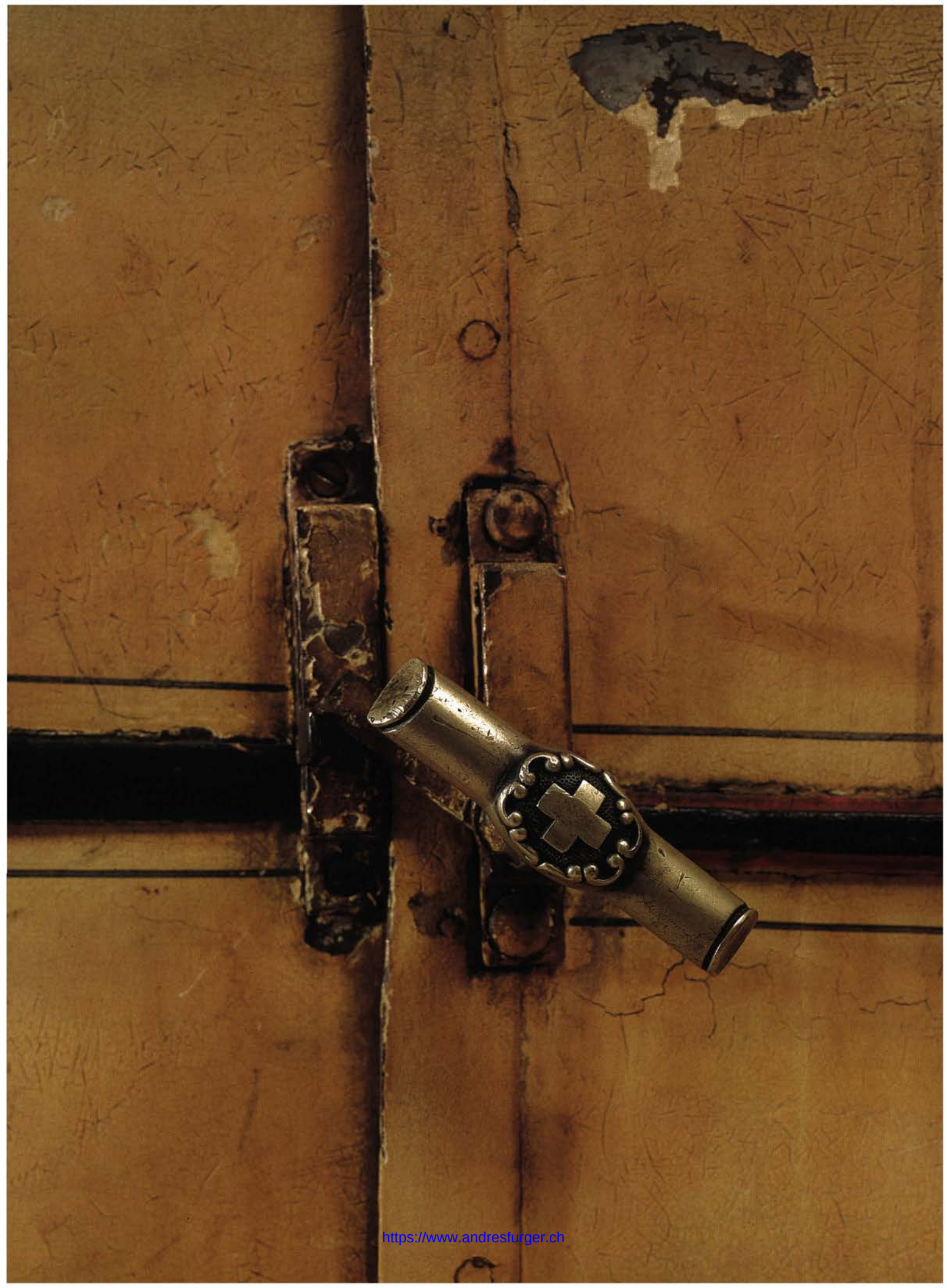






MUSEO NAZIONALE SVIZZERO ZURIGO & PRANGINS

ANDRES FURGER

Con contributi di
CHANTAL DE SCHOULEPNIKOFF
FRANÇOIS DE CAPITANI

Fotografie di
DONAT STUPPAN



MUSEI SVIZZERI

BANQUE PARIBAS (SUISSE) S.A. IN COLLABORAZIONE CON
L'ISTITUTO SVIZZERO DI STUDI D'ARTE

<https://www.andresfurger.ch>

Editore
Istituto svizzero di studi d'arte
(Regina Bühlmann)

Traduzione
Anita Guglielmetti

Redazione
Maddalena Disch e Istituto svizzero di
studi d'arte (Regina Bühlmann)

Grafica
Ewald Graber, Berna

Impaginazione e composizione
Istituto svizzero di studi d'arte
(Juerg Albrecht)

Fotografie
Museo nazionale svizzero
(Donat Stuppan)

Fotolito
Neue Schwitser AG, Allschwil/Basilea

Stampa
Gasser Print AG, Coira/Disentis

Legatura
Buchbinderei Burkhardt AG, Mönchaltorf

Copyright 1998 by
Istituto svizzero di studi d'arte, Zurigo
Banque Paribas (Suisse) S.A., Ginevra
ISBN 3-908184-77-0
[italiano, in broccura (Museo)]
ISBN 3-908184-76-2 [italiano, rilegato]
ISBN 3-908184-71-1
[tedesco, in broccura (Museo)]
ISBN 3-908184-70-3 [tedesco, rilegato]
ISBN 3-908184-73-8
[francese, in broccura (Museo)]
ISBN 3-908184-72-x [francese, rilegato]
ISBN 3-908184-75-4
[inglese, in broccura (Museo)]
ISBN 3-908184-74-6 [inglese, rilegato]

Frontespizio
Char-de-côte
Cfr. pp. 100-101

Copertina
Mercurio di Thalwil
Cfr. pp. 10-11

Alla realizzazione di questo volume hanno
contribuito i seguenti collaboratori e colla-
boratrici del Museo nazionale svizzero:

Heidi Amrein (archeologia), Klaus Deuch-
ler (pedagogia museale), Hanspeter Dräyer
(storia delle costruzioni), Walter Fasnacht
(archeologia), Dione Flühler (scultura/
pittura), Laurent Flutsch (archeologia),
Jeannette Frey (fototeca), Felix Graf
(biblioteca), Adrian Hofacker (redazione/
documentazione), Konrad Jaggi (documen-
tazione), Monica Iseli (redazione/segreteria
di direzione), Christine Keller (ceramica/
vetro), Christof Kübler (xx secolo),
Hanspeter Lanz (metalli preziosi/stagno),
Catherine Leuzinger (archeologia), Thomas
Loertscher (mobili/cultura dell'abitazione),
Peter Maeder (uniformi/bandiere), Silvana
Mombelli Thommen (segreteria di dire-
zione/redazione), Laurence Neuffer (segre-
teria della sezione archeologia/redazione),
Sigrid Pallmert (tessili/ costumi/ gioielli),
Hortensia von Roten (numismatica),
Mylène Ruoss (dipinti/pittura su vetro),
Rudolf Schnyder (ceramica), Bernard
Schüle (etnografia), Matthias Senn (armi),
Anna Siegrist-Ronzani (documentazione),
Ricabeth Steiger (collezione di fotografie
Herzog), Geneviève Teoh (restauro di
dipinti/sculture), Regula Zweifel (coordina-
mento dei musei annessi)

Altri collaboratori:
Paul Lang
(Istituto svizzero di studi d'arte)
Antoinette Rast-Eicher
(Università di Zurigo)
Hans Peter Treichler
(Storico delle civiltà)

I testi sul Castello di Prangins (pp. 8-9)
e su Vernet (p. 87) sono di Chantal de
Schoulepnikoff, quelli su Trippel (p. 89),
Dautun (pp. 96-97), Zeller (p. 103), Wirz
(p. 113) e sulla doccia di Kappelen (p. 115)
di François de Capitani; Regula Zweifel,
Matthias Senn e Hanspeter Lanz presen-
tano i musei annessi (pp. 126-127).

Prefazione	5
Fondazione e costruzione del Museo nazionale svizzero a Zurigo	7
La sede romanda nel Castello di Prangins	8
Ermes come accompagnatore	11
Archeologia e antichità	12
Alto Medioevo	28
Basso e tardo Medioevo	36
Prima età moderna	54
Il XVIII secolo	80
Il XIX secolo	92
Il XX secolo	110
Musei annessi al Museo nazionale svizzero	126

Il Museo nazionale svizzero ha, per legge, il compito di collezionare ed esporre in pubblico oggetti relativi alla storia della cultura svizzera dalle origini ai giorni nostri. Tale impostazione enciclopedica, che risale al XIX secolo, è mantenuta a tutt'oggi. Gli ultimi cento anni hanno visto costituirsi una collezione di circa 800000 oggetti, di cui una parte cospicua è esposta nell'odierna rete museale del Museo nazionale svizzero. Le opere presentate in questo volume sono ubicate prevalentemente nella sede centrale a Zurigo e nella nuova sede romanda del Castello di Prangins.

La pubblicazione si propone di offrire una visione d'insieme sulla storia della cultura svizzera attraverso 58 oggetti che ne rappresentano ognuno un tassello. Mediante un'utilizzazione mirata del dettaglio fotografico lo sguardo viene ravvicinato a ciascun oggetto. La selezione tiene debitamente in considerazione anche il tardo Ottocento e l'intero XX secolo, sebbene la loro presenza in collezione sia lungi dall'eguagliare la densità dei secoli precedenti. Considerevoli sono peraltro gli sforzi compiuti nello scorso decennio per colmare questa lacuna.

Il volume appare in occasione del giubileo per i cento anni del Museo nazionale a Zurigo e in concomitanza con l'apertura della sede romanda di Prangins. Sia la pubblicazione che il nuovo museo sul lago di Ginevra gettano un ponte fra la Svizzera romanda e la Svizzera tedesca.

Numerosi sono i collaboratori e collaboratrici del Museo nazionale svizzero che hanno partecipato alla realizzazione del presente volume; desidero esprimere loro i miei più vivi ringraziamenti, in particolare a Monica Iseli e Hans Peter Treichler, responsabili del lavoro di redazione. Salvo poche eccezioni, le fotografie sono state appositamente realizzate per questa pubblicazione da Donat Stuppan, che si è dedicato con grande sensibilità all'incarico sviluppato insieme.

Il libro appare grazie al notevole impegno della Banque Paribas, al cui Vicepresidente del Consiglio d'amministrazione Adalbert Korff desidero esprimere la mia più viva gratitudine. Un particolare ringraziamento anche all'Istituto svizzero di studi d'arte, responsabile dell'impaginazione e della redazione generale.

Andres Furger

Direttore del Museo nazionale svizzero



I lavori preparatori per la costituzione di una collezione nazionale di «antichità della patria» iniziarono all'epoca dello storicismo, alcuni decenni dopo la fondazione della Confederazione svizzera, avvenuta nel 1848. Nel 1890 due fattori determinarono infine le basi giuridiche per la creazione di un museo nazionale: in primo luogo la consapevolezza della responsabilità nei confronti del patrimonio culturale che a poco a poco si sviluppava fra i rappresentanti del nuovo stato; in secondo luogo il preoccupante aumento delle vendite all'estero di importanti oggetti antichi. A tutto ciò si aggiungeva il crescente bisogno dello stato di affermare la propria identità culturale attraverso un museo nazionale (cfr. p. 110). Come altri stati europei, anche la Svizzera si concentrò su un'epoca del suo passato: il Medioevo, che all'epoca godeva di una considerazione particolarmente alta. Di conseguenza gli oggetti collezionati appartenevano al periodo romanico e gotico, oltretutto al Rinascimento, e la veste architettonica per ospitare le collezioni in rapida crescita non poteva perciò che essere un edificio d'impronta medievale.

Il castello del museo, ultimato nel 1898 e situato dietro la stazione centrale di Zurigo, è dominato dalla torre d'ingresso ispirata alla «Brugger Turm» delle fortificazioni di Baden. Sopra l'entrata una scritta a caratteri dorati recita:

MUSEO NAZIONALE SVIZZERO
FONDATO PER DECISIONE DELL'ASSEMBLEA
FEDERALE
COSTRUITO DALLA CITTÀ DI ZURIGO

L'iscrizione nasconde una genesi movimentata. In seno alla struttura federalista dello stato democratico, l'idea di un «museo centrale» fu sin dall'inizio oggetto di accese discussioni. La scelta dell'ubicazione del museo scatenò un aperto dissidio, che all'interno del sistema bicamerale svizzero sfociò addirittura in una prova di forza tra il Consiglio nazionale e il Consiglio degli stati. La disputa fra le città di Lucerna, Basilea, Berna, Zurigo e i rispettivi seguaci si concluse con

una vittoria di stretto margine della città di Zurigo, allora in pieno sviluppo. In contropartita, i consiglieri comunali dovettero tributare il nucleo originario del museo mettendo a disposizione le proprie collezioni rilevanti sul piano storico-culturale, e costruire l'edificio a proprie spese. Un corpo di fabbrica cubico – stilisticamente improntato al tempio rinascimentale – era fuori discussione per un progetto così controverso. Si impose invece un complesso a guisa di castello, a struttura additiva, inteso come specchio della varietà della storia culturale svizzera. Il progetto venne realizzato in tempi straordinariamente brevi, come testimonia l'iscrizione sulla fascia sovrastante il gruppo di figure all'ingresso: «periodo di costruzione 1892–1898». L'inaugurazione solenne, che comprendeva un corteo storico attraverso la città di Zurigo, ebbe luogo il 25 giugno 1898.

L'imponente gruppo di figure sulla torre d'ingresso poggia su una mensola sorretta dai due leoni che tradizionalmente reggono lo stemma di Zurigo. A sinistra e a destra della croce elvetica vi sono un anziano guerriero svizzero con una spada, simbolo della difesa, e una donna svizzera con una conocchia che secondo l'antico diritto tedesco simboleggia il feudo trasmissibile per eredità alle donne e che qui rappresenta inoltre lo zelo domestico delle Svizzere. Mentre il viso della donna è rivolto ai visitatori, l'uomo guarda in lontananza. La parte superiore della torre, coronata da un tetto gotico, è dotata di finestre romaniche ed è cinta da una serie di beccatelli, visibile da lontano. L'architettura ottocentesca del castello, che oggi si avverte un po' grezza, trova un grazioso complemento nell'enorme glicine, coltivato con cura da decenni, che si arrampica ai lati della torre.

L'ala a destra della torre ha ospitato fino al 1932 la Kunstgewerbeschule. Una scelta ponderata – in rispondenza al pensiero storicista le collezioni del museo dovevano fungere da modello alla produzione dell'artigianato contemporaneo, in accordo con la linea di pensiero propria allo storicismo.



Sala d'armi. Fotografia del 1907

Gustav Gull (1858–1942)
Museo nazionale svizzero
Zurigo, 1892–1898

Così come il presente si trasforma, mutano anche il quadro storico e le istituzioni che si occupano di storia. Nel XIX secolo si optò per un Museo nazionale ubicato in un edificio espositivo centrale e unico. Nel corso del XX secolo tuttavia la convinzione crescente che si dovessero annessere ad esso degli altri musei ha portato alle sedi annesse di Wildegg, delle Cantine di Gandria, di Seewen e di Svitto nonché a due altre «filiali» nella città di Zurigo. Gradualmente si è affermato il desiderio di una sede rappresentativa nella Svizzera romanda.

Robert Durrer, *Heinrich Angst, erster Direktor des Schweizerischen Landesmuseums und Britischer Generalkonsul in Zürich*, Glarona 1948. – *Schweizerisches Landes-Museum – Zürcher Bevölkerung. Den Hohen Eidgenössischen Räten gewidmet. Im Dezember 1890. – Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. Juni 1898.*

Per i suoi cento anni, nel giugno del 1998, il Museo nazionale apre una sede nella Svizzera romanda: il Castello di Prangins (Vaud), situato a metà strada fra Losanna e Ginevra. Dopo un secolo di centralizzazione delle collezioni a Zurigo, il Museo nazionale svizzero ha ritenuto opportuno ampliare il proprio spazio espositivo oltre i confini cantonali, gettando così un ponte culturale fra le diverse regioni linguistiche della Svizzera.

Proprio a tale scopo, nel 1975, i cantoni Vaud e Ginevra avevano offerto la tenuta di Prangins alla Confederazione. Lo stesso Museo nazionale svizzero aveva peraltro scelto questo luogo che sembrava fatto su misura: l'interesse architettonico e storico del monumento d'inizio Settecento, la sua posizione invidiabile su una terrazza prospiciente il Lemano e fronteggiante il Monte Bianco, così come la disposizione degli interni rendevano particolarmente gradevole il sito.

Sarebbero tuttavia occorsi lunghi anni di pazienza prima che il pubblico potesse usufruirne: il fabbricato e i suoi due annessi, in stato di estremo degrado, hanno necessitato di una ristrutturazione minuziosa; d'altro canto, la trasformazione di una dimora privata in edificio pubblico ha comportato l'impiego di tecniche sofisticate in materia di sicurezza, riscaldamento, ventilazione, ecc. Infine anche i parchi che circondano la tenuta hanno richiesto un'opera di completo ripristino, in particolare l'orto dove vengono coltivate delle antiche specie di frutti e verdure.

Nella tenuta di Prangins il pubblico può visitare oggi un museo dedicato alla storia svizzera del Sette e Ottocento, delle esposizioni temporanee e un centro di incontri.

La collezione permanente consente di ripercorrere la storia svizzera dal 1750 al 1920 evocando al tempo stesso il passato della tenuta e del Castello. Al pianterreno sono introdotti gli ideali dell'Illuminismo, mentre il piano superiore illustra l'evoluzione della Svizzera dall'Ancien régime fino all'inizio del Novecento da un punto di vista politico, economico, sociale e culturale. Nel sottotetto si presentano le relazioni della Svizzera

con l'estero e la sua integrazione in un'economia mondiale. Quanto esposto nelle cantine permette di risalire alle origini del Castello, alla sua costruzione, al funzionamento della baronia e al suo sistema economico. La dépendance, infine, è un luogo di riposo e ricreazione: ospita un'esposizione strettamente connessa all'orto e ai parchi che evoca i piaceri dell'orticoltura e propone una visione d'insieme sui grandi cambiamenti avvenuti nel paesaggio svizzero a partire dal XVIII secolo.

Le ampie sale situate nell'antico frantoio del Castello e nell'edificio annesso offrono la possibilità di presentare regolarmente delle esposizioni temporanee provenienti da altri musei svizzeri o stranieri, favorendo così il dialogo fra le istituzioni e diversificando gli interessi del pubblico. Il Castello di Prangins accoglie inoltre un centro di incontri in cui si svolgono colloqui, conferenze, seminari incentrati sul passato, presente e futuro della Svizzera, e anche manifestazioni culturali (spettacoli, concerti, ecc.).

Già in origine, il Castello di Prangins sembrava chiamato a diventare luogo privilegiato delle relazioni fra la Svizzera tedesca e francese; è stato in effetti costruito e abitato durante quasi un secolo da una famiglia di origine svizzero tedesca che, dopo essersi stabilita in Francia all'inizio del Seicento, scelse di dimorare sulle rive del Lemano nel 1723. In quell'anno infatti Louis Guiguer, discendente dei Gyger di Bürglen (Turgovia), acquistò la tenuta di Prangins, sulla quale si trovava un castello in rovina risalente alla seconda metà del Cinquecento, che a sua volta sostituiva un manufatto precedente. Louis Guiguer divenne così barone di Prangins, aggiungendo quindi un titolo nobiliare alla sua immensa fortuna. Attivo come banchiere a Parigi, Londra, Amsterdam e Ginevra, egli operava in seno a una rete internazionale connessa ai grandi affari politico-finanziari della fine del regno di Luigi XIV e della Reggenza. A lui si deve l'edificazione dell'attuale castello, intrapresa a partire dal 1730 senza dubbio secondo i piani di un architetto francese.

Probabilmente però Louis Guiguer stesso e sua moglie Judith, nata van Robais, non vissero mai a Prangins. Donarono la tenuta al nipote Jean-Georges che si installò nel castello nel 1755, alcuni mesi dopo averlo messo a disposizione di Voltaire, intenzionato a stabilirsi in quella regione.

Dopo la morte di Jean-Georges Guiguer (1770), Prangins divenne la residenza di suo figlio Louis-François, già luogotenente della Guardia Svizzera. Con lui prese avvio un periodo particolarmente brillante per il castello, che divenne luogo di cultura, di incontro e di feste. Ne è una testimonianza commovente il Diario fedelmente tenuto da Louis-François fino alla sua morte, sopraggiunta nel 1786, che inoltre costituisce una preziosa fonte di informazioni.

Sarà il figlio maggiore, Charles-Jules Guiguer de Prangins, futuro generale dell'esercito svizzero, a disfarsi nel 1814 della tenuta di famiglia. Il nuovo proprietario, Giuseppe Bonaparte, fratello maggiore di Napoleone I, già re di Spagna, allora in esilio, aveva senza dubbio l'intenzione di stabilirsi definitivamente a Prangins; ma la sua presenza in Svizzera non era ben vista dalle autorità delle potenze alleate riunite al congresso di Vienna. Nel marzo del 1815 Giuseppe lasciò improvvisamente Prangins per raggiungere Napoleone di ritorno dall'Isola d'Elba.

Nel corso dell'Ottocento, la tenuta venne a poco a poco frammentata passando di mano in mano. A partire dal 1873 conobbe una rinnovata notorietà come collegio maschile, diretto dalla Comunità dei Frati moravi, come tale ospitò per oltre 50 anni una scuola di fama internazionale, frequentata da più di 2000 allievi provenienti principalmente da paesi anglofoni e germanofoni. L'insegnamento, teso anzitutto allo studio delle materie commerciali e delle lingue, comprendeva anche il disegno, lo sport, la musica e persino la fotografia. Rovinato dalla prima guerra mondiale, in seguito alla partenza di numerosi allievi stranieri, il collegio chiuse i battenti nel 1919.

Successivamente la proprietà fu acquistata da Horace de Pourtales, fratello dello



Entrata del Castello di Prangins

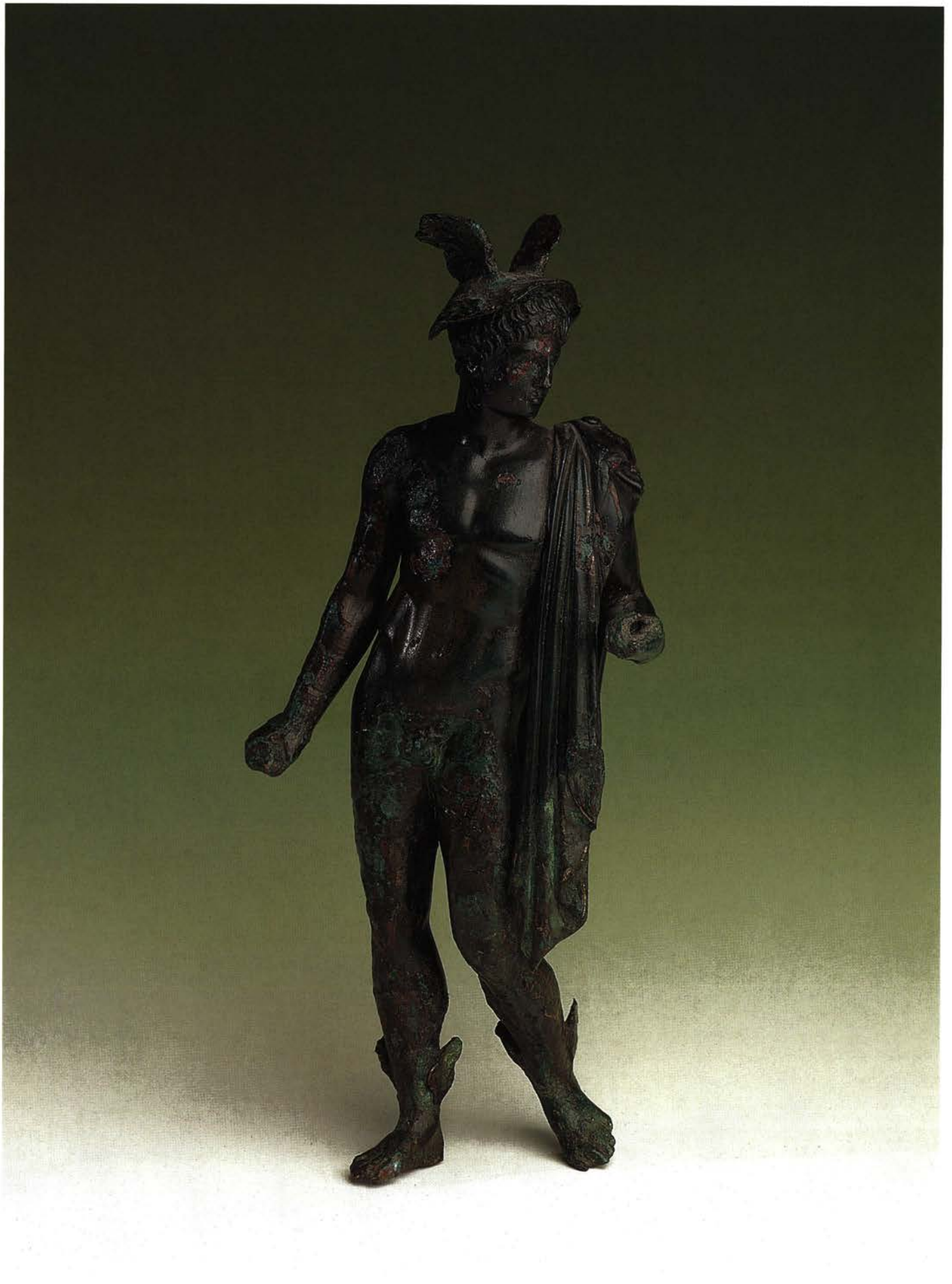
scrittore Guy de Pourtalès, che la restaurò integralmente. Nel 1930 essa passò a Katherine McCormick, un'americana nota per il suo mecenatismo in favore della cultura, della medicina e della causa femminista. Nel 1964 cedette il Castello al governo degli Stati Uniti, che avrebbe voluto installare il proprio ambasciatore in prossimità delle Nazioni Unite: rinunciò per motivi finanziari e nel 1970 rimise in vendita la proprietà. Dopo l'effimero passaggio di Bernard Cornfeld, finanziere fallito, nel 1974 i cantoni Vaud e Ginevra acquistarono la tenuta di Prangins e l'anno successivo la donarono alla Confederazione affinché divenisse la sede del Museo nazionale nella Svizzera romanda.

