Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 35 (1984)

Heft: 1

Artikel: La pittura svizzera delle Alpi

Autor: Reinhard-Felice, Maria Antonia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393518

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Maria Antonia Reinhard-Felice

La pittura svizzera delle Alpi

Attorno agli anni della Costituzione federale (1848), la pittura delle Alpi assunse il tono di inno eroico alla nazione e venne ad identificarsi con l'arte svizzera «tout court». La preferenza data alla pittura delle Alpi rispetto agli altri generi artistici nell'elezione di una rappresentanza dell'arte nazionale, basa su due precise ragioni. In primo luogo durante quel periodo il paesaggio costituiva il punto nevralgico dell'arte in genere. In secondo luogo la pittura delle Alpi vantava una lunga tradizione locale, rispondendo all'esaltazione del passato, che costituisce uno dei fattori essenziali dello spirito nazionale. Per questa ragione abbiamo voluto incominciare dagli esordi, che si situano attorno al 1700–1750. Dopo il 1850 l'elemento nazione nella pittura delle Alpi si fa sempre meno evidente, tuttavia abbiamo voluto tracciare in breve la sorte del tema anche oltre quella data per offrire un panorama completo del fenomeno.

1. La scoperta nel secolo dei lumi

Per secoli la montagna, considerata sede o simbolo di forze superiori, rimase occulta al sapere dell'uomo. Bisognerà attendere il Settecento con la sua brama di logica e di concretezza, affinchè picchi e ghiacciai squarciassero i veli del mito e si presentassero nudi all'occhio, alla mente e al passo del comune mortale. Decisiva a questo proposito fu l'appassionata ricerca di un «retour à la Nature» portata avanti da Jean-Jacques Rousseau (1712–1778)[1]. Essa annuncia un nuovo atteggiamento nei confronti della natura, scaturito dalla particolare situazione che caratterizzava l'avvio del diciottesimo secolo. Agli inizi del Settecento nei grandi centri culturali e politici d'Europa, orientati verso la Francia di Luigi XIV, la vita si svolgeva nell'aura teatrale dei palazzi, in toni sfarzosi ed artificiali, determinati da un profondo distacco dalla natura, che veniva vissuta entro i limiti del giardino, ove la creazione risultava alterata e soffocata da interventi compositivi perpetrati nello spirito scenico degli interni. L'esuberanza di questo spettacolo non potè che provocare, come ogni situazione di eccesso, il ritorno alla misura. In questo senso la lezione di Rousseau fu un invito a liberare la natura dall'artificio, dall'ordine coercitivo e snaturante del giardino; un invito a varcare i confini del paesaggio ideale per andare alla conquista del paesaggio reale, onde ritrovare il volto autentico delle origini. La lotta contro le imposizioni fittizie richiesta dalle circostanze storico-sociali per la realizzazione di «un retour à la Nature» giustifica la predilezione di Rousseau per i paesaggi impervi come le Alpi, il brano più vergine che offriva la cornice naturale di casa sua, ove la forma volutamente disciplinata della natura-giardino risultava travolta e negata dalla forma scomposta ed indomita del selvaggio. Se Rousseau fu la voce più autorevole

del sentimento della natura con preciso riferimento al paesaggio alpestre, non va tuttavia scordata e sottovalutata l'azione di alcuni suoi predecessori, che prepararono il terreno su cui potè sbocciare la sua lezione. Pionieri della nuova tendenza furono i giardini inglesi, che in opposizione al rigore geometrico dei giardini alla francese, proponevano un'architettura più mossa e davano grande rilievo ai prati irregolari, ai boschi incolti, agli ammassi rocciosi per avvicinarsi con maggior fedeltà al carattere organico del paesaggio reale. Il filosofo, scrittore e naturalista bernese *Albrecht von Haller* (1709–1777) fu uno dei primi (30 anni prima di Rousseau!) ad identificare questa nuova concezione della natura nel paesaggio alpino, che si può dunque considerare autentica tradizione elvetica[2]. I suoi componimenti, come del resto tutto il fenomeno Alpi nel Settecento, non furono mai frutto di mere fantasie letterarie, ma ebbero sempre salde basi scientifiche, rispecchiando i criteri logici e razionali dell'Illuminismo. Fig. 1

I letterati cercavano il contatto diretto con i paesaggi delle loro creazioni, seguendo l'esempio degli scienziati, che più o meno negli stessi anni iniziarono ad osservare ed a studiare da vicino la natura delle Alpi. Anche in questo campo, come in quello letterario, la Svizzera svolse un ruolo del tutto pionieristico. La scoperta scientifica delle Alpi venne inaugurata all'inizio del Settecento dallo Zurighese *Johann Jakob Scheuchzer* (1672–1733) e sviluppata a livelli quasi attuali dal ginevrino *Horace Bénédict de Saussure* (1740–1733)[3]. L'eco delle spedizioni scientifiche di questi due esploratori, pari a quella delle imprese letterarie sopra citate, scatenò una gran smania di visitare la minuscola regione elvetica, che colse tutta l'Europa, in modo particolare l'Inghilterra, da tempo volta verso questo tipo di paesaggio.

