



Citation: C. Greco (2025) Trasmigrazione mediale. Dall'illustrazione alla fotografia nelle autobiografie di montagna. *Lea* 14: pp. 129-140. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16171>.

Copyright: © 2025 C. Greco. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Trasmigrazione mediale. Dall'illustrazione alla fotografia nelle autobiografie di montagna

Clementina Greco

Università degli Studi di Firenze (<clementina.greco@unifi.it>)

Abstract

The essay examines a large corpus of European mountaineering autobiographies written between the nineteenth and twentieth centuries, focusing on the delicate transition from illustration to photography. Since its origins, the *récit d'ascension* has relied on a dual track of narration and visual representation, initially through drawings and engravings and later through photographic images. As photographic reproductions grew in number and technical quality, however, a progressive emptying of meaning in the images themselves becomes apparent. This essay aims to investigate precisely this communicative gap between the two forms of visual representation and to explore how it reshapes the interplay between text and image within the mountain autobiography.

Keywords: Autobiography, Iconotext, Illustration, Mountaineering, Photography

Like all great travellers,
I have seen more than I remember,
and remember more than I have seen
(Benjamin Disraeli, *Vivian Grey*, 1826)

Premessa

Partendo dal presupposto che l'immagine “viene considerata un testo visivo, un tessuto di segni le cui conformazioni e le cui correlazioni sono funzionali a un progetto di interpretazione rivolto allo spettatore” (Eugenio 2004, 14-15), vi è senz'altro uno scarto, una sorta di area grigia stratificata, tra le relazioni, le connessioni, le stimolazioni prodotte dall'illustrazione – intesa come “ogni multiplo ottenuto tramite la riproduzione a stampa di un artefatto di natura grafico-pittorica, commissionato dall'industria editoriale” (Pallottino 1988, 9) – e quelle derivanti dalla fotografia (Barthes 1992) che accompagnano un testo letterario. Se oggi la critica sta mostrando un particolare interesse per “oggetti multimodali” (Baroni 2024, 7) quali il fototesto (Coglitore 2014; Coglitore e Cometa 2016), l'*imagetext*, il fumetto e il *graphic*

novel (Calabrese e Zagaglia 2017), sussiste una certa difficoltà metodologica nell'accostarsi a quella che Baroni definisce “la capostipite di queste forme iconotestuali” (2024, 7): la letteratura illustrata. Il legame indissolubile tra immagine e testo – sia in prosa che in poesia – ha origini remote, come dimostrano i calligrammi di periodo ellenistico o i codici miniati d'epoca medievale, ma è nel XIX secolo che assistiamo alla diffusione capillare del libro illustrato e, nello specifico, del libro contenente illustrazioni intratestuali, grazie ai nuovi processi di stampa per mezzo della litografia¹ e della xilografia su legno di testa, che permettono di abbattere il costo e di aumentare la tiratura del volume, rispetto ai preziosi libri settecenteschi caratterizzati dalla calcografia² ornamentale. L'oggetto-libro, in effetti, “è in fase di profonda trasformazione, e conoscerà nel giro di pochi anni un rinnovamento senza precedenti” (Armingeat in Porzio 1982, 223), considerando innovazioni rivoluzionarie come la macchina da stampa a vapore, la *linotype*, la *calotype*, la *monotype* e la macchina continua per la fabbricazione della carta. Se nei primi decenni del secolo, inoltre, si assiste all'invenzione della fotografia con Joseph Nicéphore Niépce e Louis-Jacques-Mandé Daguerre, nella seconda metà dell'Ottocento si affermano contestualmente il *livre de peintre*, soprattutto grazie alle opere di Gustave Doré – il quale si dedica dal 1855 alle incisioni su legno piuttosto che alle litografie (Adhémar in Porzio 1982, 15) –, e quella che Paola Pallottino denomina l’“illustrazione fotografica” (1988, 144), dando luogo a una compresenza dei due sistemi semiotici che presuppone di guardare e di leggere.

Un genere letterario tanto periferico quanto illuminante per un contesto così complesso è il *récit d'ascension* che, infatti, registra fin dai suoi albori il doppio binario della narrazione e dell'illustrazione per poi, progressivamente, lasciare spazio alla fotografia, valutata dalla maggior parte degli alpinisti-scrittori come uno strumento di veridicità – e di menzogna, seguendo il ragionamento di Coglitore che individua, tra i generi autobiografici, il “genere epidittico” e il “genere giudiziario” (2014, 2), entro il cui perimetro possiamo inscrivere i *récit d'ascension*. Se, come afferma Paolo Costantini, “arte e scienza inseguono [...] lo stesso fine, pur attraverso strade differenti” (in Schwarz 1992, xvi), in quanto “sono impegnate a rivelare il ‘segreto’ del mondo visibile, le sue leggi, i suoi meccanismi” (*ibidem*), la letteratura dell'alpinismo è permeata dalla compenetrazione tra rappresentazione del reale e ricerca del sublime, tra l'osservazione scientifica e la sfida con sé stessi, tra la sete di conoscenza e l'approccio sportivo. Sotto quest'ottica, immagini e parole, condividendo non sempre pacificamente il territorio della narrazione – Mitchell (1994) parla di “struggle for territory” – funzionano talvolta come chiavi di realtà, come registratori di ciò che si vede, talaltra come mezzi espressivi di natura artistica. Dei due fattori in questione, è l'immagine che subisce una serie di modificazioni tecniche che comportano un ripensamento aprioristico – ovverosia sul piano dell'ideazione, della progettazione, della teoria del farsi – e, al contempo, effettuale, posto che l'illustrazione vignettistica, l'illustrazione artistica, la fotografia artistica, la fotolitografia,³ la fotografia realistica⁴ e quella post-prodotta richiedono una differente fruizione. Guardare non esaurisce la percezione che, invece, si stratifica, si complica e diventa polivalente. Prendendo in esame le autobiografie alpinistiche illustrate più significative in ambito europeo, il presente contributo si propone pertanto di saggiare le criticità interne alla complessa transizione dall'illustrazione alla fotografia.