Il Castello di Prangins è un monumento storico di primaria importanza. Costruito in stile francese a partire dal 1730, colpisce per le sue dimensioni monumentali, per la simmetria e l'equilibrio delle sue proporzioni, ma anche per la sua estrema sobrietà. Sorge su un'imponente terrazza ed è dominato da quattro torri d'angolo sormontate da una copertura a quattro falde. Nel cortile d'onore pressoché quadrato circoscritto dal corpo principale e dalle due ali laterali, stupisce l'assenza di un ingresso centrale e monumentale. Le otto porte equivalenti che danno accesso alle diverse zone del castello attestano l'utilizzazione dell'edificio come centro economico e amministrativo della

baronia sotto un unico tetto con le sale di rappresentanza, gli appartamenti privati e i servizi dell'intendenza.

Il Museo nazionale e gli architetti incaricati del restauro hanno rigorosamente rispettato la disposizione originale, adattandovi sia l'allestimento dell'esposizione permanente sulla storia della Svizzera nel Sette e Ottocento, sia le diverse funzioni del museo.

Chantal de Schoulepnikoff, *Le Château de Prangins. La demeure historique* (album n. 2), Zurigo 1991. – *Château de Prangins. Guide*, 1998.



Al momento della fondazione del museo l'attenzione era accentrata sul passato più antico del territorio che più tardi sarebbe stato unificato nella Confederazione svizzera. Oggi i responsabili ritengono importante che la collezione comprenda testimonianze di tutte le epoche storiche, dall'età della pietra ai giorni nostri. Questa linea di pensiero trova riscontro anche nel presente volume, che ripercorre cronologicamente l'arco di diversi secoli focalizzando oggetti appartenenti alle collezioni esposte a Zurigo e Prangins, che rappresentano ciascuno un tassello della storia culturale svizzera. Muovendo dai singoli artefatti e opere d'arte, gli autori cercano quindi di addentrarsi nei meandri del passato. Immagine e testo si avvalgono dei primi piani, applicando a queste pagine ciò che anche nella pratica museale costituisce un aspetto centrale: avvicinare il visitatore il più possibile agli originali. Gli autori si sono impegnati a considerare numerosi oggetti in una luce nuova e a mostrare connessioni inconsuete.

Il nostro viaggio nel tempo attraverso la storia della cultura svizzera si apre con la figura bronzea riprodotta in copertina: il dio greco Ermes, personificazione divina del guardiano di porte e portali. In sua compagnia varchiamo l'arco buio della torre di accesso; egli ci guiderà nell'eccitante viaggio attraverso i millenni.

La statuetta, come tramandano fonti del XIX secolo, fu reperita con altri oggetti in bronzo a Thalwil presso Zurigo e giunse nella sezione di archeologia del museo tramite la Società degli Antiquari di Zurigo, della quale custodisce numerosi oggetti in deposito. Ermes rappresenta l'eredità dell'antichità ancora oggi dominante, che in epoca celtica e romana, e nuovamente a partire dal Rinascimento è stata recepita in modo sempre diverso. Secondo Cesare gli abitanti della Gallia romana veneravano questo dio, dai Romani denominato Mercurio, come una delle loro principali divinità. Il bronzetto, alto 22 centimetri, risale al primo terzo del II secolo e fa parte delle raffigurazioni di Mercurio qualitativamente più

significative provenienti dalle province romane. Sebbene la statuetta, parzialmente corrosa, sia priva degli attributi noti, quali il caduceo nella sinistra e la borsa coi denari nella destra, il petaso alato e i talari non lasciano dubbi circa il suo ruolo di messaggero degli dei e di accompagnatore delle anime.

L'eleganza del portamento di Mercurio – coperto soltanto da un mantello gettato su una spalla – la bellezza del modellato, la posizione lievemente arretrata della gamba sinistra rimandano ai modelli greci del V secolo a.C. Si riscontrano riferimenti a una scultura dell'eroe troiano Diomede generalmente attribuita a Cresila e al cosiddetto Doriforo di Policleteo. L'autore, un classicista romano, ha introdotto nel suo bronzetto numerosi elementi dell'arte policletea, come lo spigliato movimento della testa in direzione della gamba flessa che contraddistingue il nostro Mercurio. L'interpretazione diversa di una scultura greca ad opera di un artista romano – in questo caso facendo dell'eroe un dio – è nota e non atipica per l'epoca.

Il Mercurio di Thalwil illustra in modo esemplare come la cultura greca, tramite l'epoca gallo-romana, perduri fino ad oggi, quanto profonde siano le nostre radici culturali e con quale varietà si incrocino i percorsi della storia. Chiarire la storia e le vicende storiche è uno dei lavori principali svolti dietro le quinte. Il Museo nazionale custodisce complessivamente 800.000 oggetti, dei quali il presente libro propone un'accurata selezione. Una parte importante degli oggetti appartenenti al XVIII e al XIX secolo e la maggior parte degli oggetti del XX secolo è entrata in collezione soltanto negli ultimi dieci anni. L'arricchimento della collezione relativa al XX secolo è peraltro considerevole; un museo vive con e delle sue collezioni. I testi qui proposti si fondano su numerose ricerche specifiche compiute da diverse generazioni di studiosi, in particolare dagli attuali collaboratori del Museo nazionale svizzero.

Nel 16° rapporto della Società degli Antiquari di Zurigo, relativo al 1859 e 1860, a pagina 5, nella rubrica «Donazioni alla Col-



Mercurio di Thalwil. Romano
Statuetta di bronzo. Altezza: 22 cm;
larghezza: 9,5 cm; profondità: 6,3 cm
A 3447

lezione» si legge: «da parte del signor Spengler Suter di Thalwil: statuetta di Mercurio in bronzo e frammento di un coltello in bronzo di Thalwil.» Non si può escludere che la statuetta sia giunta a Thalwil attraverso il mercato.

Walther-Herwig Schuchhardt, «Der Merkur von Thalwil», in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte* 20/1960, pp. 163–175 con bibliografia precedente. – Annalis Leibundgut, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, esposizione al Liebighaus, Francoforte sul Meno 1990, p. 415 e sgg. e 666 e sgg.



Uno sguardo incisivo su cavalli selvaggi

La storia della cultura dell'uomo è antica quanto quella della sua evoluzione: risale a oltre due milioni di anni fa. Durante l'arco di tempo più ampio della sua esistenza, le basi di sopravvivenza economica dell'uomo furono assicurate dalla raccolta e dalla caccia. A partire dalla tarda epoca glaciale, dal Paleolitico superiore, la storia della Svizzera è determinata dall'uomo nell'accezione attuale del termine – l'*Homo sapiens sapiens* – di cui rimane una ricca eredità materiale comprensiva di opere d'arte sorprendenti. Ancora oggi associamo ai presunti abitanti delle caverne l'immagine di selvaggi seminudi in tetri ambienti. In realtà le caverne, di cui oggi ammiriamo stupiti le pitture parietali, erano adibite a luogo di culto e non fungevano, come generalmente si ritiene, da abitazioni. Le case erano situate per lo più in aperta campagna. Dopo il ritiro dei ghiacci, l'Altopiano e la zona prealpina di allora assomigliavano a una steppa ed erano connotati da una flora e una fauna che oggi troviamo all'estremo Nord. Tra gli animali figuravano mandrie di renne e di piccoli selvaggi, che venivano cacciati intensamente.

Il bastone perforato qui riprodotto, lungo 29 centimetri, è in corno di renna e reca l'incisione di due cavalli selvaggi che si inseguono; fu rinvenuto nel 1893 nel riparo di Schweizersbild presso Sciaffusa in una piccola nicchia nella roccia, dove erano collocati diversi denti, ossa e artefatti in selce. Il reperto venne riportato alla luce con cautela, quindi ingessato sul posto e successivamente liberato dall'involucro di gesso dal conservatore del Museo nazionale allora in carica. Ad eccezione di alcuni danni nella zona dorsale del cavallo anteriore, il bastone si è perfettamente conservato. I bastoni di questo tipo, dotati di un foro a una delle due estremità, sono piuttosto ricorrenti nel periodo in questione; resta tuttavia ambigua la loro funzione: si tratta di un raddrizzatore di frecce, di uno scettro o di una barretta?

Il bastone, che ha circa 13 000 anni, è decorato alle due estremità da segni a forma di V e da tratti; nella parte mediana sono raffigurati due cavalli che procedono verso sini-



Bastone perforato con cavalli selvaggi
Paleolitico superiore
Schweizersbild presso Sciaffusa
Corno inciso. Lunghezza: 29 cm
A 11242.26

stra con la testa leggermente chinata; quello anteriore ha la bocca socchiusa e soffia dalle narici. Alcuni trattini che alludono a una folta peluria generano un effetto plastico.

Markus Höneisen / Susanne Peyer,
Schweizersbild – ein Jägerlager der Späteiszeit,
Sciaffusa 1994, p. 104 e sgg.



Il concetto di fertilità e i primi contadini

Il termine «rivoluzione neolitica» designa un processo durato diversi millenni che ebbe inizio nel 10000 a.C. in Medio Oriente, che si estese quindi da Oriente a Occidente e raggiunse il nostro paese nel VI e V millennio a.C. Le sue innovazioni principali furono l'agricoltura e l'allevamento. È l'epoca dei «villaggi su palafitte», che ricercatori svizzeri hanno cominciato a studiare più di secolo fa. Per molto tempo si pensava a questi insediamenti lacustri come a dei luoghi idilliaci simili a isole; la palafitta divenne addirittura il simbolo della piccola repubblica alpina stretta fra le grandi potenze europee (cfr. p. 79). Oggi sappiamo che tali agglomerati neolitici erano largamente diffusi e che nell'Altopiano sorvegliavano per lo più sulle piattaforme di rive non boschive. Invece dell'idillio dominava la dura vita quotidiana, poiché la natura concedeva soltanto gradatamente i nuovi mezzi di sussistenza. L'alimentazione era costituita prevalentemente da cibi provenienti dalla produzione in proprio: maiali, vitelli, capre e pecore d'allevamento nonché cereali. Lo attestano i residui di cereali che in condizioni favorevoli si sono conservati soprattutto allo stato carbonizzato, come nel caso della spiga riprodotta a destra, cui appartiene un intero grumo di chicchi di grano.

Prima della cerealicoltura i terreni fertili dovevano essere bonificati. A quel tempo alle nostre latitudini era in atto un processo che perdura tuttora sul nostro pianeta: i cacciatori e raccoglitori indigeni venivano scacciati o dovevano adattarsi al nuovo, più severo modo di vita che comportava inedite forme di sedentarietà, in particolare l'abitare in solide costruzioni di legno nell'ambito di un ordine chiaramente definito. Ne reca testimonianza la planimetria regolare dei villaggi neolitici. La nuova economia assicurò inoltre il sostentamento a un numero maggiore di persone di quanto non fosse stato possibile in precedenza. Ciò spiega perché in molte insenature lacustri nell'Altopiano situate in una posizione conveniente siano reperibili tracce di insediamenti dell'età neolitica e dell'età del bronzo.



Vaso connotato da forme femminili
Neolitico
Zurigo
Argilla cotta. Altezza: 29 cm;
diametro: 20,3 cm
A 52167



In alcuni di questi siti, gruppi di collaboratori del Museo nazionale hanno svolto in proprio degli scavi, rinvenendo fra l'altro numerosi recipienti in argilla appartenenti a strati del Neolitico antico. Si ritiene che il vasellame di questo tipo, utilizzato per conservare e cuocere, sia una scoperta delle culture neolitiche. Alcuni dei rari vasi che risalgono al 3700 a.C. presentano delle protuberanze decorative in forma di seni, associabili a culti della fertilità, attestati dalle coeve «appliques» e da piccole statuette.

Die ersten Bauern, catalogo del Museo nazionale svizzero, Zurigo 1991. – René Wyss, *Archäologische Forschungen: Die jungsteinzeitlichen Bauerndörfer von Egolzwil 4 im Wauwilermoos*, 3 voll., Zurigo 1983/1988; – id., *Steinzeitliche Bauern auf der Suche nach neuen Lebensformen Egolzwil 3 und die Egolzwiler Kultur*, 2 voll., Zurigo 1994/1996.



Il Neolitico: un periodo innovativo

Le nuove forme di economia e di produzione alimentare introdotte dal Neolitico comportarono una vera e propria ondata di innovazioni, i cui effetti perdurano tuttora. Molte conquiste tecniche che oggi sono parte integrante della vita umana risalgono nella loro forma primitiva a quell'epoca. La maggior parte delle innovazioni proveniva dall'Oriente, come del resto la nuova struttura economica. È il caso della ruota intesa come parte di un veicolo o di un carro. Lo sviluppo della ruota può essere seguito passo dopo passo: dalla ruota a disco pieno a quella a razze, fino alla ruota a raggi.

Le ruote rinvenute a Zurigo negli insediamenti situati sulle rive del lago a est della piazza del Bellevue sono fra le più importanti scoperte archeologiche effettuate in Svizzera. La ruota a disco qui riprodotta venne riportata alla luce nel 1976 nel luogo in cui oggi si trova lo stabilimento grafico Ringier (Dufourstrasse 23). Il frammento di ruota consta di due assicelle in legno d'acero tenute insieme su un lato da tre listelli di frassino fissati a incastro. Il particolare mostra l'estremità interna tronca del listello più corto. Le ruote, che giacevano sott'acqua, si sono conservate nel terreno perché nel corso dei millenni le cellule del legno si sono completamente imbevute d'acqua. Al momento del rinvenimento, il legno pregno d'acqua come una spugna era estremamente malleabile. Per conservarlo è stato applicato un metodo a base di alcool ed etere sviluppato nei laboratori di restauro del Museo nazionale: per mesi l'acqua è stata sostituita dapprima con dell'alcool, quindi con dell'etere; infine il reperto è stato consolidato con della resina.

La ruota risale al 2700 a.C.; insieme a un frammento di ruota affine proveniente dallo stesso scavo e a una ruota a disco pieno di poco anteriore priva di listelli inseriti a incastro, essa fa parte della più antica e importante serie di reperti di questo tipo rinvenuti in Europa. I medesimi scavi hanno riportato alla luce anche un asse relativamente ben conservato, tale da poter essere conficcato, a guisa di tenone, nell'apposito foro quadrato



Frammento di ruota

Neolitico

Zurigo

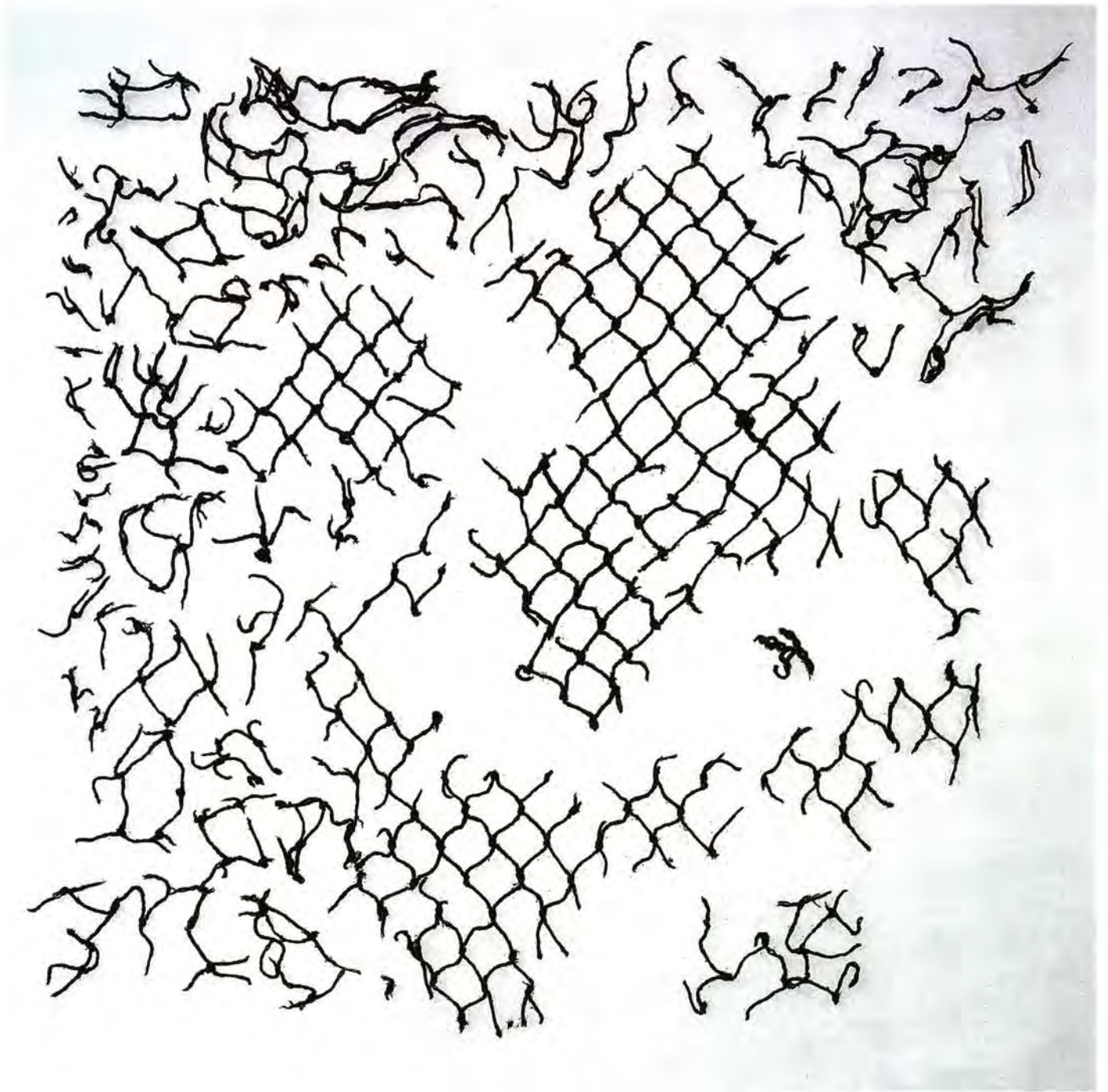
Legno di acero e di frassino

Lunghezza: 63 cm; larghezza: 32 cm

A 86041

al centro della ruota. Come nei vagoni ferroviari, dunque, durante il moto l'asse si muoveva insieme alla ruota; si producevano quindi superfici di attrito fra la struttura a sostegno del cassone e l'asse rotante.

Ulrich Ruoff, «Die schnurkeramischen Räder von Zürich-Pressehaus», in: *Archäologisches Korrespondenzblatt* 8/1978, pp. 275–283, e in: *Antike Welt* 10/1979, 4, pp. 46–50. – Eugen Woytowitsch, «Die ersten Wagen der Schweiz: die ältesten Europas», in: *Helvetia Archaeologica* 61/1985, pp. 2–45.



Gli scavi effettuati nei numerosi insediamenti rivieraschi della Svizzera neolitica hanno permesso di riportare alla luce una quantità considerevole di reperti. Dato che a partire dalla fine dell'età del bronzo il livello dei laghi è costantemente aumentato, molti residui organici si sono conservati negli strati culturali umidi. Grazie a tali materiali sappiamo spesso di più sulla vita quotidiana dei millenni anteriori alla nascita di Cristo di quanto non sappiamo su quella delle età successive. La collezione neolitica del Museo nazionale, fra le più importanti d'Europa, comprende fra l'altro svariati tessuti e tipi di intreccio. Già i primi studiosi di palafitte ne ritrovarono alcuni residui; l'analisi sistematica, tuttavia, venne avviata soltanto presso il Museo nazionale, in particolare da Emil Vogt, secondo il quale questo genere di testimonianze culturali «rivestiva un ruolo di spiccato rilievo nella vita dei popoli dell'età della pietra».

I tre oggetti illustrano a titolo indicativo l'entità del patrimonio museale. La rete proveniente da Zurigo-Kleiner Hafner è stata rinvenuta nello strato di un insediamento del 4200-4000 a.C., uno dei più antichi di tutto il bacino del lago di Zurigo. Le reti di questo tipo, utilizzate per la pesca, venivano annodate – a mano o con l'aiuto di un ago – con sottili fili di lino che sovente avevano uno spessore inferiore al millimetro. Esse costituiscono inoltre la prima testimonianza della lavorazione del lino, una fibra che i botanici registrano sempre più frequentemente

proprio a partire da questa epoca. Diverse spole o gomitoli rivelano una lavorazione assai minuziosa del lino o a volte anche della rafia (di tiglio o di quercia). Il diametro del filo del nostro gomitolo è di un millimetro soltanto; il filo ritorto consta di due fili singoli del diametro di mezzo millimetro appena. La filatura a filo continuo rappresenta un importante progresso tecnologico del Neolitico e costituisce la premessa dell'attività tessile che in Svizzera è attestata per la prima volta poco dopo il 4000 a.C.

L'oggetto proveniente da Maur illustra il tipo di intreccio più diffuso nel Neolitico: i «vimini spago» o «intrecci annodati con fili ritorti», fatti prevalentemente con rafia, ridotta in strisce o in più sottili fili che successivamente venivano intrecciati. Distintivo è il fatto che i fili dell'ordito o le strisce di rafia venivano avvolti attorno a una corda di partenza (nella fattispecie visibilmente più spessa), quindi legati insieme dai fili paralleli orientati nel senso opposto. Durante la fase di lavorazione l'intreccio veniva dunque appeso, prefigurando sin d'ora la tessitura al telaio.

Emil Vogt, *Geflechte und Gewebe der Steinzeit*, Basilea 1937. – Antoinette Rast-Eicher, «Gewebe und Geflechte», in: Werner Stöckli / Urs Niffeler / Eduard Gross-Klee (a cura di), *Neolithikum. Die Schweiz vom Paläolithikum bis zum frühen Mittelalter II*, Basilea 1995, p. 169 e sgg.



Gomitolo di fili. Dopo il 4000 a.C.
Erlenbach/Widen
Fibra di lino. Diametro del refe 1 mm,
refe ritorto con due fili singoli, ciascuno
di 0,5 mm
A 79368

Vimine. 2500 a.C. circa
Maur/Schiffflände
Rafia, annodatura con fili ritorti. 40 x 35 cm
A 79649

Rete da pesca. 4200-4000 a.C.
Zurigo-Kleiner Hafner
Fibre di lino annodate, carbonizzate
Maglie 1,6 x 1,6 cm;
diametro del filo 0,15 mm
A 79311



Sepoltura accurata di un «capo»

A partire dal Paleolitico inferiore i morti vengono inumati secondo un rituale. La tomba di Lenzburg costituisce uno straordinario esempio di sepoltura accurata e premurosa della fine del Neolitico. La collana di denti di animale perforati, le armi (frecce) e il pettine in osso rivelano che il defunto doveva aver svolto un ruolo importante all'interno della sua comunità. L'uomo, che aveva circa 35 anni, è stato sepolto in una cista con fondo lastricato, montata con cura e incassata nel suolo. Dapprima la tomba aveva dovuto essere liberata dai resti di una o più sepolture precedenti.

Nel 1959 un gruppo di collaboratori del Museo nazionale svizzero ha sollevato con cautela l'intera tomba di pietra; in un secondo tempo, nel laboratorio lo scheletro collocato nell'angusta tomba è stato estratto. La posizione spiccatamente rannicchiata del cadavere potrebbe essere correlata a una legatura o a una fasciatura e rievoca l'immaginario associato al cosiddetto «morto pericoloso», di cui i vivi temevano il ritorno come fantasma.

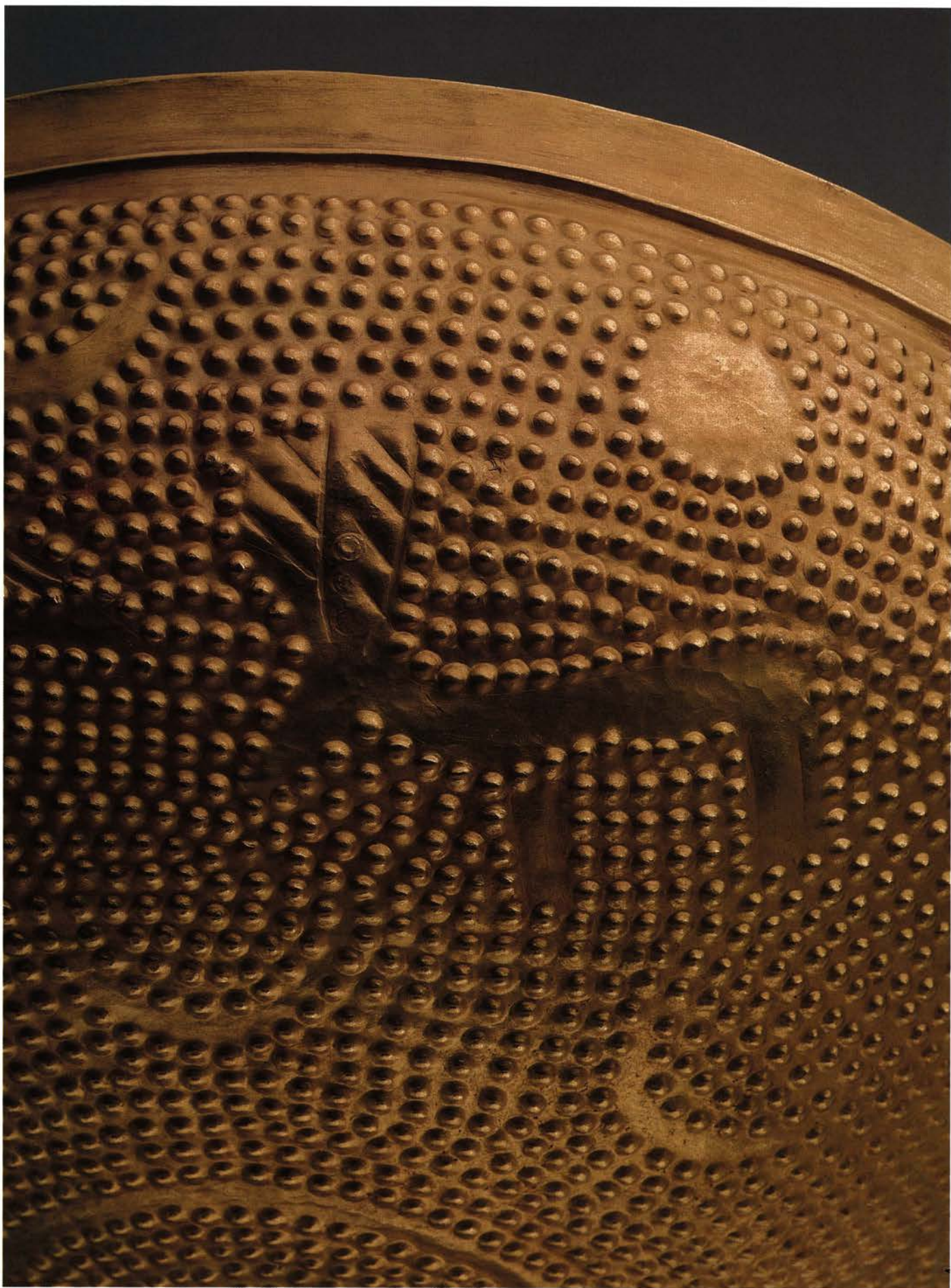
La tomba attesta l'uso della sepoltura individuale nel periodo attorno al 4200 a.C. In seguito aumentarono complessivamente le sepolture multiple in un'unica tomba, fino ad arrivare alle sepolture collettive delle note tombe dolmeniche. Se dai morti volessimo trarre delle conclusioni sui vivi, potremmo dedurre che tali modifiche rituali rispecchiano forse dei mutamenti dei paradigmi sociali, quali l'allargamento della famiglia verso il più ampio clan.

