

## Il paesaggio tattile delle Alpi nei 'Bergfilme' di Arnold Fanck

STEFANO CRACOLICI

In *Sils Maria* (2014) di Olivier Assayas si trovano interpolate alcune sequenze di un film muto del 1924<sup>1</sup>. Il regista vi esibisce il 'pedigree cinematografico' di un fenomeno naturale che si ripete uguale ogni qual volta si presentano le condizioni atmosferiche che lo determinano: il serpente nebbioso del Maloja. Arnold Fanck (1889-1974) ne aveva catturato il sinuoso movimento ormai un secolo fa con la sua cinepresa. Le immagini di nuvole che avanzano strisciando a mezza altezza tra le montagne impadronendosi della Val Bregaglia, nei Grigioni svizzeri, possono per molti aspetti proporsi come indice del suo modo dinamico di guardare al paesaggio alpino. Nel suo breve documentario, *Das Wolkenphänomen in Maloja* (1924), il punto di vista è posto in alta quota, al di sopra le nuvole, che con il loro movimento tolgono alla vista il pittoresco mondo della valle. Mai prima di allora si era prestata tanta attenzione alla spiccata fotogenia delle nuvole in movimento<sup>2</sup>.

Al di là dei documentari, che in tempi recenti si sono moltiplicati; delle mostre, i cui cataloghi hanno diffuso anche documenti inediti; e della serie di benemeriti restauri che hanno consentito nuova circolazione al cinema di Fanck, l'interpolazione di Assayas ha fatto conoscere al grande pubblico il nome di un regista che nelle storie del cinema passa come l'indiscusso pioniere del film di montagna<sup>3</sup>. Ciò che ne ha fatto un 'caso', ben oltre il ristretto ambito del genere, è stata la scelta, a quanto pare suggerita da uno spettatore, di inserire questo suo dinamico modo di catturare il paesaggio delle Alpi in trame di finzione<sup>4</sup>. Cento anni fa, il pubblico delle sale cinematografiche poteva ammirare quelle nuvole non solo nel breve documentario sul serpente del Maloja, che avrà avuto limitata circolazione, ma nel primo vero *Naturspielfilm* ("film di fiction sulla natura") per cui Fanck

sarebbe poi diventato noto: *Der Berg des Schicksals* (*La montagna del destino*, 1924)<sup>5</sup>.

Tra gli spettatori di questo primo *Bergfilm* (“film di montagna”), dal termine tedesco con cui il genere è più correntemente noto anche in altre lingue, c’era Siegfried Kracauer, che prima di diventarne il massimo detrattore, avrebbe avuto espressioni di entusiasmo e ammirazione per “le splendide inquadrature degli scenari naturali”, per lo “spettacolo caleidoscopico” di quei “mari di nuvole che ribollono e lentamente si placano”, per le “scalate in camino e in parete” che avrebbero reso esteticamente appagante “l’agilità dell’alpinista”, come pura “espressione spiccatamente corporea”<sup>6</sup>. Questo aspetto tattile, immersivo, incarnato del paesaggio cinematografico di Fanck trova espressione ancora più immediata nella reazione, poi carica di conseguenze, di una giovane ballerina di Berlino, Leni Riefenstahl: “Non avevo mai visto montagne come queste, le conoscevo solo in cartolina, dove sembravano rigide e senza vita [...] ancor prima che il film finisse, ho deciso di conoscerle”<sup>7</sup>.

I *Bergfilme* di Fanck sono sempre stati visti, pur con qualche anticipazione svizzera, come espressione del cinema tedesco<sup>8</sup>. Dal punto di vista iconografico, si sono letti, da un lato, come antologie di figurazioni proto-naziste, come anticipazioni superomistiche dell’esaltazione del corpo e della natura, dall’altro, come trasposizioni cinematografiche del sublime romantico, dal mito di uno stato naturale di innocenza alla mistica simbolica dell’ascesa<sup>9</sup>. Tra l’uno e l’altro polo, si è fatta strada un’interpretazione più storicamente situata, che ha visto quei film come radicati nella cultura post-bellica della Repubblica di Weimar, quali balsami emblematici nel processo di guarigione spirituale (“Gesundung”) dai traumi della sconfitta<sup>10</sup>. Sia che la si veda come proiettata al futuro, come un ritorno al passato in chiave antimoderna o come prerogativa identitaria del suo sofferto presente storico, la matrice figurativa del paesaggio filmico di Fanck rimarrebbe comunque tedesca.

Ciò che è mancato, nella pur notevole serie di studi che si sono via via accumulati, è una più attenta considerazione dell’alpinismo moderno e delle sue manifestazioni ottocentesche. Che le Alpi – le loro valli,

le loro foreste, finanche le loro cime e le loro storie – siano state un territorio di elezione per la costruzione dell'identità tedesca è fuor di dubbio<sup>11</sup>. Resta, tuttavia, discutibile che lo sia stata, per inerzia, anche la pratica sportiva dell'alpinismo. Non è un caso che proprio Kracauer, in calce alla sua recensione di *Der Berg des Schicksals*, avesse notato quanto il film mostrasse il “fascino delle rocce” da un’“angolazione particolare”, esibendo un diverso e “appassionato legame tra uomo e natura” che solo “chi davvero si è dedicato all'alpinismo è ancor più in grado di percepire”. L’“affascinante ebbrezza visiva” dei film di Fanck non è solo dovuta ai fenomeni atmosferici che animano la montagna ma a quanto tali effetti devono all’“occhio dell'esperto rocciatore” moderno<sup>12</sup>.

### *Il fascino tattile delle rocce*

Il cinema di montagna è un cinema di nicchia<sup>13</sup>. La sua cifra più esteriore, che di per sé gli garantisce una più ampia attrattiva, coincide con la fotogenia del paesaggio d'alta quota, non a caso ben sfruttata in film di tutt'altra natura e scopo. Ciò che lo vincola alla sua nicchia è il contatto immersivo con il territorio. Gli amanti del genere – l'unico genere cinematografico a riferirsi esplicitamente a un paesaggio – sono anzitutto amanti della montagna, sono spettatori che la frequentano, che la toccano, che istaurano con quel territorio una relazione corpo a corpo. Guardare un film di montagna significa entrare in un rapporto fisico con la morfologia ruvida di quell'ambiente. Direi di più: se quel contatto non si dà, se quel piacere non si avverte, non stiamo guardando un film di montagna ma solo una montagna al cinema.

È questo un postulato assiomatico che definisce il genere confinandolo euristicamente in un contesto esperienziale. Il cinema di montagna è un cinema per conoscitori. Il paesaggio di questi film, specie quelli etichettati come di arrampicata, è costruito sullo schermo dal corpo allenato dell'alpinista, che mossa dopo mossa ne svela allo spettatore i dettagli tecnici e materiali: la mano esperta che tasta la parete di una roccia, il piede che vi fa presa sfruttandone le rugosità di superficie, il corpo che si contorce per cercare un varco tra cime invalicabili sono elementi che conferiscono senso e valore a una forma inorganica altri-

menti inerte. Senza lo scalatore, la montagna resta mera morfologia: l'elemento di sfondo di un paesaggio pittoresco da ammirare dalla finestra di uno chalet.

Merleau-Ponty ne ha fatto, non a caso, il cardine della sua fenomenologia della percezione: “Un rocher infranchissable, un rocher grand ou petit, vertical ou oblique, cela n'a de sens que pour quelqu'un qui se propose de le franchir”<sup>14</sup>. Quando ciò accade, quando il progetto di un'ascensione viene intrapreso, quella banale sporgenza di roccia non è più un ostacolo alla mia libertà di movimento, ma si pone invece come un'opportunità da cogliere. È così che dalla massa informe delle cose emerge un mondo: “un monde orienté, un sens des choses”<sup>15</sup>. La montagna acquista senso e prende corpo – diventa essa stessa un corpo con il quale si istaura un rapporto esclusivo, un rapporto passionato. La passione per la montagna sta tutta in questa direzionalità di intenti: in una percezione orientata che dà senso al paesaggio.

Passione e bellezza sono i termini usati per definire il cinema di montagna in uno dei testi chiave – testo cruciale e fin troppo trascurato – per la storia critica del genere:

La beauté de la montagne est faite comme le cinéma de réalité immédiate. Elle s'impose, sans nécessiter l'interprétation que d'autres spectacles réclament. Elle est matérielle et directe. Mais le spectacle de la montagne n'est qu'un aspect du problème. Sa beauté éveille une passion. C'est donc qu'il existe, au delà des impressions qu'elle laisse, une sorte de pouvoir que le cinéma se doit à son tour de déceler et de rendre sensible. À la beauté de la montagne s'ajoute l'amour de la montagne. À l'aspect plastique de la question se joint un côté sentimental. On ne saurait négliger l'un ou l'autre pour exprimer la réalité de la montagne, puisque aussi bien toute expression part toujours d'une sensibilité humaine, mesure toute chose du point de vue de l'homme<sup>16</sup>.

Il teorema non va disgiunto dal suo corollario: “le cinéaste – pas plus que l'écrivain ou le peintre – ne saurait parfaitement exprimer la montagne, s'il n'est d'abord lui-même un montagnard, un alpiniste”<sup>17</sup>. Si istaura, così, un corto circuito fra operatore e spettatore – entrambi vincolati a un tipo speciale di *connoisseurship* ambientale, intimamente legata alla fotogenia tattile delle rocce.

Il libro di Leprohon esce nel 1944, tre anni prima, dunque, di quello

senz'altro più influente di Kracauer, *From Caligari to Hitler*, in cui i *Bergfilme* di Fanck sarebbero diventati il bersaglio delle sue tesi anticapazioniste<sup>18</sup>. La storia del cinema di montagna è narrata a partire da esempi soprattutto francesi e in parte italiani e anglo-americani, in una prospettiva, dunque, meno germano-centrica; ma la fotogenia del paesaggio alpino, così come vi è definita nel primo capitolo, è riconoscibilmente debitrice del cinema di Fanck, presentato come un pioniere: “Arnold Fanck a compris la photogénie de la montagne. Il l’a trouvée, non dans le pittoresque des paysages, mais dans l’harmonie blanche et noir des hauts lieux, dans l’éclat de la lumière sur les glaces”<sup>19</sup>. Si sottolineava come gli attori fossero campioni di sci e alpinismo, indulgendo anche sul dettaglio di tecniche innovative di arrampicata, come la “descente en rappel” o discesa in corda doppia, introdotta da poco<sup>20</sup>.

### *Purismo alpino*

Per Leprohon, la fotogenia della montagna invita a un’esperienza sublimata: “Il y a dans ce sentiment quelque chose de religieux, au moins par la qualité”, il che porterebbe a valutarne la portata riducendone la visione cinematografica a trite declinazioni del sublime romantico<sup>21</sup>. Ciò che però Leprohon fa, a questo punto, è buttare lì – di passata e senza esplicitarne gli estremi bibliografici – la frase di un pittore: “Quand nous descendons de la montagne, dit le peintre Ozenfant, nous sommes un moment meilleure”<sup>22</sup>. L’uso allegorico della discesa dalla montagna era servito a Amédée Ozenfant, il fondatore con Le Corbusier del purismo modernista, per definire la bellezza non più e solo come ciò che piace (“Ce qui plait”, nel senso di “Être agréable, flatter l’esprit ou les sens”) ma come un momento di pura elevazione spirituale: “le beau est le sentiment d’une élévation”<sup>23</sup>. E questo in uno scritto per tanti versi teorico e fondativo.