¹ L'invenzione della litografia è attribuita ad Aloys Senefelder ed è databile nel 1798.

² Per un approfondimento si rimanda a Longhi 1830.

³ Si rimanda a Porzio 1982, 32-34.

⁴ Si rimanda a Renger-Patzsch 1927.

1. Le autobiografie delle origini

Fin dai quattro volumi di fine Settecento⁵ che compongono i *Voyages dans les Alpes* (1779-96) di Horace-Bénédict De Saussure, il padre putativo dell'alpinismo e dell'autobiografia alpinistica, si riscontra un'abbondanza di illustrazioni “armoniosamente a decoro” (Zanzi 1989, 36) del testo. È soltanto nel diciannovesimo secolo, però, in particolare dagli anni Trenta, che le immagini diventano tavole intratestuali che operano “con” e “dentro” il testo, dando luogo a un “dispositivo di costruzione di relazioni” (Eugenii 2004, 15). A quest’altezza cronologica, i parametri per giudicare l’illustrazione da parte degli alpinisti-scrittori e da parte dei lettori sono la verosimiglianza dei soggetti rappresentati – il paesaggio montano, la via, la parete, le rocce ecc. – e l’utilità esplicativa in favore del testo scritto. Esemplificativo in tal senso è il noto volume *Scrambles Amongst the Alps: In the Years 1860-69* (1871) di Edward Whymper, pubblicato a Londra da John Murray nel 1871, contenente ventuno tavole, novanta illustrazioni nel testo e cinque mappe pieghevoli. Figlio di un acquarellista e silografo egli stesso, l’alpinista britannico, famoso per la tanto vittoriosa quanto tragica ascensione al Cervino qui raccontata, decide di accudere una serie di illustrazioni che accompagnano la narrazione. Certo che:

But were I to discourse upon these things without the aid of pictures, or to endeavour to convey in words a sense of the loveliness of curves, of the beauty of colour, or of the harmonies of sound, I should try to accomplish that which is impossible. (Whymper 1871, 190-91)

Lo scrittore reputa l’illustrazione uno strumento imprescindibile per il *récit d’ascension*. Se l’autore londinese progetta la sua opera come un volume illustrato, l’edizione italiana del 1933, per i tipi di Montes, accoglie numerose fotografie di Mario Prandi⁶ che sostituiscono la maggior parte delle xilografie di Whymper e, in particolare, quelle raffiguranti i paesaggi montani, riducendo, però, la porzione iconica del testo. Un tale intervento rappresenta una vera e propria alterazione dell’opera whymperiana, ma testimonia i magmatici sommovimenti del periodo che interessano il rapporto tra l’illustrazione e la fotografia.

Nello stesso anno di *Scrambles*, un altro autore britannico pubblica la sua autobiografia alpinistica che racconta numerose ascensioni, soprattutto presso le Alpi Bernesi, vale a dire Leslie Stephen, filosofo, giornalista e presidente dell’Alpine Club fino al 1868. Il suo *Playground of Europe* (1871), caratterizzato da una prosa dai “livelli di assoluta eccellenza” (Filippini 2016, 5), è dedicato, a partire dalla seconda edizione, risalente al 1894, al suo carissimo amico Gabriel Loppé,⁷ alpinista, pittore e fotografo di nazionalità francese. Per raccontare l’ascensione allo Zinalrothorn, Stephen scrive:

One of the plates to Berlepsch’s description of the Alps represents a mountain-top, with the national flag of Switzerland waving from the summit and a group of enthusiastic mountaineers swarming round it. One of them approaches, astride of a sharp ridge, with one leg hanging over each precipice. Our position was similar. (1894, 104)

⁵ Ricordiamo che il XVIII secolo è caratterizzato dalla diffusione della *camera obscura* e della *machine à dessiner*, dispositivi ottici che vengono utilizzati principalmente da astronomi, studiosi di ottica, pittori e disegnatori.

⁶ Mario Prandi (1888-1951) è un fotografo specializzato in vedute montane e vince il primo premio, con la fotografia Cresta del Signal, del concorso fotografico a tema alpino indetto nel 1933 dalla redazione di *Alpinismo*. See Anon., 1933a, 14; Anon., 1933b, 21.

⁷ Gabriel Loppé (1825-1913) tra il 1849 e il 1912 soggiorna regolarmente a Chamonix da dove intraprende escursioni e ascensioni che gli permettono di ritrarre montagne e ghiacciai. Più tardi si avvicinerà all’arte della fotografia.

Il volume a cui si riferisce l'autore è *Les Alpes. Descriptions et récits* di Hermann von Berlepsch, pubblicato nel 1869, incentrato sulla descrizione dell'arco alpino, delle genti che vi abitano e delle prime ascensioni, e contiene ben sedici tavole silografiche fuori testo. Stephen rammenta, quindi, l'illustrazione di von Berlepsch e la utilizza qui come un riferimento, come una citazione, che gli serve per dare coerenza a ciò che sta scrivendo, ma, in un altro passo di *Playground*, l'alpinista britannico chiarisce la sua opinione in merito:

In the same way the view from Wengern Alp, or the Görnergrat, or the Montanvert strikes me as little better than a plagiarism. Have we not seen the very same design used over and over again for the lids of carved boxes [...] from every shop-window in Interlaken or Chamonix? (Stephen 1894, 168)

La sovrabbondanza di illustrazioni nel periodo – legata a doppio filo, nel caso dei luoghi montani, a un'operazione turistica per cui un luogo inconsciamente familiare, a causa delle immagini, convince più persone a visitarlo⁸ – conduce a uno svuotamento di senso, in quanto troppo spesso si tratta di banali imitazioni che non suscitano alcuna emozione in chi guarda e che non comunicano alcun messaggio. Ritiene, al contrario, che, nelle autobiografie come la sua, le illustrazioni possano essere, in determinate circostanze, un utile strumento per rappresentare qualcosa che risulta essere indescrivibile o incomunicabile a parole,⁹ come spiega ammiccando a Whymper: “One or two positions, distinctly imprinted upon my memory, could be easily represented by Mr. Whymper’s pencil, but are not so easily translatable into language” (183). Il meccanismo coincide con quanto afferma Ennio Chiggio riguardo all’illustrazione che, a suo avviso, rende

informativa e comunicante quella parte del pensiero che non può essere espressa con le parole, quel settore più o meno ampio del contenuto (semantico) che la parola per la sua vocazione all’universale non riesce a puntualizzare e che deve cedere all’immagine e alla sua capacità di descrivere il particolare (il contingente). (1978, 19)