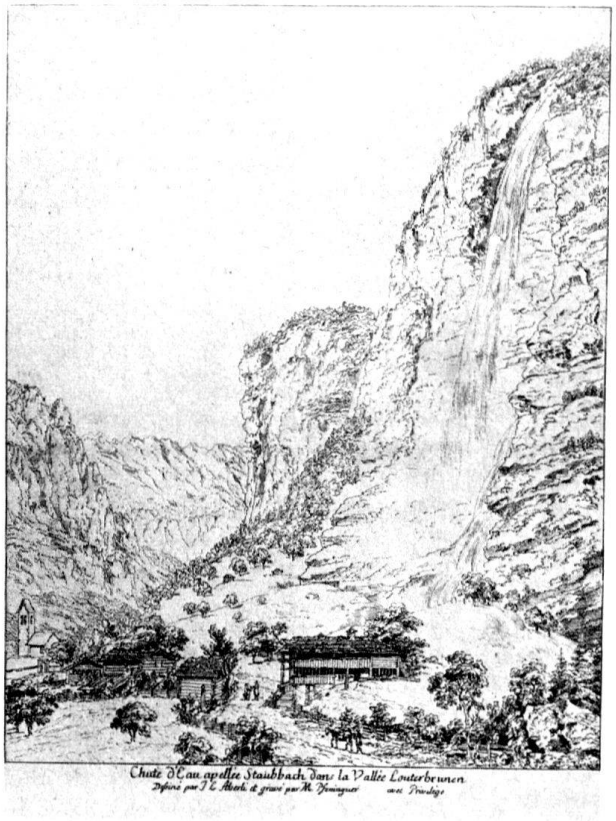
Fra i viandanti che, stimolati dalla letteratura e dalla scienza, partivano alla ricognizione di valli e foreste alpine troviamo anche molti pittori. Come la produzione letteraria e l'esplorazione scientifica, la pittura delle Alpi si sviluppò principalmente in Svizzera, che si appropria così in tutto e per tutto del primato della scoperta. I protagonisti del nuovo filone pittorico, meglio conosciuti sotto il nome di «Kleinmeister», operavano in gran parte a Berna sotto la guida di *Johann Ludwig Aberli* (1723–1786). Seppure ancora impacciati dai modi fantasiosi e giocosi del Rococò e certamente non conoscitori dell'alta montagna come i naturalisti, essi osarono per la prima volta in modo così massiccio e risoluto avvicinare la natura delle Alpi, studiarla nella sua conformazione reale e renderla con fedeltà e precisione[4]. La veduta del paesaggio alpino era principalmente destinata al traffico dei forestieri. La crescente richiesta dell'insolito «souvenir» portò l'Aberli alla scoperta di una tecnica adatta alla produzione di massa: il cosiddetto «Umrissstich», ossia la sola incisione dei contorni, stampati poi in gran quantità e acquarellati sia dall'autore che dagli aiuti. La crescente commercializzazione del primo vedutismo svizzero provocò una scadenza della produzione, che sin dall'inizio era caratterizzata da una realtà alla buona, a volte penosamente precisa, con note colorate ed aneddotiche dal sapore nettamente provinciale. Fra la massa di epigoni e decisamente fuori dai confini limi- Fig. 3

1 Effigie di Albrecht von Haller (1709–1777) in medaglione e Caspar Wolf (1735–1798) mentre ritrae lo Staubbach nella valle di Lauterbrunnen. Incisione. (In: Wyttenbach, Jakob Samuel, Beschreibung einer Reise die im Jahr 1776 durch einen Theil der berner Alpen gemacht worden, in: Merkwürdige Prospecte a. d. Schweizer-Gebürgen, Berna 1776, p. 1, vedi nota 5).

tativi della provincia si erge la figura di *Caspar Wolf* (1735–1798), iscritta all'albo d'oro del paesaggismo europeo. Nel 1744 Wolf giunse a Berna e si mise alle dipendenze di Abraham Wagner – tipico rappresentante della scoperta scientifica delle Alpi di inizio secolo –, che lo incaricò di illustrare alcuni suoi progetti di viaggio[5]. Essi comprendevano la visita di quelle che dovranno costituire le meraviglie, a cui ogni artista e ogni escursionista doveva aver rivolto l'attenzione per dirsi rispettivamente pittore e conoscitore delle Alpi elvetiche:

- I laghi in genere, soprattutto quello di Thun, di Brienz, di Lucerna e il lago Lemano (le regioni di Rousseau!).
- Fig. 1, 3, 4, 5, 9 Berna e le Alpi bernesi, con le loro cascate e i loro ghiacciai, in particolare la Jungfrau, i due ghiacciai di Grindelwald, la valle di Lauterbrunnen con la cascata dello Staubbach, l'Haslital e la cascata di Reichenbach.
- Fig. 2, 6, 7 La vecchia strada del Gottardo, in particolare il passaggio della Schöllenen, il ponte del Diavolo, una specie di galleria naturale detta Urnerloch e la regione di Faido con l'apertura sul versante sud-alpino, che ricorre spesso nelle immagini del tempo quasi ad anticipare l'annessione definitiva della Svizzera italiana all'«Oltre Gottardo», che sarà di qualche decennio più tardi.
- Le montagne della Svizzera centrale, in particolare il Rigi.

2 San Gottardo, l'ospizio, le sorgenti della Reuss e del Ticino. Incisione. (In: Scheuchzer, Johann Jakob. Itinera per Helvetiae Alpinas Regiones, Leid, 1702–1711, vol. I. p. 261, Collezione grafica, Biblioteca centrale di Zurigo, vedi nota 3).