Leprohon non fa altro che riciclare l’allegoria di Ozenfant rovesciandola: lasciando agire in filigrana le implicazioni astratte e puramente fenomeniche della fonte. L’aggancio modernista – anzi, qui, più specificamente purista, in senso insieme pittorico e architettonico – gli torna utile per sottolineare la novità precipua del cinema di montagna,

fin dalla sua prima meditata apparizione in Fanck: l'alterità della sua geometrica fotogenia da qualsiasi effetto pittoresco ("Le pittoresque du site, on le conçoit, n'a rien à faire dans la question")<sup>24</sup>. La fotogenia montana è fatta di luce e movimento; e i paesaggi vuoti, quelli più puri, più spogli, più lineari sono i più belli che si possono ritrarre su uno schermo ("Une ligne de crêtes, un plateau nu apportent plus de valeur, plus d'émotion qu'une vallée au charme paisible")<sup>25</sup>.

Sta tutta qui l'abilità del cineasta e la sua pazienza: "Cette constante recherche, cet œil qui sait juger, voilà le sujet de l'expression de la montagne à l'écran"<sup>26</sup>. Il segreto della riuscita sta dunque nell'attendere pazientemente il manifestarsi – plastico e ritmico insieme – di un movimento di luce, nel togliere al paesaggio tutto ciò che è pittoresco, che è culturale, che è umano: "A mesure que les détails de la végétation, c'est-à-dire ceux du pittoresque, disparaissent, les grandes lignes s'ordonnent, se construisent. L'œil en saisit d'un coup le mouvement. L'architecture de la montagne apparaît tout entière, sans aucun ornement décoratif"<sup>27</sup>. È qui, in questa riduzione purista del paesaggio alpino, che si manifesta il sublime: quel sentirsi migliori quando si scende dalla montagna è un sentimento analogo a quello che si prova quando ci si confronta con una grande opera d'arte.

E che di opere d'arte si tratti, quando si parla delle figurazioni che compongono il cinema di montagna, Leprohon lo ha ben chiaro. Centrale, in questa concezione purista del sublime alpino, è la presenza attiva, in quelle desolate altitudini, della cinepresa: di una macchina che cattura le immagini e di un occhio che le sa valutare, selezionare e manipolare. Vi si indovina un aggancio con l'"occhio dell'esperto rocciatore" elogiato da Kracauer in margine a *Der Berg des Schicksals* di Fanck e i "mesi di paziente perseveranza" per girarne le scene in alta quota<sup>28</sup>. In quei contesti aspri, l'operatore ingaggia con la montagna una lotta ("Chaque expression photographique de la montagne est ainsi une lutte")<sup>29</sup>. Il suo soggetto è per sua natura sfuggente, informe, sconfinato: catturarne le immagini vuol dire starci dentro ("Il est au cœur même de la matière qu'il doit exprimer"), con tutte le difficoltà ambientali che questo comporta<sup>30</sup>.

Non si tratta di lasciare che il paesaggio entri nell'obiettivo in modo

passivo; la montagna non si mette in posa (“Il ne lui suffit pas de se poser devant le modèle”): bisogna girarci intorno (“Il en fait le tour”) – bisogna girarci dentro<sup>31</sup>. Il paesaggio del cinema di montagna si trova così attivato da una prossemica dei corpi – corpi solidi, corpi fluidi, corpi gassosi – che conferisce alla scena una spettacolarità tattile, incarnata, immersiva, anche quando la cinepresa indugia su momenti di fotogenia astratta o puramente fenomenica<sup>32</sup>. Le nuvole che lambiscono le cime, le ombre che ne rivelano i contorni, l’acqua dei ghiacciai che si anima in torrenti, le linee disegnate sulla neve dallo sciatore, la silhouette dell’alpinista che muove i profili delle rocce: sono questi gli agenti che rendono dinamico il paesaggio cinematografico della montagna, esaltandone la sua fotogenia con sequenze a contatto.

### *Ritorno alla natura*

Sebbene non siano mancati, anche recentemente, interventi critici volti ad ampliare il genere fino a includervi film girati in alta quota o in ambienti polari, resta classico il “caso del Dr Fanck” e dei suoi *Bergfilme*<sup>33</sup>. Certo le scene a contatto non sono le uniche a renderli immediatamente riconoscibili, ma la presenza pervasiva del rapporto corpo a corpo con la roccia, con il ghiaccio, con la neve, con l’aspra fisicità materica e atmosferica della montagna, ha fatto dei suoi *Natur-Spielfilme* un repertorio di figurazioni ottiche (“Bildvisionen”) di imprescindibile riferimento<sup>34</sup>. Chiamato, sulla soglia dell’avvento del sonoro, a pronunciarsi sul futuro del genere, Fanck poteva asserire, con scoperto orgoglio, che quel repertorio era ormai tutto esplorato: da lì in poi, il cinema di montagna avrebbe offerto solo varianti di quanto da lui pionieristicamente girato<sup>35</sup>.

Che di lì a qualche anno le varianti di quel repertorio avrebbero assunto un’impronta nazionalsocialista è noto. Le nuvole che tanto erano piaciute a Sigfried Kracauer in *Der Berg des Schicksals* avrebbero funto da modello, replica dopo replica, per gli auratici cumulonemi che accompagnano l’aeroplano di Hitler in volo sopra Norimberga, nella sequenza di apertura del *Triumph des Willens* (*Il trionfo della volontà*, 1935), il film di propaganda nazista commissionato dal Führer a Leni Riefenstahl. Nell’influentissimo libro dell’altrettanto influen-

te critico tedesco, quel fenomeno atmosferico, con tanto di tavole a confronto, veniva proposto come spia metonimica per individuare, retrospettivamente, elementi proto-nazisti nell'immaginario cinematografico di Fanck<sup>36</sup>.

Come già anticipato, era stata proprio la visione di *Der Berg der Schicksal*, il primo *Natur-Spielfilm* del regista tedesco in cui la fotografia alpina delle nuvole era tutta ampiamente esibita, a indurre Leni Riefenstahl, giovane e promettente ballerina di Berlino, a tentare di intraprendere la carriera di attrice. Fanck l'avrebbe diretta con successo in *Der heilige Berg* (*La montagna dell'amore*, 1926), *Der große Sprung* (*Il grande salto*, 1927), *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (*La tragedia di Pizzo Palù*, 1929, in co-direzione con Wilhelm Pabst), *Stürme über dem Mont Blanc* (*Tempesta sul Monte Bianco*, 1930) *Der weiße Rausch – Neue Wunder des Schneeschuhs* (*Ebbrezza bianca*, 1930-31) e *s.o.s. Eisberg* (*sos Iceberg*, 1932-33, in co-direzione con Tay Garnett), prima produzione tedesco-americana.

È assai probabile che la collaborazione intensa e continuata con Riefenstahl, unita agli sviluppi che il Bergfilm avrebbe assunto sotto la regia di Luis Trenker, abbia fatto da traino, quantomeno in virtù delle circostanze, alla formulazione delle fortunate, quand'anche non sempre accolte senza riserve, tesi anticipazioniste di Kracauer<sup>37</sup>. Ma se è vero che una lettura attenta degli scritti editi e inediti di Fanck getta una luce cupa sui rapporti del regista con il regime, è vero anche che l'ascesa del nazismo in Germania coincide di fatto con il crepuscolo della sua attività cinematografica<sup>38</sup>. Non è un caso che i brevi documentari degli anni Trenta e Quaranta venissero prodotti solo grazie all'intervento della stessa Riefenstahl e che i suoi ultimi lungometraggi, *Die Tochter des Samurai* (*La figlia del samurai*, 1937) e *Ein Robison – Das Tagebuch eines Matrosen* (*L'incrociatore Dresda*, 1940) non sortirono l'effetto sperato presso gli agenti della propaganda nazista<sup>39</sup>.

Nonostante il costante successo di pubblico, mai davvero venuto meno, la critica di regime avrebbe lamentato nei film di Fanck un certo pessimismo che mal si adattava alla visione ottimistica e glorificante del suo progetto politico<sup>40</sup>. È possibile interpretare quel sentimento – o meglio l'effetto cinematografico che col termine di pessimismo



si voleva descrivere – alla luce di quanto la critica più recente ha evidenziato sui *Bergfilme* degli anni Venti: interpretandoli come tipiche espressioni della cultura postbellica di Weimar, che facendo leva su un bisogno di riscatto dai traumi della sconfitta, si sarebbero offerte come balsami identitari per un ritorno tonificante all'incontaminata natura alpina, generalmente avvertita come culla dell'*Heimat* tedesco<sup>41</sup>. Non è un caso se l'anno in cui Fanck faceva uscire nelle sale *La montagna del destino* era il medesimo in cui Thomas Mann pubblicava *La montagna incantata*<sup>42</sup>.

Si è fatta solo sporadica e corriva attenzione al fatto che *Der Berg der Schicksals* è ambientato nelle Dolomiti del Brenta, in Trentino, che sebbene fosse passato da pochi anni all'Italia, continuava a rimanere per il pubblico tedesco il *Welschtirol* ('Tirolo italiano') di identitaria memoria<sup>43</sup>. Il filo della storia traeva spunto dalla vicenda dell'alpinista trentino Carlo Garbari (Carbarie, nel film di Fanck) e della sua fallimentare, per quanto eroica, ascesa al Campanile Basso nel 1897, conquistata due anni più tardi da Otto Ampferer e Kart Berger di Innsbruck<sup>44</sup>. Se è forse troppo leggere nella storia di riscatto – il figlio che riesce a scalare la montagna risultata fatale al padre – una gara fra le due etnie del Tirolo, va comunque ricordato che di lì a poco Fanck avrebbe prodotto un documentario – questo sì identitario e a quanto pare scopertamente antifascista – dedicato al Sudtirolo come baluardo della cultura tedesca (*Südtirol. Ein Vorposten deutscher Kultur*, 1926, Dr. Wollenberg)<sup>45</sup>.

Nel film, oggi perduto, Fanck avrebbe funto oltre che da produttore anche da operatore. Indubbiamente sue saranno state le riprese paesaggistiche delle Dolomiti tirolesi, ravvivate da corsi d'acqua a regime torrentizio, da giochi di nuvole in movimento, da scalatori ripresi in audaci arrampicate, cui si intervallavano scene più scopertamente politiche e militanti sul conflitto culturale tra italiani e tedeschi ("Aufnahmen, die es mit dem Kulturkampf zwischen Italienern und Deutschen in Südtirol zu tun haben")<sup>46</sup>. Un'idea di quanto quelle scene politiche potessero contenere si può ricavare dal pamphlet del 1927 di Hans Fingeller, la cui versione inglese avrebbe dovuto sensibilizzare il Regno Unito, contro gli abusi fascisti perpetrati contro la popolazione

sudtirolese: interdizione delle scuole in lingua tedesca, l'obliterazione della toponomastica locale, italianizzazione dei nomi sulle tombe nei cimiteri, l'alterazione del carattere asburgico dell'architettura, proibizione del folklore autoctono<sup>47</sup>.