Allo stesso modo, riferendosi all’amico Loppé durante l’ascensione al Monte Bianco, Stephen scrive:

I wish that I could substitute his canvas – though, to say the truth, I fear it would exhibit a slight confusion of the points of the compass – for my words; but, as that is impossible, I must endeavour briefly to indicate the most impressive features of the scenery. (1894, 268)

Nonostante l’inciso ironico di Stephen smorzi i toni dell’affermazione – riconoscendo, così, il valore del suo scritto –, l’autore conferisce al lettore un ruolo fondamentale: “my readers must kindly set their imaginations to work in aid of a feeble language”, per poi ammettere che “even the most eloquent language is but a poor substitute for a painter’s brush, and a painter’s brush

⁸ Si rimanda, per esempio, a D’Angeville 1989, 15: “Non esiste viaggio che non trascini con sé una miriade di piccole contrarietà, che secondo me possono essere compensate soltanto dal fascino del nuovo che non riesco a trovare percorrendo paesi cento volte descritti, i cui luoghi pittoreschi son stati dipinti con precisione, i diversi costumi descritti, i canti nazionali raccolti. Dico di più: quando grazie alle letture e alle testimonianze dei viaggiatori ho già provato tutte le emozioni che quei paesi possono provocare, temo che la realtà dissolva l’incanto delle idee che me n’ero fatta, incanto che vive sempre come effetto di un po’ d’illusione. Ecco perché non mi attira un viaggio in Svizzera o in Italia, mete consuete dei turisti”. Si ricorda che, nonostante l’autobiografia di D’Angeville sia stata pubblicata postuma nel tardo Novecento, l’impresa di cui parla, cioè la prima femminile sul Monte Bianco, è datata 1838.

⁹ Dello stesso avviso è l’editore John Murray, il quale ritiene che l’illustrazione debba chiarire il testo scritto. Si rimanda a Murray 1844, 168-99.

lags far behind these grandest aspects of nature” (*ibidem*). Il gradiente teorizzato da Stephen, in ultima analisi, colloca, in ordine di crescente capacità trasmissiva di quanto percepito dall’uomo di fronte all’immensità dello spettacolo naturale, l’illustrazione, la scrittura¹⁰ e la pittura, valutando l’immaginazione del fruitore imprescindibile in ogni caso. A tal proposito aggiunge:

I omit a thrilling description. The reader may fancy precipices covered with treacherous rock, giddy slopes of ice, yawning crevasses, or any combination of terrors [...]. It is easy enough to describe what I saw; but the mischief is that I was chiefly impressed by what I did not see; and herein lies one great difficulty of the descriptive traveller. He can draw some rough outline of the picture photographed on his mind’s eye, but how is he to reproduce the terrors of the unseen, which were probably the most potent elements in the totat effect produced? (221-22)

Fatto salvo il principio, ben espresso da Baroni, secondo cui: “L’immagine muove qualcosa nella mente del suo spettatore, deve farlo pensare, fantasticare” (Baroni 2024, 24), nelle autobiografie alpinistiche del XIX secolo sembra che, nella maggior parte dei casi, ciò venga perseguito tramite lo strumento dell’illustrazione e non della fotografia. Parole e illustrazioni, infatti, innescano contemporaneamente i due tipi di processi immaginativi di cui parla Calvino, ovverosia “quello che parte dalla parola e arriva all’immagine visiva e quello che parte dall’immagine visiva e arriva all’espressione verbale” (1993, 93), dando luogo a una sorta di “cinema mentale” (*ibidem*). D’altronde, “l’idea dell’immaginazione come comunicazione con l’anima del mondo” (98) è tipica del Romanticismo, mentre l’autobiografia alpinistica corredata da fotografie, nettamente prevalente nel XX secolo, mette in moto quel tipo di immaginazione che “pur seguendo altre vie da quelle della conoscenza scientifica, può coesistere con quest’ultima, e anche coadiuvarla” (*ibidem*). Ciò che la fotografia sembra incapace di fare è di portare “il lettore a diventare lui stesso autore di un’altra storia” (Baroni 2024, 23), al contrario dell’illustrazione che è in grado di investire il fruitore “di una forza ri-creatrice” (*ibidem*), poiché si configura come quell’“operazione che traduce un significante in un altro significante dilatando così la catena semantica” (Massironi in Chiggio 1978, 23).

2. La diffusione dell’illustrazione artistica e della fotografia nel XIX secolo

Nella seconda metà dell’Ottocento, nondimeno, si riscontra una distorsione nell’“*interplay* tra soggetti, oggetti e dispositivi della visione” (Baroni 2024, 17), come viene ben esemplificato nell’autobiografia dell’alpinista svizzero Èmile Javelle, il quale, descrivendo la sua ascensione sul Cervino, scrive: “Venait la mauvaise pente [...]. On s’en ferait une bien fausse idée si l’on en jugeait par le dessin de Gustave Doré. Peut-être l’artiste eût-il mieux réussi s’il eût un peu mieux connu la haute montagne” (1892, 164). Il valore estetico diviene prioritario – come peraltro dimostra “il trionfo della cromolitografia” (Armingeat in Porzio 1982, 228) – rispetto al principio della verisimiglianza di cui abbiamo parlato in precedenza, verificandosi, in tal modo, una sorta di discrasia tra contenuto verbale e immagine a corredo. Se da un lato, dunque, le illustrazioni artistiche o d’interpretazione di Doré ed epigoni, tra gli anni ’50 e ’60, elevano il valore dell’immagine a opera d’arte, disincagliandola definitivamente dalle vignette e simili, dall’altro si assiste, alla fine del XIX secolo, a un disallineamento tra scrittori – nel nostro caso di montagna – e illustratori. Artisti

