linguaggio usato per indicare il paesaggio montano – che talvolta arriva fino a noi – fa spesso uso di metafore provenienti dall'ambito della patologia del vivente. Le Alpi e i monti in generale appaiono, agli occhi di chi per necessità le attraversa nell'antichità, come escrescenze, bolle, verruche, protuberanze, tumori, tutti elementi di significato negativo, che indicano malattia e deformità. Non sono luoghi che suscitino interesse

scientifico, né che forniscano emozioni esteticamente significative: meglio aggirare, preferibile evitare. È uno spazio rimosso, privo di significato, quando non fonte di sconcerto e di repulsione.

È il risultato del peccato e della depravazione umana: questa la spiegazione che ne dà inizialmente la cultura cristiana. L'intera natura fu punita con il Diluvio. Montagne e rilievi terrestri – secondo una certa interpretazione della Bibbia – sono presenti solo dopo di esso, come resto scomposto di una distruzione. Il senso del peccato e della decadenza fa pensare che la natura abbia risentito del degrado morale dell'uomo e si presenti come particolarmente imperfetta e in disordine: le montagne appaiono a molti in questa ombrosa luce. Molto più tardi, a inizio Seicento, la stessa scoperta da parte di Galileo Galilei delle montagne della luna fu da alcuni interpretata come simbolo di un decadimento universale. Se la luna presenta asperità e depressioni significa che essa non è costituita di materiale perfetto, come fino a quel momento si era pensato. Se appare mondana, significa che la sua natura è terrestre, e tuttavia ben si conosce il suo movimento nei cieli. Per Galilei questa era la prova che anche la terra e non solo i corpi celesti si possono muovere di moto circolare: la teoria copernicana era confermata sperimentalmente. Per molti tuttavia questa fu invece la prova di un'estensione universale di imperfezione: i monti appaiono resti incompiuti di un disegno perfetto andato perduto a causa dell'uomo, senza bellezza, senza stabilità, soggetto a cambiamenti non prevedibili.

Fa eccezione, come è noto, la famosa *Lettera del Ventoso* di Francesco Petrarca, che nel 1336 racconta l'ascensione del poeta al Monte Ventoso, vicino ad Avignone. Qui il paesaggio montano appare per la prima volta come luogo di interesse, ma è noto anche che questa descrizione, da molti commentata, viene interpretata dal poeta sotto il segno dell'elevazione dell'anima e della purificazione, come ricerca dell'alto in quanto ricerca di spiritualità, testimoniata dalla lettura del passo di Agostino in vetta. L'interesse per lo spazio e per il paesaggio, pur presente, è fuggevole, e non si interroga sull'ordine e la bellezza della natura; la chiave della ricerca interiore, della perfezione dell'anima è predominante e fa passare in secondo piano l'attenzione per «le cose terrene». È vero anche che nel Cinquecento appaiono opere come la lettera *De montium admiratione* del naturalista svizzero Conrad Gessner, e il trattato erudito *De Alpibus* del teologo e classicista svizzero Josias Simler, che mostrano conoscenza e apprezzamento per l'ambiente montano; esse tuttavia rappresentano eventi isolati, letti e conosciuti solo in un ristretto ambiente intellettuale, non determinano mutamenti rilevanti nella mentalità dell'epoca e sono estranee alla dimensione cosmica dell'analisi della natura.

Un interesse nuovo, che avverte che la montagna è un luogo cruciale per capire la storia della terra – una sorta di archivio del mondo, dove

trovare “documenti” nuovi e nuovi quesiti da risolvere – si forma solo gradualmente o per squarci improvvisi. Ciò che appare sottrarsi a leggi o regole universali, e si presenta come irregolare o anche come deforme e inaugura una nuova stagione scientifica ed estetica. Quando finalmente la montagna viene percorsa e studiata direttamente si capisce che essa racconta la storia del mondo, una storia lunga e complicata. È una storia fatta di movimenti lenti ma anche di improvvise catastrofi e crolli, disposti in un tempo a scala non umana, che le rughe delle pareti, i precipizi improvvisi e gli strati finiti in verticale testimoniano in maniera inquietante. Questo tempo è un oscuro abisso, di cui non si vede il fondo, non è comprensibile se pensato come un prolungamento all’indietro della storia dell’uomo. La geologia contemporanea con le misurazioni e le datazioni precise rese possibili da nuove strumentazioni ha le sue radici nella conoscenza del mondo alpestre e poi nella esplorazione delle montagne di tutto il mondo. Contemporaneamente una nuova estetica che contempla la bellezza del selvaggio e dell’irregolare come luogo esteticamente fornito di valore si afferma solo gradualmente ma poi dischiude una nuova, non convenzionale dimensione della bellezza.