È questo un aspetto politico sul quale ci si è soffermati troppo poco. Ma è un aspetto che non fa che confermare quella fuga rigenerante dalla modernità che spesso si è voluta associare ai film di Fanck – specie a quelli dell'epoca di Weimar. L'*Heimat* ferito di una nazione sconfitta avrebbe trovato conforto nel paesaggio incontaminato delle Alpi. Basilari se non addirittura archetipici sono i fili delle trame sentimentali che spesso partono da uno spunto di cronaca locale, in cui una tragedia alpina si trasforma in rivalsa, in una lotta corpo a corpo con la montagna che diventa terra di conquista e rigenerazione, come già anticipato in alcuni documentari: primo fra tutti *Im Kampf mit dem Berge* (*La lotta con la montagna*, 1921, Arnold Fanck), con le musiche di Paul Hindemith (accreditato come "Paul Merano", dal luogo in cui il film venne montato)<sup>48</sup>.

### *Romanticismo kitsch*

Si è detto – e si continua a dire, forse anche per nobilitarne gli esiti – che per rendere più efficace l'immagine di quel ritorno salutare alla natura Fanck si sarebbe ispirato al canone della pittura romantica tedesca: da Caspar David Friedrich a Joseph Anton Koch, da Carl Gustav Carus a Philipp Otto Runge o Ludwig Richter<sup>49</sup>. Ma sono troppe le distinzioni che si dovrebbero fare, storiche e stilistiche, per ridurre i paesaggi sublimi di Friedrich, quelli nazareni di Koch, quelli mistici di Runge a un qualche denominatore comune buono per essere trasferito sullo schermo<sup>50</sup>. Pur volendo chiamare in causa il filtro di una possibile confluenza con il romanticismo kitsch dell'epoca di Weimar, il riferimento al paesaggio romantico tedesco resta generico, anche laddove i contatti sembrano a primo acchito degni di considerazione. Il nome di Friedrich, per esempio, è stato avanzato da più parti. Tralascio qui di discutere le analogie puramente tematiche tra i ghiacciai della Groenlandia di *s.o.s. Eisberg* e il celebre *Il mare di ghiaccio* (1823-24) della Kunsthalle di Amburgo, nel quale il relitto di una

nave evoca un passato che getta quel paesaggio in una storia, cosa del tutto assente nel film di Fanck<sup>51</sup>. Mi concentro, invece, sull'altrettanto celeberrimo *Viandante sul mare di nebbia* (1818), nella medesima galleria [Fig. 1], messo a confronto con l'immagine dell'alpinista giunto su una cima del Monte Rosa in *Im Kampf mit dem Berge* [Fig. 2]<sup>52</sup>. L'inquadratura esibisce in effetti una *Rückenfigur* ("figura vista da dietro") tipica di Friedrich, per quanto vi siano del tutto assenti i dettagli pittoreschi<sup>53</sup>. Ma qui è proprio lo *Staffage* a fare la differenza: nulla sappiamo di come quel gentiluomo, in tenuta borghese con tanto di bastone da passeggio, sia arrivato fin lì, mentre sappiamo molto del personaggio di Fanck, le cui prodezze alpinistiche sono esibite nell'abbigliamento e nell'attrezzatura di cui fa sfoggio – sue e solo sue sono le orme lasciate sul manto nevoso, altrimenti incontaminato, che si confonde con le nuvole.

Non si tratta solo di una variante dovuta all'attualizzazione del modello, ma di una trasformazione del concetto stesso di paesaggio. Le due immagini a confronto, quella di Friedrich e quella di Fanck, esemplificano in modo direi quasi manualistico la distinzione tra paesaggio come modo di vedere ("landscape as a way of seeing") e paesaggio come modo di vivere ("landscape as a way of living") che gli studi anglosassoni di geografia culturale ci hanno abituato a distinguere<sup>54</sup>. Il gentiluomo di Friedrich è estraneo al paesaggio che ammira, per quanto quella visione possa generare in lui un effetto sublime; potrebbe benissimo essere appena uscito da un caffè alla moda e trovarsi di fronte a uno dei tanti panorami di cartone che di lì a qualche anno avrebbero invaso le città d'Europa<sup>55</sup>. L'alpinista di Fanck, invece, è immerso nel paesaggio alpino, lo vive direttamente e lo plasma per viverci; le sequenze tecniche, quasi didascaliche, su come affrontare una parete di ghiaccio, sull'uso corretto della picozza, dei ramponi, delle corde, degli occhiali per proteggersi dalla luce abbagliante sono elementi che pertengono a quel paesaggio e a quello solo<sup>56</sup>.

Tra Friedrich e Fanck, insomma, aveva preso piede l'alpinismo – una pratica sportiva segnatamente inglese, che nel corso dell'Ottocento si sarebbe diffusa in Francia, Italia, Svizzera, Austria e Germania, con la fondazione dei vari club alpini nazionali: tutti esemplati, chi più

chi meno, sul modello di quello inglese, aperto a Londra nel 1857. Negli anni che vanno dalla prima ascesa del Wetterhorn nel 1854, per opera di Alfred Wills, a quella, con fatali conseguenze, del Matterhorn (Cervino) nel 1867, condotta da Edward Whymper, si snoda, con un ritmo incessante di ascensioni, l'epoca aurea dell'alpinismo britannico<sup>57</sup>. All'impresa tragica di Whymper è dedicato il film di Mario Bonnard e Nunzio Malasomma, *Der Kampf ums Matterhorn* (*La grande conquista*, 1928), per il quale Fanck firmava la sceneggiatura, traendone il soggetto dall'omonimo romanzo di Carl Haensel. Il film, le cui riprese in alta quota erano affidate a Sepp Allgeier, operatore di fiducia di Fanck, testimonia quanto la memoria di quell'epoca fosse ancora viva tra gli appassionati della montagna<sup>58</sup>.

### *Matrici inglesi*

Nobile e smagliante consuntivo dell'intrepido spirito di avventura che aveva caratterizzato l'epoca d'oro dell'alpinismo britannico è senz'altro *The Playground of Europe*, che Leslie Stephen pubblicava nel 1871, raccogliendo e riadattando articoli previamente usciti in rivista<sup>59</sup>. In uno di questi, Stephen entrava in aperta polemica con John Ruskin intorno alla bellezza delle Alpi. Ruskin vedeva le montagne come luoghi sacri, come scuole e cattedrali da avvicinare con reverenza e devozione; per lui le Alpi andavano ammirate da lontano. Stephen, invece, proponeva una visione cinestetica della montagna; per lui le Alpi andavano viste da vicino, come esito finale di un rapporto fisicamente incarnato con l'ambiente naturale<sup>60</sup>.

Entrambi i critici prendevano le distanze dal modello romantico, il quale, alterando la natura, puntava tutto sull'effetto sentimentale, aprendo la contemplazione del paesaggio a fantasie soggettive che avevano poco a che fare con la realtà empirica dei luoghi. Ciò che di quel modello andava comunque ritenuto era l'effetto sublime che la contemplazione delle Alpi poteva suscitare. Per Ruskin tale effetto doveva derivare da una percezione critica ("critical perception"), consapevolmente geologica e puramente ottica, da sostituirsi alla percezione immaginativa ("imaginative perception") dei romantici; la poesia sublime delle montagne si doveva cogliere per via scientifica,

ricapitolando le fasi della loro storia come oggetti mirabili prodotti dalla natura<sup>61</sup>. Per Stephen, invece, non era possibile distinguere tra occhio e corpo. Byron, Scott, Wordsworth e Shelley avevano offerto una visione semplicistica, soggettiva, metafisica, per non dire impertinente delle Alpi; l'effetto del sublime non sarebbe emerso da un senso di impotenza solo immaginato ma dall'esperienza incarnata, vissuta sul proprio corpo, della propria insufficienza in un contatto fisico e diretto con la montagna<sup>62</sup>.

Il valore alpinistico di una montagna non si misura, per Stephen, in termini matematici, né in quelli geologici dei suoi lunghi processi di litificazione, né tantomeno in quelli soggettivi di un immaginario romantico: il valore di una montagna si misura in termini di sforzo muscolare ("in terms of muscular exertion"), dei minuti, delle ore, dei giorni che ci vogliono per scalarla. Lo sforzo muscolare offre un'unità di misura più tangibile di altre ("a more tangible unit of measurement") e rende l'alpinista edotto su cosa siano effettivamente 500 o 1000 metri di dislivello, sulla base delle strategie di movimento che si devono mettere in atto per infrangerli:

To him, perhaps, they recall the memory of a toilsome ascent, the sun beating on his head for five or six hours, the snow returning the glare with still more parching effect; a stalwart guide toiling all the weary time, cutting steps in hard blue ice, the fragments hissing and spinning down the lung straight grooves in the frozen snow till they lost themselves in the yawning chasm below; and step after step taken along the slippery staircase, till at length he triumphantly sprang upon the summit of the tremendous wall that no human foot had scaled before. The little black knobs that rise above the edge represent for him huge impassable rocks, sinking on one side in scarped slippery surfaces towards the snowfield, and on the other stooping in one tremendous cliff to a distorted glacier thousands of feet below<sup>63</sup>.

È questa esperienza vissuta, tattile, totalmente immersa nel paesaggio montano che bisogna tenere a mente quando si guarda un film di montagna. Questa è l'esperienza incarnata che dà ragione all'assioma euristico proposto all'inizio di questo saggio. Come ha ben intuito Kevin Morrison, Stephen anticipa Merleau-Ponty nel conferire al paesaggio una direzionalità<sup>64</sup>. Di qui l'importanza, nei film di Fanck, delle silhouette degli alpinisti all'azione: queste silhouette muovono

la montagna, dandogli senso e misura. Il passo di Stephen potrebbe ben leggersi come la descrizione di un soggetto documentaristico di Fanck.

### *Campi di gioco*

Non mi pongo il problema se Fanck avesse o meno letto Stephen, cosa che tuttavia non mi sentirei di escludere, dato il prestigio del nome e il successo del libro, anche se, stando ai dati bibliografici, *The Playground of Europe* avrebbe trovato una sua prima traduzione tedesca solo negli anni Trenta<sup>65</sup>. Ciò che conta e che fa dell'alpinismo britannico una tappa imprescindibile per comprendere l'immaginario moderno delle Alpi non è tanto la lunga trafia di nomi inglesi che i *palmarès* alpinistici registrano sotto le voci delle prime ascensioni, ma il dilagare davvero rimarchevole di pubblicazioni, anche illustrate, che avrebbero accompagnato fino alla Prima guerra mondiale l'attività alpinistica di quella nazione. Alle cime di montagne che venivano conquistate si accompagnavano montagne di libri.