¹⁰ Stephen (1894) si sofferma anche sulla poesia ma non la mette a confronto con le altre forme artistiche. Si legga pagina 277: “A great poet might interpret the sentiment of the mountains into song; but no poet could pack into any definite proposition or series of propositions the strange thoughts that rise in different spectators of such a scene”.

del calibro di Odilon Redon e di Maurice Denis cercano di “liberare l’illustrazione dal ruolo di semplice interprete, troppo letterale, dell’opera dello scrittore” (*ibidem*), ponendo delle nuove basi nella relazione scrittore-illustratore. La *lack of communication* tra le due categorie è dovuta alla messa in discussione, anche e soprattutto da parte degli editori, dei tradizionali rapporti gerarchici che vedono la preminenza dello scrittore. Nel periodo in cui si diffonde l’illustrazione artistica, soprattutto in edizioni di lusso, quindi, si fa largo nelle autobiografie alpinistiche – e non solo – la fotografia,¹¹ intesa il più delle volte come duplicazione di un segmento di realtà percettibile – in altre parole, come “mezzo per riprodurre il reale con la massima esattezza” (Albertazzi 2017, 21) –, subentrando sul piano funzionale alla vignetta o alla tavola esplicativa dei decenni precedenti, ma perdendo, a ben vedere, la capacità di innescare la fantasia. D’altronde, in questa fase la fotografia condiziona “l’universo iconografico, a cui offrirà specifiche suggestioni ed ausili, proprio attraverso i mezzi tecnico-espressivi che la caratterizzano” e cioè “inquadature, tagli, fissità e istantanéità di sguardo, esiti luministici, effetti speciali” (Pallottino 1988, 144). Sul limine del secolo, infatti, le categorie di pittore, illustratore, disegnatore, incisore, litografo e fotografo divengono labili e tale permeabilità si proietta nella letteratura che vede la temporanea compresenza di illustrazioni e di fotografie. Nel 1895, Mummery licenzia la sua famosissima autobiografia, *My Climbs in the Alps and Caucasus*, accogliendo sia disegni che fotografie realizzati da amici che ringrazia fin dalla prefazione (viii). In tal caso, le immagini accompagnano il testo mostrando, in particolare, la conformazione di una cresta piuttosto che l’angolazione di una parete, al fine di rappresentare ciò che viene descritto nel corso del *récit*. Inoltre, l’alpinista britannico accoglie la macchina fotografica tra gli strumenti da portare con sé durante un’ascensione a partire dalla seconda salita al Grépon, effettuata nel 1893, per poi utilizzare le fotografie come materiale documentale al fine di studiare le montagne. Guido Rey, alpinista e fotografo italiano di eccezionale valore, nella sua celebre autobiografia *Alpinismo acrobatico* rileva, trattando del Grépon, una discrepanza tra le parole di Mummery, che sminuiscono l’ascensione, e le “vedute fotografiche di torri lisce e pendenti, di schegge sottili, di fenditure e di cuspidi così fantastiche da compensare largamente l’assenza di ogni esagerazione nel testo del capitolo” (1914, 16). L’iconotesto del britannico propone un tacito patto con il lettore che prevede l’interpretazione e l’innesto dell’immaginazione dalla risultante – con accezione propria dell’ambito algebrico e fisico – tra *lògos* ed *eikón*. L’operazione è interessante perché esemplifica la ricerca di un nuovo equilibrio al cambiare del sistema semiotico: se nel libro illustrato le parole insistono molto su campi semantici astratti, legati all’aspetto “estetico-patemonico del soggetto percipiente” (Donati 2014, 13) ovverosia psicologico, emotivo e istintivo dell’alpinista, avendo lo scopo di mettere in moto l’immaginazione con l’ausilio dell’illustrazione, nel volume contenente fotografie si ha, in molti casi, un depauperamento di sudette descrizioni indefinite, in quanto le fotografie mostrano – o dovrebbero mostrare – abbastanza per scuotere la fantasia del lettore.

3. Mimesi e fiction

Presentando il suo memoriale, Rey parla di “intima collaborazione fra narratore e fotografi” (1914, s.p.) e di “esatta rispondenza fra testo ed immagini” (*ibidem*), come a dar prova di “assoluta sincerità” (*ibidem*) autoriale. La macchina fotografica, a suo avviso, “guarda talora per noi e vede ciò che noi non vedemmo; [...] fissa con calma le cose, le percepisce con nettezza meravigliosa” (21) andando a colmare i limiti della prosa che non può “descrivere la via con

¹¹ Intendiamo sia fotoincisioni, sia fotocalcografie che fotolito.

evidenza efficace” (*ibidem*)¹² mentre, al contrario, le parole hanno la capacità di restituire le emozioni avvertite dall’alpinista e non rilevabili dall’obiettivo fotografico. “Testimonio muto, incorruttibile” (22), la fotografia si riappropria della funzione di veridicità che aveva caratterizzato l’illustrazione per tre quarti di secolo e, come emerge dalle parole di Rey, ha anche la capacità di ridurre il bias di memoria. Eppure, Vincenzo Fusco scrive:

Come è noto, la rappresentazione iconografica dei monti, sia essa sotto forma di fotografie, che di schizzi, disegni, riproduzioni di altro genere, è un ottimo ausilio per l’alpinista e completa molto bene la descrizione monografica itineraria a corredo della quale venga posta. [...]. Il problema sta tutto qui: le fotografie, i disegni, gli schizzi in genere che rappresentano le montagne [...] molto spesso non danno l’idea delle proporzioni e se l’alpinista non leggesse con molta attenzione la corrispondente descrizione non si farebbe la cognizione di quanto sia alta la montagna. (1943-44, 9)