3 Ludwig Aberli (1723–1786), La Valle di «Lauterbrunnen con la cascata dello Staubbach», «Umrissstich» non colorato (Collezione grafica, Biblioteca centrale di Zurigo).

– Le montagne vallesane, in particolare la cascata detta Pissevache e le cascate del Reno a Sciaffusa.

A destare l'interesse del pittore argoviese furono gli ammassi rocciosi, le grotte, le cascate e soprattutto i ghiacciai. Orbene questo preciso indirizzo verso il grande, l'imponente, sottolineato dalla mole spettacolare delle immagini dipinte, anticipa quegli intenti di idealizzazione della realtà, a scapito di una precisa osservazione del vero, che saranno tipici del paesaggio romantico. La pittura di Wolf tradisce inoltre un altro elemento romantico: dalla presenza solenne e gigante della montagna emana quel preciso gusto dell'orrido, già insito nelle descrizioni alpestri del von Haller e del Rousseau, che caratterizzerà il paesaggio della prima metà dell'Ottocento. La lezione di Wolf ebbe breve eco nell'opera dei pittori zurighesi *Heinrich Wüest* (1714–1812) e *Ludwig Hess* (1760–1800), altrimenti rimase unica pietra preziosa entro le pietre oramai sempre più pallide della prima pittura svizzera delle Alpi, che si trascinerà con evidenti segni di stanchezza sin dentro i primi decenni dell'Ottocento. Fra i vedutisti svizzeri della seconda generazione sono pochi a dimostrare una certa qual personalità. Degni di nota sono quasi esclusivamente i due *Gabriel Lory* padre e figlio (rispettivamente 1763–1840 e 1784–1846), che si attennero alla maniera imposta dall'Aberli.

2. Apologia nell'epoca del Romanticismo

Nella prima metà dell'Ottocento con l'avvento del Romanticismo il processo di liberalizzazione dalle sovrastrutture barocco-rococò, in favore di una più stretta aderenza alla realtà, avviato nel secolo dei Lumi si intensifica e giunge a completa maturazione. La voce delle Alpi ancora timida e sommessa nell'epoca della scoperta guadagna di tono e acquista vigorosi accordi tramite la mediazione dei più grandi spiriti del tempo. Carl Gustav Carus (1789–1869), strettamente legato a Caspar David Friedrich (1774–1840), principale protagonista del paesaggismo contemporaneo, nelle sue famose «Nove lettere sulla pittura di paesaggio» (1815/1824) riserva un elogio alla montagna, ponendola al centro della pittura romantica. Rispetto al Settecento egli forgia un nuovo tipo di paesaggio che servirà da modello a tutto il Romanticismo. La montagna appare agli occhi di Carus luogo o anima universale, creazione e linguaggio di Dio. Il pittore per appropriarsi della natura e ritrovare così la purezza oramai smarrita delle origini, deve abbandonarsi ai sentimenti prodotti dal subconscio dinnanzi allo spettacolo naturale ed imprimerli nel clima dei suoi paesaggi, affinché essi giungano all'osservatore e lo facciano risalire a Dio. La comunione mistica fra artista e paesaggio non può tuttavia giungere a compimento, ostacolata dalla consapevolezza dell'inaccessibilità di Dio ai sentimenti del comune mortale. In pittura questo atteggiamento ambivalente di flusso e riflusso, di attrazione e repulsa nei confronti della natura si tradusse come segue: l'estasi soggettiva finì per trascendere il quadro oggettivo della realtà, proiettandola in una sfera soprannaturale, espressa nella mole colossale delle dimensioni e nella carica altamente emotiva emanata dal soggetto, mentre l'amara coscienza dell'ostacolo trovò sbocco negli accenti drammatici che a tratti rompono l'incanto. I toni religiosi e patetici di queste immagini, a metà strada fra il teatrale e il naturale, non trovarono riscontro – eccetto il caso precoce di Caspar Wolf – nella tradizione dei «Kleinmeister», fedeli all'etichetta bonacciona e serena instaurata dall'Aberli e non troveranno espressione valida nella pittura svizzera di primo Ottocento. Agli albori del nuovo secolo l'avanguardia nella pittura delle Alpi dalla Svizzera passò all'Europa. Se al vedutismo dei «Kleinmeister» va il merito di essersi per primo avvicinato in modo così massiccio alla realtà delle Alpi, al paesaggismo europeo va quello di aver saputo sviluppare questo inedito passo ed averlo portato ad altissimi livelli nell'intonazione sopra descritta. I due maggiori pittori delle Alpi durante l'epoca del Romanticismo furono il Tirolese Anton Koch (1768–1839) e l'Inglese Joseph William Turner (1775–1851)[6]. Essi non lasciarono tracce rilevanti nella pittura svizzera delle Alpi, che dovrà attendere la metà dell'Ottocento, il mordente di un Calame per raggiungere i traguardi del Romanticismo europeo e ritrovare la qualità che ebbe ai tempi del Wolf. Tuttavia fra queste due colonne portanti della pittura svizzera delle Alpi s'inserisce l'opera discretamente raffinata di tre artisti, che valgono senz'altro una menzione: il Basilese *Samuel Birmann* (1793–1847), il Ginevrino *Adam Töpffer* (1766–1847) e il Neo-