Già nel 1859, un articolo anonimo apparso sul *Fraser's Magazine*, molto probabilmente scritto dallo stesso Stephen, notava come la letteratura alpina stampata in Inghilterra fosse cresciuta a tal punto che i turisti si trovavano incerti su quali pubblicazioni scegliere, portare con sé o evitare<sup>66</sup>. Con l'avvicinarsi della fine del secolo, la moltiplicazione dei volumi sulle Alpi aveva reso necessaria la confezione di guide alle guide stesse, per orientarsi nella crescente offerta di pubblicazioni alpine<sup>67</sup>. La Svizzera, così come veniva rappresentata in questi scritti, si trasformava in un "campo di gioco" (*playground*) per un'impresa distintamente britannica: "una sorta di palestra per la mente e il corpo" ("a kind of gymnasium for mind as well as body")<sup>68</sup>.

Che le Alpi siano state un terreno di elezione per la formazione dell'immaginario identitario germanico è fuor di dubbio; di qui, come è stato anticipato, l'insistenza a leggere il genere del *Bergfilm* come un fenomeno genuinamente tedesco. L'alpinismo però non nasce come attività precipuamente tedesca, né unicamente tedesca è l'etichetta sportiva che vi si associa e che all'origine presentava un marchio segnatamente inglese. Stephen non aveva dubbi al riguardo:

“It is a sport which, like fishing or shooting, brings one into contact with the sublimest aspects of nature [...] Still it is strictly a sport – as strictly as cricket, or rowing, or knurr and spell – and I have no wish to place it on a different footing”<sup>69</sup>. L’intrepida pioniera dell’alpinismo al femminile, Aubrey Le Blond, poteva ancora asserire nel 1902, che la sua passione per la montagna non era altro che “sport purely for the sake of sport”<sup>70</sup>.

Nel 1875, Douglas Freshfield, che di lì a breve sarebbe diventato segretario della Royal Geographical Society e quindi presidente dell’Alpine Club, avrebbe così descritto il tipico alpinista inglese:

Our Alpine Clubman affords while in the Alps an example of almost perpetual motion [...] He dashes from peak to peak, from group to group, even from one end of the Alps to the other, in the course of a short summer holiday. Exercise in the best of air, a dash of adventure, and a love of nature, not felt the less because it is not always on his tongue, are his chief motives. A little botany, or chartography, may come into his plans, but only by the way and in a secondary place. He is out on a holiday and in a holiday humour<sup>71</sup>.

Ben diverso, invece, è il ritratto dell’alpinista tedesco, che da quando nel 1873 era stato fondato il Deutsche und Österreichische Alpenverein veniva avvertito come il concorrente più accreditato di quello inglese:

Far different is the scheme and mode of operation of the German mountaineer. To him his summer journey is no holiday, but part of the business of life. He either deliberately selects his ‘Excursions-gebiet’ [*sic*] in the early spring with a view to do some good work in geology or mapping, or more probably has it selected for him by a committee of his club. About August you will find him seriously at work. While on the march he shows in many little ways his sense of the importance of his task. His coat is decorated with a ribbon bearing on it the badge or decoration of his club. He carries in his pockets a notebook, ruled in columns, for observations of every conceivable kind, and a supply of printed cards ready to deposit on the heights he aims at<sup>72</sup>.

Si tratta, sia ben chiaro, di caricature. Ma è sintomatico come gli inglesi non avessero alcun problema a legare l’alpinismo a un diporto sportivo da vivere nel tempo di una breve vacanza e di sceglierlo come cifra di una propria caratteristica nazionale.

### *Turismo sportivo*

I primi documentari di Fanck sono dettati dal medesimo spirito sportivo che ormai, negli anni Venti del secolo successivo, non era più una prerogativa soltanto inglese. Hanno colto nel segno, a mio avviso, i critici che hanno sostenuto la tesi di una genesi del *Bergfilm* dallo spirito del turismo, puntando l'attenzione sul filone sciistico di Fanck iniziato con *Das Wunder des Schneeschuh* (*Le meraviglie dello sci*, 1919-20), proseguito con *Das Wunder des Schneeschuh. 2. Teil: Eine Fuchsjagd auf Skiern durchs Engadin* (*Caccia alla volpe in Engadina*, 1921-22), fino a trovare il suo approdo in *Der weiße Rausch – Neue Wunder des Schneeschuhs* (*Ebbrezza bianca*, 1930-31)<sup>73</sup>. Ma andrà ricordato anche *Pömperly's Kampf mit dem Schneeschuh* (*La lotta di Pömperly con gli sci*, 1922, in collaborazione con Holger-Madsen), nel quale la trama documentaristica si tinge dell'ironia burlesca con cui sono ritratti pomposi (*Pömperly*, appunto) e facoltosi cittadini alle prese con il nuovo sport alpino<sup>74</sup>.

La critica ha operato una distinzione tra queste commedie sciistiche, note appunto come *Sportfilme*, in cui lo spirito ricreativo contempla anche a una missione educativa – si pensi a *Der weiße Rausch*, in cui si segue il percorso di una giovane turista berlinese (Leni Riefenstahl), che si trasforma da principiante a sciatrice provetta – e i *Bergfilme* veri e propri, in cui, invece, gli aspetti del pericolo, dello sforzo fisico e del dramma personale sarebbero enfatizzati, aprendosi a reminiscenze romantiche<sup>75</sup>. Guarda caso, il nome di Stephen è stato fatto in merito ai primi, facendo aggio sul titolo del suo libro, *The Playground of Europe*, che avrebbe funto da calzante etichetta per un modo di consumare il paesaggio alpino, lasciando le montagne ferme sullo sfondo. Ma è stato fatto anche per i secondi, seppur di passata, ricordando come per lui le Alpi fossero avvolte da un “web of poetic associations”<sup>76</sup>.

Il fatto è, però, che le montagne per Stephen non sono mai relegate sullo sfondo, il che avrebbe schiacciato la sua posizione su quella di Ruskin; e se è vero che l'epoca vittoriana non conosceva ancora l'ebbrezza dello sci alpino, Ruskin stesso avrebbe anticipato quel mondo per criticare l'alpinismo come atto sacrilego: “The Alps themselves, which your own poets used to love so reverently, you look upon as



soaped poles in a bear-garden, which you set yourselves to climb and slide down again, with 'shrieks of delight'"<sup>77</sup>. Quanto poi alla rete di associazioni poetiche che avrebbero avvolto le montagne, erano proprio queste che Stephen, muovendosi contro Ruskin, voleva superare. È innegabile che il personaggio di Diotima, cucito intorno a Leni Riefenstahl in *Der heilige Berg* fosse ispirato a Hölderlin; ma Diotima, in quel film, è comunque una turista che soggiorna in un Grand Hotel<sup>78</sup>. Fanck in quei film avrebbe sceneggiato un attacco al turismo alpino<sup>79</sup>. Ma l'attacco al turismo e alle sue volgarità non doveva attendere i *Bergfilme* di Fanck: era un topos ben consolidato nella letteratura alpina britannica. La critica di Ruskin si trovava già tutta assorbita in un'offerta turistica assai differenziata che contemplava modi diversi di vivere il paesaggio. Nel transito dall'epoca vittoriana a quella eduardiana, quando al treno si era affiancata l'automobile e facevano la loro comparsa i primi impianti di risalita, Reginald Farrer, il padre del giardino roccioso, poteva permettersi di metabolizzare quel topos rovesciandone le premesse: "And how can mountains be vulgarized? Vulgarity begins at home, in the vulgar, and can live nowhere else. The more people go to the mountains, the better for the people, and no worse for the mountains"<sup>80</sup>.

Le diverse modalità di vivere il paesaggio delle Alpi erano già tersamente espresse in un'efficace analogia formulata in *The Playground of Europe*:

Travellers, like plants, may be divided according to the zones which they reach. In the highest region, the English climber – an animal whose instincts and peculiarities are pretty well-known – is by far the most abundant genus. Lower down comes a region where he is mixed with a crowd of industrious Germans, and a few sporadic examples of adventurous ladies and determined sight-seers. Below this is the luxuriant growth of the domestic tourist in all his amazing and intricate varieties<sup>81</sup>.

Fanck non faceva altro che rendere tedesco ciò che prima era inglese, portando a casa, in quelli che Kracauer, senza poi tutti i torti, definiva "quei polpettoni fra il monumentale e il sentimentale in cui era maestro", un immaginario alpino proprio dei pionieri dell'alpinismo<sup>82</sup>.

### *Immagini di repertorio*

Giudicare i *Bergfilme* di Fanck scavalcando l'esperienza inglese, riducendone le innegabili innovazioni cinematografiche a un'iconografia romantica solo tedesca o al modernismo della Neue Sachlichkeit è indubbiamente suggestivo, ma può risultare fuorviante. Non è possibile pensare che nello stendere la sceneggiatura di *Der Kampf ums Matterhorn*, per esempio, Fanck non avesse consultato, oltre all'accreditato *Tatsachenroman* di Haensel, anche *The Ascent of the Matterhorn* di Edward Whymper, che in quel film figura come personaggio, per non parlare delle incisioni animate e drammatiche contenute nel suo celeberrimo *Scrambles Amongst the Alps*, o ancora della sua intensa attività, oltretutto di illustratore anche di pioniere della fotografia in alta quota<sup>83</sup>. Né è possibile pensare che gli fossero del tutto estranei gli scatti dei fratelli Abraham, anche perché figurano tra i primi a fotografare alpinisti aggrappati alle rocce delle Dolomiti<sup>84</sup>.

La strategia di esibire sullo schermo la cinepresa mentre riprende il paesaggio montano, che Fanck impiega in *Im Kampf mit dem Berge* del 1921 [Fig. 3], mettendo alpinista e operatore sullo stesso piano, era già stata sfruttata in un raro cortometraggio che George e Ashley Abraham avrebbero girato nel 1915 fra le cime rocciose del Lake District [Fig. 4]<sup>85</sup>. Nel film, inoltre, l'attrezzatura cinematografica si confonde con quella alpinistica nelle sequenze iniziali del film che vedono i personaggi salire in fila indiana lungo il sentiero che li avrebbe poi portati ai piedi della montagna da scalare. Se anche questo film fosse sfuggito a Fanck, le fotografie delle Dolomiti, che i fratelli Abraham avrebbero pubblicato nel 1919 in *On Alpine Heights and British Crags*, con il pendio roccioso affrontato dagli alpinisti che taglia diagonalmente l'inquadratura possono offrire un precedente per le tante analoghe sequenze a contatto di Fanck<sup>86</sup>.

Il numero dedicato a *Der Berg des Schicksal* dell'"Illustrierter Film-Kurier", la collana di opuscoli monografici prodotta da Alfred Weiner e distribuita nelle sale di proiezione tedesche tra il 1919 e il 1944, contiene spettacolari fotografie con alpinisti presi in pose acrobatiche mentre affrontano le Dolomiti del Brenta<sup>87</sup>. In una di queste immagini, come già aveva notato Kracauer, è raffigurato un camino – la for-

mazione rocciosa che presenta due pareti contrapposte, quasi parallele, ma distanti quanto basta da permettere a chi arrampica di muoversi al loro interno – che richiede dall'alpinista la padronanza della cosiddetta tecnica di opposizione [Fig. 5]. La posa si trova parimenti illustrata in uno dei disegni che accompagnano *Dolomite Strongholds*, il libro del 1894 di Joseph Sanger Davies [Fig. 6], che descrive con particolare pregnanza il sublime tattile delle Alpi:

I felt the cool rock pressed to my cheek, and the contact turned the train of my thought from physical activity to mental reflection; and I realized my isolated position as a tiny insect perched midway up that vast wall, with half the sky cut off above, and an unthinkable abyss sinking far below<sup>88</sup>.