Se, infatti, la rappresentazione fotografica non ha mai conseguito, né perseguito, un grado di sostanziale coincidenza con l’oggetto di riferimento e se, dunque, fotografare implica mutare, è necessario capire perché venga adottata come una chiave di verità. Tutto si inserisce all’interno del fervido dibattito, ricostruito e riacceso nel 1936 da Walter Benjamin, circa lo statuto estetico della copia rispetto all’originale “im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936, s.p.) riguardante sia la litografia sia la fotografia, che altera la posizione dei termini – e, dunque, della concezione degli stessi – della proporzione:

Illustrazione : opera d’arte = fotografia : mimesi del reale

Lo scambio o la permeabilità dei due antecedenti – ovverosia il primo e il terzo termine – provoca, come abbiamo visto, dei cortocircuiti che fanno emergere ibridazioni (McLuhan 1964) con referenzialità svincolata in modo intermittente dalla mimesi che rinnovano la relazione con il verbale (Marfè 2021). I due termini antecedenti, che potremmo vedere come poli, sono divisi da una zona grigia entro cui si collocano l’illustrazione fotografica e la fotografia illustrativa, particolarmente fiorenti a cavallo del xx secolo. Pallottino spiega che “alla prima appartengono tutte le fotografie a carattere eminentemente didascalico”, mentre alla seconda “appartengono tutte quelle fotografie che l’opzione ‘estetico-narrativa’ [...] destina alle opere letterarie” (1988, 160 e 161). È necessario anche sottolineare come, nello stesso torno temporale, acquisiscano sempre più rilevanza la cartellonistica pubblicitaria, i periodici con le loro innovazioni grafiche, i manifesti, i volantini e le cartoline illustrate, favorendo il boom iconografico novecentesco. In *Aus dem Leben eines Bergsteigers* (1925), Julius Kugy interrogandosi circa l’origine della sua passione alpinistica individua, in particolare, tre volumi che hanno colpito, nel corso dell’infanzia, il suo immaginario (Kugy 2000, 15, 18, 74, 108, 127, 139, 145): *The Dolomite Mountains* (1864) di Josiah Gilbert e George Churchill, *Entdeckungsreisen in der Heimat. Eine Alpenreise* (1865) del geografo Hermann Wagner e il citato *Scrambles amongst the Alps: in the years 1860-69* di Whymper.¹³ Il primo, che racconta di tre viaggi compiuti dai due autori con le rispettive

¹² Vedi pagina 204: “Chi narra sente che la parola è lontana dal vero, che non raffigura i luoghi”.

¹³ Kugy 1925, 265-66: “Whymper Buch bringt ein Bild davon, in welchem die abenteuerlich nach Süden vorhängende Colwächte sehr eindrucksvoll wirkt. Ich hatte dieses Bild immer für phantastisch gehalten, es schien mir ganz unmöglich, daß man an solchen Stellen auf- oder absteigen könnte. Ich glaubte zu träumen, als dieses, mir aus der Knabenzeit so wohlverkraute Bild in der furchterlichen Mildheit und Steilheit einer kaum faßbaren Wirk-

mogli nelle Dolomiti, è arricchito da illustrazioni campite ad acquerello da Gilbert. Il secondo contiene ben centodieci illustrazioni e racconta il viaggio di Hermann Wagner con amici e amiche dal lago di Starnberg, in Baviera, fino alle Alpi centrali e meridionali. Il terzo, come abbiamo accennato, è un classico della letteratura alpinistica che ha colpito non soltanto Kugy ma generazioni di alpinisti e appassionati di montagna. Tutti e tre i volumi, quindi, sono caratterizzati dalla presenza massiva di illustrazioni esplicative, sì, ma aventi la capacità di proiettare nella mente del lettore-osservatore non soltanto l'immagine ma anche e soprattutto una serie di relazioni, analogie, connessioni con la sfera emotiva e sensibile tali da provocare – in alcuni casi – un'attrazione nei confronti dell'oggetto rappresentato. Kugy scrive memoriali alpinistici, articoli, interventi per conferenze, dimostrandosi incline all'universo letterario, eppure, nell'introduzione della sua prima autobiografia scrive: "Dann danke ich in herzlichster Weise allen denen, die zu den Absichten und Stimmungen des Buches Lichtbilder erstellt haben. Denn ein richtiges Bild hat für mich immer mehr gezählt als tausend gedruckte Worte" (1925, X),¹⁴ così come afferma in altri passi del testo.¹⁵ Nel volume *Vette* dei fratelli Gugliermina – dei quali Giovanni Battista è il fotografo – e di Giuseppe Lampugnani, si legge fin dalla prefazione un sentito ringraziamento "pe i valenti maghi dell'arte fotografica che hanno portato decoro splendido fra le nostre illustrazioni e quelle di Francesco Ravelli" (1927, s.p.) ma, oltre all'aspetto esornativo, si riscontra l'utilizzo della fotografia come una fonte documentale grazie alla quale i protagonisti delle ascensioni possono studiare preliminarmente le montagne da attaccare.¹⁶ Giuseppe Fortunato Gugliermina, inoltre, raccontando l'ascensione della parete sud-ovest del Lyskamm orientale scrive: "la bellissima fotografia di Vittorio Sella che illustra questo racconto, meglio di qualunque descrizione mette in evidenza la via percorsa durante la salita" (106). L'inadeguatezza della parola si inquadra nella crisi del linguaggio, avvertita e analizzata da pensatori come Nietzsche, Heidegger e Wittgenstein, tanto che proliferano le forme autobiografiche miste ove il sistema bifocale garantisce di muoversi tra l'essere e il sembrare, dando luogo alla verità, secondo l'articolazione della veridizione di Greimas (1966).

4. I fototesti e i nuovi dispositivi della visione

Se il libro illustrato conosce un periodo di rinascenza negli anni Venti e, soprattutto, nel secondo dopoguerra,¹⁷ legandosi a doppio filo con la letteratura per l'infanzia, le autobiografie di montagna ospitano perlopiù fotografie, anche se non si abbandona del tutto l'illustrazione che viene utilizzata, però, più con un fine didattico-esplicativo. Il famosissimo volume di Felice Benuzzi, scritto mentre si trova all'interno di un campo di concentramento britannico in Kenya durante la Seconda guerra mondiale, *Fuga sul Kenya* (1947), è esclusivamente illustrato,

lichkeit und in den ungeheuren Dimensionen, welche nur eine Mont-Blanc-Gruppe sich gestatten kann, plötzlich vor meinen Augen stand."