4 Alexandre Calame (1810–1864), Frana nella valle dell'«Hasli». Dipinto (Museo Alpino, Berna).

castellano *Maximilien De Meuron* (1785–1868). Se i primi due avvolsero la realtà in un clima delicatamente sentimentale, senza trasgredire il momento topografico e sfociare nelle esaltazioni iperboliche del Romanticismo maturo, il terzo ebbe un'espressione più accesa e patetica maggiormente vicina all'opera prossima di *François Diday* (1802–1877) e del suo allievo *Alexandre Calame* (1810–1864). Questi fondarono a Ginevra verso la metà dell'Ottocento una scuola pittorica attraverso cui il paesaggio alpino svizzero raggiunse i massimi splendori. Fedeli al luogo della scoperta e quindi alla tradizione, Diday e Calame dedicarono tutta la loro attenzione alle Alpi bernesi, in particolare all'Haslital presso Handeck. Nei dipinti soprattutto di Calame si ripete (con l'accentuazione insita all'estrema manifestazione di un movimento) l'antico dissidio dell'anima romantica, divisa fra la felice vicinanza e la drammatica lontananza del binomio Natura-Dio. L'ebbrezza accesa dei sensi provata dall'artista in contemplazione freme nella mole quasi titanica delle rocce, nell'ammasso caotico degli infiniti dettagli che animano il fondo del bosco, nelle serpentine tracciate dalle fenditure, dai corsi d'acqua, dai sentieri, che si snodano ovunque, urtando e forando ogni stabilità. Contrariamente alle aspettative le note armoniose di questo canto, trasportate al cielo dall'insistente verticalità degli alberi non giungono a destinazione, sconcertate dal muoversi minaccioso delle acque, dallo squartarsi dei larici spogli e terrificanti, folgorati da una luce maligna e agitati da arie oscure, che muovono verso infinite ed inquietanti distese. L'originalità della pittura di Calame non sta però solo nella piena resa dei postulati del paesaggio romantico, ma anche nel suo inedito carattere di inno eroico alla nazione, nel suo proposito di pittura nazionale. Il Romanticismo sostanzialmente fu un appello al sentimento contro la ragione; un appello a quel che d'individuale v'è nel-

Fig. 4

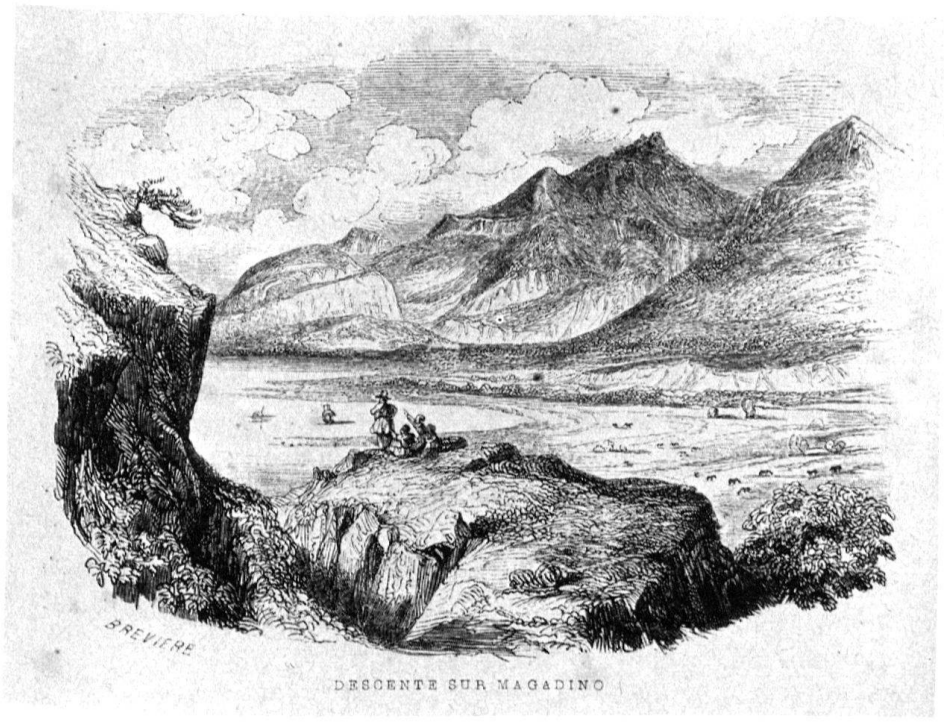
5 Samuel Birmann (1793–1847), Lo Zäsenberg e i due Schreckhörner (BE). Acquarello e penna (Gabinetto delle stampe, Museo di Basilea).

l'uomo, contro quel che è comune a tutti gli uomini; un appello ai sensi e alla fantasia contro le regole livellatrici. Di conseguenza esso spostò l'accento dall'uomo universale, soggetto a leggi astratte valide per tutti i popoli, all'individuo soggetto a tono e ritmo personale. Da qui nacque un profondo senso dell'«io», un culto della persona (l'eroe) radicalmente opposto alla mentalità antieroica del Settecento. Questa tendenza individualizzante in campo artistico si tradusse nella rivalutazione dei temi legati alla nascita e alla provenienza, attinti alla storia e alla pittura tradizionale del proprio paese, mentre in campo politico essa diede luogo al sorgere della nazioni quali unità etniche e geografiche distinte da connotati e fattezze individuali. La costituzione svizzera risale al 1848. L'idea di nazione, calda, attuale piombò al centro di ogni interesse, filtrando anche nella pittura che si mise al suo servizio.