Copie dei libri inglesi sull'alpinismo – come quello di Sanger Davies, senza tralasciare i bestsellers dolomitici di Amelia Edwards, Josiah Gilbert e George Churchill, Walter White, cui nel tempo si erano affiancati anche quelli dell'austriaco Paul Grohmann e dell'italiano Leone Sinigaglia, prontamente tradotto in inglese – si potevano consultare nel cuore stesso delle Dolomiti, nelle sale di lettura dei Grand Hotel, che tempestavano come isole di urbanità mitteleuropea (“urban interzones”) la panoramica *Dolomitenstrasse* aperta da Theodor Christomannos nel 1909<sup>89</sup>. Ma se anche la consultazione o lingua di questi libri, per lo più illustrati, avessero presentato un ostacolo, vi erano album tedeschi che ne diffondevano le immagini: primo fra tutti *Der Alpinismus in Bildern*, che Alfred Steinitzer aveva dedicato nel 1913 a Federico Augusto III, ultimo re di Sassonia, corredandolo con quasi 700 illustrazioni<sup>90</sup>.

In un solo comodo volume, che credo non potesse mancare nella biblioteca di Fanck, si trovavano riuniti i disegni del camino di Sanger Davies, le illustrazioni dell'ascesa al Cervino di Whymper, le fotografie delle prodezze alpinistiche dei fratelli Abraham, con il vantaggio di essere affiancate a quelle di Vittorio Sella e dei fotografi più affermati di tutto l'arco alpino. Il vasto repertorio di Steinitzer comprende anche riproduzioni di artisti che si erano specializzati nel genere alpino quali Elijah Walton o Edward Harrison Compton, nonché pure vignette cronachistiche pubblicate sulle riviste popolari, inclusa la *Domenica*

*del Corriere*. Sfogliare quel libro, con in mente le sequenze dei film di Fanck, offre una sensazione di déjà-vu. Vi si trova anche l'iconografia dell'esplorazione delle grotte a lume di torcia<sup>91</sup>.

Non sarà da escludere la diretta influenza di Edward Harrison Compton, figlio del più noto e talentuoso Edward Theodore, che tra Otto e Novecento divenne il massimo interprete del paesaggio dolomitico in pittura<sup>92</sup>. Ma è soprattutto Elijah Walton a venire in mente pensando ai giochi di nuvole dei film di Fanck. Di questi effetti d'alta quota il pittore inglese, già membro dell'Alpine Club, aveva fatto la sua specialità inondando il mercato dell'arte con montagne immerse tra nebbie e nuvole di ogni forma e specie, indagate nel dettaglio anche in un volume a parte, tutto dedicato agli effetti atmosferici in alta quota<sup>93</sup>. Walton potrebbe, insomma, offrire un'alternativa inglese all'iconografia romantica di Friedrich, portando i cultori dei *Bergfilme* di Fanck a considerare l'apporto di una matrice vittoriana, diffusa attraverso numerose litografie e libri illustrati, in cui il romanticismo tedesco si trovava sostituito da quel "Turnerian mystery" che Ruskin aveva autorevolmente associato all'imprendibile bellezza del paesaggio alpino<sup>94</sup>.

## *Apparato iconografico*

Fig. 1

Caspar David Friedrich, *Viandante sul mare di nebbia*, 1818, Amburgo, Hamburger Kunsthalle.

Fig. 2

Alpinista su una cima del Monte Rosa che osserva il mare di nuvole in *Im Kampf mit dem Berge* (1921) di Arnold Fanck.

Fig. 3

Sequenza con operatore che sistema la cinepresa sul trepiedi e il gioco di ombre che lo vede insieme all'alpinista in *Im Kampf mit dem Berge* (1921) di Arnold Fanck.

Fig. 4

Sequenza di arrampicata del Napes Needle, nel Lake District, tratta da *Pathe Review* (1915, Fratelli Abraham).

Fig. 5

Pagina dell'“Illustrierter Film-Kurier” di Alfred Weiner dedicato a *Der Berg des Schicksals* (1924) di Arnold Fanck, con immagini tratte dal film.

Fig. 6

La tecnica alpinistica di opposizione nelle illustrazioni tratte da *Dolomite Strongholds* (1894) di Joseph Sanger Davies.

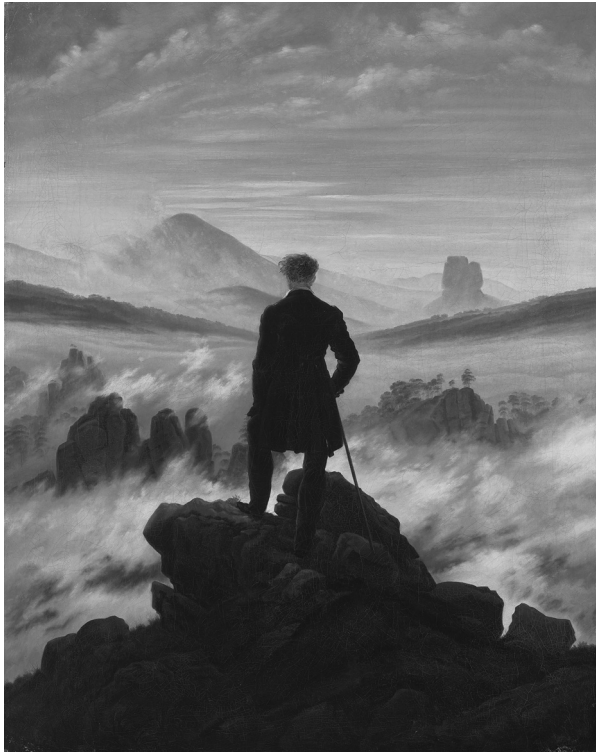


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

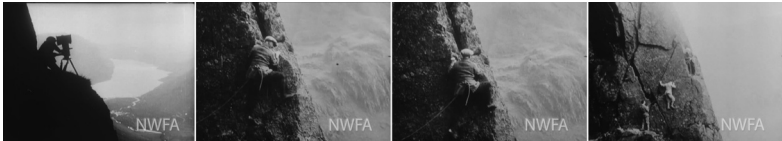


Fig. 4



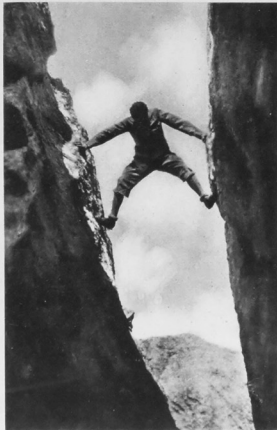
Schauerlich verhallt ein  
Todeseschrei in den Felswänden  
der Guglia. —

Und mit Grauen starrt  
Hella dem Körper nach, der  
dort in die Tiefe wirbelt.  
Bleiches Entsetzen schüttelt  
die Seele des Mädchens auf  
ihrem einsamen Felsbände  
zwischen Himmel und Erde. —  
Sport und Spielerei waren  
ihir bisher der Fels und das  
Klettern im Fels; ein fröhliches  
Turngerät der luftige Berg.  
Sie wußte noch nicht, wie  
lurchbar diese Berge werden  
können, und unbekannt war ihr  
das erhabene Grauen des Hoch-  
gebirges. Kindlich jubelnde  
Freude war ihr bisher der  
Tiefblick auf sonnige Halden;  
jetzt entdeckt sie mit dumpfem  
Schauder den Abgrund.

Den dunklen Abgrund,  
in dem Nebel über zers-  
schmettertem Leben brauen.

Durch alle Glieder rieselt ihr  
ein Ziehen — hinab in verschwimmende Tiefen.  
Unfähig, auch nur den Anblick des Abgrundes zu  
ertragen, kaut sie auf dem luftigen Felsbände und  
drückt sich hilflos an die leblose Wand.

Und glühend versinkt die Sonne hinter zer-  
rissenen Wolken; drohend ballt sich die mächtige  
Kumulus empor. —



Unwetter zieht über den See herauf! . . . . .

Friedlich sitzen Großmutter, Mutter und Sohn am  
großen Kachelofen der Bauernstube. Wohl braust es  
draußen vom Gebirge herab von herannahendem Sturm  
und rüttelt an den Fenstern und singt im Kamin das  
ewige Klageglied von Sterben und Vergelien. Wohl zittert  
noch in der Seele der gealterten Frau die Erinnerung an  
eine ähnliche Sturmnacht. Aber heute sitzt ihr letztes  
Glück, ihr großer Sohn, froh und sicher neben ihr in der  
traulichen Stube, und sie hat die ruhige Gewißheit, daß  
kein toter Berg ihn von seiner Mutter weg in seinen  
Bann ziehen wird. Mag also ruhig das Unwetter in den  
Wänden des schrecklichen Berges toben! —

Doch kommt da nicht jemand draußen zur Haustüre  
hercin? In solcher Nacht?

In fassungsloser Verzweiflung stürzt Hella's alter Vater  
ins Zimmer, stammelt die Schreckensbotschaft: „Hella  
ist auf der Guglia und gibt das Notsignal.“ Lähmend  
und erstarrt legt sich allen das Bild des Mädchens aufs  
Herz, das schutzlos da oben den entfesselten Elementen  
und dem Grauen der Hochgebirgsnacht preisgegeben ist.

In wahn sinniger Angst fleht der alte Mann zu dem  
großen Bergsteiger: „Du bist der einzige, der hinauf  
könnte, rette mein Kind!“ Schauernd springt dieser auf,  
mit einem Ruck erfährt er die schreckensvolle Lage. Er  
weiß, daß es menschenunmöglich ist, in solcher Nacht  
die Wände der Guglia zu ersteigen. Aber ein Mädchen  
— sein junges fröhliches Mädchen — dort oben hilflos  
verderben zu lassen, auch das ist unmöglich! Ratlos  
wendet er sich zu seiner Mutter; weiß sie vielleicht,  
was er tun soll?

Da erhebt sich zitternd am Stocke die alte Großmutter  
von ihrem Sessel. Furchbar wurde ihr harter Ehrgeiz  
einst gebrochen, und als enstetzte Warnrin vor dem  
schrecklichen Berge wankt sie mühsam heran:

„Keiner kommt lebend von der Guglia! Keiner ist je  
zurückgekommen!“

Doch langsam, aus qualvollem Entschluß wendet sich  
eine Mutter zu ihrem Kinde.

Sinnlos erschten ihr einst das Streben ihres Mannes  
nach untafbaren Zielen über fernem Wolken. Aber aus  
diesem Streben und Sehnen erwuchs der Charakter und

Fig. 5



A CAMINO.



LUIGI BERNARD BEGINNING THE FÜNFINGERSPITZE.

Fig. 6

<sup>1</sup> C. Schaumann, *Reframing the Bergfilm: Olivier Assayas's "The Clouds of Sils Maria"* (2014), "Colloquia Germanica", Vo. LVI, no. 4, 2023, pp. 359-378.