¹⁴ "Ringrazio poi tutti coloro che, assecondando le intenzioni del libro, hanno messo a mia disposizione le illustrazioni. Per me una buona figura val meglio di mille parole stampate" (2000, 12).

¹⁵ Si legga, per esempio, Kugy 1925, 293: "Worte sind kalt und arm, und die Glorie der Höhen kann man mit Umen nicht malen, die über allem lag".

¹⁶ Gugliermina, Lampugnani 1927, 16. Si rimanda anche a pagina 35: "Noi intanto ci occupiamo a far vedute fotografiche ed a studiare la seconda parte dell'itinerario". Si veda anche pagina 215.

¹⁷ Si pensi alle illustrazioni di Filippo De Pisis, di Massimo Campigli, di Anthony Gross o di Fritz Eichenberg contenute nei libri di questo periodo.

ma ciò è dovuto sia all'assenza di fotografie scattate dal protagonista/autore, sia all'intento di strutturare una narrazione avventurosa e ricca di suspense, in cui i dettagli dell'ascensione sono in secondo piano, rispetto alla vicenda personale vissuta e raccontata da Benuzzi. L'illustrazione, ancora una volta, viene scelta per favorire la proiezione mentale dello storytelling, ma si tratta di un esemplare di *récit* atipico, dettato da una particolare condizione biografica. Per quanto riguarda le autobiografie alpinistiche paradigmatiche, per così dire, si riempiono sempre più di fotografie, soprattutto a carattere documentale. Si pensi, per esempio, a *Deutsche am Nanga Parbat – Der Angriff 1934* (Bechthold, 1934) avente ottanta fotografie e quattro disegni; a *Blank on the Map* (1938) di Eric Shipton che con le sue numerose fotografie ed illustrazioni sarà basilare per l'alpinismo di Kurt Diemberger; al celeberrimo libro di Emilio Comici, *Alpinismo eroico* (1942), che contiene centinaia di fotografie e illustrazioni didattiche sull'arrampicata; alle duecentocinque fotografie su tavole fuori testo comprese in *Al sole delle Dolomiti* (1947), dell'Hoepli, di Severino Casara; a *La conquista del K2. Seconda cima del mondo* (1954) di Ardito Desio, contenente novantasette fotografie a colori e in bianco e nero fuori testo, a cui si aggiungono quattordici fotografie, cartine e schizzi intratestuali; all'imponente volume *Everest the Hardway* (1976) di sir Chris Bonington che contiene ben novantaquattro fotografie e numerose illustrazioni relative, soprattutto, ai percorsi scelti nei vari tentativi effettuati per la conquista della parete. Una scelta originale è quella, per esempio, di Fosco Maraini, che acclude a *Paropàmiso* (1963) un inserto iconografico costituito da ben centoquarantanove fotografie, accompagnate da didascalie esplicative, tra cui spiccano, però, gli scatti in bianco e nero in quanto artisticamente significativi. Si tratta di tavole fuori testo che si propongono al lettore come opere d'arte collegate ma non strettamente corrispondenti al contenuto verbale del volume, per cui la fotografia assume connotati e funzioni differenti all'interno del medesimo libro. Prendendo in prestito le definizioni proposte da Albertazzi, possiamo dire che in *Paropàmiso* coesistono la "fotografia-specchio, che parla del suo autore ed è mezzo espressivo" e "la fotografia-finestra, che parla del mondo ed è mezzo esplorativo" (2017, 9). Alpinista, esploratore e fotografo di fama mondiale è certamente Walter Bonatti, il quale, fin dalla sua prima autobiografia, *Le mie montagne* (1961), pubblica alcune delle eccezionali istantanee scattate prima e durante le ascensioni, tra cui spiccano qualitativamente, in particolare, gli autoscatti.

Su un binario parallelo si muovono, d'altro canto, i fototesti – o *photo-texts*, secondo la denominazione di Wright Morris (1946, 1948, 1982) –, come *Tutte le mie cime* (1984) di Reinhold Messner e *Cuore di Roccia* (1988) di Armando Aste, dove parte verbale e parte iconica si fondono in un'opera – quasi – intermediale,¹⁸ per dirla come Dick Higgins, dove cioè, sostanzialmente, la pur possibile scissione tra testo e immagine provocherebbe uno snaturamento del libro. Esattamente come il memoriale cede il passo – soprattutto dalla seconda metà del Novecento – al diario, alla scrittura nel farsi dell'ascensione, come se lo scarto temporale rendesse l'alpinista più fallace, più bugiardo, più inesatto e, di conseguenza, meno credibile, dal XIX secolo ad oggi si assiste a un percorso che vede dapprima l'adozione dell'illustrazione per sostenere il racconto, poi l'uso della fotografia e, infine, l'abbinamento iconotesto-video. La narrazione bifocale permette, infatti, all'autore di costituire di volta in volta implicazioni e coimplicazioni materiali (Peirce 1998) che, in un'ipotetica tavola di verità, portano solo a proposizioni logiche vere – ovverosia cinque casi su otto. "La multiformità di una soggettività frammentata" (Coglitore 2016, 57) richiede narrazioni autobiografiche ibride, sfaccettate, multimodali e multimediali. Esemplificativo è *K2: Traum und Schicksal, der Berg, der Berge*

¹⁸ Si rimanda a Higgins 1966, 1-6.

di Kurt Diemberger (1989), un fototesto che viene pubblicato nello stesso anno dell'uscita del film *K2 – sogno e destino*, premiato con la Genziana d'oro al Festival internazionale film della montagna di Trento. Si pensi anche a Simone Moro – che quando sale su una montagna eccezionale come l'Everest scatta “poche foto, rapido video e poi subito discesa” (2020, 54)¹⁹ – che acclude alla sua autobiografia *La voce del ghiaccio* (2012) due corposi inserti fotografici di carattere documentale. Raccontando il tentativo di scalare il Broak Peak in invernale tra il 2006 e il 2008, Moro scrive:

Raccontai tutto giorno per giorno, per l'intera durata della spedizione, attraverso il blog con immagini full HD che aprii con la Canon, mio sponsor tecnico per le immagini e la comunicazione, e che tenevo costantemente aggiornato. Un video di tre-quattro minuti girato durante la scalata o per documentare la quotidianità dell'attesa fu il mezzo grazie al quale molti poterono capire meglio cosa davvero significhi una scalata invernale. (2020, 105)

Sul Makalu un portatore gli consegna un modem, arrivato in ritardo, a oltre 5000 m di quota e Moro commenta: “Ero connesso, ero finalmente in grado di inviare foto e filmati della nostra storia” (166), come se questa condivisione in diretta di materiale sia necessaria per il godimento dell'esperienza stessa. Come rileva Ritchin, d'altronde, “il bisogno compulsivo di vedere il mondo attraverso una lente, uno schermo” (Albertazzi 2017, 93) non deriva dall'esigenza di realtà ma da un bisogno di trascendenza, di illimitatezza, di resistenza al tempo e all'animato, raggiungibili solo attraverso l'irreale, l'artefatto, il fittizio (Ritchin 2009). Un'altra traslazione mediale è avvenuta, quindi, nell'arco di pochi decenni, a causa di quelli che Giovanni Baule chiama “mutamenti di ordine antropologico intervenuti nel nostro rapporto con le icone” (Baule in Pallottino 2020, 7). La bulimica produzione e riproduzione di immagini fotografiche nelle autobiografie alpinistiche si inquadra in quella che Claudio Marra definisce “pratica della schedatura” (1999, 86), ovverosia la trasformazione del reale, dapprima scomposto, in un “grande e affascinante archivio” (*ibidem*), avente la pretesa di quella credibilità che – seguendo la teoria di Sontag – indica possesso, controllo, dominio (1973, 29). Le innovazioni tecniche, quindi, rinnovano lo sguardo – quel problematico *gaze* le cui percezioni risentono del contesto socioeconomico e culturale – e con esso i meccanismi della visione, della lettura e, dunque, della letteratura. Di fronte allo schermo di un televisore, di un PC o di uno smartphone sembra vacillare la teoria di Ancheschi “che intende l'occhio vedente come un organo attivo che emette raggi che inventano il mondo” (1982, 6). Come rileva Pete Boardman “Here was a subtle relationship between real place and mental landscape. [...]. There are so many ways, so much documentation, that only the mountaineer's inner self remains the uncharted” (2021, 10), per cui la sovrabbondanza di fotografie e di testimonianze ha disattivato il trigger immaginativo prodotto, al contrario, dall'illustrazione. La questione ben rappresentata dalle autobiografie alpinistiche è ovviamente più complessa, tanto che Calvino nel 1993 così si interroga:

Quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare la “civiltà dell'immagine”? Il potere di evocare immagini in assenza continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate? Una volta la memoria visiva d'un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d'immagini riflesse dalla cultura; la possibilità di dar forma a miti personali nasceva dal modo in cui i frammenti di questa memoria si combinavano tra loro in accostamenti inattesi e suggestivi. Oggi siamo bombardati da una tale quantità

¹⁹ La necessità di fotografare e filmare i momenti in vetta è un elemento caratteristico delle scalate di Moro che, ovviamente, si avverte anche nei suoi testi. Si vedano, per esempio, pagina 91 e pagina 126.

d'immagini da non sapere più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. La memoria è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo. Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di pensare per immagini. (103)

In una società caratterizzata dalla saturazione iconica e verbale, la comunicazione – così come le arti – deve re-inventarsi rapidamente – si pensi alla diffusione dei podcast – per rispondere alle mutevoli esigenze di un'umanità che fatica, ormai, a immaginare. Si auspica, in conclusione, un crescente interesse da parte della critica per la letteratura, potremmo dire, “pop” – come l'autobiografia alpinistica – che, proprio grazie alla sua vocazione per la trasversalità, risponde celermemente agli input provenienti dalla società.

Riferimenti bibliografici

- Albertazzi, Silvia. 2017. *Letteratura e fotografia*. Roma: Carocci.
- Anceschi, Giovanni. 1982. “Classi e metodi per l'illustrazione”. *Portfolio Illustratori* vol.2, no. 4: 6-10.
- Anon. 1933a. “Il nostro concorso fotografico”. *Alpinismo* vol. 5, no. 1: 14.
- Anon. 1933b. “Il nostro concorso fotografico a tema alpino. I premiati”. *Alpinismo* vol. 5, no. 2: 21.
- Aste, Armando. 1988. *Cuore di roccia*. Calliano: Manfrini.
- Baroni, Silvia. 2024. *Leggere la letteratura illustrata*. Milano: Edizioni del verri.
- Barthes, Roland. 1992. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di Renzo Guidieri. Torino: Einaudi.
- Ed. orig. 1980. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Bechthold, Fritz. 1934. *Deutsche am Nanga Parbat – Der Angriff 1934*. München: Bruckmann.
- Benuzzi, Felice. 1947. *Fuga sul Kenya*. Milano: L'Eroica.
- Boardman, Peter. 2021 [1978]. *The Shining Mountain*. Sheffield: Vertebrate.
- Bonatti, Walter. 1961. *Le mie montagne*. Bologna: Zanichelli.
- Bonington, Chris. 1976. *Everest the Hardway*. London: Book Club Associates.
- Calabrese, Stefano, e Elena Zagaglia. 2017. *Che cos'è il graphic novel*. Roma: Carocci.
- Calvino, Italo. 1993. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori.
- Casara, Severino. 1947. *Al sole delle Dolomiti*. Milano: Hoepli.
- Chiggio, Ennio (a cura di). 1978. *Illustratori Italiani*, vol.1. Conegliano: Quadragono.
- Coglitore, Roberta, e Michele Cometa (a cura di). 2016. *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet.
- Coglitore, Roberta. 2014. “I dispositivi fotostivali autobiografici. Retoriche e verità”. *Between* vol. 4, no. 7: 1-37.
- Comici, Emilio. 1942. *Alpinismo eroico*. Milano: Hoepli.
- D'Angeville, Henriette. 1989 [1987]. *Io, in cima al Monte Bianco. Racconto di un'ascensione*, translated by Sergio Atzeni. Torino: Vivalda.
- De Saussure, Horace-Bénédict. 1779-96. *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Geneve*. Neuchâtel-Paris: Samuel Fauche-Barde-Manget & C., 4 voll.
- Desio, Ardito. 1954. *La conquista del K2. Seconda cima del mondo*. Milano: Garzanti.
- Diemberger, Kurt. 1989. *K2: Traum und Schicksal, der Berg, der Berge*. München: Bruckmann.
- Disraeli, Benjamin. 1976 [1826]. *The Works of Benjamin Disraeli. Earl of Beaconsfield*, vol. 1. New York: AMS.
- Donati, Riccardo. 2014. *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arte della visione*. Firenze: Le Lettere.
- Eugenio, Ruggero. 2004 [1999]. *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*. Milano: I.S.U. Università Cattolica.
- Filippini, Sandro. 2016. “Presentazione”. In *Il terreno di gioco dell'Europa. Scalate di un alpinista vittoriano*,