A quel tempo i cereali costituivano una parte essenziale dell'alimentazione. I chicchi venivano tritati finemente su una lastra di pietra piatta con una piccola macina. Inevitabilmente durante il macinamento si mischiavano alla farina i residui dell'abrasione della pietra, che venivano masticati insieme al cibo causando una forte corrosione dei denti. Si tratta di un fenomeno chiaramente individuabile sia nelle mandibole del «capo» sepolto, che in altre mandibole neolitiche.



René Wyss, in: *Germania* 45/1967, pp. 20-34.
– id., *Archäologische Forschungen. Das neolithische Gräberfeld von Lenzburg* (in preparazione, Zurigo 1998). – *Die Schweiz vom Paläolithikum bis zum frühen Mittelalter II*, a cura di Werner Stöckli et al., Basilea 1995, pp. 259-273.

Tomba. IV millennio a.C.
Lenzburg, tomba 12
Ossa, pietra. 129 × 149 cm circa
A 86048 (complesso tombale)



La coppa in oro di Altstetten cela numerosi segreti. Sia la funzione e il significato peculiare delle raffigurazioni, sia il luogo e la data precisi in cui fu realizzata restano pressoché sconosciuti. Dato che non esistono termini di confronto diretti, le proposte circa la sua datazione oscillano dal 1000 al 400 a.C. La datazione più probabile va fatta risalire all'antica età del bronzo (dal 1000 all'800 a.C.). Lo straordinario oggetto, che pesa 907,3 grammi, è il più pesante recipiente in oro appartenente a quest'epoca che sia mai stato trovato nell'Europa occidentale. La coppa consiste per l'85 % di oro puro, per il 14 % di argento e di altre tracce metalliche. Il diametro misura 25 centimetri e lo spessore varia da 0,4 a due millimetri. L'oro utilizzato non proviene da una miniera, ma è stato estratto dalla sabbia aurifera di un fiume. La coppa è stata rinvenuta nel 1906 a Zurigo-Altstetten durante la costruzione della linea ferroviaria nei pressi delle attuali officine delle FFS, alla profondità di circa un metro. Il suo stato presentava forti ammaccature. Per quanto non sia del tutto escluso che la coppa fungesse da urna (cremazione), sembra più probabile che si tratti di un'offerta votiva a una divinità. Al momento del rinvenimento, giaceva capovolta su una pietra piatta, protetta soltanto sommariamente da un vaso in ceramica completamente frantumato e rovesciato sopra di essa. La posizione ricorda quella del sole fra il giorno e la notte; il fregio superiore è peraltro costituito da quattro soli o lune piene, quello inferiore da sette falci di luna. Tra i due fregi si dispiega una fascia con sette animali: sei caprini (pecore, capre, camosci oppure stambecchi), preceduti dal cervo riprodotto nel particolare.

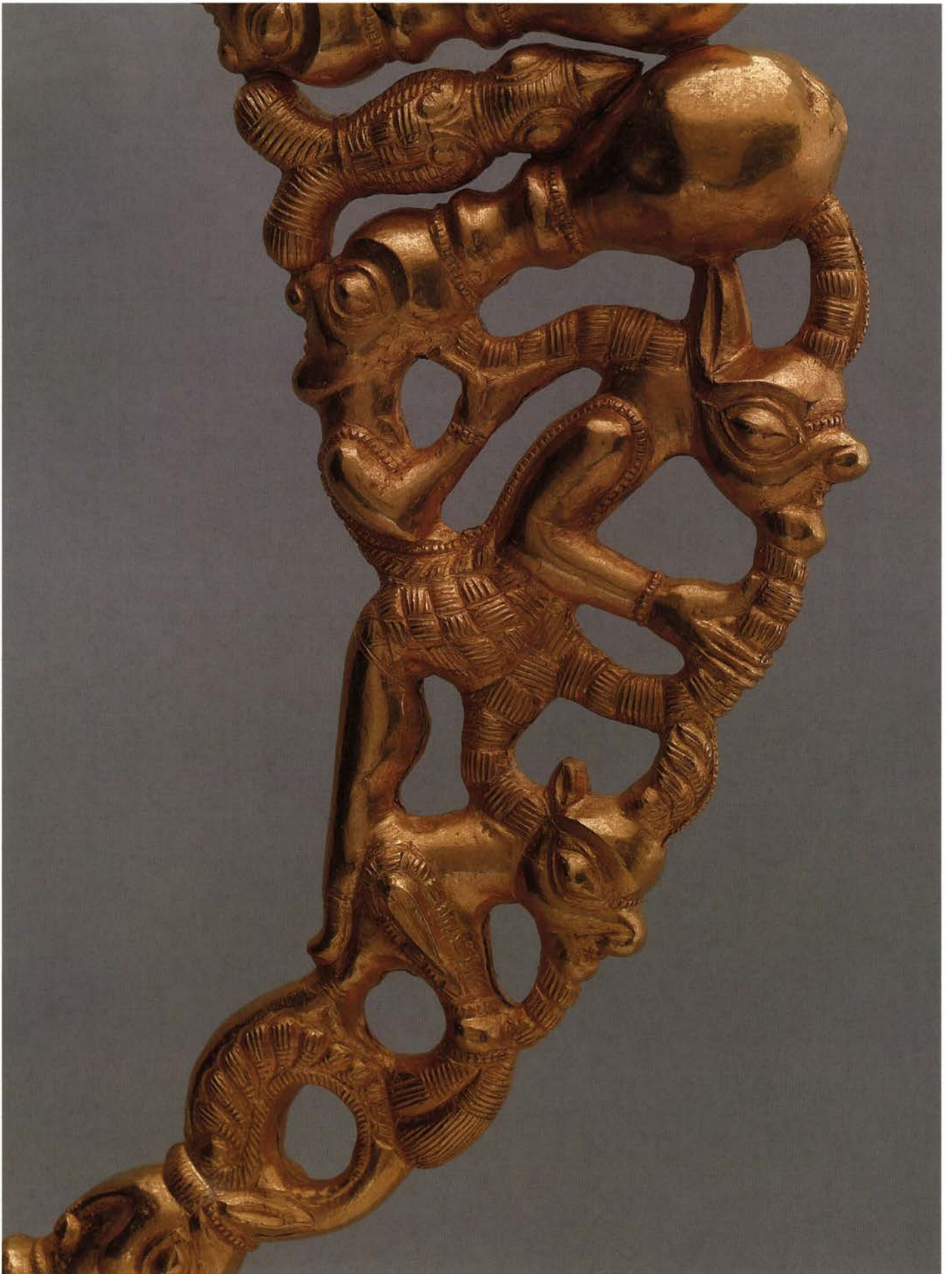
Più precise sono invece le informazioni attinenti alla tecnica di esecuzione. Dopo aver ricavato la forma a coppa lavorando l'oro sull'incudine, l'orafo incise le figure con il bulino. In seguito vennero sbalzate le file di ovali intorno alle rappresentazioni di animali. Nel caso del cervo, i tre cerchi concentrici rivelano chiaramente che gli ovali collocati fra le due corna vennero dapprima sbalzati verso l'interno e in seguito ribattuti. Per



Coppa in oro. Probabilmente x–ix sec. a.C.
Zurigo-Altstetten
Oro sbalzato. Altezza: 12 cm;
diametro: 25 cm
A 86063

mezzo della cesellatura, le corna acquisirono contorni ancora più netti. L'orafo riempì infine le zone adiacenti con ovali molto ravvicinati, creando un gioco di luci che conferisce alla coppa un carattere individuale.

Gli ori degli Elvezi, catalogo dell'esposizione, Museo nazionale svizzero, Zurigo 1991, p. 109. – Patrick Nagy, «Technologische Aspekte der Goldschale von Zürich-Altstetten», in: *Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte* 75/1992, pp. 101–116.



Nell'ambito della ricerca archeologica, una delle costanti è l'esperienza secondo la quale i ritrovamenti più importanti apportano altrettante conoscenze nuove quanti sono i nuovi quesiti che sollevano. Ciò vale tanto per la coppa in oro di Altstetten (cfr. p. 23) quanto per i reperti aurei di Erstfeld. Gli oggetti d'oro – anche a quel tempo estremamente preziosi – recano sovente rappresentazioni simboliche che in mancanza delle fonti contestuali restano però di difficile decifrazione. Che cosa potrebbe dirci ad esempio un reperto con una croce cristiana se non conosciamo i contenuti della Bibbia? Per l'epoca celtica – della cui ricchissima cultura questi monili offrono testimonianza – non possediamo nessuna bibbia; deliberatamente i capi religiosi dei Celti, i druidi, tramandavano i contenuti dei loro insegnamenti soltanto oralmente ai loro discepoli.

I collari e i braccialetti appartenenti al tesoro aureo di Erstfeld, che complessivamente pesano 639,8 grammi, vennero rinvenuti nel 1962 in una valle creata da una frana sopra il villaggio di Erstfeld, sulla via che conduce al Gottardo, in una cavità ai piedi di un masso roccioso. Gli anelli, risalenti ai primi decenni del IV secolo a.C. sono fra le più preziose opere d'arte celtiche in assoluto. Il braccialetto all'estrema destra presenta ai lati dei due rigonfiamenti in forma di nodo una maschera la cui barba si trasforma in un motivo a palmette. Gli altri due braccialetti sono decorati da un motivo ondeggiante: il «cane corrente» è simbolo del noto «muori e divieni». Il collare all'estrema sinistra è ornato da rappresentazioni di teste in forma di toro, da sagome di piume e palmette. Il collare che compare nella parte destra dell'immagine è ricoperto da un intreccio di figure umane e animali, riscontrabili anche nella coppia di collari pressoché identici sulla sinistra, dove tra i fregi di figure si ravvisa un piccolo uccello. Probabilmente gli anelli sono stati realizzati nei pressi o nell'area circostante il luogo del loro ritrovamento.

I gioielli, insieme ai loro fermagli ancora perfettamente funzionanti, si sono conservati per così dire «freschi di officina». Tutti

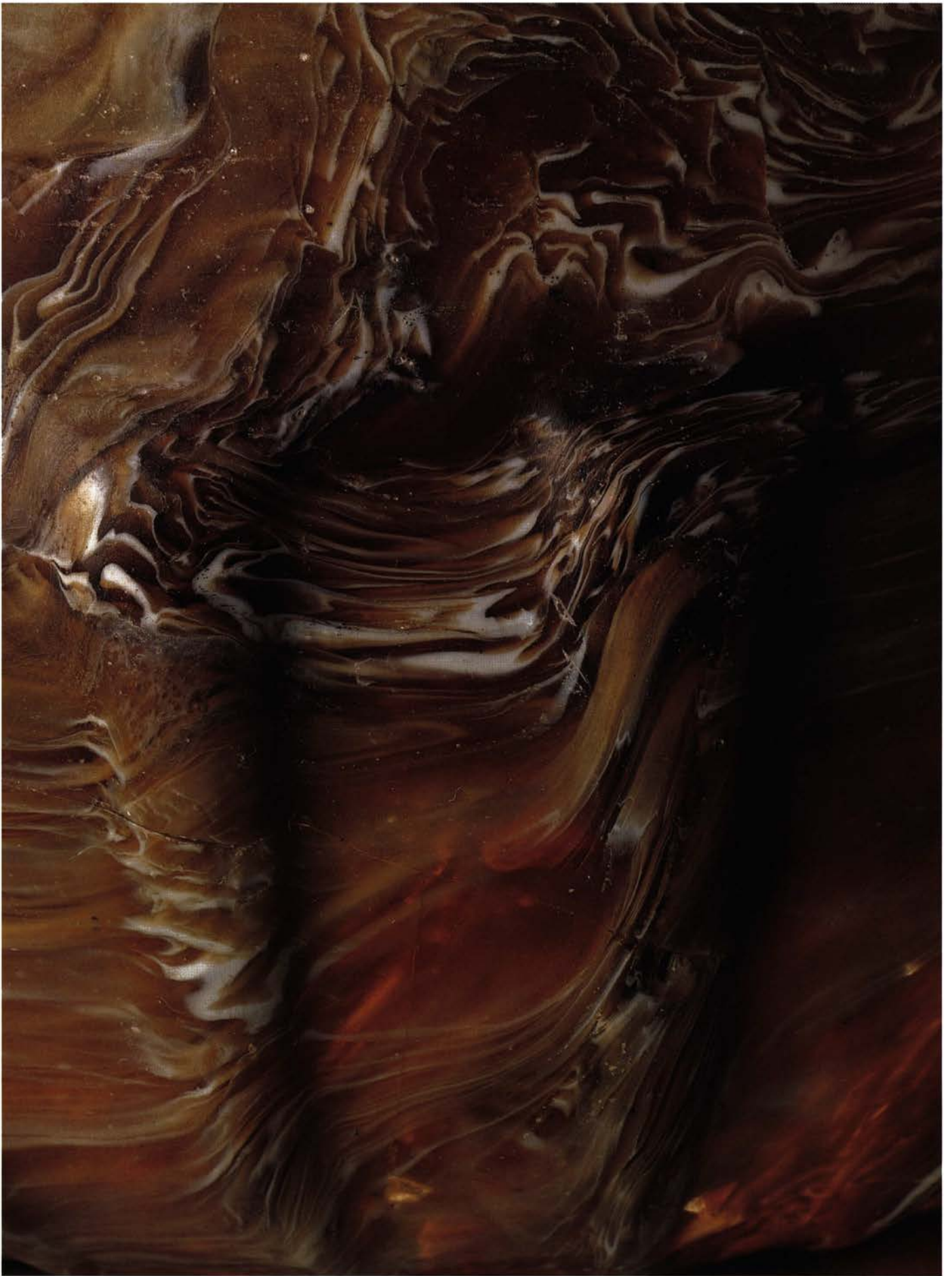


Collari e braccialetti. IV sec. a.C.
Erstfeld
Oro sbalzato, bulinato, saldato
Diametro collari: 17,3 cm
A 52044

sono cavi; in generale le parti figurate sono state bulinate e cesellate, quindi accuratamente saldate. Il particolare mostra le due figure principali del collare al centro sulla sinistra, i cui corpi sono parzialmente sovrapposti; quella sulla sinistra è coronata da una sorta di copricapo a forma di bulbo, quella sulla destra ha delle orecchie di animale. Entrambe portano pantaloni e braccialetti, e stanno in piedi su un essere per metà uomo e per metà animale. Presumibilmente il gruppo di figure attinge all'immaginario incentrato sul motivo della «regina degli ani-

mali», generato dalla fusione di antiche tradizioni regionali e di nuovi impulsi provenienti dall'arte delle regioni mediterranee.

Gli ori degli Elvezi, catalogo dell'esposizione, Museo nazionale svizzero, Zurigo 1991, p. 17 e sgg. – Andres Furger, *Die Helvetier*, Zurigo 1984. – Martin A. Guggisberg, *Der Goldschatz von Erstfeld. Ein keltischer Bilderzyklus zwischen Mitteleuropa und der Mittelmeerwelt*, 1997 (manoscritto inedito, previsto nella collana *Antiqua*, Schweizerische Gesellschaft für Urgeschichte, Basilea).



Fra i reperti dell'età romana che, in qualità di fossili guida per la cronologia dell'archeologia, sono stati studiati in modo particolarmente meticoloso, vi sono i diversi tipi di vasellame. Grandi quantità di cocci furono rinvenute non solo durante gli scavi effettuati nelle grandi ville sparse nelle province romane, o nelle sedimentazioni delle grandi città dell'Elvezia come Augst (Augusta Raurica) o Avenches (Aventicum), ma anche nel suolo dove un tempo sorgevano i villaggi. Una parte crescente dei reperti risalenti al primo secolo dopo Cristo è costituita da frammenti di recipienti in vetro. Come materiale, il vetro era già noto da tempo; risale invece all'epoca romana l'invenzione della tecnica della soffiatura, che attraverso un procedimento rapido ed economico consentì di produrre e smerciare un quantitativo maggiore di oggetti. In breve tempo, il vetro acquisì importanza nell'ambito dei servizi da tavola, dapprima nelle città italiane e poco dopo anche nelle province romane.

La coppa a costolature verticali qui riprodotta, fortemente restaurata, proviene dal *vicus* di Oberwinterthur, scavato su una vasta area dagli archeologi cantonali di Zurigo sin dal 1977. La sua forma è ricorrente nel I secolo dopo Cristo, come attestano gli oltre 500 frammenti del genere rinvenuti nel medesimo insediamento. La foggia non è stata ottenuta mediante soffiatura, ma per mezzo di un tornio, oppure calando una lastra di vetro a caldo in un apposito stampo e limando successivamente, in modo accurato, i bordi e l'interno. La marmorizzazione in certo qual modo rende manifesto il divenire del vetro attraverso il fuoco e la sua tensione interna. Nella fattispecie il disegno, prodotto con la cosiddetta tecnica del «vetro-mosaico», è stato conseguito mescolando i singoli frammenti grezzi e screziati – scarti di bacchette di mosaico – allo stato probabilmente ancora semifluido.

Beat Rütli, *Beiträge zum römischen Oberwinterthur, VITUDURUM 4* (Berichte der Zürcher Denkmalpflege, Monographien 5), Zurigo 1988, p. 22 e sgg.



*Coppa romana a costolature. I sec. d.C.
Oberwinterthur
Vetro marmorizzato
Altezza: 10,5 cm; diametro: 23,2 cm
A 86191*



Allo sviluppo della cultura romana in età imperiale seguirono, nel II e soprattutto nel III secolo, le prime crisi. In seguito ad attacchi e a notevoli difficoltà interne, intorno al 400 l'impero romano dovette a poco a poco abbandonare i propri confini settentrionali sul Reno e ritirare le truppe. Fu il periodo in cui nel nostro paese cominciarono le migrazioni altomedievali dei popoli, che comportarono una progressiva decentralizzazione e un nuovo regionalismo. Alla fase segnata dal confronto fra i successori dei Gallo-Romani e i Germani seguì un periodo di coesistenza pacifica, quindi una fusione consolidatrice che costituì la base dell'epoca medievale, a noi meglio nota. Nell'ambito di questa coesione culturale il Cristianesimo rivestì un ruolo decisivo.

La storia della Svizzera altomedievale fu determinata da un lato dalla popolazione autoctona rimasta in territorio elvetico, dall'altro dai vari «popoli» di origine germanica sopraggiunti nel nostro paese. Nella Svizzera nord-orientale e nell'Altopiano orientale si affermarono dapprima gli Alamanni e poi i Franchi, nell'Altopiano occidentale i Burgundi e nella Svizzera meridionale i Longobardi. In queste regioni il processo di assimilazione culturale fra i successori dei Gallo-Romani e i Germani si svolse in modo molto diverso. Lo attesta il fatto che nella parte nord-occidentale della Svizzera si impose la lingua germanica, mentre nella Svizzera occidentale dal latino si sviluppò il francese, come in Gallia, e in Ticino l'italiano, come in Lombardia.

Nelle tombe longobarde venne rinvenuto un numero particolarmente alto di cosiddette croci dorate, realizzate con una sottile lamina d'oro. L'oggetto illustrato, databile intorno al 600, fu trovato nel 1833 su un terreno nei dintorni di Stabio, detto «Vigna da Cichin», sul petto di un defunto. Si suppone che la croce fosse cucita sull'abito del defunto o su un velo per mezzo dei fori collocati lungo i bordi. Essa presenta una ricca decorazione con ornamenti tipicamente altomedievali, nei quali si nascondono cinque figure fantastiche. L'animale collocato al centro si morde la coda oppure sta leccando il pro-



Croce longobarda. VI sec.

Stabio

Oro, tecnica della lamiera pressata

9 x 9 cm

A 40832

prio corpo, gli altri quattro esseri, dotati di becco, ricordano degli uccelli. I significati specifici di queste immagini restano sconosciuti; generalmente si attribuisce loro una funzione apotropaica. La combinazione di simili figure con la croce cristiana non è inusuale, giacché in questo periodo la fede religiosa si manifestava di rado in forma diretta.

Basti pensare ad esempio ai noti codici miniati irlandesi del medesimo periodo, nei quali elementi indigeni e contenuti cristiani confluiscono in un creativo connubio.

Renata Windler, in: Andres Furger (a cura di), *Die Schweiz zwischen Antike und Mittelalter*, Zurigo 1996.



Oggi sappiamo che inizialmente i Germani provenienti dall'estremo Nord non si spinsero nell'Altopiano svizzero a scopo di conquista. Essi cominciarono a colonizzare queste regioni soltanto in una fase successiva, vale a dire nel VI e VII secolo, quando ormai la popolazione autoctona era già sensibilmente diminuita. Sul piano politico, i nuovi coloni appartenevano già al regno dei Franchi, che si ritenevano i successori dei Romani in Gallia.

Le origini della maggior parte dei villaggi svizzeri risalgono all'alto Medioevo. Dato che in generale le loro tracce si sono mal conservate nel suolo, sono tuttora largamente inesplorati. Disponiamo invece di conoscenze maggiori per quanto riguarda le tombe ubicate in località discoste dai centri e i loro ricchi corredi. Secondo un'antica tradizione, i Germani deponevano accanto ai morti gli emblemi della posizione sociale assunta durante la vita terrena: l'armamento per l'uomo, ricche vesti con relativi gioielli e borsa per la donna, ai quali nell'alto Medioevo si aggiungeva una grande cintura, sovente decorata con ricchi ornamenti, che veniva portata bene in vista. Le cospicue dimensioni delle fibbie metalliche ne assicuravano già da sole la vistosità. Per valorizzare appieno la fastosa ornamentazione, si infilava l'estremità in pelle della cintura fra la lamiera metallica decorata e la placca di base. Le placche ornamentali del gioiello qui riprodotto recano delle decorazioni in filigrana saldate su una lamina d'argento. Le parti restanti sono di bronzo o di rame. In base all'analisi comparata di reperti analoghi, la decorazione della fibbia risulta essere realizzata, ancora secondo la tradizione romana, in un'officina della Francia settentrionale. Essa proviene da una tomba di un uomo deceduto poco dopo il 550 che venne sepolto a Elgg. Nella sua tomba sono stati rinvenuti anche uno scudo, una *spatha* (lunga spada a doppio tagliente), una spada corta, un'ascia, una lancia, un pettine e un vaso. Tale corredo comprova l'origine franca del defunto. L'uomo giunse a Elgg probabilmente dopo il 536/537 – quando il territorio alamanno



Decorazione di cintura. Metà del VI sec.

Elgg

Bronzo, decorato con filigrana d'argento; chiodi di rame. Fibbia con guarnizione: lunghezza: 7,3 cm; larghezza: 2,5–3,5 cm; guarnizione posteriore: lunghezza: 3,4 cm; larghezza: 2,5 cm

A 58952.7–8

della Svizzera nord-orientale era passato sotto il dominio franco dei Merovingi – in veste di «funzionario» e fu attivo nell'insediamento romano colonizzato. Questi alti funzionari – si parla anche di «aristocrazia militare» – costituivano il nucleo del nuovo ceto alto.

Renata Windler, in: *Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte* 72/1989, pp. 181–200.



Nella fase iniziale del Medioevo cominciò a formarsi all'interno del ceto alto una forma particolare di cavalleria, come illustrano manoscritti e rappresentazioni altomedievali. Essa comportava un complesso sistema feudale e un complicato ordinamento di dipendenze; all'antico modello statale era subentrato il vassallaggio, che determinava tutti i rapporti dall'imperatore fino al semplice contadino. I nobili d'alto rango si dotarono di nuovi simboli e insegne. Un importante emblema sociale era costituito dal tipo di elmo qui riprodotto. Esso fa parte delle circa tre dozzine di elmi simili conservatisi in tutta Europa e risale probabilmente al VI secolo. A quell'epoca la calotta cranica non veniva più fabbricata con un pezzo unico come in epoca romana, bensì per mezzo dell'unione di quattro placche di ferro incurvate a guisa di cupola. Nel nostro caso, queste sono state restaurate alcuni decenni or sono presso il Museo, poiché risultavano fortemente arrugginite. Le calotte sono ribadite mediante quattro fermagli in bronzo dorato. Dorato è pure il frontale perforato che cinge la parte inferiore dell'elmo, al quale venivano originariamente fissati i guanciali ora mancanti, la piastra di difesa del naso e il camaglio.

Come in altri elmi affini dell'epoca, il frontale è ornato, al di sotto del motivo geometrico, con piccole figure che paiono eseguite per mezzo di una matrice. Spesso si tratta di motivi cristiani – nel nostro caso di colombe intente a beccare dell'uva, come evidenzia il dettaglio fotografico. Il soggetto godeva di largo favore già in età romana e più tardi sarebbe stato interpretato dai cristiani come simbolo della Resurrezione, del paradiso e della pace.

Anche il patrimonio di idee cristiano confluisce in quello germanico. In questo contesto resta comunque sorprendente il luogo di rinvenimento dell'elmo, scoperto nel corso dei lavori di dragaggio presso Villeneuve nella zona dove il Rodano sfocia nel lago di Ginevra. Dalla stessa regione proviene anche una statua celtica di legno molto più antica con un corredo di monete. Presumibilmente si tratta quindi di un luogo sacro,



*Elmo. VI sec.
Villeneuve
Ferro e bronzo dorato. Altezza: 17,6 cm
A 38925*

sopravvissuto come tale all'età romana. In età paleocristiana, le foci dei laghi e le località dove nascevano gli emissari venivano scelti come luoghi di culto e preposti ai sacrifici in onore di entità soprannaturali – basti pensa-

re alla famosa stazione La Tène sul lago di Neuchâtel.

Andres Furger (a cura di), *Die Schweiz zwischen Antike und Mittelalter*, Zurigo 1996.