Gli scienziati che in epoca moderna propongono un’immagine positiva della natura come sovrabbondanza e come perfezione non possono più ignorare la presenza di fenomeni naturali difficili da classificare. Quando il cosmo, inteso come il mondo abitato dall’uomo, ridiviene, in epoca rinascimentale e post-rinascimentale, oggetto di studio degno di grandi opere di sintesi, come la cinquecentesca *Cosmographia universalis* del naturalista svizzero Sebastian Münster o come il *Mundus subterraneus* del gesuita tedesco Athanasius Kircher del secolo successivo, i fenomeni geologici, geografici, fisici, chimici, elettrici sono considerati come in alto grado legati tra loro. Interessa ora una visione d’insieme che riguarda l’origine e la formazione del cosmo a partire dal caos primordiale. Alla base di tale visione sta il dettato biblico da un lato e l’osservazione diretta, ravvicinata, dei fenomeni naturali dall’altro: le due cose vanno ancora di pari passo. Lo scenario ha un deciso sfondo teologico: il racconto dei giorni della creazione, del diluvio universale e di ciò che seguì funziona da filo conduttore della descrizione dei fenomeni del mondo fisico. Tuttavia la teologia viene sempre più messa alla prova nel momento in cui le osservazioni diventano ravvicinate e precise.

Con le sintesi della nuova scienza meccanicista scaturita dalla Rivoluzione scientifica seicentesca, con le opere del filosofo francese René Descartes e successivamente dello scienziato inglese Isaac Newton la spiegazione dell’origine e del funzionamento dell’universo e del mondo dell’uomo raggiunge un livello molto alto. L’analisi scientifica diventa coerente e sistematica, ed è in grado di spiegare in base a poche leggi meccaniche i

fenomeni più diversi e fino ad allora poco connessi. Un nuovo programma scientifico sostituisce completamente quello aristotelico e si presenta in breve tempo come vincente. Tuttavia le cose non sono semplici in tutti i campi come lo sono in fisica: molto più complesso arrivare alla stessa visione sistematica e complessiva nel campo dei fenomeni della vita organica. Altrettanto complesso appare spiegare la grande e ben presto cruciale varietà dei fenomeni terrestri. I nuovi reperti che la ricerca paleontologica e geologica metteva a disposizione, come i fossili, la diversa conformazione e l'origine delle rocce mettevano radicalmente in discussione la possibilità di dare per scontati i seimila anni dalla creazione, convenzionalmente accettati in base al racconto biblico. Per andare oltre si dovrà arrivare alla monumentale *Histoire naturelle* dello scienziato francese Georges Buffon di metà Settecento, in cui la misurazione del tempo dall'epoca della creazione passa finalmente a dimensioni temporali ben più ampie, anche se ancora lontane dalle nostre. Si scrisse di un tempo di settantacinquemila anni dalla creazione: per allora era pericoloso divulgare quel che già si ipotizzava, cioè i milioni di anni.

Nella *Protogea* del filosofo tedesco Gottfried Wilhelm Leibniz, di qualche decennio prima, la spiegazione scientifica dell'origine della terra era connessa con la necessità di spiegare l'imperfezione, intesa come male fisico all'interno dell'ordine complessivo dell'universo conosciuto. Secondo Leibniz infatti, l'universo non è prodotto del caso, ma al contrario è l'esecuzione di un programma inteso come la miglior combinazione possibile di fenomeni tra loro compatibili: «il migliore dei mondi possibili». Gli elementi di disordine o di irrazionalità – tra cui anche il carattere accidentato della crosta terrestre frutto del raffreddamento di un corpo incandescente – sono solo apparenti, spiegabili con la nostra limitata capacità di comprensione del progetto divino.