- 5-7, translated by Giovanna Giargia e Claudia Manera. Milano: RCS.
- Fusco, Vincenzo. 1943-44. "Scale e rapporti nell'iconografia alpinistica". *Le Alpi* vol. 63, no. 1-3: 9-11.
- Gilbert, Josiah, George Churchill. 1864. *The Dolomite Mountains. Excursions through Tyrol, Carinthia, Carniola, & Friuli in 1861, 1862, & 1863, with a geological chapter, and pictorial illustrations from original drawings on the spot*. London: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green.
- Greimas, Algirdas J.. 1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- Gugliermina, Giuseppe F., Giovanni B. Gugliermina, e Giuseppe Lampugnani. 1927. *Vette. Ricordi di esplorazioni e nuove ascensioni sulle Alpi, nei gruppi del Monte Rosa, del Cervino e del Monte Bianco dal 1896 al 1921*. Varallo: Sezione di Varallo del Club Alpino.
- Higgins, Dick. 1966. "Intermedia". *Something Else Newsletter* vol. 1, no. 1:1-6.
- Javelle, Èmile. 1892 [1886]. *Souvenirs d'un alpiniste*. Lausanne: F. Payot.
- Kugy, Julius. 1925. *Aus dem Leben eines Borgsteigers*. München: Bergverlag Rother.
- . 2000. *Dalla vita di un alpinista*. Trieste: LINT.
- Longhi, Giuseppe. 1830. *La Calcografia*. Milano: Stamperia Reale.
- Maraini, Fosco. 1963. *Paropàmiso. Storie di popoli e culture, di montagne e divinità*. Bari: Leonardo Da Vinci.
- Marfè, Luigi. 2021. "Un altro modo di raccontare". *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*. Firenze: Olschki.
- Marra, Claudio. 1999. *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*. Milano: Mondadori.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media. The Extension of Man*. London-New York: The MIT.
- Messner, Reinhold. 1984. *Tutte le mie cime. Una biografia per immagini dalle Dolomiti all'Himalaya*. Bologna: Zanichelli.
- Mitchell, William John T. 1994. *Picture Theory*. Chicago-London: The University of Chicago.
- Moro, Simone. 2020 [2012]. *La voce del ghiaccio. Gli ottomila in inverno: il mio sogno quasi impossibile*. Milano: BUR.
- Morris, Wright. 1946. *The Inhabitants*. New York: Scribner's Sons.
- . 1948. *The Home Place*. New York: Scribner's Sons.
- . 1982. *Photographs & Words*, edited by James Alinder. Carmel: Friends of Photography.
- Mummery, Albert F. 1895. *My Climbs in the Alps and Caucasus*. London-New York: T. Fisher Unwin-Scribner's.
- Murray, John. 1844. "Illustrated Books". *The Quarterly Review* vol. 74: 168-99.
- Pallottino, Paola. 1988. *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*. Bologna: Zanichelli.
- Pallottino, Paola. 2020. *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*. Firenze: La Casa Usher.
- Peirce, Charles Santiago S. 1998 [1931-1958]. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Bristol: Thoemmes.
- Porzio, Domenico (a cura di). 1982. *La litografia. Duecento anni di storia, arte, tecnica*. Milano: Mondadori.
- Renger-Patzsch, Albert. 1927. "Ziele". In *Das Deutsche Lichtbild*, vol. 1. Berlin: Robert und Bruno Schultz.
- Rey, Guido. 1914. *Alpinismo acrobatico*. Torino: Lattes.
- Ritchin, Fred. 2009. *Dopo la fotografia*. Torino: Einaudi.
- Shipton, Eric. 1938. *Blank on the map*. London: Hodder & Stoughton.
- Schwarz, Heinrich. 1992. *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, a cura di Paolo Costantini. Torino: Bollati Boringhieri.
- Sontag, Susan. 1978 [1973]. *Sulla fotografia*. Torino: Einaudi.
- Stephen, Leslie. 1894 [1871]. *The Playground of Europe*. London: Longmans, Green and Co.
- Von Berlepsch, Hermann A. 1869. *Les Alpes. Descriptions et récits*. Bale-Geneve: H. Georg.
- Wagner, Hermann. 1865. *Entdeckungsreisen in der Heimat. Eine Alpenreise*. Leipzig: Otto Spamer.
- Whymper, Edward. 1871. *Scrambles amongst the Alps: in the years 1860-69*. London: John Murray.
- . 1933. *Scalate nelle Alpi*, traduzione di Adolfo Balliano. Torino: Montes.
- Zanzi, Luigi. 1989. *La scienza sulle Alpi: Horace-Bénédict de Saussure*, in *[Horace-Bénédict de Saussure.] Viaggi intorno al Monte Rosa*, 11-39. Anzola d'Ossola: Fondazione Arch. Enrico Monti.