Nell'VIII e IX secolo il Cristianesimo si impone come religione principale; in epoca carolingia le testimonianze cristiane aumentano quindi sensibilmente. I reperti archeologici provenienti da tombe e gli scavi stratigrafici non rappresentano più le nostre uniche fonti di informazione. Risale infatti a questo periodo la fondazione di monasteri, alcuni dei quali esistono a tutt'oggi. Grazie a una tradizione ininterrotta e millenaria, sono giunti fino a noi importanti oggetti sacri quali manoscritti e legature di libri. A questa categoria appartiene la tavoletta in avorio qui riprodotta, databile intorno all'865, che un tempo faceva parte probabilmente di un cosiddetto dittico – una tavoletta lignea bipartita rivestita di cera, di antica tradizione. In epoca successiva la tavoletta fu inserita a scopo ornamentale nella rilegatura di un libro. Il volume in questione era la trascrizione di uno scritto liturgico – come avrebbe potuto essere diversamente? Non si è potuto appurare di quale codice si trattasse poiché a un certo punto legatura e manoscritto vennero separati. Forse il volume in origine proviene dal Grossmünster di Zurigo. L'unico dato sicuro è che durante il Rinascimento le tavolette in avorio erano custodite nel monastero di Rheinau e che in seguito vennero portate a Zurigo.

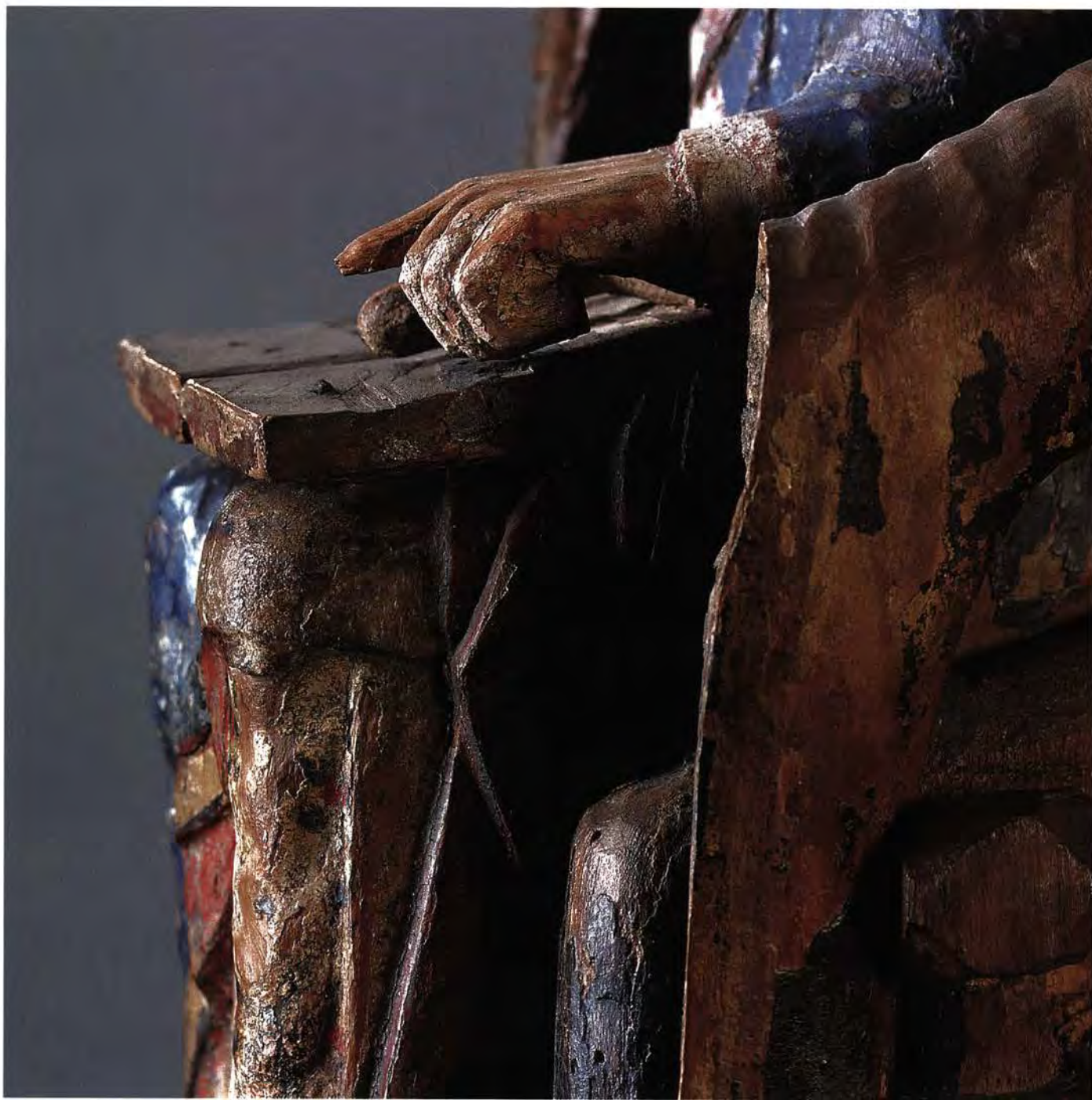
Le raffigurazioni della nostra tavoletta sono riferite al Salmo 24, che recita: «A te innalzo, Signore, l'anima mia.» E ancora: «Proteggì l'anima mia e salvami; ch'io non sia confuso, perché sperai in te.» Le tre scene corrispondenti sono divise da due nastri di nubi. In alto, fiancheggiato da quattro angeli, troneggia Dio padre, la cui mano destra è tronca. Al centro è situato il salmista Davide, minacciato frontalmente da uno stuolo di nemici armati di lance, spade e scudi. Davide riceve da Dio Padre un messaggio in forma di cartiglio che a sua volta trasmette al gruppo collocato alle sue spalle. Nella parte inferiore il messaggio divino passa di mano in mano. Di poco anteriore a questa tavoletta è il cosiddetto Salterio di Utrecht recante una rappresentazione simile del Salmo 24, che servì sicuramente quale fonte di



Gruppo di Liutardo
Il salmista Davide. Monastero di Rheinau,
865 circa
Bassorilievo in avorio. 11,3 × 8,5 cm
LM 21825

ispirazione. Le scene raffigurate in versione ridotta sulla tavoletta infatti sono comprensibili soltanto sullo sfondo di tale precedente, come illustra il particolare. Nel modello di Utrecht l'arciere in prima fila tira una freccia contro Davide da una certa distanza, mentre il guerriero alle sue spalle prepara altre frecce. Nella nostra tavoletta invece è riprodotto soltanto il guerriero in atto di togliere una freccia dalla faretra.

Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser VIII.–XI. Jahrhundert*, vol. 1, Berlino 1914. – Robert Deshman, «The Exalted Servant: The Ruler Theology of the Prayerbook of Charles the Bald», in: *Viator, Medieval and Renaissance Studies*, vol. 11, Berkeley/Los Angeles/Londra 1980.



Nelle valli delle Alpi svizzere, in conventi, chiese e cappelle situati in località isolate si sono conservate testimonianze del Medioevo cristiano particolarmente antiche e pregiate. Nell'Ottocento numerose sculture, altari, stalli di cori ed esempi di pittura su vetro vennero ceduti a compratori esteri determinando uno dei fattori decisivi nella fondazione del Museo nazionale (cfr. p. 7) che da allora si occupa attivamente della salvaguardia dei beni culturali mobili in Svizzera. Possiamo così attualmente ammirare la Madonna di Raron, in realtà proveniente da un altro comune vallesano, che a Zurigo, sin dalla sua scoperta, gode di un'eminente collocazione espositiva. Singolari sono le circostanze del suo ritrovamento: nel 1924 l'opera venne rinvenuta insieme ad altre sculture di santi nell'ossario di Raron sotto un cumulo di crani umani. Apparentemente i fedeli «seppellivano» oggetti sacri di questo tipo secondo consuetudini arcaiche, come se si trattasse dei loro morti.

La Madonna stessa presenta caratteri propri alla scultura antica, in particolare bizantina. Essa incarna il cosiddetto tipo della Nicopoiia. La Madonna siede in trono e a differenza del modo di rappresentazione che sarebbe divenuto usuale in seguito, tiene in grembo il Bambino – in posizione centrale. Ciò conferisce al complesso una severità tipica per l'arte romanica, ma allo stesso tempo anche una nobile dignità.

La scultura è in buono stato; i resti di colore che si sono conservati permettono di risalire alla sua policromia originaria. Alla Madonna mancano piedi, calzature e mani; sono invece perfettamente intatte le lunghe estremità delle maniche dell'abito che toccano il pavimento. Gesù indica con la mano sinistra il libro posato sulle sue ginocchia, la destra mancante in origine era probabilmente un tempo alzata in segno di benedizione.

Hans Lehmann, «Raron und einige seiner Altertümer aus dem Mittelalter im Schweizerischen Landesmuseum», in: *Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums* 33/1924, pp. 56–83.



Madonna col Bambino. Raron, 1170 circa
Scultura a tutto tondo, intagliata, dipinta
Altezza: 90 cm; larghezza: 23 cm;
profondità: 25 cm
LM 16545



La Svizzera è ricca anche di antichi oggetti medievali a destinazione profana. Lo scudo proveniente dal monastero di Seedorf si è conservato grazie a un'usanza sacrale. L'oggetto raro risale al periodo intorno al 1200 ed è uno degli scudi più antichi del Medioevo europeo. Le incisioni visibili sulla parte anteriore, dovute a armi da taglio, e i fori di frecce o armi da punta, attestano che venne utilizzato in combattimenti o tornei. Alla morte del proprietario, lo scudo non venne deposto nella sua tomba, come in uso nell'alto Medioevo (cfr. p. 31), ma fu appeso sopra di essa. Più il rango assunto in vita dal defunto era alto, più la sua tomba era vicina ai santi, rappresentati dalle loro reliquie. Particolarmente ambito era il sepolcro all'interno di una chiesa.

Si ritiene che il primo proprietario dello scudo sia stato Arnoldo di Brienz, deceduto nel 1225. Il cavaliere aveva fondato il monastero di Seedorf; in contropartita, secondo la consuetudine medievale, egli si aspettava dalla comunità monastica che intercedesse per la salvezza della sua anima. Fino al 1600 circa lo scudo sopravvisse in effetti a diverse ricostruzioni e ristrutturazioni della chiesa del convento, dove rimase fino all'Ottocento.

Lo scudo è perfettamente conservato, ad eccezione dell'estremità inferiore e delle cinghie della struttura portante sulla parte posteriore. Consta di quattro assi di legno di ontano incollate le une alle altre, rivestite con una pergamena di pelle di manzo, sulla quale è applicato un fondo di gesso ricoperto di creta, fissato con uno strato di colla. Su questo fondo preparato venne steso del colore blu, che allo stato attuale risulta trascolorito nel verde. Analisi svolte dal Museo nazionale hanno dimostrato che per l'ottenimento del colore era stata utilizzata dell'azzurrite triturrata. Per intensificare la brillantezza del blu, il pittore stese anzitutto uno strato di colore azzurro. Il leone venne dapprima modellato con la creta e successivamente argentato. L'immagine del leone rampante mostra molto chiaramente che lo scudo fu utilizzato sia come arma sia come stemma; in tedesco i due termini («Waffe,



Scudo da cavaliere di Arnoldo da Brienz, Seedorf, XIII sec., primo quarto
Legno di ontano, cuoio, fondo di gesso e creta dipinto, parzialmente rivestito di foglia d'argento. Altezza: 87 cm
LM 3405.1

Wappen») etimologicamente connessi designano peraltro la stessa cosa. L'arma da difesa, assai rappresentativa, appartiene a un periodo in cui i cavalieri, coscienti del proprio valore, si ponevano sempre più in risalto. Nel corso del XIII secolo i motivi raffigurati sugli scudi divennero gradualmente i fieri emblemi di interi casati – e tali sono rimasti a tutt'oggi.

Himmel Hölle Fegefeuer, catalogo dell'esposizione, Museo nazionale svizzero, Zurigo 1994, p. 280. – Helmi Gasser, *Kunstdenkmäler des Kantons Uri*, vol. 2, Basilea 1986, p. 176 e sgg.



Così come le famiglie nobili si erano corredate di segni esteriori, anche le comunità iniziarono a procurarsi delle «insegne». Le città, la cui importanza andava progressivamente aumentando a partire dal XIII secolo, ricostruivano la propria storia risalendo fino ai tempi della loro fondazione. La città di Zurigo cominciò così a riverire come suoi patroni i martiri Felice e Regula, vissuti in epoca romana. La testa di Felice, coronata in segno di santità, e la scritta «ZVRICH*» decoravano le monete erodate dall'amministratrice della zecca cittadina, la badessa del Fraumünster. Nel XIII secolo la coniazione delle monete venne appaltata più volte a un consorzio di cittadini zurighesi. Il consiglio di Zurigo cominciava a far valere la propria influenza.

Rispetto alle monete antiche, i bratteati medievali – dal latino *bractea* «lamina di metallo» – costituiti da una foglia d'argento molto sottile e con una sola impronta, risultano piuttosto semplici. Dapprima veniva ritagliata a mano con delle forbici la forma di base quadrata della moneta, successivamente i quattro lati venivano leggermente dilatati con il martello, affinché l'effigie rotonda trovasse posto sulla piastra da conio che veniva poi collocata sulla matrice di ferro per la coniazione. L'effigie veniva quindi impressa sulla foglia d'argento per mezzo di una striscia di piombo o un pezzo di legno, con un poderoso colpo di martello.

Il Medioevo è considerato l'epoca delle strutture di potere regionali, e ciò si riflette anche nelle coniazioni regionali delle monete. Il tesoro di monete qui riprodotto fu trovato nel 1970 nell'Holderplatz a Winterthur. Esso comprendeva 2284 monete, per lo più Pfennige di Zurigo, e in minima parte Pfennige di Basilea, Berna e Diessenhofen. Probabilmente il tesoro, interrato con una pietra di copertura a 20 centimetri di profondità, fu accumulato prima del 1265. Allora non esistevano banche nell'accezione moderna; nei momenti difficili il contante veniva nascosto in casa oppure sotterrato in un luogo facilmente rintracciabile. Il fatto che il vaso con il tesoro di monete sia rima-



Tesoro di monete. Winterthur, XIII sec.
Monete: argento coniato con una sola impronta; vaso: argilla cotta, con coperchio di pietra. Monete: diametro: 1,5–1,8 cm circa; vaso: altezza: 16,5 cm; diametro max.: 18,6 cm; pietra: altezza max.: 6 cm; diametro: 20–22 cm
AZ 3615–5910 (monete); LM 54073 (vaso); LM 54074 (pietra)

sto nel suo nascondiglio è riconducibile al destino del proprietario oppure al luogo in cui fu interrato. Quest'ultimo, localizzabile con precisione all'interno dell'impianto medievale della città di Winterthur, si trovava a 28 metri dalla schiera di case più esterna e quindi proprio nell'area dove in quel periodo si costruirono per decenni nuovi fossi e terrapieni. Che il proprietario non sia riusci-

to a riportare alla luce il suo tesoro – il cui peso era di 860 grammi – prima che sopraggiungessero le maestranze edili? Dopotutto il valore del tesoro equivaleva circa alla metà del guadagno annuale medio di quei tempi...

Hans-Ulrich Geiger, «Der Münzfund von Winterthur-Holderplatz», in: *Schweizerische Numismatische Rundschau* 53/1974, pp. 88–112.



Nel 1898, l'anno di inaugurazione del Museo nazionale, un collezionista acquistò a Attinghausen questa cassetta riccamente decorata, realizzata attorno al 1250. In precedenza il cofanetto era conservato nella chiesa parrocchiale del paese, dove era giunto come reliquiario in epoca medievale. Originariamente si trattava comunque di un oggetto profano, appartenuto molto probabilmente ai baroni di Attinghausen. Nel Duecento tale ramo di una nobile casata dell'Altopiano contribuì in modo sostanziale allo sviluppo del territorio corrispondente all'attuale Canton Uri.

Un'attribuzione più precisa circa le origini risulta impossibile a causa della scarsità delle fonti scritte, di difficile interpretazione tanto più che le famiglie signorili di allora possedevano latifondi sparsi su un ampio raggio territoriale. A ciò si aggiunge la mobilità distintiva di un'epoca in cui le casate nobili avevano appena iniziato a costituirsi. Sulla base di alcuni indizi si suppone che il luogo d'origine dei baroni di Attinghausen fosse l'Emmental, un dato confermato dagli stemmi riprodotti sul bordo del coperchio. Per quanto possono essere identificati, tali emblemi risultano infatti appartenenti a famiglie nobili della regione di Burgdorf. Che fosse uno di loro il pretendente che donò la cassetta alla propria fidanzata per potervi conservare i pegni d'amore?

Il piccolo scrigno è una delle cosiddette «cassette dell'amore», molto diffuse nella Germania sud-occidentale e in Svizzera. Il programma iconografico di questi cofanetti dipinti e intagliati era generalmente determinato da allegorie dell'amore. La loro forma corrisponde a quella dei cassoni in uso a quel tempo. I piedi, i lati e il coperchio sono di faggio, il fondo è di abete rosso; per i pannelli e la parete divisoria interna il falegname scelse il legno d'acero. I lati e il coperchio presentano un'argentatura a foglia su un fondo di gesso e creta. Tutt'intorno ai listelli intagliati del telaio corre un fregio ornamentale dipinto in nero, laccato in oro e in parte lustrato di bianco, su un fondo smaltato di rosso. I pannelli, verniciati di



Cassetta, Berna (?), 1250 circa
Legno di faggio, legno di acero, intagliato
Altezza: 22,2 cm; larghezza: 35,5 cm;
profondità: 13,7 cm
LM 3405.34

bianco, imitano un intaglio d'osso o di avorio e rivelano influenze orientali, riconducibili alle crociate. Il rosso e il nero pongono in risalto le fisionomie degli uomini e degli animali rappresentati. Al di sotto della serratura dello scrigno romanico si individuano un leone e un altro predatore. Nella parte sinistra un cane con la lingua penzoloni – circondato da girali ornati di palmette – insegue un cervo.

Roger Sablonier, «Innerschweizer Gesellschaft im 14. Jahrhundert», in: *Innerschweiz und frühe Eidgenossenschaft*, vol. 2, Edizione del Verein der Fünf Orte, Olten 1990, pp. 17–18. – Hans Stadler-Planzer, *Geschichte des Landes Uri*, parte 1, Schattdorf 1993, pp. 135–144. – Karl Iten, *Uri. Die Kunst- und Kulturlandschaft am Weg zum Gotthard*, Altdorf 1991, p. 28. – Heinrich Kohlhaussen, *Minnekästchen im Mittelalter*, Berlino 1928, p. 11 e sgg. – Hanspeter Lanz, «Untersuchungen zur Kasette von Attinghausen UR», in: *Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums* 100/1991, p. 78 e sgg.



Nel Medioevo i conventi rivestirono un ruolo politico e culturale di rilievo. La badessa del Fraumünster di Zurigo ad esempio era anche l'amministratrice della città (cfr. p. 41). Nel Medioevo molte delle proprietà terriere divennero «manomorta» sotto forma di fondazioni (cfr. p. 51). La maggior parte dei preziosi manoscritti medievali vide la luce nei conventi, sia maschili che femminili. Il manoscritto qui illustrato proviene da un convento di monache. Il convento delle domenicane di St. Katharinental presso Diessenhofen, sul Reno, possedeva uno scriptorium, giacché la scrittura e la miniatura erano considerate attività monacali assai apprezzate e particolarmente devote. Gli studiosi ritengono tuttavia impossibile l'attribuzione di questo eccezionale manoscritto alle monache di Diessenhofen e tendono piuttosto a situarne la genesi a Costanza. Sul piano qualitativo l'opera si avvicina alla Storia mondiale del sangallese Rudolf von Ems. Il manoscritto di pergamena miniato del 1312 è denominato graduale poiché i salmi in esso contenuti venivano cantati sui gradini che conducevano al palco davanti al pluteo.

Dopo la consacrazione del convento nel 1869 il prezioso manoscritto giunse in Inghilterra; nel 1958 poté venir riacquistato grazie all'azione congiunta della Confederazione, del Cantone Turgovia e della Fondazione Gottfried Keller. 46 dei 314 fogli sono miniati. Sulla pagina qui riprodotta vi sono due iniziali, vale a dire la «D» di «Iustus ut palma florebit», il secondo verso dall'alto, e la «E» di «Exiit sermo» della terzultima riga, cui si aggiungono la donatrice laica della miniatura, in basso a sinistra, e altri quattro donatori ecclesiastici nei viticci floreali a sinistra della lettera «D». Nell'insieme le due iniziali illustrano, dal basso verso l'alto, i mirabili accadimenti attinenti alla morte di Giovanni, il discepolo prediletto da Gesù. Nella parte inferiore della «E» è rappresentata la visita di Cristo e degli apostoli a Giovanni, vestito in verde; nella parte superiore della lettera l'apostolo (cfr. il particolare a sinistra) è effigiato con i paramenti vescovili mentre predica a Efeso davanti a due teste



coronate, due monache e ad altre persone. Nella «D» segue l'ascensione dell'anima di Giovanni, che infine compare in alto in una nuvola di luce fra Cristo e Maria (per l'adorazione di Giovanni cfr. p. 49).

Dione Flühler-Kreis, «Geistliche und weltliche Schreibstuben», in: *Die Manessische Liederhandschrift in Zürich*, catalogo dell'esposizione, Zurigo 1991, pp. 41–50. — Albert Knoepfli, *Die Kunstdenkmäler des Kantons*

Graduale. St. Katharinental, 1300 circa
Miniatura e foglia d'oro su pergamena
48,5 cm × 33,5 cm
LM 26117

Thurgau, vol. 4, Basilea 1989, p. 173. — Ellen J. Beer, «Die Buchkunst des Graduale von St. Katharinenthal», in: *Das Graduale von Sankt Katharinenthal* (commento), Lucerna 1983, p. 188 e sgg.



Anche la chiesa medievale conobbe un passato vivace. Le persone che come Cristo in epoca romana erano morte in nome della loro fede erano oggetto di venerazione particolare. Sull'esempio della basilica di San Pietro, dove sulla tomba del santo apostolo era sorto un grande edificio a lui consacrato, anche in altre chiese le antiche tombe o le reliquie dei martiri – in latino «resti» – erano venerate con fervore. Le reliquie, persino in forma di infime schegge ossee, brandelli di abiti o di altri resti dei santi, venivano trasportate per ampi tratti o addirittura messe in commercio. In epoca gotica furono create apposite «teche» per custodirle, sovente dotate di una foggia assai «eloquente»: esse riproducevano ad esempio la testa, il braccio o la mano del o dei santi.

Nel 1450 il reliquiario per un osso (di un piede?) oggi perduto, appartenente alla cattedrale di Basilea venne scelto a forma di piede. A quell'epoca – siamo nel tardo gotico – la reliquia andava progressivamente prendendo il sopravvento sull'immagine dei santi. Il reliquiario in questione, che da un lato custodisce ancora materialmente il frammento osseo del santo venerato, ma che dall'altro assume già l'aspetto di una parte del corpo, si colloca per così dire a metà strada sulla via verso la spiritualizzazione totale.

Dopo la Riforma il contenuto del reliquiario scomparve e rimase la preziosa custodia. Essa è costituita da una foglia d'argento battuto, fissata sulla struttura di legno per mezzo di numerosi chiodi terminanti in piccole capocchie dorate, forgiate a guisa di rosette. Un cristallo di rocca sfaccettato, incastonato nel collo del piede, permetteva di vedere la reliquia del piede di un bambino presumibilmente ucciso nella strage degli innocenti di Betlemme. Si suppone che a suo tempo sia stato San Columban a donare la sacra reliquia alla cattedrale di Basilea; l'iscrizione sulla pianta del piede fornisce indicazioni in merito. Nella parte interna si legge inoltre: «oswaldus fecit hoc opus de voluntate dei 1450 jan». Un tempo si riteneva che l'Oswaldo in questione fosse l'orafo basilese Oswald Ueberlinger; nel frattempo il nome



Piede reliquiario. Basilea, 1450
Argento, rame dorato su nucleo di legno, madreperla, smalto, perle, pietre preziose, brillanti artificiali. Altezza: 14,2 cm; larghezza: 23,5 cm; profondità: 9,5 cm
IN 184

è stato identificato per quello del committente: Oswald Walcher, all'epoca amministratore edile della cattedrale di Basilea. Lo scrigno è coronato da un medaglione di madreperla in cui è incisa una raffigurazione della presentazione di Gesù al tempio, che istituisce un nesso tematico con la strage degli innocenti. I punti corrispondenti alle caviglie sono ornati da due medaglioni di smalto trecenteschi a base di oro fuso e probabilmente di provenienza parigina, con una ricca montatura in filigrana d'oro e perle (cfr. particolare). Le fasce degli sfarzosi sandali sono tempestate di pietre preziose e brillanti artificiali, talora correlati alla medi-

tazione. In seguito alla bipartizione del Cantone basilese, nel 1834 il Tesoro della cattedrale di Basilea fu smembrato e il reliquiario venne messo sul mercato come oggetto d'arte; nel 1892 venne acquistato a Londra per il Museo nazionale.

Ulrich Barth, *Erlesenes aus dem Basler Münsterschatz*, Basilea 1990, p. 13. – Ernst Günther Grimme, *Goldschmiedekunst im Mittelalter. Form und Bedeutung des Reliquiars von 800 bis 1500*, Colonia 1972, p. 175. – *Der Basler Münsterschatz*, catalogo dell'esposizione, Historisches Museum, Basilea, 1956, pp. 33–34.



All'onomastico dell'evangelista Giovanni, il 27 dicembre, è associato sin dall'XI secolo alla consuetudine dell'«amor Johannis». Sulla base di usanze pagane nelle quali perduravano antichi riti sacrificali, in quell'occasione in chiesa veniva offerto del vino che si poteva anche portare a casa. Di solito non si versava vino rosso, bensì vino bianco che secondo la teoria dei colori medievale simboleggiava la purezza. L'offerta di vino nel giorno dedicato a Giovanni si fonda inoltre sulla leggenda secondo la quale l'Evangelista avrebbe vuotato senza accusarne alcun danno un bicchiere di veleno precedentemente benedetto. L'atto di bere «amor Johannis» è generalmente correlato all'esperienza del distacco e della morte. Anche i conventi praticavano il rituale dell'«amor Johannis», in particolare quelli femminili, nei quali l'evangelista Giovanni godeva di alta considerazione, come testimoniano ad esempio le numerose raffigurazioni di Giovanni nel graduale di St. Katharinental (cfr. p. 45).

Sovente i manufatti di oreficeria medievale sono giunti fino a noi in uno stato alterato, come nel caso della coppa riprodotta, proveniente dal convento di monache benedettine di Sant'Andrea a Sarnen. La forma di questa coppa di argento lavorato a sbalzo è quella tipica delle coppe da vino tardomedievali. Conformemente a ciò il fondo della coppa è decorato con viticci. Al centro della coppa si trova un muro merlato, all'interno del quale in un secondo tempo fu collocato il modello a tutto tondo di un castello con cappella. Il manico trilobato, probabilmente originale, reca sul fondo un tempo smaltato e punteggiato da tre gruppi di otto stelle la raffigurazione del discepolo Giovanni con il suo emblema, un'aquila smaltata giallo-marrone. È lecito supporre che nel convento di Sarnen la coppa venisse utilizzata per l'«amor Johannis». Il castello centrale – le cui torri emergono dalla coppa piena – potrebbe avvalorare questa ipotesi in quanto presunto simbolo della Gerusalemme celeste.