<sup>2</sup> K. Kirchmann, *Szenen eines Kampfes. Die Wolkenbilder des Dr. Fanck*, "Archiv für Mediengeschichte", a. v, 2006, pp. 117-129; per un primo orientamento, vedi J.-C. Horak, *Dr. Arnold Fanck and the Genesis of the German Bergfilm*, in L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, atti del v convegno internazionale di studi sul cinema (Udine, 26-28 marzo 1998), Udine, Forum, 1999, pp. 273-282, versione ridotta di J.-C. Horak, *Dr. Arnold Fanck: Träume vom Wolkenmeer und einer guten Stube*, in J.-C. Horak hrsg, *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*, München, Bruckmann, 1997, pp. 15-67.

<sup>3</sup> Per i documentari, che hanno diffuso estratti dei suoi film, si vedano quantomeno *Eiskalte Leidenschaft – Leni Riefenstahl und Arnold Fanck zwischen Hitler und Hollywood* (2018, Annette Baumeister), *Drama am Gipfel – Mit Harald Krassnitzer auf den Spuren grösser Bergfilm-Klassiker* (2013, Tilman Achtnich, Claus Hanischdörfer), *Zwischen weißem Rausch und Abgrund – Über Arnold Fanck, den Extremregisseur* (1998, Andreas Berg), *In Eis und Schnee – Der Filmregisseur Arnold Fanck* (1997, Hans-Jürgen Panitz), *Wer war Arnold Fanck? Regisseur in Fels und Eis* (1989, Hans-Jürgen Panitz); fatta la tara delle pur notevoli esposizioni, curate a margine di festival del cinema, vanno segnalate quella del Filmmuseum Potsdam, 31 ottobre 2001-14 aprile 2002, su cui vedi S. König, H.-J. Paintz, M. Wachtler hrsg, *Bergfilm. Dramen, Trick und Abenteuer*, catalogo della mostra, München, Herbig, 2001, e quella di Monaco di Baviera, Münchner Stadtmuseum/Filmmuseum, 21 novembre 1997-11 febbraio 1998, su cui vedi J.-C. Horak hrsg, *Berge, Licht und Traum*, cit.; tra i restauri patrocinati dalla Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung di Wiesbaden, vanno ricordati quello di *Der Heilige Berg* del 2001 e quello recente di *Der Berg des Schicksals* del 2022, presentato anche alle Giornate del cinema muto di Pordenone (vedi la scheda di L. Palumbo, *Riscoperte e restauri: "Der Berg des Schicksals"*, in C.A. Surowiec, P. Patat (a cura di), *Le giornate del cinema muto 42. Catalogo*, Pordenone, Associazione culturale "Le giornate del cinema muto", 2023, pp. 289-290).

<sup>4</sup> B. Balázs, *Der Fall Dr. Fanck*, in A. Fanck, *Stürme über dem Montblanc ein Filmbildbuch, nach dem gleichnamigen Film*, Basel, Concordia Verlag, 1931, pp. v-x, poi incluso in B. Balázs, *Schriften zum Film*, a cura di H. H. Diederichs e W. Gersch, 2 voll., Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982, vol. II, pp. 287-291; una versione in inglese si legge in B. Balázs, *The Case of Dr. Fanck*, in A. Kaes, N. Baer, M.J. Cowan (eds), *The Promise of Cinema. German Film Theory, 1907-1933*, Oakland (CA), University of California Press, 2016, pp. 68-70.

<sup>5</sup> K. Haque, *10 May 1924: Der Berg des Schicksals Inaugurates the Genre of the "Mountain Film"*, in J. M. Kapczynski, M.D. Richardson (eds), *A New History of German Cinema*, Rochester (NY), Camden House, 2012, pp. 142-147.

<sup>6</sup> S. Kracauer, *Montagne, nuvole, uomini*, in S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una*

storia psicologica del cinema tedesco, a cura di L. Quaresima, Torino, Lindau, 2007, p. 423, tratto da “Frankfurter Zeitung (Stadt-Blatt)”, del 9 aprile 1925.

<sup>7</sup> L. Riefenstahl, *Memoiren*, München, A. Knaus, 1987, p. 70 (traduzione mia).

<sup>8</sup> S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit., p. 162: “un genere di film tipicamente tedesco”, così pure in S. Hake, *German National Cinema*, 2<sup>a</sup> ed., 2 voll., London, Routledge, 2008 [2002], p. 45: “this uniquely German genre”, e in A. Ludewig, *Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, p. 77, che lo definisce un “German phenomenon”; per una spiegazione storico-sociologica del fenomeno, vedi C. Rapp, *Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm*, Wien, Sonderzahl, 1997, pp. 7-9; per le anticipazioni svizzere, con riferimento particolare a *Der Bergführer* (1917, Eduard Bienz), proposto come antesignano del genere, vedi R. Pithon, *Image et imagerie, idylle et idéologie: le Bergfilm en Suisse et dans les pays de l'arc alpin*, in J. Mathieu, S. Boscani Leoni hrsg, *Die Alpen! Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance*, Bern, Peter Lang, 2005, pp. 391-409; R. Pithon, *Le Bergfilm ou l'obsession alpine*, in R. Pithon hrsg, *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres*, Lausanne, Editions Antipodes, 2002, pp. 41-54; R. Pithon, *Le guide de montagne dans les fictions cinématographiques: quelques figures fondatrices et paradigmatiques (1915-1945)*, “Babel”, n. 20, 2009, pp. 270-284; sulla fortuna, invece, transculturale dei Bergfilmen tedeschi successivi a Fanck, vedi M. Adorno, M. Fuchs, *Transculturality of the Alps. The Role of Image and Sound in a European “Multiple Bergfilm” of the 1930s*, “Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal”, Vol. 23, no. 40, 2023, pp. 141-164.

<sup>9</sup> Per una visione d'insieme, vedi N. Baer, *Natural History: Rethinking the Bergfilm*, in J. Ahrens et al. (hrsg), *“Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt”. Beiträge zum Werk Siegfried Kracauers*, Wiesbaden, Springer, 2017, pp. 279-305; C. Strathausen, *The Image as Abyss: The Cinematic Sublime in the Mountain Film*, in K.S. Calhoun (hrsg), *Peripheral Visions. The Hidden Stages of Weimar Cinema*, Detroit, MI, Wayne State University Press, 2001, pp. 171-189; C. Schaumann, *“In the Alps There Is No Sin”: Passion and Purity in Erich von Stroheim’s “Blind Husbands”*, “Colloquia Germanica”, Vol. XLII, no. 3, 2009, pp. 213-228; a queste prospettive, si sono affiancate letture etnografiche e ambientaliste, si vedano rispettivamente R. Prime, *A Strange and Foreign World: Documentary, Ethnography, and the Mountain Films of Arnold Fanck and Leni Riefenstahl*, in S.R. Sherman, M.J. Koven ed., *Folklore / Cinema. Popular Film as Vernacular Culture*, Logan (UT), Utah State University Press, 2007, pp. 54-71, e A. Bush, *Moving Mountains: Glacial Contingency and Modernity in the “Bergfilm”*, “Journal of Cinema and Media Studies”, Vol. 59, no. 1, 2019, pp. 1-22; un'intrigante lettura dei film di Fanck, nell'ottica del sublime tecnologico, si legge in E. Leslie, *Liquid Crystals. The Science and Art of a Fluid Form*, London, Reaktion Books, 2016, pp. 122-140.

<sup>10</sup> W. Wilms, *“The Essence of the Alpine World Is Struggle”: Strategies of Gesundung in Arnold Fanck’s Early Mountain Films*, in S. Ireton, C. Schaumann (eds), *Heights of*

*Reflection. Mountains in the German Imagination from the Middle Ages to the Twenty-First Century*, Rochester (NY), Camden House, 2012, pp. 267-284.

<sup>11</sup> S. Ireton, C. Schaumann (eds), *Heights of Reflection*, cit., seguito da un'utile antologia di testi, S.M. Ireton, C. Schaumann (eds), *Mountains and the German Mind. Translations from Gessner to Messner, 1541-2009*, Rochester (NY), Camden House, 2020.

<sup>12</sup> S. Kracauer, *Montagne, nuvole, uomini*, cit., pp. 423-424.

<sup>13</sup> È un fatto, specie in Italia, che le pubblicazioni sul genere siano spesso patrocinate dal Club Alpino Italiano o associazioni affini, vedi R. Mantovani, *Ciak, si scala! storia del film di alpinismo e arrampicata*, Milano, Club Alpino Italiano, 2020; A. Audisio, *Cinema delle montagne. 4000 film a soggetto. Montagna, alpinismo, esplorazione, poli e regioni artiche*, Torino, UTET libreria, Museo nazionale della montagna, CAI-Torino, 2004; P. Zanotto, *Le montagne del cinema*, Torino, Museo nazionale della montagna "Duca degli Abruzzi", CAI-Torino 1990; vedi, inoltre, il numero monografico di "L'Alpe", n. 35: *Stars et toiles (des neiges)*, 2006, la rivista è affiliata al Musée Dauphinois.

<sup>14</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. 498.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> P. Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, Paris, Les éditions J. Susse, 1944, pp. 11-12.

<sup>17</sup> Ivi, p. 12.

<sup>18</sup> S. Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, a cura di L. Quaresima, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2019 [1947], mi sono qui servito della traduzione italiana, S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit.; su Kracauer, vedi da ultimo J. Ahrens (hrsg), "Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt". Beiträge zum Werk Siegfried Kracausers, Wiesbaden, Springer, 2017.

<sup>19</sup> P. Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, cit., p. 55.

<sup>20</sup> Ivi, p. 53.

<sup>21</sup> Ivi, p. 12.

<sup>22</sup> *Ibid.*; la frase si legge in A. Ozenfant, *Art. I. Bilan des arts modernes en France. Littérature, peinture, sculpture, architecture, science, religion, philosophie. II. Structure d'un nouvel esprit*, Paris, Jean Budry & C.<sup>ie</sup>, 1928, p. 285.

<sup>23</sup> Ivi, p. 287; su Ozenfant e il purismo, vedi S.L. Ball, *Ozenfant and Purism. The Evolution of a Style, 1915-1930*, Ann Arbor (MI), University of Michigan Research Press, 1981, nonché F. Ducros, *Ozenfant*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2002.

<sup>24</sup> P. Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, cit., p. 14. Questo aggancio al purismo modernista, espresso nel contesto del cinema di montagna, meriterebbe una più approfondita valutazione proprio in merito al *Bergfilm* di Fanck; il dinamismo del paesaggio alpino del regista tedesco sembrerebbe sulle prime estraneo a una visione per definizione statica delle cose (vedi, appunto, A. Ozenfant, *Art*, cit., p. 300. “Le Purisme exprime non les variations, mais l’invariant. L’œuvre ne doit pas être accidentelle, exceptionnelle, impressionniste, inorganique, protestataire, pittoresque, mais au contraire générale, statique, expressive de l’invariant”).

<sup>25</sup> P. Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, cit., p. 14.

<sup>26</sup> Ivi, p. 13.

<sup>27</sup> Ivi, p. 14.