Orbene visto il dominio incontestato del paesaggio sugli altri generi artistici che caratterizza questo periodo, lo spirito nazionale svizzero non poteva trovare altra espressione se non nelle Alpi, uno dei temi più antichi e costanti che offriva la tradizione, a cui da tempo la pittura – come abbiamo detto – aveva rivolto l'attenzione. Anzi v'è di più. Il considerare le Alpi quali rivelatrici del carattere nazionale non faceva che sviluppare un antico orientamento locale. La natura rude e montanara celebrata dal von Haller mirava al recupero dell'uomo naturalmente buono, che la civiltà corrompe e trascina sulla via del male. Orbene questo atteggiamento, tipicamente romantico, conteneva l'elemento base del concetto di nazione, che consiste nella libertà dell'individuo, esente da ogni coercizione e sottoposto esclusivamente alle leggi della natura, del proprio istinto. Ma non è tutto. Esso rispettava anche il secondo fattore inerente al concetto di nazione, che equivale al recupero della storia e della tradizione locale, di cui abbiamo parlato sopra. In effetti nelle descrizioni alpestri (vedi nota 2) del von Haller non sfugge una punta evidente di orgoglio nel poter cercare l'ambita dimensione umana entro il proprio suolo e quindi indirettamente entro il passato nazionale, che avendo portato avanti per secoli una politica all'insegna della libertà, ha permesso la sana natura del popolo alpino attuale[7].

3. Regressione e ristagno nell'epoca del Realismo

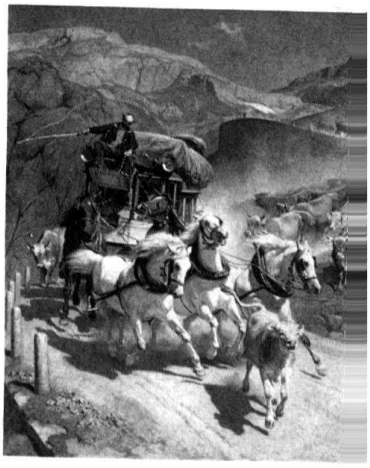
L'arte di Calame rappresenta l'ultima importante voce del Romanticismo, che sul finire della metà dell'Ottocento cederà il passo ad una nuova era, conosciuta come l'era del Realismo. Il paesaggio rimane ancora punto nevralgico dell'arte in genere. Ma poeti e pittori rivendicano una visione più obiettiva e spassionata della realtà di quella soggettiva, trasognata e a tratti contraffatta dei Romantici. Le vette e i ghiacciai alpini, i boschi e i cieli misteriosi, spettacolari, che soddisfacevano in pieno l'aspirazione mistica dei Romantici non potevano più interessare i pittori realisti, che cercavano paesaggi meno teatrali ed elitari, più accessibili al piacere quotidiano come le radure e le foreste dei sobborghi cittadini. In tutta Europa le Alpi continuavano ad



6 Rodolphe Töpffer (1799–1846), Discesa su Magadino (In: Voyages en Zigzag, excursions d'un Pensionnat en vacances dans les cantons suisses sur le revers italien des Alpes, illustrés d'après des dessins de l'auteur, Paris, 1844).

essere decantate non a caso quasi esclusivamente in Inghilterra, ove il Romanticismo ebbe inizio e ove la componente romantico-irrazionale non smetterà mai di sussistere, spingendosi sin dentro l'arte moderna. Anche la pittura svizzera di paesaggio si conforma alle tendenze europee e volta in buona parte le spalle al motivo delle Alpi. A conferma di questo fatto *Barthélemy Menn* (1816–1893), indubbiamente uno dei pittori più sensibili del Realismo svizzero, ripudia la tematica del suo grande maestro Calame e lo stile eroico-sentimentale a lui legato per convertirsi alla natura suburbana, ove le montagne non appaiono che sullo sfondo. Inoltre il dipinto forse più popolare non solo del Realismo, ma anche di tutto l'Ottocento svizzero, «La diligenza del Gottardo» di *Rudolf Koller* (1828–1905) dedica largo spazio all'azione ed ignora nel modo più assoluto lo scenario alpino in cui essa si svolge, che pochi decenni prima avrebbe certamente costituito il perno della composizione. Se le Alpi svizzere perdono terreno in campo artistico, esse assumono però sempre più importanza in campo turistico[8].