Coppa. Probabilmente Svizzera nord-orientale, prima metà del XV sec.

Argento sbalzato, fuso, parzialmente dorato, cesellato, bulinato, inciso, con manico smaltato

Altezza: 4,9 cm; diametro: 17,6 cm

LM 4480

Georg Schreiber, *Deutsche Weingeschichte. Der Wein in Volksleben, Kult und Wirtschaft*, Colonia 1980, p. 375 e sgg. e 379 e sgg. – Robert Durrer, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*, Zurigo 1899–1928, pp. 685–691. – Hanspeter Lanz, «Vier mittelalterliche Trinkschalen im Vergleich», in: *Aachener Kunstblätter* 60/1994, pp. 305–318.





Arazzo proveniente dalla cattedrale di Berna. Svizzera, 1460 circa. Lana. 100 x 242 cm. LM 19688

«Che questa figura vi illustri ciò che sarà di voi tutti» si legge sul coperchio di un sarcofago immaginario raffigurato al centro di questo arazzo. La dichiarazione di fondo «non ti scordar della morte» è sottolineata dalla visione diretta di una salma in lenta decomposizione. In origine questa significativa rappresentazione medievale veniva appesa come arazzo commemorativo sopra la tomba di Rudolf von Ringoltingen, morto nel 1456, situata in una delle cappelle laterali della cattedrale di Berna. Ma come si giunse alla realizzazione di quest'opera d'arte, ai nostri occhi così macabra? Probabilmente il figlio del defunto commissionò l'arazzo a un tessitore basilese e lo donò poi alla chiesa unitamente a numerosi altri oggetti. Le motivazioni che inducevano a simili doni vanno ricercate nella speranza di una condizione gradevole per l'anima nell'aldilà, vale a dire di una permanenza ridotta in purgatorio. Secondo l'ideologia medievale, tale durata poteva venir influenzata da intercessioni fatte in questo mondo. In quanto secondo in ordine di ricchezza nella Berna di allora, il bor-

gomastro della città Rudolf von Ringoltingen poteva permettersi una cappella privata nella cattedrale. Il donatore lasciò inoltre in eredità alla chiesa possedimenti così vasti che l'ammontare degli interessi permise di assumere un sacerdote incaricato di pregare quotidianamente per lui davanti alla sua tomba e di officiare un'estesa cerimonia commemorativa le sera precedente l'anniversario annuale della sua morte – e questo fino alla fine del mondo! Al centro dell'arazzo possiamo osservare la liturgia di un rito funebre di questo tipo, celebrato da appartenenti all'ordine cavalleresco tedesco. Fra i partecipanti compaiono anche i membri maschili della famiglia, raffigurati a sinistra, e le loro mogli, sulla destra.

Per quanto la donazione fosse stata pianificata con cura, dopo la Riforma, nel Cinquecento, l'arazzo finì in altre mani. Sullo stemma del donatore bernese venne ricamato quello dei secondi proprietari, provenienti da Sciaffusa e San Gallo. Apparentemente il contenuto della rappresentazione non turbò nessuno. Peraltro il corpo in stato di

decomposizione avanzato e la simbologia del cadavere fecero parte della rappresentazione della morte fino al Cinquecento inoltrato. Oggigiorno, in un'epoca in cui la morte è divenuta tabù, una tale visualizzazione risulta assai più sconcertante di quanto non fosse allora, in un'epoca in cui il trionfo della morte veniva rappresentato nei modi più svariati – ad esempio nella forma della danza macabra. Ai tempi delle epidemie di peste la morte faceva parte del quotidiano; in ultima analisi questo tipo di rappresentazione viene interpretato anche come un «eccessivo attaccamento alla vita».

Anna Rapp Buri / Monica Stucky-Schürer, «Totenmesse und Memento Mori» in: *zahl und wild. Basler und Strassburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Magonza 1990, pp. 153–156. – *Himmel Hölle Fegefeuer*, catalogo dell'esposizione, Museo nazionale svizzero, Zurigo 1994, cat. 85. – Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, Monaco 1980, p. 143 e sgg. e 162 e sgg. – id., *Bilder zur Geschichte des Todes*, Monaco 1984, p. 166.



Abbiamo già fatto riferimento a Felice e Regula, i due santi zurighesi cui più tardi venne ad aggiungersi Esuperanzio (cfr. p. 41). Essi sono il soggetto principale di una pala d'altare proveniente dal Grossmünster di Zurigo, dipinta fra il 1497 e il 1502 dal «Maestro del garofano» zurighese HANS LEU IL VECCHIO. Alla raffigurazione del martirio dei santi fa da sfondo una magnifica veduta panoramica della città di Zurigo in epoca tardomedievale, alla quale l'opera deve in gran parte la sua conservazione. Nel corso della Riforma, vennero raschiati anzitutto gli «idoli» – così venivano definite le immagini dei santi – e in seguito il dipinto fu ridotto alle parti principali della veduta cittadina. Le figure restanti vennero ridipinte probabilmente da Hans Asper dopo il 1566. In quell'occasione sul cielo dorato distintivo dei dipinti a carattere sacro venne steso uno strato di colore blu. Nel secolo scorso, conformemente alla tendenza di restituire gli oggetti allo stato originale, in alcune parti vennero riportati alla luce i martiri e i loro sgherri, e ritoccati i graffi. Nel particolare a destra, sulla sinistra si riconoscono Felice e la testa di Regula, solo parzialmente visibile, nonché tre «Romani». La rappresentazione illustra con dovizia di particolari eloquenti la vita di una città attorno al 1500. Come attraverso un canocchiale, lo sguardo è libero di vagare su strade, cortili, piazze, e di soffermarsi sull'importante via fluviale, scoprendo scene di vita quotidiana riprodotte assai di rado nell'arte del tempo.

Se volgiamo lo sguardo all'approdo delle barche antistante al Fraumünster, possiamo scorgervi un servo in atto di tirare a riva un'imbarcazione con un carico di quattro barili. Al suo fianco una figura inginocchiata in posizione orante chiede l'elemosina o mendica un poco del cibo della fornitura, trattenendosi nel luogo frequentato dove di volta in volta viene scaricata la merce proveniente dalla campagna. Sullo sfondo un'altra figura, coperta di stracci, si volge anch'essa verso l'imbarcazione. Ha le gambe paralizzate; per muoversi si serve di due assicelle legate alla parte inferiore delle gambe. Si tratta di un derelitto facente parte dello strato



Hans Leu il Vecchio (1465 circa–1507)
Il martirio dei santi patroni di Zurigo
Zurigo, 1497–1502
Tempera su legno. 69,8 × 96,3 cm
Dep. 7.1 (Società degli Antiquari di Zurigo)

to sociale dei mendicanti che nella città tardomedievale costituiva dal 10 al 20% della popolazione. A quel tempo la povertà era causata soprattutto da malattie come la peste, ma anche dalle oscillazioni congiunturali e, nei periodi in cui la popolazione era in forte crescita, dalla scarsità del terreno disponibile. Gli emarginati dipendevano per lo più dall'assistenza delle istituzioni religiose: dai conventi, in particolare dal pane per i poveri distribuito dalla chiesa e dall'«ospedale», ovvero l'ospizio dei poveri di allora.

Die Zürcher Stadttheiligen Felix und Regula, a cura di Hansueli F. Etter, Urs Baur, Jürg Hanser, Jürg E. Schneider, Zurigo 1988.
– Renate Keller, «Der Stadt Zürich Conterfey. Maltechnische Untersuchung und Restaurierung», in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte* 39/1982, pp. 172–175.
– Ingomar Bog, «Über Arme und Armenfürsorge in Oberdeutschland und in der Eidgenossenschaft im 15. und 16. Jahrhundert», in: *Jahrbuch für Fränkische Landesforschung* 34/35/1974/1975, pp. 983–1001.



Mentre intorno al 1500 a nord delle Alpi e in particolar modo in Svizzera l'arte si sviluppava ancora in pieno stile gotico, in Italia il Rinascimento stava già per raggiungere il suo apice. L'appartenenza del Ticino alla Lombardia si esprime non solo nel campo dell'arte, ma anche nei rapporti di potere e nelle tradizioni delle famiglie influenti. Tra queste vi era anche la stirpe dei Rusca, di origine comasca e imparentata con i Visconti di Milano. I Rusca erano al servizio del ducato di Milano e dal 1439 erano conti di Locarno. Nel Quattrocento ampliarono considerevolmente il castello di Locarno, utilizzato come residenza; la fortezza, tuttavia, assicurò loro il potere soltanto per un breve periodo. Durante i conflitti fra la Confederazione e il ducato di Milano, il Ticino divenne teatro di guerra. La lotta per la conquista dei territori a sud delle Alpi – e quindi per gli importanti accessi ai passi alpini – si concluse a favore dei Confederati. Nel 1512 gli Svizzeri occuparono la regione di Locarno e ottennero così il castello e la città. Successivamente il Ticino fu amministrato come baliaggio comune, finché non divenne, nell'Ottocento, un cantone indipendente.

Il bassorilievo qui riprodotto, in stile rinascimentale, fu realizzato poco prima di questa radicale svolta ed è ritenuto di fattura lombarda. L'effigie raffigura verosimilmente la consorte dell'ultimo conte di Locarno – una giovane nobildonna di nome Eleonora – il cui aspetto suscitava l'ammirazione della corte milanese. Nel rilievo la contessa esprime la dignità e nobiltà di una dama consapevole del proprio rango. Risaltano i fili di perle, intrecciati fra le onde dei capelli, che si dipartono dal diadema costituito da quattro giri di perle. A Zurigo, il rilievo di marmo, un tempo murato nella Casa Rusca di Locarno e da poco visibile al pubblico, costituisce una testimonianza della poliedricità del passato svizzero.



Medaglione con l'effigie di una nobildonna della famiglia Rusca. Svizzera meridionale/Italia del nord, 1500 circa
Marmo. Altezza: 33,5 cm; larghezza: 24 cm; profondità: 4 cm
LM 15427



La partita presa e il triste Nessuno

Nella battaglia di Marignano, avvenuta nel 1515, la sconsiderata politica della Confederazione, oscillante fra il servizio a pagamento per le grandi potenze europee e il contemporaneo perseguimento dei propri interessi politici, si rivelò disastrosa. Sul campo di battaglia molti esperti soldati svizzeri, abituati alla vittoria e sedotti dalla voglia di avventura, persero la vita. Tra questi vi fu il gonfaloniere basilese Hans Bär – un ricco commerciante, che nemmeno in età matura seppe resistere al fascino di un'ardita impresa militare. Il 10 maggio 1515 si mise in marcia con il contingente basilese, lasciando moglie e sei figlie minorenni. L'esito della campagna militare è istoriato nel famoso piano di una tavola – un misterioso puzzle di immagini noto come «tavolo di Holbein». Nella zona centrale esso presenta un caotico assemblaggio di oggetti frantumati. Un'osservazione ravvicinata rende manifesti dei messaggi cifrati, come ad esempio una busta sigillata. La carta da gioco strappata chiarisce tutto: il gioco è finito. In effetti il gonfaloniere basilese, che notoriamente coltivava la passione per il gioco, morì dissanguato sul campo di battaglia. Davanti alla carta da gioco fluttua una farfalla, simbolo della sua anima che si invola.

Un attento esame della tavola svela gradualmente altri misteri che denotano la maestria di un artista raffinato e significativo. In precedenza l'opera veniva attribuita al giovane Hans Holbein, da poco trasferitosi a Basilea; oggi si ritiene più probabile l'attribuzione a HANS HERBST.

Comunque sia, l'artista che dipinse questa tavola nera in nome della giornata nera di Marignano, ha in ogni caso saputo creare un intreccio di mondi diversi. La parte mediana è circonscritta da quattro scene, ispirate alla vita del tempo, che vanno lette a partire dai lati esterni. Esse rappresentano il torneo come simbolo della guerra, la caccia e, sui lati minori, la pesca e la caccia col falcone, abbellita con allusioni alle astuzie di Eros. Al centro del tavolo, al di sotto dello stemma e del cartiglio, si ravvisa il tri-



Hans Herbst (1468 circa–1550)
*Piano di tavola dipinto con stemma di Hans Bär
e di Barbara Brunner. Basilea, 1515*
Olio su legno di pioppo. 136 x 120 cm
Dep. 527 (Biblioteca centrale, Zurigo)

ste Nessuno con la bocca chiusa da un lucchetto. Nemo, Nessuno, era molto conosciuto in epoca rinascimentale: nessuno era – ed è – responsabile del disordine, nessuno di ciò che è andato a pezzi, nessuno dell'insuccesso.

Rudolf Schnyder, «Marignano als Schicksal. Fragen zum sogenannten Holbeintisch», in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte* 50/1993, pp. 251–261. – Lucas Wüthrich, «Der sogenannte Holbeintisch», in: *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich* 57/1990.



Il Rinascimento non comportò soltanto una rievocazione dell'antichità, ma fu altresì un'epoca di nuovi orientamenti e scoperte. Nel 1492 Cristoforo Colombo «scoprì» l'America, segnando la data d'avvio dell'età moderna. A distanza di alcuni decenni tuttavia non si era ancora in grado di dire molto sui nuovi continenti scoperti. Lo attesta il globo di San Gallo, che si rifà alla mappa realizzata da Mercatore nel 1569, e in cui i mari sono popolati da animali fantastici. Altrettanto limitate restano le esperienze con le genti dei nuovi continenti, fortemente condizionate da pregiudizi. Gli Europei si atteggiavano a padroni del mondo: è iniziata l'epoca delle colonizzazioni. Il giudizio sminuente nei confronti del diverso porta a vere e proprie proiezioni macabre. Nell'area inferiore dell'America del Sud, dipinta di verde, una sentenza recita: «Indigeni passim per Indiam novam sunt anthropophagi». I «cannibali della Nuova India» sono persino raffigurati: uno di loro sta scannando un uomo, mentre gli altri arrostitiscono una gamba umana. Se tuttavia si approfondisce tale congettura circa un presunto cannibalismo, di fatto non si trova nella storia alcuna prova sicura dell'esistenza di questo fenomeno nella forma qui rappresentata.

Il mappamondo girevole è montato su un sostegno decorato con ritratti di matematici, astronomi e geografi, che permette di modificare l'angolo di inclinazione dell'asse della Terra per mezzo di un ingranaggio di legno a ruota dentata. Sulla sommità è collocato un circolo orario. Il prezioso strumento di rappresentazione visiva, che reca anche una mappa delle costellazioni, era collocato dal 1595 nella famosa biblioteca del convento di San Gallo, dove era pervenuto dopo varie vicissitudini come dono o acquisto fittizio di un membro della famiglia Fugger di Augusta. Il mappamondo venne realizzato ad Augusta – così almeno si ritiene – per il commerciante e pittore Johannes Fugger. Nel 1712 infine esso giunse da San Gallo a Zurigo come bottino della seconda guerra di Villmerger unitamente a una parte della biblioteca. Gli zurighesi lo esposero



*Globo terrestre e celeste (cosiddetto 'Globo di San Gallo'). Augusta (?), 1570 circa
Sostegno: legno, parzialmente dipinto;
sfera: pittura a olio su fondo di gesso su cartapesta su scandole. Altezza totale:
233 cm; sfera diametro: 121 cm
Dep. 846 (Biblioteca centrale, Zurigo)*

nella Wasserkirche trasformata in biblioteca cittadina, nella quale erano accessibili al pubblico anche altre rarità e oggetti da collezione, molti dei quali appartenevano al nucleo di opere depositato nel 1898 dalla città e dal Canton Zurigo al Museo nazionale.

Annerose Menninger, *Die Macht der Augenzeugen. Neue Welt und Kannibalenmythos, 1492–1600*, Stoccarda 1995. – Hans-Peter Höhener, «Der St. Galler Globus. Ein Beutestück aus dem Zweiten Villmergerkrieg 1712», in: *Zentralbibliothek Zürich. Schatzkammer der Überlieferung*, a cura di A. Cattani und B. Weber, Zurigo 1989, pp. 59–61; 167–168.



Un'opera d'arte universale

Rinascimento e umanesimo portarono a guardare con altri occhi non solo la Terra ma anche tutto l'universo. La revisione copernicana del moto dei pianeti veniva ormai affermandosi. A prima vista questo globo assomiglia al mappamondo di Augusta (cfr. p. 59). Ma pur essendo circa dieci volte più piccolo, risulta strutturato in modo infinitamente più complicato: esso racchiude, per così dire, tutto il sapere astronomico-meccanico del tempo. Di fatto, dobbiamo limitarci a presentare l'involucro di un raffinato strumento scientifico, giacché l'essenziale si trova all'interno della sfera incisa. Essa cela un ingranaggio con due motori a molla che – in parole semplici – riproduce i movimenti più importanti degli astri e ne indica le rispettive posizioni nel corso dell'anno. Sulla sfera celeste sono registrate più di mille stelle, suddivise in 49 costellazioni. Le incisioni, basate sulle mappe stellari di Albrecht Dürer del 1515, sono probabilmente opera di Anton Eisenhoit. Il piede è decorato da quattro figure: le quattro età dell'uomo, che simboleggiano l'avvicinarsi ciclico delle stagioni. Il globo raffigura dunque l'universo sotto forma di una mappa stellare sferica, che visualizza il firmamento con una veduta dall'alto costruita a tavolino, al cui centro dobbiamo immaginare la Terra. La sfera celeste gira autonomamente, la soneria batte le ore, e sull'anello dell'orizzonte si possono leggere i giorni dell'anno liturgico.

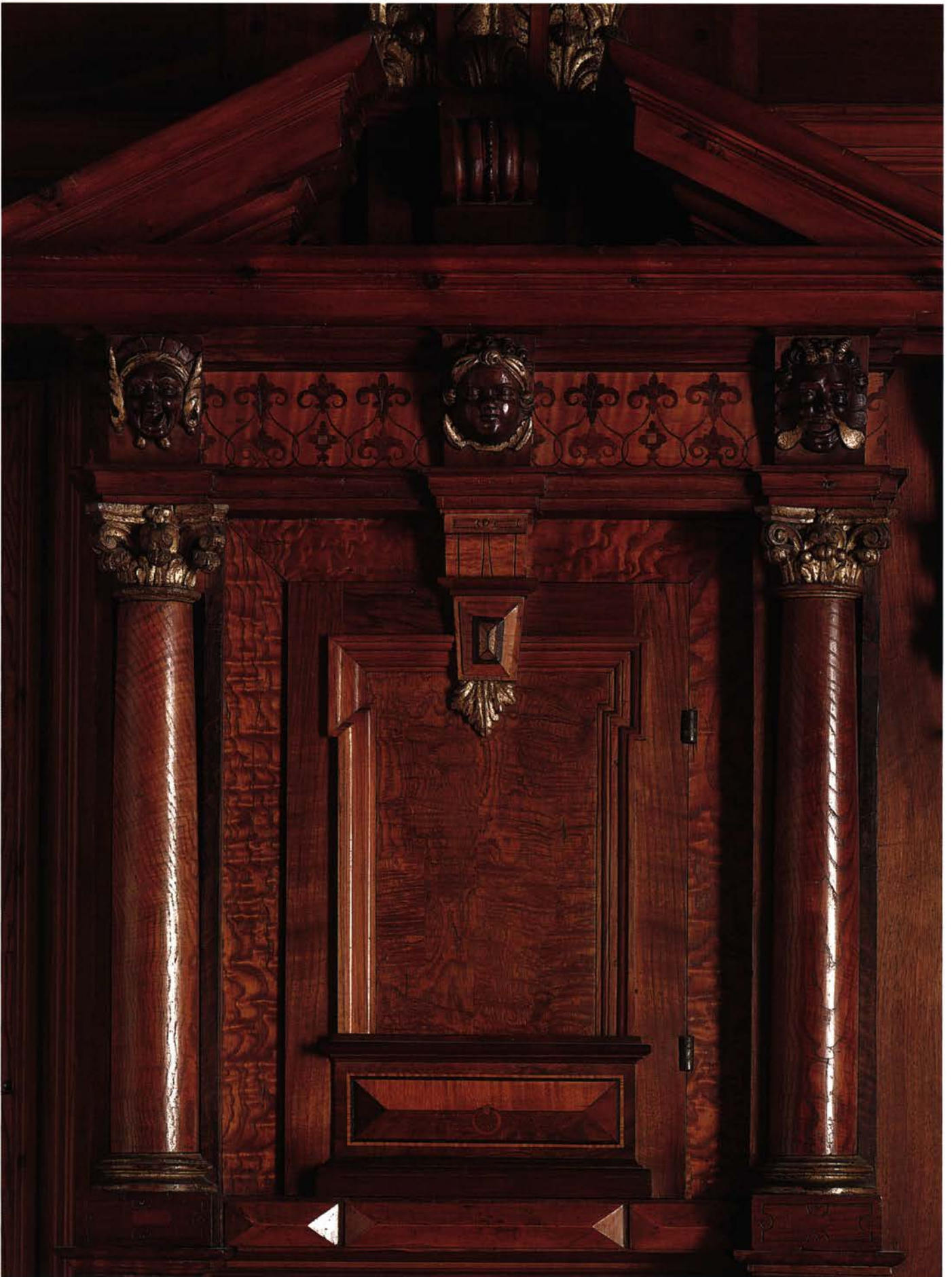
L'artefice di questa meraviglia è JOST BÜRGI di Lichtensteig nel Toggenburgo, che l'ha firmata con «IVSTVS BYRGI Fecit Cassellis Anno 1594». La biografia di Bürgi non si differenzia molto da quella di altri svizzeri famosi: l'ingegnoso orologiaio dovette presto abbandonare il paese per guadagnarsi da vivere e poter mettere a frutto il proprio talento. Egli fu attivo per molto tempo alla corte principesca di Kassel, dove realizzò anche il globo a noi pervenuto – il più piccolo e complicato dei suoi cinque globi. In seguito operò alla corte imperiale di Praga insieme a Keplero, con il quale formulò le basi dell'algebra e scoprì i logaritmi. Come molti suoi contemporanei, Bürgi era dunque



Jost Bürgi (1552–1632)
Globo celeste. Kassel, 1594
Ottone dorato, fuso, sbalzato, cesellato
e inciso
Altezza: 25,5 cm; diametro max.: 21,2 cm
LM 59000

un genio universale – al tempo stesso orologiaio, matematico e astronomo. Il globo di Bürgi è uno dei pezzi più prestigiosi del Museo nazionale; poté venir acquistato da una collezione privata nel 1978 grazie a una donazione di Walter Haefner.

J. H. Leopold / K. Pechstein, *Der kleine Himmelsglobus 1594 von Jost Bürgi*, Lucerna 1977. – Klaus Maurice, «Jost Bürgi oder über die Innovation», in: *Die Welt als Uhr. Deutsche Uhren und Automaten 1550–1650*, Monaco/Berlino 1980, pp. 90–104.



La cosiddetta stanza di Pestalozzi di Chiavenna in Valtellina – realizzata poco prima del globo di Bürgi (cfr. p. 61) – costituisce un'ulteriore testimonianza dello stile di vita del Rinascimento. La valle, che conduce da sud al passo dello Spluga e che oggi appartiene all'Italia, era allora un baliaggio grigionese. La stanza proviene dal piano nobile di una sontuosa dimora cittadina, dal primo piano del Palazzo Pestalozzi-Castelvetto ubicato sulla strada principale, in via Dolzino 101–105. La famiglia Pestalozzi era da sempre strettamente legata ai Grigioni e alla Bregaglia; un ramo si trasferì più tardi a Zurigo. A Chiavenna, valico e posto doganale regionale, essa doveva la propria ricchezza al commercio. Il ricco proprietario del palazzo e della stanza rivestita di legno, e la sua consorte sono pressoché scomparsi nell'anonimato storico; rimangono soltanto i loro nomi e le indicazioni relative alla loro età, intarsiati sui pannelli di legno: «ANTONIO PESTALOZA ETATIS 44 ANGELICA PESTALOZA 31 1585». L'uomo, allora nel fiore degli anni, e sua moglie, di 13 anni più giovane, dovevano essere molto religiosi, poiché sopra la porta della loro camera da letto fecero rappresentare la Susanna biblica. Quest'ultima era stata ingiustamente accusata di lascivia con due vecchi, un episodio a cui allude l'aforisma seguente: «CONIVGALI.PV / DICITIAE.FAVET. DEVS//NEQVITIAM.VERO/PVNIT.ET.AVER-SATUR.»