<sup>28</sup> S. Kracauer, *Montagne, nuvole, uomini*, cit., p. 423.

<sup>29</sup> P. Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, cit., p. 13.

<sup>30</sup> Ivi, p. 14.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> È in questo senso che si è parlato del cinema di Fanck come espressione della Neue Sachlichkeit, vedi da ultimo I. Majer-O’Sickey, *The Cult of the Cold and the Gendered Body in Mountain Films*, in J. Fisher, B.C. Menzel (eds), *Spatial Turns. Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture*, Amsterdam, New York, NY, Rodopi, 2010, pp. 363-380; di queste inflessioni moderniste del cinema di Fanck avevano discusso anche T. Jacobs, *Visuelle Traditionen des Bergfilms. Von Fidus zu Friedrich oder Das Ende bürgerlicher Fluchtbewegungen im Faschismus*, “Film und Kritik”, a. 1, n. 1, 1992, pp. 28-38, E. Rentschler, *Mountains and Modernity: Relocating the Bergfilm*, “New German Critique”, Vol. 17, no. 51, 1990, p. 148, nonché T. Brandlmeier, *Arnold Fanck*, in H.-M. Bock (hrsg), *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, München, edition text + kritik, 1984, E3.

<sup>33</sup> Sulla rivisitazione del genere, vedi il numero monografico di “Colloquia Germanica”, su *Beyond the Classical Bergfilm*, a cura di C. Quendler e K. Haque, dei quali vedi *Introduction: Beyond the Classical Bergfilm*, “Colloquia Germanica”, Vol. 56, no. 4, 2023, pp. 137-161, nonché quello del “Journal of the Austrian Association for American Studies” (JAAAS), dedicato a *Mediating Mountains*, a cura di E.-M. Müller e C. Quendler, che firmano *Mediating Mountains: Introduction to the Special Issue*, “JAAAS. Journal of the Austrian Association for American Studies”, Vol. 2, no. 2, 2021, pp. 105-114. Sul “caso” Fanck, è storico il numero monografico di “Film und Kritik”, a. 1, n. 1, 1992, su *Revisited. Der Fall Dr. Fanck. Die Entdeckung der Natur im deutschen Bergfilm*, a cura di F. Amann, B. Gabel e J. Keiper, che si apre riproponendo Balázs, *Der Fall Dr. Fanck* (pp. 4-7).

<sup>34</sup> A. Fanck, *Die Zukunft des Bergfilms (1930)*, in J.-C. Horak (hrsg), *Berge, Licht und Traum*, cit., p. 149.

<sup>35</sup> *Ibid.*, da integrare con A. Fanck, *Die Zukunft des Naturfilms (1928)*, in J.-C. Horak (hrsg), *Berge, Licht und Traum*, cit., pp. 143-146.

<sup>36</sup> S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit., p. 319; le immagini di confronto nella versione inglese sono alle tavv. 59-60, discusse in S. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, cit., pp. 257-58.

<sup>37</sup> Sulle tesi anticipazioniste di Kracauer ha fatto giustizia E. Rentschler, *Mountains and Modernity*, cit.; ma vedi, in riferimento alla resistenza della critica anche contemporanea, L. Quaresima, *Rileggere Kracauer*, in S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit., p. 29. Sul rapporto con Riefenstahl e Trenker, vedi I. Schenk, *Flucht aus der Moderne? Fanck, Riefenstahl, Trenker*, in T. Koebner, N. Grob, B. Kiefer (hrsg), *Diesseits der "Dämonischen Leinwand". Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, München, edition text + kritik, 2003, pp. 327-340.

<sup>38</sup> A. Fanck, *Veröffentlichtes und Unveröffentlichtes*, in J.-C. Horak (hrsg), *Berge, Licht und Traum*, cit., pp. 143-206, a integrazione di A. Fanck, *Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1973; vedi, nel merito, le considerazioni di K. Kirchmann, *Szenen eines Kampfes*, cit., p. 118.

<sup>39</sup> Su questi ultimi film, vedi K. Haque, *Joining the Ranks: Arnold Fanck's Later Films*, in "Colloquia Germanica", a. lvi, n. 4, 2023, pp. 325-340; J. Hansen, "Auf den Wunsch meines Führers". "Die Tochter des Samurai" als deutsch-japanische Filmache?, in J.-C. Horak (hrsg), *Berge, Licht und Traum*, cit., pp. 125-141.

<sup>40</sup> T. Brandlmeier, *Sinngezeichen und Gedankenbilder. Vier Abschnitte zu Arnold Fanck*, in J.-C. Horak (hrsg), *Berge, Licht und Traum*, cit., p. 69, l'osservazione era già stata anticipata in T. Brandlmeier, *Arnold Fanck*, cit.

<sup>41</sup> Sulla distinzione fra *Heimatfilm* e *Bergfilm*, vedi T. Jacobs, *Der Bergfilm als Heimatfilm. Überlegungen zu einem Filmgenre*, "Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft", a. v, 1988, pp. 19-30; G. Steiner, *Vom Bergfilm zum Neuen Heimatfilm. Wie ideologisch ist der Heimatfilm?*, "Modern Austrian Literature", Vol. 30, no. 3/4, 1997, pp. 253-264.

<sup>42</sup> Per un confronto tra Fanck e Mann, vedi N.P. Nenno, *Projections on Blank Space: Landscape, Nationality, and Identity in Thomas Mann's Der Zauberberg*, "The German Quarterly", Vol. 59, no. 3, 1996, pp. 305-321; sul rapporto tra letteratura in lingua tedesca e la montagna, funzionale anche alla definizione del pubblico dei *Bergfilme*, vedi J.G. Lughofer, *Das Erschreiben der Berge. Die Alpen in der deutschsprachigen Literatur*, Innsbruck, Innsbruck University Press, 2014, nonché M. Ott, *Poetik der Höhe. Der alpine Diskurs und die moderne Literatur*, Paderborn, Brill Fink, 2023.

<sup>43</sup> Non è escluso che sulla scelta del luogo avesse contribuito Luis Trenker, il giovane attore di Ortisei, in Val Gardena, che in quel film trovava il suo lancio e avrebbe preso il testimone di Fanck nella regia di film alpini.

<sup>44</sup> Su Carlo Garbari e l'impresa alpinistica, vedi M. Mila, *I cento anni dell'alpinismo italiano*, in Commissione per il centenario (a cura di), *1863-1963: i cento anni del Club Alpino Italiano*, Milano, Club Alpino Italiano, 1964, p. 30.

<sup>45</sup> J. Schöning, *Filmographie*, in J.-C. Horak (hrsg), *Berge, Licht und Traum*, cit., p. 239, con estratti dalla critica contemporanea.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> H. Fingeller, *The Case of German South Tyrol Against Italy*, a cura di C.H. Herford, London, G. Allen & Unwin, 1927; vedi, inoltre, l'opuscolo ampiamente illustrato, H. Fingeller, *The Lost Home. South Tyrol*, Innsbruck, Andreas-Hofer-Bund für Tirol, 1938.

<sup>48</sup> Per un'analisi dettagliata della musica nei film di Fanck, vedi C. Morris, *Modernism and the Cult of Mountains: Music, Opera, Cinema*, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 79-113.

<sup>49</sup> T. Brandlmeier, *Sinngezeichen und Gedankenbilder*, cit., pp. 69-70, in cui si citano come modelli "Caspar David Friedrich, Joseph Anton Koch, Carus, Runge oder Ludwig Richter"; la serie di confronti torna tale e quale in J. Sabes, *Arnold Fanck and German Bergfilm*, in P. Mark, P. Helman, P. Snyder (eds), *The Mountains in Art History*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2017, p. 79, con qualche variante era stata anticipata in T. Jacobs, *Visuelle Traditionen des Bergfilms*, cit., 1992, pp. 28-38 e E. Rentschler, *Mountains and Modernity*, cit., p. 147.

<sup>50</sup> Per il rapporto tra paesaggio artistico e quello cinematografico, vedi G. Harper, J. Rayner (eds), *Cinema and Landscape*, Bristol Chicago (IL), Intellect, 2010; sulle varietà del paesaggio tedesco in epoca romantica, vedi E. Décultot, *Philipp Otto Runge et le paysage. La notion de "Landschaft" dans les textes de 1802*, "Revue germanique internationale", n. 2, 1994, pp. 39-58; O. Bätschmann, *Landschaftsmalerei*, in H.A. Glaser, G. M. Vajda (hrsg), *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820. Epoche im Überblick*, Amsterdam, Philadelphia (PA), John Benjamins, 2000, pp. 514-541; R. Stalla, *Steile Höhen, sanfte Hügel: Das Motiv "Berg" in der Landschaftskunst des 14.-20. Jahrhunderts*, in R. Stalla (hrsg), *Ansichten vom Berg. Der Wandel eines Motius in der Druckgraphik von Dürer bis Heckel. Aus der Sammlung des Alpinen Museums des Deutschen Alpenvereins, München*, München, Deutscher Kunstverlag, 2001, pp. 15-48.

<sup>51</sup> T. Brandlmeier, *Sinngezeichen und Gedankenbilder*, cit., p. 69.

<sup>52</sup> T. Jacobs, *Visuelle Traditionen des Bergfilms*, cit., pp. 28-38, il confronto è ripreso in K. Kirchmann, *Szenen eines Kampfes*, cit., p. 122.

<sup>53</sup> W. Geismeyer, *Die Staffage bei Caspar David Friedrich*, "Forschungen und Be-



richte”, a. vii, 1965, pp. 54-57; sulla questione, vedi J. Grave, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*, Weimar, vDG, 2001.

<sup>54</sup> Per la distinzione tra i due modi di intendere il paesaggio, tra teoria rappresentazionale e non-rappresentazionale, vedi, per la prima, D.E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison (WI), University of Wisconsin Press, 1998, p. 1, per la seconda, K.R. Olwig, *The “Actual Landscape,” or Actual Landscapes?*, in R. DeLue, J. Elkins (eds), *Landscape theory*, New York (NY), Routledge, 2008, pp. 158-177; K.R. Olwig, *Recovering the Substantive Nature of Landscape*, “Annals of the Association of American Geographers”, Vol. 86, no. 4, 1996, pp. 630-653.

<sup>55</sup> Sulla cultura dei panorami ottocenteschi, vedi E. Huhtamo, *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2013, con particolare attenzione anche al contesto alpino (pp. 216-43).

<sup>56</sup> Questo aspetto didascalico è particolarmente evidente in *Im Kampf mit dem Berge*.

<sup>57</sup> J. Ring, *How the English Made the Alps*, London, John Murray, 2000; F. Fleming, *Killing Dragons. The Conquest of the Alps*, London, Granta Books, 2000; R.J. Ellis, *Vertical Margins. Mountaineering and the Landscapes of Neoimperialism*, Madison (WI), University of Wisconsin Press, 2001; R. Macfarlane, *Mountains of the Mind. A History of a Fascination*, Pantheon Books, New York (NY), 2003; T. Braham, *When the Alps Cast Their Spell. Mountaineers of the Alpine Golden Age*, Glasgow, Neil Wilson, 2004; F. Besson (a cura di), *Mountains Figured and Disfigured in the English-Speaking World*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2010; M. Gasparetto, *Pioneers. Alpinisti britannici sulle Dolomiti*, Belluno, Nuovi Sentieri, 2012; P.H. Hansen, *The Summits of Modern Man. Mountaineering After the Enlightenment*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2013.