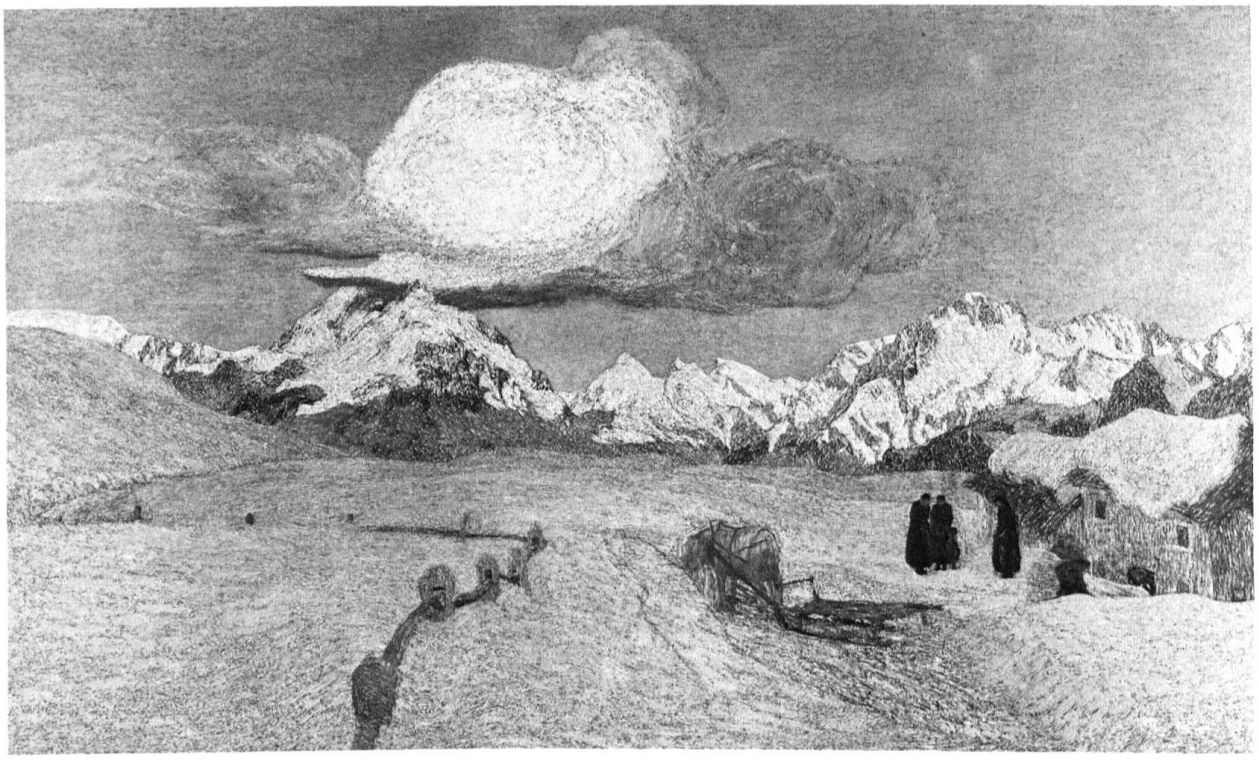
Fig. 7



7 Rudolf Koller (1828–1905), La diligenza del Gottardo. Dipinto (Kunsthaus, Zurigo).

4. Ripresa nell'epoca del Simbolismo

La diminuita attrazione del paesaggio svizzero e il lungo ristagno della pittura svizzera delle Alpi dovranno trovare meritato riscatto nell'ultimo quarto dell'Ottocento, attraverso l'opera di Giovanni Segantini, che, italiano d'origine, ma svizzero d'adozione, ci sembra giusto far rientrare in questo contesto, e di Ferdinand Hodler. *Giovanni Segantini* (1858–1899) si immerse nella natura ancora pressoché indenne dall'assalto turistico delle Alpi grigionesi, a cui assieme a Nietzsche conferirà quella attrattiva e quella celebrità che cento



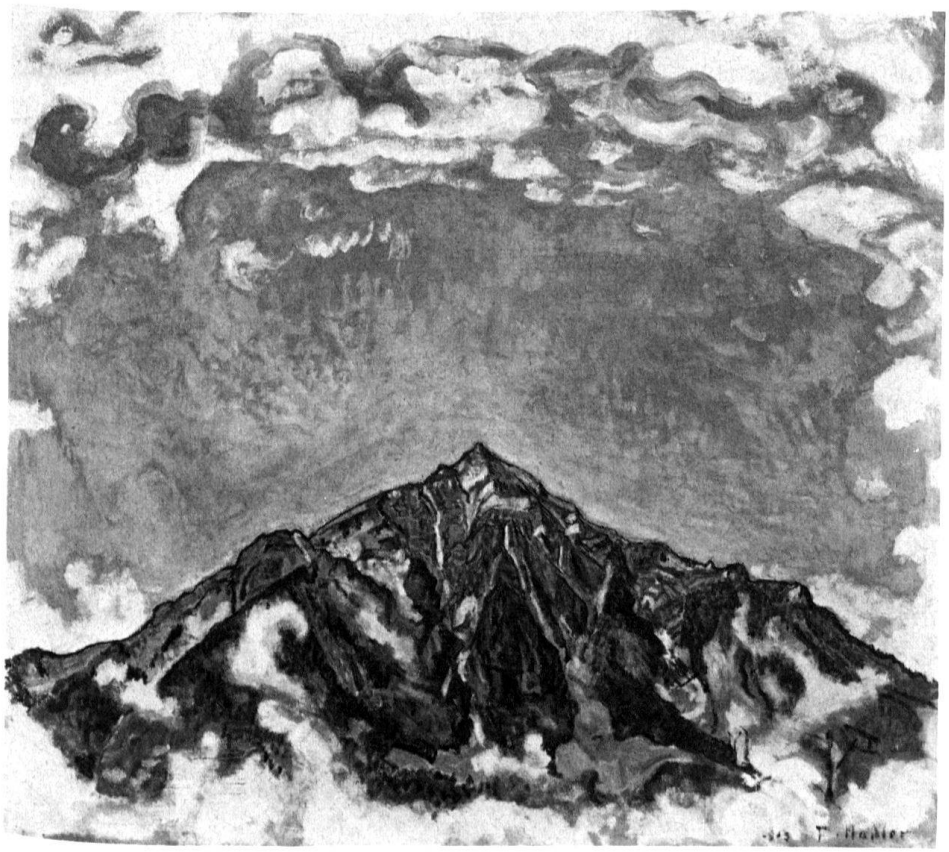
8 Giovanni Segantini (1858–1899), Trittico della Natura, Morire. Dipinto (Museo Segantini St. Moritz).