L'ordine del mondo appare sempre più complesso per chi utilizza gli strumenti tecnici forniti dal mondo dei meccanici, come telescopio e microscopio: i fenomeni poco classificabili sono sempre più numerosi e frequenti. Le leggi scientifiche, per essere adeguate alle nuove esigenze conoscitive, devono farsi sempre più comprensive e meno rigide. Nel campo delle scienze della vita il problema è per esempio quello di classificare certe forme di vita o come animali o come vegetali, cosa per niente scontata all'epoca, se si osservano da vicino i diversi modi di crescita e di riproduzione. Chi studia la storia della terra a sua volta non può più rimuovere oggetti e fenomeni difficili da decifrare, come mostrò l'emblematica disputa sui fossili, o quando si tentò di dare una spiegazione di una morfologia della crosta terrestre a dir poco accidentata.

In questo clima alcuni innovatori cominciano a sentire il bisogno di uscire dal chiuso dei loro studi e conoscere da vicino territori in gran

parte ancora inesplorati, e apparentemente poco interessanti come mari e montagne. Con l'osservazione ravvicinata si capisce che occorre distinguere, prima di giudicare: il linguaggio comincia a cambiare. Per parlare delle cosiddette «inuguaglianze» della superficie terrestre, si esce lentamente dal lessico dell'anatomia patologica e se ne utilizza uno più ricco e più neutro. Diventa interessante studiare dal vivo la natura proprio là dove sembra complicato anche raccogliere prove e testimonianze, dove i fenomeni sono meno semplici da spiegare. Lentamente ma inesorabilmente questi luoghi, anziché respingere come fino a questo momento, iniziano a diventare attraenti per lo scienziato e anche per l'artista.

Per qualcuno l'esperienza diretta del paesaggio montano è sconvolgente: il caso del geologo e teologo inglese Thomas Burnet a fine Seicento, è emblematico. Riflettendo a lungo sul suo viaggio in Italia attraverso le Alpi, sente la necessità di formulare una «teoria sacra della terra» per rispondere a una sorta di corto circuito teorico procuratogli dall'esperienza cruciale dell'irregolarità e anche del caos sotto la cui cifra il paesaggio montano gli si presenta. Il racconto biblico del Diluvio universale viene utilizzato per spiegare come un cosmo originario – che non può che essere pensato come sfera perfetta e uniforme – si sia poi trasformato traumaticamente nel «cumulo di rovine» che il paesaggio montano ai suoi occhi rappresenta. L'esperienza del paesaggio alpino visto con uno sguardo esterno pieno di costernazione e di ammirazione è uno choc che rilancia la riflessione scientifica e filosofica.

Agli inizi del nuovo secolo poeti e scrittori inglesi come John Dennis o Joseph Addison descriveranno esperienze estetiche nuove e sorprendenti al passaggio delle Alpi nel corso del Grand Tour. Queste esperienze costituiranno il nucleo iniziale di poetiche innovative, che tendono a mettere in luce elementi non tipici dell'estetica classicista, come il rapimento, l'entusiasmo, il brivido di «piacevole orrore» che coglie chi contempla paesaggi irregolari e selvaggi, vette e precipizi. Comincia a farsi strada l'idea che la natura più piace quanto meno si atteggia e si cura. Filosofi come il nobile inglese Anthony Ashley Shaftesbury sapranno inserire il dato apparentemente dissonante di paesaggi terrestri inospitali nel gran quadro di un'armonia della natura che non ignora ciò che appare incongruo, imperfetto, stonato. Si comprende di poterlo situare nel disegno di un dio il cui progetto di perfezione è riconoscibile – come per Leibniz – anche negli elementi apparentemente accidentali. Se l'idea di armonia ed equilibrio della natura ancora prevale, ci si accorge – anche nel caso di scienziati italiani come Antonio Vallisneri, e più avanti di Anton Lazzaro Moro e Giuseppe Arduino – di non poter più negare la presenza di ciò che appare irregolare e non favorevole alla vita dell'uomo; soprattutto se si capisce l'importanza dell'esperienza diretta della natura e della montagna. Il disegno divino è più

intricato e meno uniforme, anche se per principio esso continua ad essere compiuto e unitario.