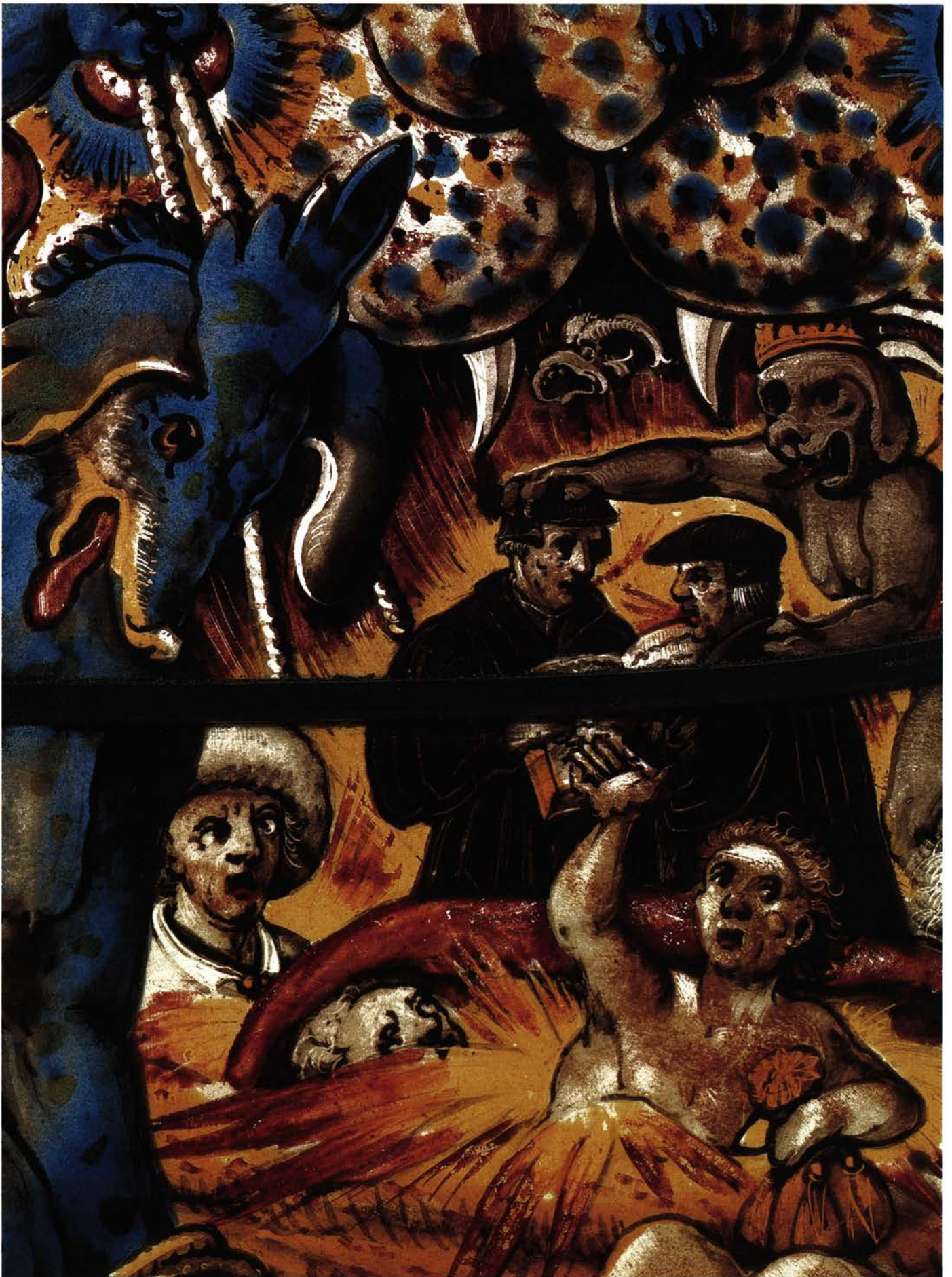
Nella regione reto-italiana le stanze così strutturate sono chiamate «stüa» – un nome che etimologicamente è connesso a «estufare» (riscaldare). Quando nel 1896 la camera venne installata nel Museo nazionale, allora in fase di costruzione, una delle finestre venne sostituita con una porta e il buffet sotto la nicchia della bacinella approntata per lavarsi le mani venne modificato. La stufa purtroppo non c'era già più. I pannelli, il buffet e le porte sono fatte dei più diversi legni locali – soprattutto di noce, acero, frassino e del legno di vari alberi da frutto. Le superfici sono prevalentemente rivestite con un'impiallacciatura con motivi ornamentali – come era tipico a quel tempo. Alcune parti intarsiate



Stanza della Casa Pestalozzi. Chiavenna, 1585
Legno di noce, di cembro, di frassino, di
acero e di faggio; in parte dorato
Altezza: 3,75 m
Dep. 11 (Fondazione Gottfried Keller)

sono dorate e conferiscono alla camera un tono raffinato che mal si adatta alla semplicità della valle alpina. È evidente che l'esecuzione venne affidata a un falegname accreditato, al passo con i tempi. Realizzata integralmente nello stile del tardo Rinascimento, del cosiddetto Manierismo, la stanza rinnova di volta in volta lo stupore dell'osservatore in virtù dell'articolazione ricca di tensioni propria a questa corrente stilistica. L'osservazione ravvicinata mostra in dettaglio l'eccellente qualità del suo lavoro: ogni porta, insieme alla relativa intelaiatura, è contraddistinta da forma e decorazioni diverse; colpiscono le erme dorate del portale principale a sinistra del buffet, le colonne corinzie della porta della stanza da letto e le tre maschere anticheggianti della terza porta (particolare).

Hans Hoffmann, «Das Pestalozzi-Zimmer im Schweizerischen Landesmuseum, ein Beispiel für Wand- und Deckenbildung des Manierismus», in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte* 13/1952, pp. 33–38.



All'inizio dell'epoca moderna le vetrate policrome – inserite entro i telai delle finestre – erano assai amate in Svizzera, tanto in ambito profano quanto in quello sacro. Venivano realizzate per lo più come doni per le case di famiglie amiche, per i palazzi comunali, ma anche per chiese e conventi. Fu proprio grazie a una donazione che il convento di Rathausen entrò in possesso di uno tra i più importanti cicli pittorici su vetro del XVI secolo.

Le vicende illustrate prendono avvio con la storia di Adamo ed Eva e sono articolate in 67 episodi; la nostra immagine riproduce l'ultima lastra del ciclo. Essa reca lo stemma della città di Lucerna, ovvero della donatrice cui fa riferimento anche il testo. Accanto al sarcofago aperto troviamo il monogramma «ff» quale firma per FRANZ FALLENTER, mentre appena sotto compare l'iscrizione «MEMENTO MORI». Nel dipinto è rappresentato il Giudizio Universale, durante il quale tutte le anime vengono giudicate da Cristo. Al di sopra di Cristo giudice si legge dunque: «Cristo ora giudica – badate bene – egli ricompensa ciascuno in base al suo operato.»

Al centro della rappresentazione i morti si levano dalle tombe; con la spada sguainata l'arcangelo Michele li divide in due gruppi. A sinistra, dietro a Michele, si adunano i redenti; alla sua destra patiscono gli sventurati che vengono cacciati nelle infocate fauci dell'inferno. A destra incontriamo anche le due figure focalizzate nel particolare, che l'abbigliamento scuro e il copricapo connotano come ecclesiastici, in particolare come due riformatori. A giudicare dai tratti somatici, potrebbe trattarsi di Lutero con Calvino o Zwingli. Entrambi stanno per essere azannati da un cerbero alla testa, rispettivamente al colletto.

Le lastre si collocano cronologicamente fra il tardo Rinascimento e l'inizio dell'epoca barocca. A quei tempi la chiesa cattolica reagiva pesantemente – e, come si vede, piuttosto indelicatamente – nei confronti dei riformatori e dei riformati. A Roma, già all'inizio del Rinascimento i papi volevano ricondurre coloro che dubitavano della loro



Franz Fallenter (1555–1612)
Vetrata araldica di Lucerna. Monastero di
Rathausen, 1598
Vetrata. 67,3 × 66,3 cm
IN 49.17

fede sulla retta via con «spettacoli grandiosi», ma sovente con tale pompa ottenevano l'esatto contrario. In Svizzera il Barocco viene considerato il programma artistico della Controriforma. Nell'ambito di questa evoluzione anche il convento di Rathausen, così come numerose altre chiese, venne ingrandito con ampliamenti e annessi. Gli edifici sacri risalenti a questo periodo caratterizzano a tutt'oggi il volto paesaggistico e urbanistico, in particolare nelle regioni cattoliche della Svizzera centrale.

Hans Lehmann, *Geschichte der Luzerner Glasmalerei von den Anfängen bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Lucerna 1941, p. 145 e sgg.
– Hermann Meyer, *Die Schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom XV. bis XVII. Jahrhundert*, Frauenfeld 1884, p. 326.



Nella lavorazione arazziera del Cinque e Seicento il lavoro d'ago al telaio da ricamo sostituisce in larga misura la tessitura al telaio verticale; questo genere di ricami veniva ora eseguito per lo più dalla padrona di casa,

spesso con l'aiuto delle sue domestiche. Anche in quest'epoca perdura in effetti l'esigenza di ornare le pareti con arazzi, in uso come protezione dal freddo e al tempo stesso come decorazione.

Nel ricamo di lana su lino si ravvisa sulla destra, nel terzo medaglione dall'alto, una figura femminile di nome LUIGIA mentre lavora al telaio da ricamo – presumibilmente l'autrice stessa del tappeto. Luigia era uno

dei quindici figli dei coniugi Morell-Ossenrot di Costanza, che hanno discendenti in diverse parti della Svizzera. L'arazzo introduce nel mondo della sua famiglia: al centro siedono a tavola il padre e la madre, mentre i fratelli più piccoli sono raffigurati rispettivamente nel girrello, sul seggiolone e ancora in fasce. Nei medaglioni disposti attorno a quello centrale sono rappresentati dodici figli e nipoti in diversi momenti di vita quotidiana. In alto a sinistra sono riuniti a tavola Madlena con il marito Ludwig Hüetlin, una serva e una ragazza con due bambini; in primo piano è collocato il tavolo dei bambini con sei fanciulli, riprodotto nel particolare. Secondo l'uso del tempo, i bambini sono vestiti da adulti – indossano ad esempio la gorgiera – ma naturalmente si comportano da bambini: due di loro si stanno tirando i capelli.

A destra del medaglione appena descritto si succedono in senso orario Barbara con il consorte Daniel Labartt e tre bambini, quindi Maria, intenta a ornare un cappello, con un cagnolino da compagnia ai suoi piedi, e il marito Antoni Olion. Seguono Hans Jacob con la moglie Marta Hackin a cavallo, Ursula e Hans Jerg Schaland con i loro due figli; poi Luigia, cui abbiamo già accennato, con tutta probabilità insieme al suo futuro marito. A loro si aggiungono: Cristina accanto alla stufa, Caterina con lo sposo Elias Fels a passeggio, Andreas nel negozio di tessuti, Elena mentre va a prendere il vino in cantina ed Efrašina che raccoglie le pere in giardino. Il defunto Giovanni chiude il cerchio. Il soggetto improntato al quieto vivere del ceto superiore, non deve pertanto illudere sul quadro di vita generale della prima epoca moderna. Nella famiglia media soltanto da due a tre bambini sopravvivevano all'età infantile. La mortalità era ancora assai elevata, non da ultimo a causa dell'indifferenza dei genitori verso i loro figli piccoli. Il rapporto che i genitori avevano a quei tempi con la loro prole non può essere messo a confronto con gli ideali odierni; di regola i bambini godevano delle loro attenzioni soltanto dal momento in cui potevano venir coinvolti in attività lavorative (cfr. p. 109).



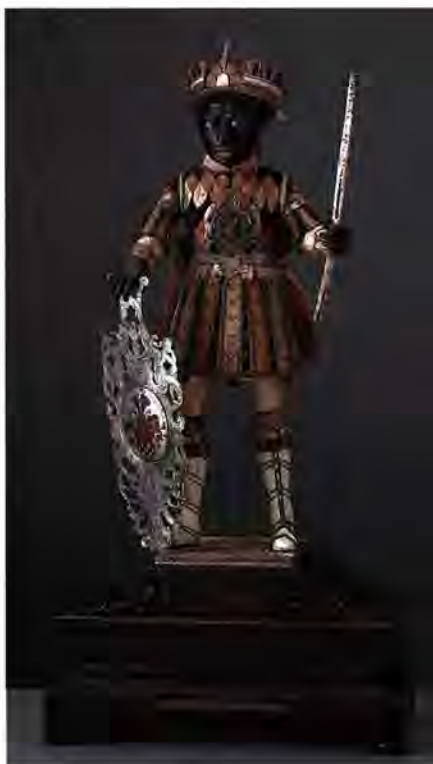
Luigia Morell (?)
Arazzo con raffigurazione della famiglia Morell
 Costanza o Svizzera orientale, 1601
 Ricamo di lana su lino, con fili di seta,
 di lino e metallici. 175 x 175 cm
 LM 24507

Jenny Schneider, «Zürcher Bildstickereien des 16. und 17. Jahrhunderts», in: *Zürcher Taschenbuch* 1963, Zurigo 1962, pp. 78–79.
 – Rudolf Lenz, «Emotion und Affektion in der Familie der Frühen Neuzeit», in: *Die Familie als sozialer und historischer Verband*, a cura di Peter-Johannes Schuler, Sigmaringen 1987, pp. 121–146.



L'automa a sembianza di moro, realizzato nel 1646, è al contempo cassetto per calami, orologio, stemma e automa in foggia di figura umana. Un uomo di colore, in costume variegato, sta ritto e a gambe larghe sul mobiletto che funge da base; nella sinistra tiene un arco, nella destra uno scudo araldico. Lo stemma smaltato della famiglia zurighese Rahn reca l'iscrizione «Al Signor Hans Rudolf Rahn, Borgomastro 1646». Il dignitario ricevette in regalo questo prezioso automa, proveniente da Augusta, nel suo secondo anno di governo, mentre soggiornava nella vicina Baden per la tradizionale cura termale. I firmatari della donazione erano consiglieri comunali e cittadini zurighesi. Tali «donazioni di Baden» si rifacevano a una vecchia tradizione: con esse il governo di Zurigo ossequiava gli ospiti forestieri di alto rango, mentre i subalterni onoravano i loro superiori. A quel tempo a Baden gli zurighesi, sottomessi a norme austere, si sollazzavano con una disinvoltura tale da indurre, nel 1646, le squadre cittadine del buoncostume a un doveroso appello, «affinché le donne e le donzelle zurighesi non provocassero uno scandalo generale con un abbigliamento sconsiderato.» Non è escluso che il consigliere Rahn mostrasse proprio a queste donne e ragazze la figura del moro che allo scoccare delle ore stralunava gli occhi e muoveva su e giù il tumido labbro inferiore insieme al mento. Assai più efficaci di oggi dovevano essere stati a quel tempo la salutare paura e il brivido di spavento suscitati dall'automa.

In realtà le vicende storiche attinenti all'automa sono tuttavia ben più serie. Il «moro» venne utilizzato dalla famiglia Rahn come figura araldica soltanto a partire dall'inizio del Cinquecento. A quel tempo, infatti, nei paesi mediterranei e in certe città nordiche dedite al commercio faceva parte del bon ton non solo avere una persona di colore al proprio servizio, ma anche tenerla come figura decorativa per il salotto o le carrozze signorili. Parallelamente nacque la moda di raffigurare negli stemmi degli schiavi neri al posto degli animali. Un uomo di



colore figurava così, alla stregua di un marchio commerciale, nello stemma dell'inglese John Hawkins, il più ricco mercante di schiavi del Cinquecento. In virtù della sua variopinta foggia, anche il moro dei Rahn assume una funzione ornamentale nell'ambito del ben noto fascino dell'esotico. Il volto demoniaco simboleggia al contempo la «sconfitta del male». Al posto del cuore è montato il meccanismo di un orologio che attraverso una tiranteria produce proprio ciò che da lui ci si aspetta: l'indicazione delle ore, lo stralunamento degli occhi e i movimenti muti della bocca.

Soltanto nel 1815 – dopo l'Illuminismo – l'Europa riunita al Congresso di Vienna bandisce la schiavitù e con ciò l'uomo come merce. Permangono il razzismo e la presunzione, desumibili anche da descrizioni peraltro recenti del nostro automa: «Il piccolo pa-

Automa a sembianza di moro. Augusta, 1646
Figura: legno intagliato e dipinto; con meccanismo d'orologio. Altezza: 69 cm; larghezza: 35 cm; profondità: 20 cm
Dep. 2443 (famiglia Rahn)

gano, ritto nella sua impacciata goffaggine» o «Il suo portamento manca di qualsiasi audacia e franchezza; il quadrante dell'orologio comprime il suo petto di guerriero e gli inarca la schiena».

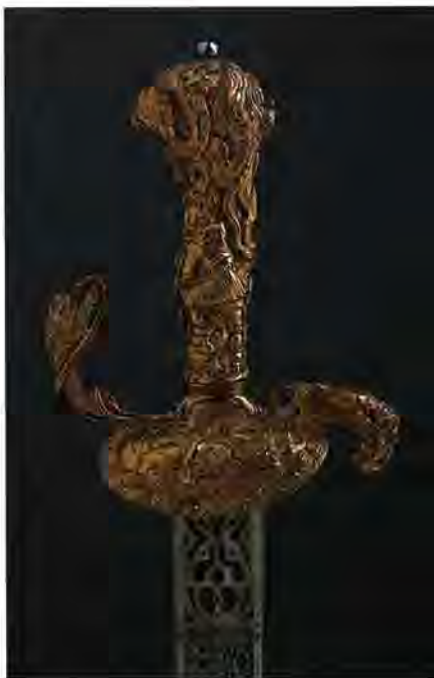
Hans-Joachim König, «Verständnislosigkeit und Verstehen, Sicherheit und Zweifel: Das Indiobild spanischer Chronisten im 16. Jahrhundert», in: *Die Kenntnis beider Indien im frühneuzeitlichen Europa*, a cura di U. Bitterli ed E. Schmidt, Monaco 1991, pp. 37–62.

– Olga Amberger, «Die schwarze Baden-Schenkung», in: *Zürcher Wochen-Chronik*, 1.2.1913. – Klaus Kreimeier, «In die schwarze Farbe gehüllt...», in: Thomas Theye, *Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalische Beziehung*, Reinbek/Amburgo 1984, in particolare p. 105 e sgg.



Tutti gli uomini raffigurati sul tappeto riprodotto a p. 67 ostentano una spada al fianco sinistro, attributo degli uomini liberi. Nel Seicento anche la società zurighese era strutturata rigidamente. La città-stato era governata da un'aristocrazia influente a tutti i livelli, arricchitasi con il commercio e il servizio legionario. Se i canoni del buoncostume, formulati a più riprese a partire dalla Riforma, limitavano pubblicamente lo sfoggio esteriore della ricchezza, a maggior ragione lo sfarzo barocco veniva esibito entro la propria abitazione, nella cerchia familiare. L'ambiguità si manifesta ad esempio nelle modeste facciate delle case di città zurighesi, dietro alle quali si nascondono stanze sontuosamente rifinite. Ne offre una testimonianza la «stanza di Seidenhof» approntata al Museo nazionale, che apparteneva alla dimora cittadina del generale Hans Rudolf Werdmüller, noto per la sua vita dissoluta. L'ufficiale, cosmopolita, possedeva inoltre una casa di campagna sulla penisola di Au, la cui economia domestica includeva schiavi provenienti dalla Dalmazia.

Nella città di Zurigo, i lavori commissionati da persone facoltose permettevano agli orafi accreditati di sostentarsi. Accanto a Felix Werder, noto per le sue pistole di eccellente fattura, si distingueva soprattutto l'orafo HANS PETER OERI, che si fece un nome anche al di là dei confini di Zurigo con coppe e armi immanicate sfarzosamente adornate. Si tratta di veri e propri oggetti da collezione destinati a un uso più estetico che pratico. Nel caso della spada da caccia qui riprodotta, risalente al 1665 circa – un cosiddetto coltello da caccia – l'artista ha ricoperto l'impugnatura pressoché integralmente e in maniera barocca con figure di animali. Sul pomo un leone sta combattendo con un orso, sul manico si ravvisano un cacciatore con un coltello da caccia a doppio taglio e un cervo immobilizzato da alcuni cani, mentre la decorazione della coccia, ispirata all'antichità, raffigura Ercole nella lotta con il leone nemeo. Sul gavigliano, come risulta nel particolare, sono rappresentati la lotta del leone con il serpente e infine un leone



Hans Peter Oeri (1637–1692)
Coltello da caccia. Zurigo 1665–1670
(lama del XIX sec.)
Ottone fuso (diversi pezzi), cesellato,
dorato. Elsa: altezza: 15,7 cm; larghezza:
12,7 cm; altezza totale: 72,5 cm
LM 64642

che si riposa. Il tema del «leone combattente» compare dunque quattro volte – che quest'arma di lusso sia appartenuta a un uomo di nome Leu (leone)? Lo ignoriamo poiché l'oggetto è stato acquistato sul mercato soltanto recentemente. Peraltro i leoni potrebbero soltanto genericamente simboleggiare la forza, il coraggio o l'atto stesso della loro sottomissione.

Meglio appurato della loro iconografia è il processo di realizzazione dell'arma. La complessa impugnatura della spada consta di varie parti in ottone fuse, appartenenti al

repertorio dell'artista, che egli congiunse, saldò, cesellò e infine dorò con grande maestria in modo da creare un tutt'uno perfettamente omogeneo. Nel 1833, per motivi ignoti, l'arma venne corredata di un nuovo fodero e di una nuova lama riccamente decorata e firmata dall'armaiolo parigino Henry Le Page (1792–1854).

Barocker Luxus. Das Werk des Zürcher Goldschmieds Hans Peter Oeri 1637–1692, catalogo dell'esposizione, Museo nazionale svizzero, Zurigo 1988.



A dispetto delle critiche manifestate sin dal Cinquecento, gli svizzeri si ostinarono a perseverare nel mercenarismo al servizio di paesi stranieri, in uso da tempo, anche nel Sei e Settecento. Quando venivano assoldati interi gruppi o reggimenti, il ruolo di mediatore non veniva più assunto da singoli individui, bensì dal governo stesso. Nel Seicento l'alleato principale della Svizzera era il regno di Francia; il grande arazzo rappresenta il trattato di alleanza del 1663. Esso fu realizzato nelle manifatture reali presso Parigi, per lo più secondo bozzetti di CHARLES LE BRUN, e faceva parte di una serie che celebrava le imprese del re assolutista Luigi XIV. Grazie alle abili trattative del suo primo direttore Heinrich Angst, nel 1896 il Museo nazionale poté acquisire l'arazzo, entrando così in possesso di un oggetto che documenta i rappresentanti svizzeri di quel tempo dal punto di vista di terzi.

Come in uso all'epoca, il rinnovamento del patto militare, di per sé un atto laico, ebbe luogo nella cattedrale di Notre-Dame a Parigi; il giuramento venne prestato sul Vangelo sorretto dal cardinale Barberini. Ad incontrarsi furono due alleati impari, come rivelano le modalità del giuramento stesso, che da parte svizzera venne prestato successivamente da tutti i delegati delle località confederate, mentre da parte francese l'unico a giurare fu il re. Da un lato vi furono insomma i delegati di piccole comunità, mentre dall'altro agiva la personificazione del dominio centrale: qui si rende manifesta la sudditanza, là sono ostentati ricchezza e potere. Lo palesa in particolare l'osservazione attenta dei due protagonisti principali: al riverente borgomastro di Zurigo, capo della delegazione, con il cappello in mano, si contrappone il Re Sole con parrucca e copriscapo. Una scena tanto più impressionante se si considera la grande differenza di età fra il 63enne borgomastro e l'appena 25enne re!

Gli svizzeri, vestiti di nero, si distinguono nettamente dalla moltitudine variopinta dei dignitari di corte, che non indossano più la gorgiera alta, sono ben rasati e portano voluminose parrucche. Lo sfarzo degli abiti su-



Charles Le Brun (1619–1690)
Adam Frans van der Meulen (1632–1690)
Arazzo dell'alleanza. Parigi, dopo il 1665
Gobelin a basso liccio in lana tinta e seta
387 × 585 cm
Dep. 65 (Fondazione Gottfried Keller)

pera addirittura quello delle dame visibili in alto a destra. Sono i signori, qui, ad essere effeminati. Ciò vale anche per il re e per suo fratello, il duca di Orléans, riprodotto nel particolare. Le scarpe con il tacco alto, finemente lavorate, e la corrispondente posizione delle gambe parlano da sé: l'aristocrazia

maschile esibisce svagatezza, un ozio deliberato e un'eleganza disinvolta.

Sigrid Pallmert, «Kleider machen Leute – Könige machen Mode», in: *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte* 47/1990, pp. 49–54.



Lo stile di vita dei re e dei principi si diffuse nonostante fossero in vigore restrizioni giuridiche. Alti ufficiali rimpatriati dal servizio all'estero costruirono palazzi ispirati a modelli stranieri e mantennero le nuove abitudini di vita che avevano acquisito. Fu il caso soprattutto nelle regioni in cui le autorità tolleravano un certo lusso, come ad esempio nella Svizzera centrale cattolica. La slitta riprodotta risale alla fine del Seicento e proviene da Altishofen nel Canton Lucerna, nota sede del cinquecentesco castello del «Re svizzero». Essa costituisce una testimonianza dello stile di vita feudale: l'andare in slitta – come risulta da fonti dell'epoca – era considerato «un passatempo dei principi o dei cavalieri». Con questo tipo di slitte corredate di figure, in inverno i nobili disputavano i cosiddetti caroselli – giochi simili a tornei, durante i quali la dama sedeva davanti nel cassone mentre il cavaliere teneva le redini dal sedile collocato nella parte posteriore. Nel cassone a forma di conchiglia della slitta qui riprodotta sono incorporati due posti a sedere. Il veicolo veniva adoperato soprattutto per le gite signorili, di cui anche in Svizzera immagini e fonti scritte recano testimonianza. Durante la gita di piacere, il tiro, gli occupanti e la slitta seguivano un determinato motto o programma, cui si confacevano persino le figure ornamentali che sovente riprendevano gli animali araldici dei proprietari oppure – come nel nostro caso – figure mitologiche dell'antichità. Nella fattispecie è la scultura dorata del tritone a dare il tono. Secondo gli antichi, il tritone che soffiava nella conchiglia era in grado tanto di agitare i flutti del mare, quanto di calmarli – all'acqua allude il meandro argenteo su fondo blu che orna i pattini. Anche i due esseri in forma di pesci con le bocche spalancate sono animali acquatici; gli anelli che portano al naso si riferiscono al controllo sulle forze naturali.

Il cassone della slitta, costituito dai corpi pisciformi e da conchiglie, è ispirato a uno studio di Giuseppe Arcimboldo, che intorno al 1570 ideò tutta una serie di slitte per la corte viennese. Il tritone ricorda l'omonima



Slitta padronale della famiglia Pfyster. 1680 circa
Legno intagliato e dipinto. Altezza: 194 cm;
lunghezza: 280 cm; larghezza: 100 cm
LM 19818
Fotografia: Michel Zumbrunn

fontana del Bernini a Roma che presenta una figura simile. Un altro animale immaginario dotato di una lingua mobile corona il punto di confluenza dei pattini. Le slitte di questo genere vanno considerate anche sullo sfondo di un «mondo altro» eccitante e carnevalesco: a utilizzare il veicolo, infatti, erano soprattutto i membri più giovani delle famiglie aristocratiche. La nostra slitta restò in uso probabilmente fino all'inizio del xx secolo, come attestano l'equipaggiamento

per la guida a due cavalli e gli strati di colore apportati in un secondo tempo. Nel 1989 questi vennero asportati completamente, riportando alla luce la ben conservata versione originale con le sue figure eseguite per mezzo di una dispendiosa tecnica a smalto.

Heinrich Kreisel, *Prunkwagen und Schlitten*, Lipsia 1927. – Andres Furger, *Kutschen und Schlitten in der Schweiz*, Zurigo 1993. – Giancarlo Marsiletti, *Antiche Slitte*, Vicenza 1994.



L'ostensorio qui riprodotto proviene dal monastero di Rathausen come la vetrata a p. 65. Nell'ambito della Controriforma la chiesa cattolica mise in cantiere non solo nuove costruzioni, ma conformò anche l'arredo sacro al gusto della nuova epoca. Ne è una testimonianza questo ostensorio al cui centro, in occasione della processione del Corpus Domini, veniva esposta l'ostia. Lo sfarzoso oggetto è un dono della badessa Maria Cecilia Pfyster von Wyher, il cui stemma adorna il piede dell'ostensorio. La parte inferiore è in argento (dorato), la parte superiore in oro puro. Sulla base circolare munita di fusto molto basso sta ritto San Giovanni Battista che con la destra indica l'agnello di Dio e con la sinistra regge una cornucopia, dalla quale sorge l'albero in tutta la sua rigogliosa magnificenza. Due rami incorniciano la capsula per l'ostia, decorata con un viticcio smaltato e incastonata di perle e pietre preziose, fiancheggiata da un lato da San Bernardo di Chiaravalle, e dall'altro da San Giorgio. L'opera culmina nell'incoronazione di Maria, al di sotto della quale un pellicano nutre i suoi piccoli con il sangue del suo cuore.