anni prima i pittori svizzeri delle Alpi avevano saputo dare alle montagne bernesi, del Gottardo e del Vallese. La ragione che mosse l'artista verso Savognin e Maloggia, evidentemente aliena da qualsiasi nazionalismo, è da ricercare nel profondo desiderio di recupero della grandezza paesana e nella gran voglia di luce. Ma l'avvio d'impronta realista sfocerà in tutt'altra direzione. La presenza maestosa delle Alpi allontanerà il Segantini dal semplice parlar quotidiano e lo riporterà alla glorificazione della realtà che fu dei Romantici. L'emozione nel sentir Dio dentro la creazione vibra fra il pulviscolo pastoso e filiforme delle atmosfere terse d'alta montagna, che sembrano avvolgere le umili vicende umane e gli elementi naturali in un unico cristallo trasparente e fiabesco. In questo intento di elevazione s'inserisce l'amara coscienza della resa già ravvisata nei vari Diday e Calame, espressa in toni velati di malinconia nei gesti delle contadine raccolte in preghiera, nello spuntare timido dei cimiteri fra il mistico candore delle nevi, nei drammi delle morti improvvise. Da qui ai dettami del Simbolismo, che combatteva la realtà e proclamava l'«idea» della realtà, ossia l'allegoria, il sogno, non vi era che un passo e Segantini compì tale passo nelle ultime sue opere, ove la sublimazione dello spettacolo naturale si profila non solo nella mistica della luce, ma anche nelle figure simboliche che accompagnano la composizione e invitano l'osservatore a superare il mondo, la carne, per approdare allo spirito eterno, perfetto della natura. *Ferdinand Hodler* (1853–1918) rappresenta un mirabile ed originalissimo frutto del panorama pittorico svizzero sopra esposto. Dalle ultime ramificazioni del vedutismo svizzero e da Calame ereditò il senso della tradizione e il tono enfatico-declamatorio della rappresentazione, mentre dalla lezione di Menn trasse i mezzi estremamente moderni del-

Fig. 8

l'esecuzione. I temi principali della sua pittura furono la storia e i soggetti allegorico-simbolici, a cui è maggiormente legato il suo nome. Il paesaggio, primo grande amore, riemergerà con potenza solo nell'ultima fase della produzione artistica, caratterizzata dallo sviluppo del vecchio patrio tema delle Alpi, che seppe risollevare dall'esaurimento e destare a nuova vita. L'elezione del paesaggio alpino, come l'elezione della storia, rientrava nella scia di quello spirito nazionale divulgato dalla pittura svizzera di metà Ottocento, da cui Hodler aveva preso le mosse. Tuttavia non fu certo il solo movente politico a guidare l'azione hodleriana, ma piuttosto la premessa spirituale che era stata alla base: il desiderio di essenza divina, racchiusa nel rude paesaggio alpino, ove regnava in perfetta sintonia con la natura l'uomo libero ed autentico, a cui spettava il compito di formare la comunità della nazione. Le descrizioni alpine dell'Hodler ripropongono la componente inibitrice che nel paesaggio romantico impediva il pieno possesso dell'elemento divino. Tuttavia essa ha conseguenze meno drammatiche, leggermente nostalgiche e più rassicuranti. In realtà il paesaggio hodleriano come quello simbolista accetta con maggior serenità la presenza dell'ostacolo, poiché crede nella possibilità di renderlo trasparente attraverso il solo processo di avvicinamento. Anzi ripone tanta speranza nella contemplazione antecedente il possesso, considerato inattuabile, che allontana di proposito l'oggetto del desiderio, confinandolo fuori dal mondo, nella leggenda, nel mistero. In questo senso nessun altro paesaggio meglio delle vette alpine poteva spingere l'uomo

Fig. 9



9 Ferdinand Hodler (1853–1926), Il Niesen. Dipinto (Kunsthaus, Aarau).

verso il mistero divino, sparso nelle ragioni del cielo, troppo ricche di spazio per poter offrire la sicurezza di un approdo. Gli intenti di elevazione e di purificazione non risultano però solo dalla scelta, dal potere allusivo del soggetto, ma emergono anche e soprattutto dalla modernissima formula stilistica. Una rigorosa sintesi di colore e di tratti essenzializza e depura il mondo visibile, registrando nelle ampie stesure, nello scatto leggero e fluttuante dei profili i moti più intimi e puri dell'anima. Tale forza di linguaggio cancella la stanchezza propria di un tema logoro e fiacco come quello delle Alpi, che ritrova nuovo, inaudito vigore. Con Hodler le Alpi si situano per l'ultima volta al centro della pittura svizzera. Nell'arte moderna il tema della montagna appare sporadicamente e costituisce in buona parte un aspetto marginale delle tendenze generali.