Quindi si arriva a una prima sintesi: a metà Settecento il filosofo e storico inglese Edmund Burke, rilanciando alla grande un antico e dimenticato concetto – il sublime – chiarisce e sistematizza una nuova estetica. Davvero estranea rispetto a quella classicista, fondata su proporzione e armonia. Una passione “negativa”, il terrore, viene inaspettatamente considerata la base di una sensibilità moderna per tutto ciò che sfugge alle regole della ragione classica. La distinzione e anche contrapposizione alla bellezza segna una cesura nell’estetica del Settecento: gli elementi della vastità, della potenza e dell’irregolarità che sovrastano le capacità della mente umana messi in luce da Burke troveranno posto poi nella *Critica del giudizio* kantiana. Questa rappresenta il vero e proprio manifesto di un’estetica radicalmente rinnovata e aperta agli elementi conflittuali che si esprimono nel sentimento del sublime, il quale sorge dalla nostra contemplazione di una natura sempre meno rassicurante, talvolta misteriosamente distruttiva, ma in modo nuovo e affascinante.

Nei primi decenni del Settecento già altri avevano cominciato ad occuparsi del fenomeno montano dal punto di vista scientifico percorrendo le vallate e risalendo alcune cime svizzere, come aveva fatto l’erudito svizzero, amico di Newton, Johann Jakob Scheuchzer. Lo studioso, curioso e avventuroso, si proponeva non solo di descriverne dettagliatamente flora, fauna, minerali, metalli, passi e altitudini, e cioè un mondo fino allora pressoché sconosciuto, ma anche di scrivere una vera e propria teologia naturale: bisognava dimostrare l’ordine e la congruità della natura proprio là dove essa sembrava accidentata e minacciosa. Senza tralasciare i draghi, descritti con altrettanta “precisione”. Il rigoroso scienziato Albrecht von Haller, anch’egli elvetico, autore di importanti opere mediche, percorrerà nei primi decenni del Settecento alcuni itinerari alpini che gli scioglieranno una vena poetica: comporrà il primo poema interamente dedicato alle Alpi con l’esplicito intento di presentarle al di fuori delle antiche immagini negative. Le proporrà come nuova Arcadia, per la prima volta fornite di valore positivo, in contrasto con la fumosa città della modernità. Un’opera di grande risonanza europea, e una sorta di inaspettata anticipazione dell’approccio ecologista. Dopo la metà del secolo, l’ambientazione ginevrina della *Nouvelle Héloïse* rousseauiana e la descrizione di una breve risalita solitaria del personaggio del precettore Saint-Preux lanceranno la moda del viaggio alpino in Europa, di cui all’inizio soprattutto gli inglesi sono entusiasti. La vena sentimentale dell’illuminista franco-svizzero Jean-Jacques Rousseau tende a concentrarsi soprattutto intorno agli avvenimenti interiori dei personaggi, ma non è un caso che, quando si parla di paesaggi naturali, essi appaiano spesso come riflessi dei contrasti psicologici dei

protagonisti. La natura selvaggia piace di più di una natura coltivata e rassicurante, la sua bontà originaria non viene messa in discussione da scenari impervi o da vette infconde. La contrapposizione rispetto alla insostenibile corruzione della civiltà la rende luogo di pace, un luogo in cui un uomo difficile e complessato come Rousseau si trova inaspettatamente a suo agio.

A fine del secolo il fenomeno dilaga tra gli intellettuali europei, che comprendono come il paesaggio montano si presenti come una sorta di teatro anatomico *en plein air*, come un grande laboratorio all'aperto, in cui è possibile studiare, sezionare, pesare, misurare i fenomeni della natura proprio là dove essi sembrano meno semplici da classificare e da sistematizzare. Con i viaggi del naturalista ginevrino Horace-Bénédict de Saussure, citato dalla *Critica del giudizio* kantiana, assistiamo a una tappa importante di questo percorso. L'esplorazione diretta e dettagliata delle Alpi, e del Monte Bianco in particolare, su cui egli apre la prima via, percorsa personalmente, smentisce l'idea illuminista secondo cui la natura è ordinata in base a un sistema semplice organizzato per assi centrali e secondari, visibile dalla cima di un monte. Il sistema nel mondo della natura è meno prevedibile di quanto non ci si aspetti, e questo gli impedirà di portare a termine la progettata onnicomprensiva «teoria della terra». Tutto deve essere studiato caso per caso, al di fuori da sintesi generali. La natura è contingente. Lo stesso Immanuel Kant, pur nell'indisponibilità al viaggio fuori da Königsberg, si occupa di geologia e dunque di montagna nei suoi diversi scritti scientifici, dalla *Teoria del cielo* alle *Lezioni di geografia*, inserendola in un ampio quadro di riflessione cosmica. Ammettere una trasformazione nel tempo della natura significa accettare che gli elementi di ordine scientificamente conoscibile coesistano con vaste zone di caos, in un universo in gran parte ancora in formazione. La consapevolezza degli elementi distruttivi e anche catastrofici in un quadro comunque non pessimistico della natura porta il suo pensiero nell'ultima fase ad affermazioni meno recisamente sistematiche, più aperte ad approfondimenti successivi.