Il fascino particolare di questo ostensorio risiede nella perfezione della concezione generale, di cui è parte integrante la graziosa corona che attornia la capsula. I grappoli di perle e la raggiera di spighe assumono – come in natura – delicati e svariati movimenti conferendo all'insieme un tocco di leggerezza ed evitando che il cerchio interno, tempestato di smeraldi, diamanti, perle e rubini, appaia troppo carico. L'ostensorio è considerato il capolavoro del maestro FRANZ LUDWIG HARTMANN. Il programma iconografico è abilmente adeguato alla storia del monastero: San Bernardo è il fondatore dell'ordine cistercense, San Giorgio il patrono del convento di Rathausen.

In considerazione delle turbolente vicende correlate a questo ostensorio, realizzato nel 1690, il fatto che oggi possa venir ammirato nella «cappella superiore» del Museo nazionale in ottimo stato di conservazione, ha del miracoloso. Dopo la chiusura del mo-



Franz Ludwig Hartmann (1657–1708)
Ostensorio del monastero di Rathausen
Lucerna, 1688–1691
Oro, argento dorato, smalto, pietre preziose
Altezza: 65,3 cm
Dep. 2753 (Fondazione Gottfried Keller)

nastero – avvenuta nel 1848 – fu venduto e portato a Parigi, in seguito venne acquistato dal Nunzio papale e quindi conservato in Vaticano. Nel 1858 il Papa lo affidò alle monache, che nel frattempo si erano trasferite a Svitto. Quando queste dovettero lasciare la Svizzera portarono con sé l'arredo sacro in Lotaringia; ulteriormente perseguitate, le monache ripararono in Baviera dove infine pervenne anche l'ostensorio. Più tardi l'opera passò nelle mani di un mercante di Fran-

coforte, finché nel 1919 fu acquistata dalla Fondazione Gottfried Keller che, a sua volta, cedette in deposito lo sfarzoso oggetto al Museo nazionale.

Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern (Die Kunstdenkmäler der Schweiz), vol. 1, Basilea 1946, p. 279 e sgg. – *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, Edizione del Museo nazionale svizzero, Zurigo, vol. 6/1904/1905, vol. 7/1905/1906.



Le stufe barocche ubicate nei palazzi comunali svizzeri, realizzate prevalentemente nelle famose manifatture di Winterthur, hanno tutte un tratto in comune: sono istoriate con programmi pittorici nei quali sono rappresentati i committenti. Si tratta per lo più di temi a carattere didattico: scene bibliche o attinte dalla storia universale e regionale. Per il municipio di Zurigo vennero realizzate, alla fine del Seicento, complessivamente tre stufe di maiolica, due delle quali pervennero al Museo nazionale. Su una è raffigurata la storia di Zurigo; sull'altra, qui riprodotta, è illustrata la storia della Confederazione svizzera, della quale il Cantone Zurigo era entrato a far parte nel 1351. Entrambe le stufe sono opera del costruttore di stufe DAVID II PFAU, di Winterthur, e di suo cugino, il pittore di stufe HANS HEINRICH III PFAU. Essi terminarono la loro opera poco prima dell'inaugurazione del nuovo municipio zurighese, avvenuta nell'estate del 1698.

Le immagini e i relativi versi esprimono fierezza nei confronti del passato, ma esortano anche a restare fedeli al modo di governare lo stato come gli antenati. In questo senso risulta particolarmente rilevante una mattonella sulla parte destra della torre che sovrasta la stufa. Nell'immagine recante il cartiglio con l'iscrizione «Neutralità della Confederazione», sono raffigurati in primo piano due leoni in lotta e sullo sfondo una volpe appostata su una sporgenza rocciosa. Al di sopra della raffigurazione si legge:

«INTER SCYLLAM ATQUE CHARYBDIN
Der glücklichselig wirdt gepreiset
Der im Mittelweg durchreiset.»

(Colui beato sarà
che la via di mezzo sceglierà.)

Il messaggio è chiaro; alla Svizzera si consiglia di proseguire sulla via di mezzo fra le potenze europee (Scilla e Cariddi), ovvero di mantenere la posizione della volpe guardinga, appostata a distanza. Lo enunciano i motti complementari all'immagine:

«Se due leoni in lotta sono
E la volpe in pace lasciano,
Essa non si immischierà,
Né la propria calma odierà:
Se due potenze in guerra sono,
Uno stato libero e saggio
In pace resta se può,
Mano non ci metterà.

Ognuno badi ai doveri
Che badar gli spetta,
E si adegui ai tempi,
Ma sempre agisca
Mantenendo la via di mezzo,
E senza schierarsi da alcuna delle parti:
La via di mezzo allontana i pericoli,
Procura sicurezza.»

La posizione di mezzo come metro di misura: il motto è rimasto familiare agli Svizzeri sino ad oggi. Oggi tuttavia nessuno più si dichiara così apertamente a suo favore, poiché, come ben sappiamo, essa ha due facce. Ma come si è arrivati a questa attitudine di fondo, al modello della volpe guardinga?

Vi sono cause sia interne che esterne. Alla fine del Medioevo e all'inizio dell'età moderna la libera confederazione di stati fu ripetutamente marcata da dissidi interni. Per una politica estera comune mancavano basi solide. La piccola repubblica alpina si vedeva inoltre costantemente attorniata da grandi blocchi e alleanze fra strutture di potere mutevoli che di volta in volta erano fonte di nuove minacce. La neutralità si rivelò una necessità esteriore; essa consentiva di tenersi lontani dai conflitti europei «restando seduti tranquilli». Su questo sfondo la neutralità venne considerata in misura crescente, per quanto tacitamente, un adeguamento tattico e soltanto all'epoca di questa lussuosa stufa venne elevata a massima di stato. Come disse Edgar Bonjour: «La Confederazione [...] visse per molto tempo dell'invidia dei suoi potenti vicini. Addirittura potremmo dire che la rivalità fra le grandi potenze è l'aria in cui prospera la neutralità del piccolo stato.»



David II Pfau (stufa)
Hans Heinrich III Pfau (pittura)
Stufa proveniente dal palazzo comunale di Zurigo
(frammento). Winterthur, 1698
Ceramica; pittura a colori a fuoco vivo
Altezza: 286 cm; larghezza: 130 cm;
profondità: 135 cm
Dep. 1573 (Città di Zurigo)

Margrit Früh, «Winterthurer Kachelöfen für Rathäuser und Zürich 1697/98», in: *Keramik-Freunde*, Mitteilungsblatt n. 95, dic. 1981. – Edgar Bonjour, *Geschichte der schweizerischen Neutralität*, Basilea/Stoccarda 1978. – Jürg Späni-Schleidt, *Die Interpretation der dauernden Neutralität durch das schweizerische und das österreichische Parlament*, Berna/Stoccarda 1983.



La concezione della neutralità di allora non escludeva in alcun modo che la Svizzera dell'Ancien régime permettesse ai suoi uomini il tradizionale servizio mercenario. Sebbene rappresentasse un'importante fonte di guadagno, il mercenarismo portò però ripetutamente gli svizzeri a combattere contro i loro compatrioti, come nel 1709 nella battaglia di Malplaquet. Gli svizzeri avevano la fama di essere valorosi e fedeli servitori di chi li assoldava – a condizione che venissero pagati bene. In primo luogo erano i re francesi ad apprezzare il loro servizio: la più famosa guardia di soldati stranieri si chiamava «Compagnie des Cent-Suisses». I «Cento Svizzeri» avevano funzioni simili alla guardia svizzera pontificia, esistente a tutt'oggi. In occasioni particolari anch'essi portavano un'elegante uniforme con le relative armi decorate. La cosiddetta alabarda del partigiano, ad esempio, reca l'emblema dorato del Re Sole. Al pari del corpo di guardia reale, la compagnia dei Cento Svizzeri svolgeva numerosi compiti di rappresentanza, come attesta la decorativa uniforme di seta e velluto nei colori della bandiera reale – rossa, blu e bianca. Questa tenuta di gala – di taglio analogo a quella che nel Seicento indossavano i mercenari svizzeri in Francia – nel Settecento divenne un'uniforme da parata. Sull'arazzo dell'Alleanza a p. 73, davanti alla delegazione svizzera si ravvisano due ufficiali della guardia svizzera sontuosamente vestiti. Dato che lo sfarzoso abito da cerimonia risultava inadeguato nell'ambito del servizio quotidiano, dal 1750 ca. i Cent-Suisses portarono un'uniforme da campo più semplice e funzionale.

Le guardie svizzere del re sono entrate nella storia universale in seguito alla loro partecipazione ai fatti della Rivoluzione francese. Dopo il tentativo di fuga del re francese Luigi XVI, che non riuscì a identificarsi nel suo ruolo di monarca costituzionale, il 10 agosto 1792 avvenne l'assalto alle Tuileries. In questo frangente il reggimento della guardia svizzera oppose un'accanita resistenza e venne decimato per due terzi. Il nuovo governo congedò formalmente la

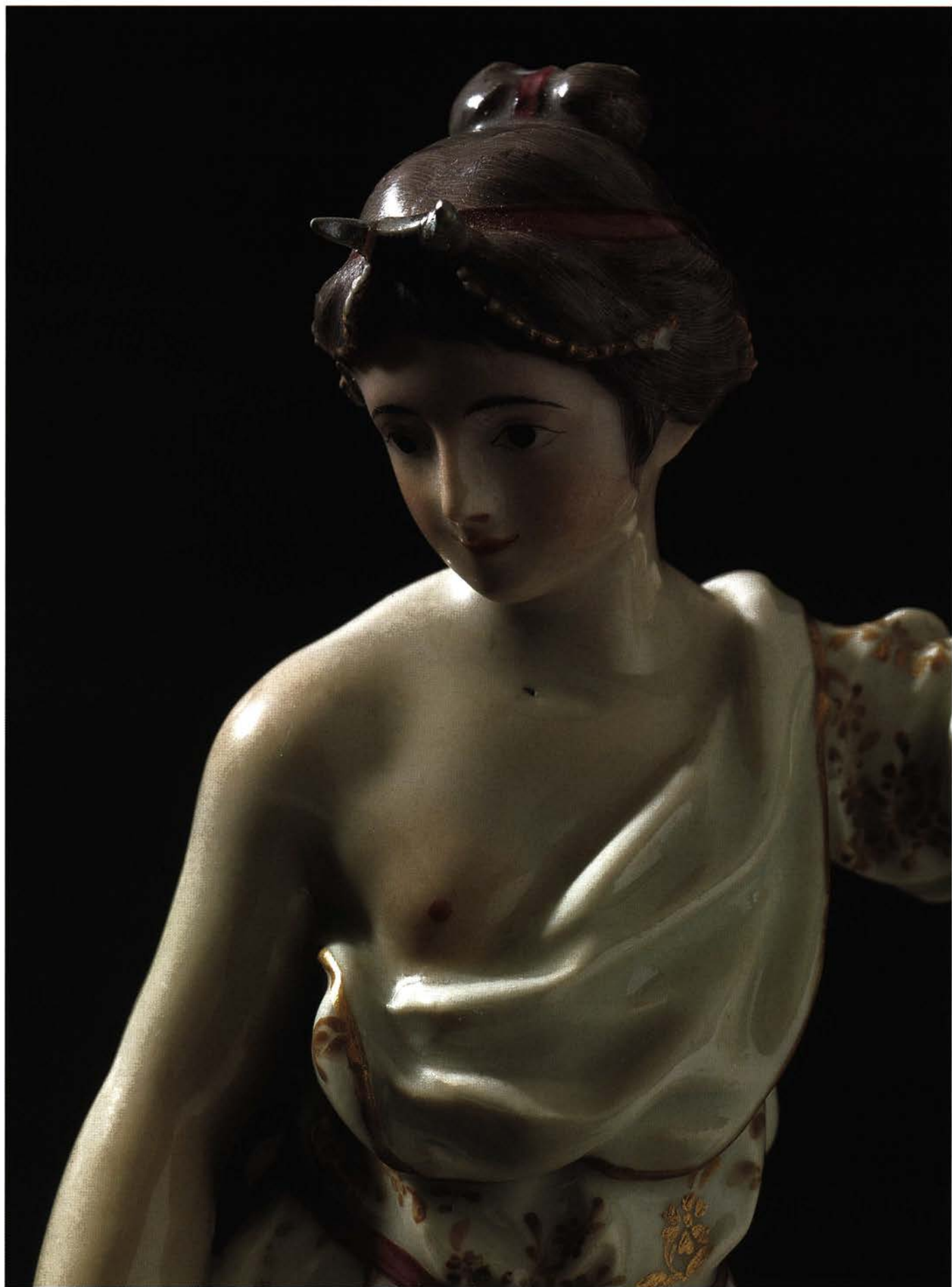


truppa reale. Nell'ambito della Restaurazione seguì quindi un breve epilogo: in occasione della rivoluzione di luglio del 1830 si giunse alla definitiva smobilitazione della compagnia svizzera a Parigi.

Jérôme Bodin, *Les Suisses au service de la France*, Parigi 1988.

Uniforme storica di uno dei «Cento Svizzeri» con partigiana da parata. Francia, XVIII sec.

Panno, velluto di seta; ferro dorato
Uniforme: pantaloni: lunghezza: 100 cm;
vita: 85 cm; giacca: lunghezza delle maniche:
70 cm; lunghezza della parte dorsale: 60 cm;
vita: 90 cm; partigiana: altezza: 236,9 cm;
larghezza: 28,3 cm
LM 16618 (uniforme)
LM 70591 (partigiana)



La Rivoluzione francese fu preceduta dall'ultimo capitolo del cosiddetto Ancien régime, durante il quale vigeva l'aggraziato Rococò che anche in Svizzera influenzò lo stile di vita del ceto superiore borghese, determinando ad esempio una maggiore raffinatezza delle consuetudini culinarie e dell'arte della tavola. Gradualmente il vasellame di stagno e di legno scomparve dalla tavola dei cittadini benestanti, a favore dei servizi di maiolica e di porcellana che entrarono in voga verso la metà del Settecento. Dopo le iniziali importazioni dall'estero, dalla Cina in primo luogo, il fabbisogno di porcellana pregiata venne coperto da manifatture europee come quelle di Meissen o Nymphenburg. Sulla base dell'antica tradizione zurighese della ceramica per stufe, nel 1763 venne fondata una manifattura di porcellana alle porte di Zurigo, sulla sponda del lago all'altezza di Kilchberg-Schooren. Essa creò posti di lavoro per la popolazione impoverita, realizzando una produzione destinata al ceto dei «nouveaux riches», arricchitosi durante la guerra dei sette anni con proventi di derivazione bellica. Tali contraddizioni erano caratteristiche per il periodo, un'epoca febbrile, marcata da forti oscillazioni congiunturali che determinarono anche il destino della manifattura di porcellana di lusso, costretta a cessare la propria attività nel 1790.

Fra i prodotti più ragguardevoli realizzati a Kilchberg vanno annoverati i centritavola riccamente ornati. La bellezza idealizzata dell'esempio qui riprodotto risponde pienamente al gusto del tempo. Giacché le belle arti dovevano trovare posto anche sulla tavola imbandita, la manifattura di Schooren affidò al famoso Salomon Gessner il disegno di numerose decorazioni. Nelle case signorili i commensali prediligevano i centritavola abbinati al servizio, recanti soggetti figurativi quali allegorie dei sensi, scene di genere e di strada, nonché motivi tratti dalla mitologia antica. In conformità alla riserbattezza protestante zurighese, la porcellana di Kilchberg non presenta quasi mai l'eccessiva opulenza propria alla produzione delle grandi manifatture estere. Si contraddistin-



*Centrotavola con statuetta della dea della caccia Diana. Manifattura Kilchberg-Schooren, 1770 circa
Porcellana dipinta. Altezza: 38,5 cm; larghezza/profondità: 19 cm
LM 22695 (statuetta); LM 20865 (base)*

gue invece per il carattere sobrio ed elegante che ancora oggi le conferiscono un fascino particolare.

Sul piedistallo del centrotavola siedono quattro cacciatori con il loro bottino di caccia, i fucili e i cani. La caccia era allora un passatempo pubblicamente celebrato del ceto superiore, che al tempo stesso procurava le delizie della tavola. Al centro della composizione si erge Diana, l'antica dea della fertilità e della caccia, presentata in un'interpretazione coeva. I tratti del suo viso corrispondono all'ideale femminile degli uomini del tempo: una fanciulla dall'espressione leggiadra e innocente. Tali erano invero i soggetti prediletti dai cacciatori; «fare la corte» e sedurre giovinette veniva considerato un gioco di società maschile, contro il quale anche a Zurigo le donne emancipate a poco a poco si ribellarono (cfr. p. 91).

Hans Wysling (a cura di), *Zürich im 18. Jahrhundert*, Zurigo 1983. – Siegfried Ducret, *Die Zürcher Porzellanmanufaktur und ihre Erzeugnisse im 18. und 19. Jahrhundert*, vol. 2, Zurigo 1958.



Biologia di un berretto da granatiere

Nel corso degli ultimi decenni Konrad Lorenz e l'etologia comparativa hanno richiamato l'attenzione sul funzionamento analogo di determinati schemi di comportamento nello sviluppo biologico e in quello culturale. In entrambi i casi ogni nuovo passo viene mosso sulla base consolidata di quanto è stato appurato; ciò che è stato acquisito viene modificato o adeguato piuttosto che abbandonato. Il biologo in questo caso parla di ereditarietà, lo storico di tradizione. Sviluppi di questo tipo sono riscontrabili anche nell'ambito delle uniformi: ne è un bell'esempio questo berretto da granatiere. Ancora all'inizio del Settecento i soldati di fanteria portavano un cappello a larga tesa che proteggeva dal vento e dal maltempo e per lo meno parzialmente anche dai colpi di sciabola. Quando venne introdotto il lancio delle granate la tesa larga si rivelò tuttavia d'impaccio; i granatieri ottennero pertanto il permesso di portare il copricapo che utilizzavano durante il lavoro e il servizio d'accampamento – un semplice berretto a punta – anche sul campo di battaglia. Ma siccome tale copricapo risultava troppo poco rappresentativo, venne presto irrigidito e adornato con decorazioni ed emblemi; il risvolto inferiore e il piccolo pennacchio restano un vago ricordo del berretto a punta.

Affinché il copricapo rigido restasse saldo sulla testa, esso veniva portato con un sottogola, che impediva però al soldato di levarselo in segno di saluto, come usava fare con il cappello a cencio. Ai granatieri fu quindi consentito di limitarsi a un movimento simbolico della mano verso il bordo del berretto: nacque così il saluto militare! Fino a poco tempo fa era tollerato esclusivamente il saluto a capo coperto – e questo in un'epoca in cui il gesto era divenuto ormai del tutto inconsapevole.

Il «berretto da Pörtler» – una denominazione (alla lettera: berretto della sentinella di guardia alla porta della città) derivata dalla truppa zurighese che aveva la sua piazza d'armi presso la Porta della corona («Kronenporte») – reca al centro una granata di ottone nell'atto di esplodere. La forma este-



Berretto da granatiere delle guardie delle porte di Zurigo. Zurigo, fine del XVIII sec.
Stoffa di lana rossa e blu, piastrina di ottone argentato e dorato
Altezza: 40 cm; larghezza: 25 cm
LM 7428

riore delle prime granate presentava una somiglianza con il frutto omonimo che ha dato il nome sia alla nuova arma, sia alle relative truppe specializzate.

Hugo Schneider, *Vom Brustharnisch zum Waffenrock*, Frauenfeld/Stoccarda 1968.
– Otto König, «Biologie der Uniform», in: *Naturwissenschaft und Medizin* 23/1968, pp. 41–50.



La cascata del Reno

La cascata del Reno, presso Sciaffusa, è uno dei paesaggi svizzeri più spettacolari e più frequentemente illustrati a partire dal Cinquecento; fino al Settecento, tuttavia, il punto di vista dell'artista si situa al di sopra della cascata, quindi lontano dal soggetto.

A partire dall'epoca in cui i viaggi verso le località celebri della Svizzera si intensificano, l'ottica cambia; è CLAUDE JOSEPH VERNET che per primo sceglie di collocarsi di fronte alla cascata per contemplare meglio lo spettacolo delle acque gorgoglianti e tumultuose. Egli pone la sua arte al servizio di una rappresentazione fedele rendendo così l'impressione che altri viaggiatori, per esempio Lavater o Goethe, come lui affascinati da una natura selvaggia e indomita, hanno cercato di tradurre in parole.

Nell'estate del 1778, Vernet accompagna in Svizzera il suo benefattore, il banchiere e collezionista d'arte parigino Jean Girardot de Vermenoux. Le tappe principali di questo viaggio sono note. Vernet vi realizza due opere magistrali, due vedute della *cascata del Reno*: una è attualmente dispersa; l'altra, acquisita dal Museo nazionale nel 1994, raffigura il piccolo gruppo di viaggiatori in ammirazione davanti alla grandiosa scena che si apre dinanzi a loro. Girardot de Vermenoux è ritratto di spalle al centro del gruppo; accecato dalla luce del mattino, si protegge con il suo cappello, adombrando un gesto che è anche di saluto allo spettacolo che gli si offre. La sua attitudine esprime un'emozione intensa. La signora si ripara dal sole con un ombrello rosa; è talmente impressionata dallo spettacolo paesaggistico che si vede costretta ad appoggiarsi al braccio della sua dama di compagnia. Accanto a loro, il pittore stesso, seduto per terra, è totalmente assorto nel disegno; suo figlio Carle è chinato sopra la sua spalla e segue con interesse la nascita dell'opera d'arte.

Vernet ha osservato con attenzione i giochi di luce e dell'acqua, e in virtù della sua esperienza ha saputo trasporli mirabilmente sulla tela, creando l'illusione del vero. In primo piano egli rende omaggio alla grande pittura di paesaggio francese e alle scene di ge-



Claude Joseph Vernet (1714–1789)
La cascata del Reno presso Sciaffusa. 1779
Olio su tela. 88 × 130,3 cm
LM 73944

nere, ma strizza l'occhio anche ai costumi locali mettendo in scena una coppia vestita con il costume di Sciaffusa; in secondo piano invece, guarda liberamente alla natura esprimendosi in modo realista e generoso.

Vernet appare qui come un precursore: la sua *Cascata del Reno* inaugura in maniera solenne un nuovo capitolo nella storia della rappresentazione del paesaggio svizzero. Nei secoli successivi, infatti, la prospettiva da lui scelta per illustrare questa meraviglia della natura diverrà la più ricorrente.

Rudolf Schnyder, «Der Rheinfall von Claude Joseph Vernet», in: *Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums* 103, Zurigo 1994, pp. 61–64.



Il «bicchiere di Tell» ci riconduce contemporaneamente in tre epoche diverse. Il soggetto «Tell con il figlio» evoca la storia della liberazione della Confederazione. La coppa di vetro infissa nel ceppo riporta invece agli anni della Restaurazione dopo il 1815, chiamati in causa dai due medaglioni che ornano il calice della coppa vitrea: l'uno presenta una corona d'alloro e l'iscrizione «Alla Sacra Amicizia Confederata», l'altro la croce svizzera circondata dai 22 stemmi cantonali. Considerando che tale medaglione ha preso a modello il sigillo federale del 1815, la coppa di vetro non può essere stata realizzata prima di questa data; probabilmente nel XIX secolo sostituì una coppa precedente. La statuetta è un'opera commissionata ad ALEXANDER TRIPPEL – uno scultore di Sciaffusa attivo a Roma – dai soci basilesi della Società Elvetica, e offerta in regalo, nel 1782, alla Società Elvetica di Olten. In segno di ringraziamento l'artista venne nominato membro straordinario della Società.

La Società Elvetica era un circolo creato nel 1760, composto da uomini animati da sentimenti patriottici appartenenti alla élite sociale della vecchia Confederazione. I soci si riunivano ogni anno per trascorrere insieme alcuni giorni, durante i quali le conferenze si alternavano a discorsi solenni e a festosa gozzoviglia. L'argomento centrale dei convegni era il fervido desiderio di una patria comune al di là dei confini confessionali e ideologici. Verso la fine del secolo, il numero degli uomini – spesso accompagnati dalle mogli e dai figli adulti – che si adunavano in queste cerimonie superava ampiamente il centinaio. Durante i grandi banchetti il bicchiere di Tell, riempito di «Sangue svizzero» – così si chiamava il vino che cresceva sul campo di battaglia di St. Jakob sulla Birs – passava di mano in mano.