Zusammenfassung

In den Jahren um die Gründung des Bundesstaates (1848) nahm die Alpenmalerei den Charakter eines Lobliedes auf die Nation an und begann sich kurzweg mit der Schweizer Kunst zu identifizieren. Der Vorzug, den die Alpenmalerei gegenüber den andern künstlerischen Gattungen bei der Wahl einer Nationalkunst genoss, hat zwei Gründe: Einmal spielte die Landschaft eine sehr wichtige Rolle in der Kunst dieser Zeit. Zudem verfügte die Alpenmalerei über eine lange Lokaltradition, indem sie der Verherrlichung der Vergangenheit entgegenkam, welche eine der wichtigen Grundlagen für den Nationalgeist bildet. Aus diesem Grund wollten wir bei den Anfängen einsetzen, die zwischen 1700 und 1750 liegen. Nach 1850 tritt das nationale Element in der Alpenmalerei immer stärker zurück. Trotzdem war es unsere Absicht, in Kürze die Behandlung des Themas auch über jenes Datum hinaus zu skizzieren, um eine vollständige Übersicht über dieses Phänomen zu bieten.

Résumé

A l'époque de la Constitution fédérale (1848) la peinture alpestre se présentait comme un hymne héroique à la nation et s'identifiait à l'art suisse tout court. Lors du choix du genre artistique représentatif de l'art national, la préférence fut accordée à la peinture alpestre pour deux raisons bien précises: premièrement, le paysage occupait alors une place centrale dans le domaine de l'art en général, ensuite, la peinture alpestre se vantait d'une tradition locale très ancienne fondée sur l'exaltation du passé, qui constitue un des facteurs essentiels de l'esprit nationaliste. C'est pourquoi nous nous sommes fixé pour point de départ la période qui se situe aux alentours de 1700–1750. Après 1850 la composante nationale de la peinture alpestre perd peu à peu son évidence, nous avons toutefois souhaité retracer brièvement la fortune qu'a connu ce thème bien au-delà de la date mentionnée afin de présenter une vue globale du phénomène.

Note

[1] Le opere più significative di Jean Jacques Rousseau furono la «Nouvelle Héloise» e l'«Emile» rispettivamente del 1761 e del 1762.

[2] Perno della sua dottrina fu la poesia «Die Alpen», scritta nel lontano 1729. Assieme al von Haller agirono in questa direzione Salomon Gessner (1730–1788) e l'allora fertilissima scuola illuministica zurighese di Johann Jakob Bodmer (1698–1783), Johann Jakob Breitinger (1701–1776) e Caspar Lavater (1741–1801), tanto per fare i nomi più illustri.

[3] L'opera più conosciuta dello Scheuchzer era l'«Itinera per Helvetiae Alpinas Regiones», scritta fra il 1702 e il 1711, mentre il grande contributo del De Saussure furono i «Voyages dans les Alpes» del 1779–1796.

[4] Quelli che prima di loro tentarono simili imprese rimasero casi isolati e non fecero scuola come Jan Hackaert e il suo allievo svizzero Conrad Meyer, attivi nel Seicento.

[5] Dalla collaborazione fra Wolf e Wagner nacque la preziosa opera «Merkwürdige Prospekte aus den Schweizer Gebirgen und derselben Beschreibung», edita dallo stesso Wagner a Berna nel 1776, con prefazione del von Haller e apporto del naturalista svizzero Jakob Salomon Wyttenbach.

[6] A Turner dobbiamo forse le più belle immagini del paesaggio alpino svizzero, fra cui spiccano alcune vedute di Bellinzona, eternata nella purezza spoglia di materia, nella fragilità dell'acquarello.

[7] A conferma di questo precoce indirizzo troviamo segni di esaltazione del proprio passato di libere città, liberi cantoni contro il dispotismo francese anche nel patrizio bernese Beat Ludwig von Muralt e in Johann Jakob Bodmer (vedi nota 2), che operarono nella stessa epoca del von Haller. E più tardi nello stesso Rousseau. Vedi a proposito CHABOD, FEDERICO: L'idea di nazione, Bari, 1961, p. 12–23.

[8] Le opere consultate dai primi turisti in viaggio attraverso la Svizzera furono innanzitutto quelle famose dei naturalisti (vedi nota 3), che a prescindere dalla portata scientifica offrivano splendide descrizioni delle regioni studiate. Fra una delle primissime guide turistiche ricordiamo i «Beiträge zur näheren Kenntnis des Schweizerlandes», scritti nella prima metà del Settecento da Johann Rudolf Schinz (1745–1790), che comprendono una splendida monografia sul Ticino. Diffusissime come guide di viaggio a partire dalla seconda metà dell'Ottocento erano le descrizioni di paesaggio con punte finissime di umorismo del disegnatore ginevrino Rodolphe Töpffer (1799–1846), contenute nei suoi «Voyages en Zigzag» del 1838 (verti ill. 9).

Fonti delle fotografie

1, 2, 3: Zentralbibliothek Zürich. – 4, 6–9: Istituto Svizzero di Studi d'Arte, Zurigo (Jean-Pierre Kuhn). – 5: Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Basel.

Indirizzo dell'autrice

Maria Antonia Reinhard-Felice, lic. phil., storica d'arte, Contrada Vecchio Municipio 12, 6976 Castagnola