<sup>58</sup> K. Haque, *From “Der Berg ruft” to “The Challenge”: Adapting a “Bergfilm” for the English Market*, in “Seminar: A Journal of Germanic Studies”, Vol. 49, no. 4, novembre 2013, pp. 414-427.

<sup>59</sup> L. Stephen, *The Playground of Europe*, London, Longmans, Green, and Co., 1871.

<sup>60</sup> K.A. Morrison, *Embodiment and Modernity: Ruskin, Stephen, Merleau-Ponty, and the Alps*, “Comparative Literature Studies”, Vol. 46, no. 3, 2009, pp. 498-511.

<sup>61</sup> A.C. Colley, *John Ruskin: Climbing and the Vulnerable Eye*, in “Victorian Literature and Culture”, Vol. 37, no. 1, 2009, pp. 43-66., poi sviluppato in A.C. Colley, *Victorians in the Mountains. Sinking the Sublime*, Farnham, Burlington (VT), Ashgate, 2010. Per un orientamento anche bibliografico su Ruskin e le Alpi, vedi E. Sdegno, *The Alps*, in F. O’Gorman (ed.), *The Cambridge Companion to John Ruskin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 32-48; per la terminologia citata, vedi K.A. Morrison, *Embodiment and Modernity*, cit., p. 500.

- <sup>62</sup> L. Stephen, *The Playground of Europe*, cit., pp. 30-31, 58-63.
- <sup>63</sup> Ivi, p. 278.
- <sup>64</sup> K. A. Morrison, *Embodiment and Modernity*, cit.
- <sup>65</sup> L. Stephen, *Der Tummelplatz Europas*, trad. di W.R. Rickmers, München, Gesellschaft alpiner Bücherfreunde, 1936.
- <sup>66</sup> [L. Stephen], *Alpine Literature*, “Fraser’s Magazine for Town and Country”, Vol. 60, no. 356, 1859, pp. 232-242.
- <sup>67</sup> W. A. B. Coolidge, *Swiss Travel and Swiss Guide Books*, London, Longmans, Green, and Co., 1889; vedi, nel merito, W. Bainbridge, *Topographic Memory and Victorian Travellers in the Dolomite Mountains. Peaks of Venice*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020, p. 113.
- <sup>68</sup> L. Stephen, *Alpine Literature*, cit., p. 233.
- <sup>69</sup> L. Stephen, *The Playground of Europe*, cit., p. 267.
- <sup>70</sup> A. Le Blond, *True Tales of Mountain Adventure. For Non-Climbers Young and Old*, 2 voll., London, T. Fisher Unwin, 1903<sup>2</sup>, vol. 1, p. ix; vedi D. Moraldo, “*Mountaineering is something more than a sport*”: *Les origines de l'éthique de l'alpinisme dans l'Angleterre victorienne*, “Genèses”, n. 103, 2016, pp. 7-28.
- <sup>71</sup> D. W. Freshfield, *Italian Alps. Sketches in the Mountains of Ticino, Lombardy, the Trentino, and Venetia*, London, Longmans, Green, and Co., 1875, pp. 182-83.
- <sup>72</sup> Ivi, p. 183.
- <sup>73</sup> N. Nenko, “*Postcards from the Edge*”: *Education to Tourism in the German Mountain Film*, in R. Halle, M. McCarthy (eds), *Light Motives: German Popular Film in Perspective*, Detroit, MI, Wayne State University Press, 2003, pp. 61-83; Sabes, *Arnold Fanck and German Bergfilm*, cit.
- <sup>74</sup> J. Sabes, *Arnold Fanck and German Bergfilm*, cit., pp. 75-78; sulla storia della cultura sciistica, vedi E.J.B. Allen, *The Culture and Sport of Skiing. From Antiquity to World War II*, Amherst (MA), University of Massachusetts Press, Amherst 2007.
- <sup>75</sup> Per i precedenti, anche iconografici, di un approccio didattico al pericolo della montagna, vedi E. Zsigmondy, *Die Gefahren der Alpen. Praktische Winke für Bergsteiger*, Leipzig, Froberg, 1885; l'aspetto avventuroso e drammatico insieme era già tutto spiegato e illustrato con incisioni dell'autore in E. Whympfer, *Scrambles Amongst the Alps in the Years 1860-69*, London, John Murray, 1893.
- <sup>76</sup> N. Nenko, “*Postcards from the Edge*”, cit., p. 66, con riferimento a L. Stephen, *The Playground of Europe*, cit., p. 268, senza però rilevare il contesto critico di queste stesse associazioni: “Mr. Ruskin has covered the Matterhorn, for example, with a whole web of poetical associations, in language which, to a severe taste, is perhaps a trifle too

fine, though he has done it with an eloquence which his bitterest antagonists must freely acknowledge. Yet most humble writers will feel that if they try to imitate Mr. Ruskin's eloquence they will pay the penalty of becoming ridiculous" (vedi *ibid*).

<sup>77</sup> J. Ruskin, *Sesame and Lilies*, in J. Ruskin, *The Works of John Ruskin*, 39 voll., a cura di E. T. Cook e A. Wedderburn, London, John Allen, 1905, vol. 18, pp. 89-90; sull'attacco di Ruskin ai turisti inglesi in Svizzera, vedi A. Ozturk, *Geo-Aesthetics: Venice and the Architecture of the Alps*, in K. Hanley, E. Sdegno (eds), *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, Venezia, Cafoscarina, 2010, pp. 207-208.

<sup>78</sup> Sugli aspetti neoromantici e wagneriani in *Der heilige Berg*, vedi S. König, *Der Mythos vom heiligen Berg. Kleine genealogische Abhandlung in Sachen deutscher Bergfilmtradition*, in J.-C. Horak (hrsg), *Berge, Licht und Traum*, cit., pp. 105-124; sul rapporto tra il film e il romanzo omonimo di Gustav Renker, che al film ispirò il titolo, vedi S. Peabody, *Image, Environment, Infrastructure: The Social Ecologies of the Bergfilm*, "Humanities", Vol. 10, no. 1.: *Environmental Imagination and German Culture*, 2021, art. 38, <<https://doi.org/10.3390/h10010038>>, riadattato come capitolo quarto in S. Peabody, *Film History for the Anthropocene. The Ecological Archive of German Cinema*, Rochester (NY), Camden House, 2023, pp. 116-38.

<sup>79</sup> N. Nenko, "Postcards from the Edge", cit., pp. 69-74.

<sup>80</sup> R.J. Farrer, *The Dolomites. King Laurin's Garden*, London, Black, Adam and Charles, 1913, pp. 3-4.

<sup>81</sup> L. Stephen, *The Playground of Europe*, cit., p. 184.

<sup>82</sup> S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit., p. 319.

<sup>83</sup> P. Berg, *Whymper's Scrambles with a Camera. A Victorian Magic Lantern Show*, London, Alpine Club, 2011.

<sup>84</sup> A. Hankinson, *Camera on the Crags. A Portfolio of Early Rock Climbing Photographs by the Abraham Brothers*, London, Heinemann, 1975; le fotografie delle Alpi dolomitiche trovavano un antecedente di rispetto in W.D. Howard, F.H. Lloyd, *Photographs Among the Dolomite Mountains*, London, s.n.t, 1865, ma rispetto a questo precoce modello, più attratto dagli aspetti pittoreschi del paesaggio con le montagne viste da lontano, gli Abraham presentavano un punto di vista molto più ravvicinato, esibendo il contatto fisico tra l'alpinista e la roccia.

<sup>85</sup> A. Hankinson, *Camera on the Crags*, cit., p. 43; una copia incompleta del film si trova a Manchester, Metropolitan University, North West Film Archive, n. 6960.

<sup>86</sup> Sull'importanza delle inquadrature a pendio e dei loro effetti sul corpo nel cinema di montagna, vedi M. Tortajada, *Der Abhang: eine Berglandschaft?*, "Cinema", n. 47, 2002, pp. 95-104.

<sup>87</sup> *Der Berg des Schicksals. Ein Drama aus der Natur von Arnold Fanck*, "Illustrierter Film-Kurier", n. 21, Berlin, Film-Kurier, 1924.

<sup>88</sup> J. Sanger Davies, *Dolomite Strongholds. The last Untrodden Alpine Peaks. An Account of Ascents of the Croda da Lago, the Little and Great Zinnen, the Cinque Torri, the Fünffingerspitze, and the Langkofel*, London, George Bell and Sons, 1896 [1894], p. 17.

<sup>89</sup> T. Christomannos, *Die neue Dolomitenstrasse, Bozen-Cortina-Toblach und ihre Nebenlinien*, Wien, Reisser, 1909; vedi S. Faggioni, *Theodor Christomannos. Geniale pioniere del turismo nelle Dolomiti*, Trento, Reverdito, 2012; vedi, inoltre, W. Bainbridge, *Topographic Memory and Victorian Travellers in the Dolomite Mountains*, cit., pp. 216-18.

<sup>90</sup> A. Steinitzer, *Der Alpinismus in Bildern*, München, Piper, 1913.

<sup>91</sup> Ivi, p. 146.

<sup>92</sup> Sulle influenze di Compton, come di altri pittori alpinisti, sul cinema di Fanck, vedi H.Z. Zebhauser, *Am Anfang war die Camera obscura: Vom eingefrorenen Abbild zur Kinematographie*, in S. König, H.-J. Paintz, M. Wachtler (hrsg), *Bergfilm*, cit., pp. 15-27; su Compton, illustratore anche di vari libri inglesi d'alpinismo (tra tutti, anche quello di R. J. Farrer, *The Dolomites*, cit.), vedi S. Wichmann, *Compton. Edward Theodore und Edward Harrison, Maler und Alpinisten*, Stuttgart, Belser Verlag, 1999; O. Schopf, *Edward Theodore Compton (1849-1921). Bergsteiger und Bergmaler*, Linz, Trauner, 2006.

<sup>93</sup> E. Walton, *Clouds. Their Forms and Combinations*, London, Longmans, Green, and Co., 1868; sul libro, che esibiva anche pionieristiche visioni delle Dolomiti, vedi W. Bainbridge, *Topographic Memory and Victorian Travellers in the Dolomite Mountains*, cit., pp. 183-185, con illustrazioni. Su Walton, vedi E. Astill, *Elijah Walton: His Life and Work*, "The Alpine Journal", no. 108, 2003, pp. 151-162.

<sup>94</sup> Su Turner, indicato da Ruskin come veicolo iconografico per meglio comprendere e rappresentare la bellezza delle montagne, vedi A. C. Colley, *Victorians in the Mountains*, cit., pp. 165-68. Su come Walton si sarebbe inserito nel dibattito iniziato da Ruskin, vedi A. Staley, *The Weisshorn: Elijah Walton, John Ruskin, and the Alpine Club*, "The British Art Journal", Vol. 14, no 3,, 2013, pp. 89-92.