Da questo momento in poi il viaggio alpino diventa pressoché indispensabile nella formazione di un intellettuale moderno e l'epoca romantica della cultura europea sarà l'erede e la grande trasmittitrice di questa svolta negli studi e nella sensibilità: l'estetica del sublime troverà in questa esperienza uno dei tratti cruciali. La specifica afasia che la caratterizza, la poetica dell'irrapresentabile che ne è il prodotto provocano una vera e propria rottura nel linguaggio poetico, l'irrompere di un nuovo ambito metaforico che esprime al tempo stesso uno stato di dissoluzione psichica e di estensione di tonalità emotiva.

La conoscenza diretta del paesaggio montano è esperienza di discontinuità e trasgressione. Costringe lo scienziato a riformulare in modo più complesso una teoria del cosmo che tenga conto anche dei fenomeni

conflittuali e dinamici di cui la morfologia terrestre è espressione. Mette fuori gioco teorie ad alto grado di astrazione, come quella cartesiana che implica un ordine geometrico che la natura non sembra sempre rispettare. Contemporaneamente sfida il poeta a confrontarsi a misurarsi con l'idea della catastrofe e a osare un nuovo linguaggio tutto audacia e innovazione. Si sente il bisogno di uno stile che riconosca e accetti la trasgressione e la discontinuità e la sappia rovesciare nel valore positivo di una poetica del frammento, tipicamente, emblematicamente romantica. La sensazione dello smarrimento o anche del disastro pare aprire a nuovi paradigmi: il sublime che il paesaggio montano rappresenta è luogo di trasformazione, è elemento dinamico, rinnovatore. Imprime una svolta nettissima anche alla poesia.

Qualcuno si mette in gioco in entrambe le direzioni: i viaggi alpini a fine Settecento del massimo poeta tedesco Johann Wolfgang Goethe testimoniano questo duplice interesse. Anzitutto quello estetico nei confronti di un mondo che gli appare al tempo stesso sfida all'umano e sua negazione demonica, e inoltre quello scientifico, con le ricerche sul granito considerato come "pietra originaria". Le osservazioni lo impegnano in una diatriba scientifica in campo geologico tra l'ipotesi di lente modificazioni basate sulla continuità della natura e quella che afferma un andamento catastrofico e discontinuo.

Saranno poi i diari di viaggio di molti intellettuali dell'epoca – come quelli dell'antropologo svizzero Christoph Meiners che diventerà una sorta di Baedeker, una guida di viaggio per una generazione, o dell'intellettuale tedesco Wilhelm von Humboldt, o del famoso scienziato italiano Alessandro Volta – a definire gli itinerari "classici" tra le Alpi e a diffonderne la conoscenza e il fascino. Negli anni immediatamente successivi esso diventa nuovo elemento di ispirazione poetica per i romantici inglesi e tedeschi: Friedrich Hölderlin, Ludwig Tieck, William Wordsworth, Percy e Mary Shelley, Lord Byron ne scriveranno, così come anche lo scrittore italiano Ugo Foscolo nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Le misurazioni barometriche e trigonometriche di de Saussure o di Volta, tese a cercare di determinare con rigore scientifico altezze ancora lontane dalla precisione, si intrecciano senza difficoltà con l'infiammato fervore della poetica romantica, sperimentale e sperimentatrice, in cui la vetta può essere sacra ma anche arcana. La si vede come selvaggia e potente, come patria di un'anima che si sente già frammento e avverte familiarità con rocce e precipizi, anziché terrore o ripugnanza.

Ma non tutti concordano: il grande filosofo tedesco Georg Wilhelm Friedrich Hegel a fine secolo non subisce il fascino del sublime naturale. Gli itinerari alpini, che comunque percorre a piedi secondo la nuova moda, mancano ai suoi occhi totalmente di fascino, sono fuori dall'estetica e dalla