Dalla fine del Medioevo la vicenda di Tell era uno dei miti principali della storia della Confederazione. Nel Settecento tuttavia nacquero forti dubbi circa la veridicità storica della vicenda tramandata; gli storici misero addirittura in discussione la legittimità dell'assassinio del tiranno. È significativo

peraltro che la Società Elvetica non abbia sottolineato la vicenda storica, bensì la tematica correlata al dovere e all'amore paterno, dalla quale si sarebbe dovuto sviluppare il modello di governo patriottico. Già nel 1767 la «Canzone di Tell» scritta da Johann Kaspar Lavater per la Società Elvetica anticipava la scena e il programma tradotti da Trippel nella sua scultura:

«Pieno di giovanile allegria
Lo acclama il figlio, in gran fretta
Al padre porta – quale gioia! –
La freccia nella mela

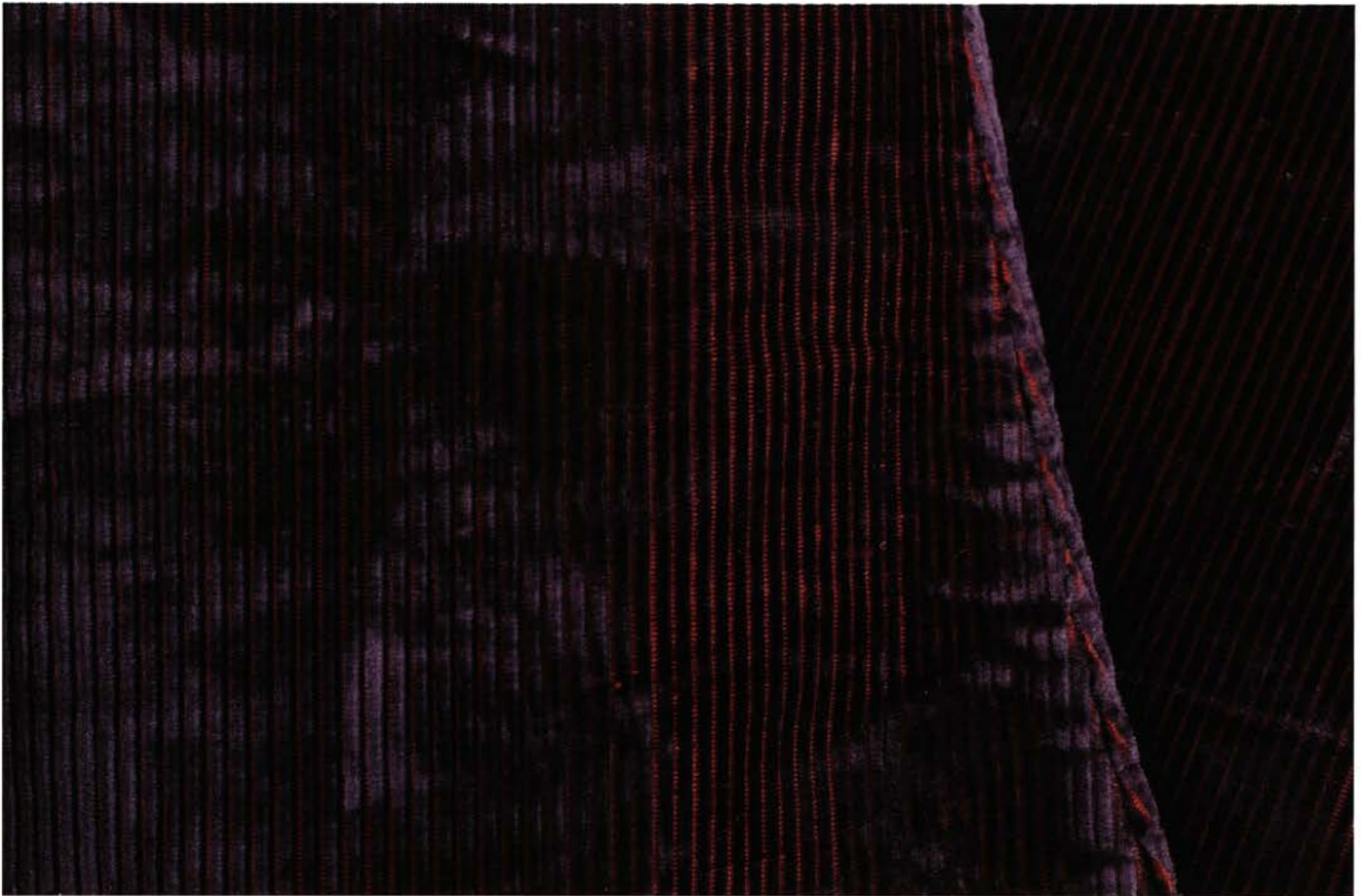
Mai così batté in lui cuore di padre
Mai così lodò egli Iddio
Mai così sgorgò in lui gioia dal dolore
E mai onore dalla derisione.»

Dal 1791 il motivo di Tell ornò le pubblicazioni della Società Elvetica. Nel 1798, tramite la stamperia Haas di Basilea, fu ripreso nelle vignette della Repubblica Elvetica.

Dieter Ulrich, in: *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen*, catalogo dell'esposizione, Museum zu Allerheiligen, Sciaffusa 1993, pp. 76–81.



Alexander Trippel (1744–1793)
Guglielmo Tell con il figlio. 1780 circa
Centrotavola. Statuetta intagliata di legno di
noce. Altezza con coppa: 57,5 cm; altezza
della statuetta: 47,5 cm
IN 70



I tre abiti da uomo, provenienti dal Canton Neuchâtel, appartenevano a un esponente delle classi alte all'epoca improntate al modello culturale francese. Forti influssi francesi sono riscontrabili nei castelli coevi, nella lingua e, più in generale, nello stile di vita, quindi nell'abbigliamento. Sopra le calze gli uomini portavano dei pantaloni al ginocchio aderenti – la nota «culotte» – abbinati a un panciotto con maniche e a un corpetto chiamato «justaucorps». Per questi capi di vestiario erano in uso esclusivamente stoffe pregiate. L'abito al centro, tardosettecentesco, è interamente di seta, inclusa la fodera; soltanto l'abbottonatura è foderata di lino greggio; gli altri due abiti da uomo, per quanto realizzati diversi anni dopo, presentano un taglio affine. Notoriamente a Parigi i pantaloni al ginocchio, simbolo dell'antico regime, caddero presto in disgrazia: i rivoluzionari proletari optarono per i pantaloni lunghi a dimostrazione del loro chiaro rifiuto dei vecchi ideali, vedendosi così assegnato il soprannome spregiativo di «sanculotti».

Tutti e tre gli abiti sono vistosamente aderenti. Soltanto un portamento perfettamente diritto – innaturale dal punto di vista odierno – col petto in fuori e la schiena incurvata, poteva valorizzarli appieno. Tale positura appare caratteristica di un periodo austero, condizionato dai segni esteriori e di una società intimamente irrigidita, i cui membri amavano lusingarsi a vicenda e preoccuparsi in primo luogo di se stessi. La vita di un giovane aristocratico ruotava principalmente attorno alla caccia, al militare e alle donne. Nel 1782, la sedicenne bernese Sofia da Effinger, che si autodefinisce ricca ma non graziosa, scriveva: «Diversi uomini di ottima famiglia si sono adoperati per piacermi [...]. Avevo tre ammiratori di 23 anni. Il primo, il signor von Diesbach, era una nullità, privo di talento, privo di carattere, pressoché privo di patrimonio, né bello né brutto, ma assai pieno di sé. Il secondo, il signor von Wattenwil, era onesto e retto, non particolarmente arguto, ma con una spiccata sensibilità per la sua dignità personale che lo teneva lontano da tutti i travimenti della



*Tre abiti da uomo provenienti dal Canton Neuchâtel. Luogo di realizzazione sconosciuto, 1790–1810
Seta, tessuti vari. Parte dorsale del giustacuore: 108 cm, 103 cm, 107 cm
LM 74981, 74982, 74984*

gioventù [...]. Il terzo, il signor von Erlach [...], superficiale in ogni senso, possedeva soltanto quell'erudizione che piace agli uomini di mondo. Di natura mordace e sarcastica, aveva l'ironia scritta in volto a chiare lettere [...]. Il vero sentimento gli era estraneo, in compenso egli sapeva intrattenere benissimo un'intera comitiva ridicolizzando le debolezze e gli errori altrui [...]. Cantava bene, ballava ottimamente, era molto arguto, ma aveva poco giudizio e tanto meno principi morali. Parlava bene, pensava male, era vanitoso, imprudente, compiaciuto di sé e non si curava di nulla fuorché della propria persona e dei propri svaghi [...]. A causa della sua leggerezza gli venivano perdonate la sua frivolezza, la sua sventatezza e le sue irrisorie.»

James Schwarzenbach (a cura di), *Aus dem Tagebuch des Schlossfräuleins von Wildegg*, Zurigo 1951. – Laure de Mandach, *Sophie d'Effinger 1766–1840. Mémoires inédits*, Neuchâtel/Parigi, 1955.



A cavallo fra Sette e Ottocento, la Rivoluzione francese e la politica napoleonica portarono la Confederazione al cambiamento più radicale della sua storia politica ed economica. Ne offre una concreta testimonianza la vita di NIKLAUS FRANZ VON BACHMANN (1740–1831), primo generale svizzero e proprietario delle due poltrone riprodotte. Nato in una famiglia i cui padri erano arruolati nel servizio legionario, Bachmann fu educato prevalentemente dalla madre, e in seguito da religiosi. A sedici anni era già al fronte; venne ferito due volte e fu autore di un nuovo e assai stimato regolamento bellico per il ministero di guerra francese. Nel 1792 suo fratello, anch'egli al servizio del re francese, venne imputato responsabile della resistenza degli svizzeri durante l'assalto alle Tuileries e quindi giustiziato. Bachmann fuggì dalla Francia, entrò al servizio dei sardi, unendosi così ai nemici della Francia. Dopo una pace forzata fu fatto prigioniero di guerra e venne estradato nella Repubblica Elvetica, fedele a Napoleone, che lo pose agli arresti domiciliari.

Allorché nel 1799 anche la Svizzera divenne teatro di guerra, Bachmann costituì un proprio reggimento e coprì la ritirata degli alleati di fronte all'avanzata dell'armata francese; successivamente si ritirò nell'Algovia e nel Vorarlberg. Il suo reggimento venne sciolto dopo il patto di pace fra la Francia e la grande coalizione. Nel 1802 Bachmann combatté contro le truppe del governo elvetico e si rifugiò all'estero quando le truppe francesi occuparono nuovamente la Svizzera. Nel 1804, dopo la ritirata, rientrò in Svizzera e trascorse alcuni anni sereni nella sua tenuta presso Näfels. Nel 1815 le truppe di Napoleone, che nel frattempo era tornato dall'Isola d'Elba, minacciarono di nuovo la Svizzera. Bachmann venne nominato primo generale svizzero e tentò di organizzare un'accurata occupazione dei confini. In seguito visse fino alla morte, sopraggiunta nel 1831, in tranquillo ritiro nella sua patria glarone.

Nel necrologio di Bachmann si ricorda che «Il padrone di casa sapeva usare l'ago e il filo altrettanto bene di quanto sapeva impu-



*Due poltrone con braccioli. Parigi, 1810 circa
Mogano; ricamo di lana del generale
Niklaus Franz von Bachmann (1740–1831)
Altezza: 95 cm; larghezza: 68 cm;
profondità: 67 cm
LM 65300, 65301*

gnare le armi». La casa cui si fa riferimento è la proprietà An-der-Letz presso Näfels, portata in dote dalla moglie, da cui provengono le due poltrone in stile impero, custodite al Museo nazionale insieme a sedili appartenenti al medesimo arredo, a un orologio a pendolo e ad altri oggetti. Probabilmente i rivestimenti vennero ricamati dal generale Bachmann stesso durante il periodo di congedo fra il 1804 e il 1818. Sulla poltrona a destra è raffigurata una casa di campagna non meglio identificata, su quella a sinistra uno degli stabilimenti glaronesi per la stampa

di tessuti edificati poco tempo prima (cfr. p. 107). La Rivoluzione francese aveva comportato, accanto ad altri radicali cambiamenti, anche la libertà professionale. Dopo la crisi strutturale degli anni della Rivoluzione la Svizzera entrò nell'era industriale.

Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums, Zurich 1985, p. 28 e sgg. – Hans Laupper, «General Niklaus Franz von Bachmann An-der-Letz», in: Grosse Glarner, Glarona 1986, p. 95 e sgg.



La Rivoluzione francese inferì un duro colpo alla produzione di oggetti di lusso. La crisi si fece sentire anche a Ginevra, città in cui dagli ultimi decenni del Seicento e per tutto il Settecento le manifatture di orologi e di automi avevano rivestito un ruolo economico di primaria importanza. D'altro canto gli anni della Rivoluzione furono anche un'epoca in cui in tutti i campi vennero varcate nuove soglie e conseguite nuove invenzioni. Nel 1796 l'orologiaio ginevrino Antoine Favre-Salomon riuscì a realizzare un automa musicale privo delle campanelle e dei martelli in uso fino a quel momento, scoprendo quale fonte sonora l'oscillazione di una lamella di acciaio. A causa delle condizioni economiche sfavorevoli, Favre stesso non poté tradurre in lucro la sua invenzione, cosa che invece furono in grado di fare i suoi successori circa dieci anni dopo, quando la situazione si era un poco stabilizzata e – proprio in conseguenza dei mutamenti in atto – i clienti benestanti erano nuovamente disposti a concedersi un oggetto di valore. Fra gli imprenditori rampanti nella Ginevra di allora vi era ISAAC-DANIEL PIGUET, originario della Vallée de Joux e associato, dal 1811 al 1828, a SAMUEL PHILIPP MEYLAN: dalla loro fabbrica proviene il congegno musicale del nostro automa, munito di piatto rotondo e di lamelle di acciaio disposte a ventaglio. Il meccanismo dell'orologio, invece, è opera dei fratelli ROCHAT. La produzione dei complicati automi che da Ginevra venivano distribuiti in tutto il mondo, in particolare in Oriente, funzionava sulla base del cosiddetto principio editoriale, secondo il quale i singoli pezzi commissionati ad artigiani specializzati venivano infine assemblati in un tutt'uno da un maestro.

Il quadrante dell'orologio è racchiuso nella base di una gabbia per uccelli dorata che riprende i tradizionali stileni settecenteschi. La base è riccamente decorata con perle, turchesi, rose di diamanti e smalti. La soneria batte le ore, le mezz'ore e i quarti d'ora. All'ora intera si mette in moto la scatola musicale girevole che fa ruotare i piccoli uccellini, i cui becchi si aprono in un alle-



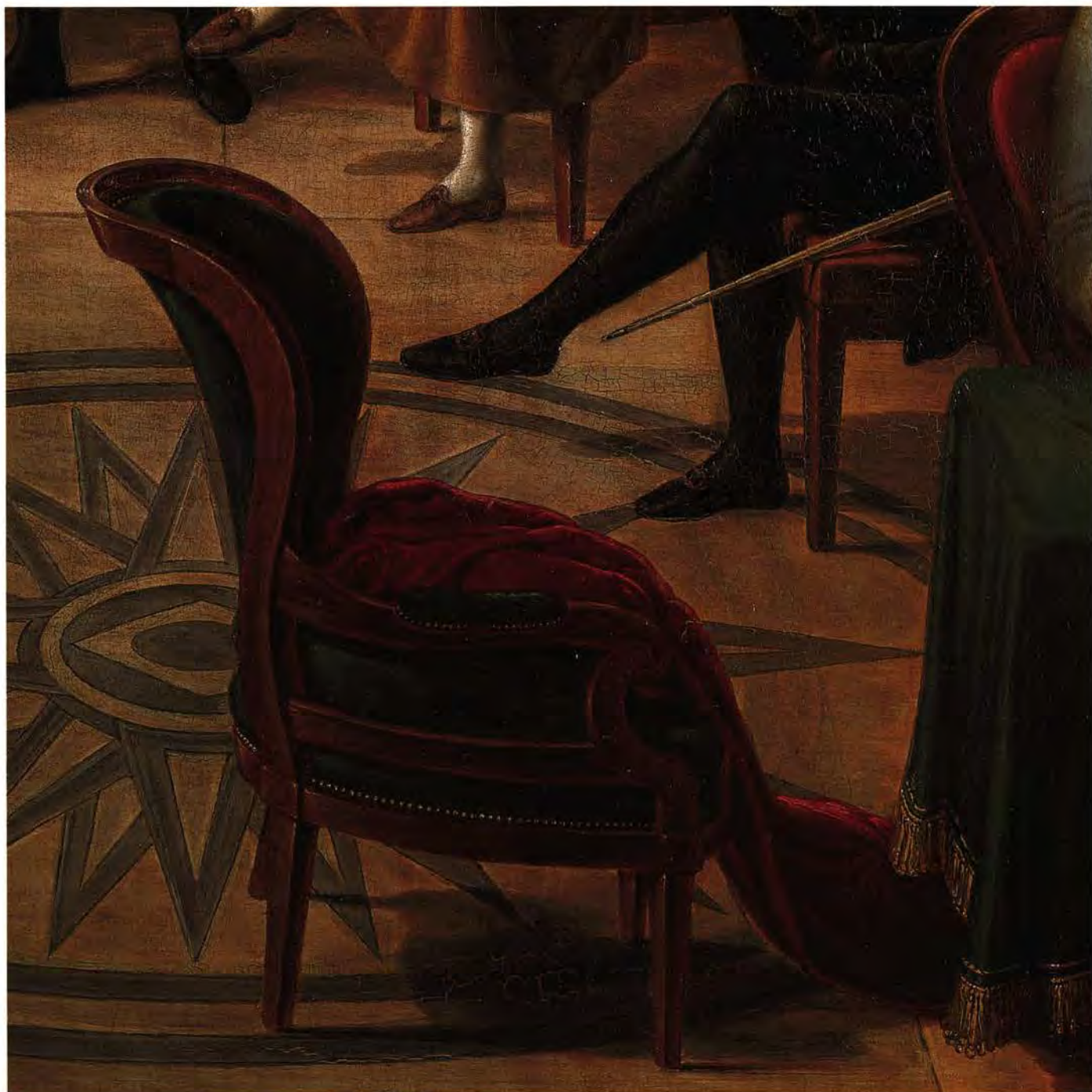
Piguet & Meylan, Rochat Frères
Automa con orologeria in forma di gabbia per uccelli. Ginevra, 1820 circa
Oro, perle, turchesi, diamanti, smalto
Altezza: 28 cm; larghezza/profondità: 10 cm
LM 30010

gro cinguettio. Spingendo lateralmente una delle due piastrine di smalto della base (l'altra nasconde le aperture della ricarica), appare un automa con due musicisti nell'atto di suonare uno strumento (particolare).

L'automa di Piguet è il più ingegnoso del suo genere in assoluto. Unitamente all'astuccio originale in pelle rosso scuro, si è mantenuto in ottimo stato; persino il complicato meccanismo sottoposto a ripetute revisioni è perfettamente funzionante. Un'i-

scrizione relativa a una riparazione operata sul meccanismo dell'automa a Parigi, attesta uno degli interventi di revisione: «Qui est le salaud qui a fait des soudures à l'étain?», vale a dire «Chi è la carogna che ha fatto delle saldature a stagno?»

Eduard C. Saluz, *Klangkunst. 200 Jahre Musikdosen*, catalogo dell'esposizione, Museo nazionale svizzero, Zurigo 1996.



JEAN-ELIE DAUTUN apparteneva a una famiglia di ugonotti stabilitasi a Morges. Dopo aver studiato teologia operò come parroco a Parigi e a Morges, nonché – fra il 1799 e il 1816 – nella chiesa francese a Berna. Successivamente si trasferì a Losanna, dove diresse una pensione per stranieri. Come pittore era pressoché autodidatta; si dedicò a tre generi:

l'allegoria, la pittura di storia e di soggetto religioso.

Nella sua opera a carattere monumentale intitolata *Gli Svizzeri celebri*, realizzata nel 1829, Dautun riprende queste tre tradizioni per coniugarle in una straordinaria interpretazione della storia svizzera, incentrata sui concetti di religione, tolleranza e illumini-

smo. Il ritratto di gruppo composto da uomini celebri vanta una lunga tradizione, segnata dall'opera chiave di Raffaello, *La scuola di Atene*, affrescata nel 1510 circa, la cui impostazione e idea di base influenzarono senza dubbio anche Dautun. Il genere del dipinto raffigurante una scena o un evento storico conobbe la sua stagione più felice

nel tardo Settecento e durante l'Ottocento, quando la storia era al servizio di una riattualizzazione del passato. Negli anni in cui Dautun lavorava al suo dipinto, si prospettarono progetti analoghi anche nei paesi confinanti. In Germania fu Ludovico I di Baviera ad adoperarsi affinché venisse costruito un tempio onorario tedesco: nel 1830 venne posta la prima pietra del Walhalla presso Regensburg, l'edificio ispirato a un tempio greco che si erge alto sul Danubio – uno «scrigno nazionale» per i busti di marmo dei rappresentanti di spicco della cultura tedesca. Contemporaneamente, in Francia anche Ingres si ingegnò nel genere del ritratto di gruppo fittizio, creando nel 1827 l'*Apotheosis di Omero* (Parigi, Museo del Louvre).

L'opera di Dautun si basa sulle popolari raccolte biografiche di uomini celebri corredate di ritratti, un genere letterario al quale la Svizzera diede il proprio contributo con due opere di grande importanza per il pensiero storico. Nel 1748 apparve lo «Schweizerischer Ehrentempel» (Tempio onorario svizzero) di David Herrliberger e nel 1783 il primo volume del «Helvetiens berühmte Männer» (Gli uomini famosi dell'Elvezia) di Leonhard Meister, con le incisioni di Johann Heinrich Pfenninger. Oltre la metà dei personaggi inscenati da Dautun sono ispirati a questi ritratti.

Nel dipinto il tempio onorario assume le forme di una cattedrale gotica. Una croce circondata di luce, ubicata nel coro della chiesa, illumina la navata centrale, ponendo l'intera scena nel segno della fede cristiana. Sullo sfondo sono situati i Padri del lontano passato, i fondatori del patto confederale e i primi predicatori religiosi. Al centro del quadro sono riuniti i riformatori, mentre ai lati sono adunati i più significativi esponenti della scienza, dell'arte e della politica. Tre stranieri ai quali la Svizzera deve molto si affacciano alla finestra che si apre su un paesaggio lacustre: si tratta degli illuministi Edward Gibbon, Voltaire e dell'abate Raynal. Alquanto scarsa risulta invece la considerazione che Dautun ha riservato alle donne: a un secondo livello e come una rappresenta-



Jean-Elie Dautun (1776–1832)
Les Suisses célèbres (Gli Svizzeri celebri)
1829 circa
Olio su tela. 152 x 230 cm
LM 76910

zione nella rappresentazione, alcune donne celebri sono effigiate nei rilievi disposti su un monumento piramidale.

A Dautun premeva indubbiamente riunire in un'unica immagine i grandi uomini della Svizzera tedesca e di quella francese. Al tavolino collocato in primissimo piano, infatti, siedono in armonia Jacques Necker, il ministro francese di Ludovico XVI originario di Ginevra, e Niklaus Friedrich von Steiger, l'ultimo borgomastro della vecchia Berna. Il dipinto va inteso dunque come un'esortazione – quantunque formulata nell'ottica di un ecclesiastico riformato – all'unione na-

zionale e al dialogo al di là delle barriere religiose e linguistiche.

La sedia vuota, in primo piano sulla destra, rimane un mistero. Va forse considerata come un incitamento a cercare, in tempi difficili, il dialogo con uomini tolleranti e illuminati? Come un invito a sedersi con loro a un tavolo? Oppure l'artista ha voluto lasciare uno spazio vuoto al futuro – a celebrazione di un futuro vivace e aperto?

Paul Lang, in: *Die Erfindung der Schweiz*, catalogo dell'esposizione, Museo nazionale svizzero, Zurigo 1998.



A chi spetta «portare i pantaloni»?

Nel Sette e Ottocento le manifatture vasaie, in cui si produceva soprattutto vasellame da tavola policromo e riccamente decorato, comparirono anche nelle zone rurali. Uno dei primi centri era quello di Langnau nell'Emmental, fondato già nel Seicento e tra i più rinomati. Le ceramiche ivi prodotte recavano sovente massime a sfondo satirico, morale o devozionale, come attesta la zuppiera nuziale qui riprodotta, appartenente al periodo di maggior fioritura della fabbrica.

L'ornato del vasellame di Langnau si contraddistingue per un vivace gusto narrativo, espresso anche in motivi decorativi plasticamente modellati. Ne è un esempio il divertente gruppo di figure che abbellisce il coperchio di questa zuppiera, in sostituzione della presa. Al centro di una sorta di ruota dentata e di una decorativa ghirlanda a treccia nel gusto dell'epoca, siedono un uomo e una donna, con ai loro piedi un gatto, rispettivamente un cane nella parte della coppia di opposti. I ruoli sono invertiti: la donna si abbandona al dolce far niente gustando torta e caffè, mentre l'uomo è indaffarato con la rocca e l'arcolaio.

Tale genere di umorismo riprende l'antica tradizione del «mondo alla rovescia» – in cui gli animali cacciano gli uomini e i pesci si librano nell'aria – particolarmente amata nel Rinascimento e sopravvissuta a lungo nell'arte popolare. Ancora oggi perdura nel carnevale un certo tipo di giocosa «sovversione» figurativa: gli uomini si travestono da donne, le donne da uomini. Attraverso il capovolgimento della realtà, questo mondo alla rovescia comprova, dopo tutto, il mondo per quello che veramente è. La scena della zuppiera non va dunque interpretata come un'esortazione alla messa in discussione dei ruoli che spettano ai sessi, bensì come un ammonimento a preservare l'armonia matrimoniale secondo il modello allora vigente. Un tempo si riteneva che la gerarchia fra uomo e donna fosse parte dell'ordinamento divino del mondo e le offese ad esso arrecate venivano debitamente castigate. Lo attesta la locuzione «salire sul tetto di qualcuno», «deviare a qualcuno il tetto», correlata a una giu-



Zuppiera. Langnau, 1830 circa
Ceramica dipinta
Altezza: 27 cm; diametro: 21 cm
LM 950

risdizione popolare messa in atto come una sorta di danno parziale soprattutto quando si veniva a sapere che un uomo si era lasciato picchiare dalla moglie: alla coppia «fuori dalle norme», di notte, venivano tolte le tegole.

Robert Wildhaber, *Schweizerische Volkskunst*, Zurigo 1969. – Lutz Röhrich, *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Friburgo i. B. 1973. – Rudolf Schnyder, *Porzellan und Fayence im Zunfthaus zur Meisen*, Berna 1978.



Dopo la guerra del Sonderbund si giunse, nel 1848, alla fondazione dello Stato federale. Per la prima volta la Svizzera disponeva di una costituzione valevole per tutti gli stati, che fra l'altro prevedeva l'unificazione del sistema postale: già nel 1849 entrò in vigore la nuova organizzazione delle poste. Le diligenze, d'ora in poi di un unitario giallo paglia, furono numerate e contraddistinte con un nuovo emblema di sovranità: la croce svizzera (nel nostro caso presente soltanto sulla maniglia della porta, cfr. frontespizio). In un primo tempo si ricorse a vetture cantonali preesistenti, via via completate da nuove serie commissionate dall'amministrazione, di cui faceva parte anche il «Char-de-côté», un modello tipicamente svizzero rintracciabile anche nelle regioni limitrofe, in cui la cabina, aperta oppure chiusa, veniva fissata sul telaio lateralmente. Tale costruzione consentiva di ridurre la distanza fra le ruote, favorendo quindi l'affermarsi di questa carrozza sulle strade svizzere che, verso la metà del secolo, specie nel Giura e nella regione alpina, non erano ancora adeguate allo scartamento di norma europea (1.40 metri).

Difatti, i turisti stranieri che arrivavano in Svizzera con la propria carrozza si videro spesso costretti a continuare il tragitto sulla carrozza di un vetturale locale, più stretta di circa 20 centimetri; oppure, se avevano intenzione di recarsi in luoghi più isolati, a proseguire sulla diligenza della Posta svizzera. Carrozze simili – denominate «Schärbang» con una storpiatura del francese «char-à-banc» – erano utilizzate anche dall'aristocrazia bernese, in particolare nella regione collinare dell'Emmental. Alcuni decenni dopo, questo tipo di vettura restò in uso per giri turistici attorno ai laghi – da qui la denominazione di «tour du lac». A questo proposito si narra che quando i turisti esigevano dal vetturino una riduzione eccessiva del prezzo, succedeva talora che egli acconsentisse, ma facendo poi il giro del lago nella direzione opposta, di modo che i turisti vedessero in primo luogo le montagne anziché il lago.

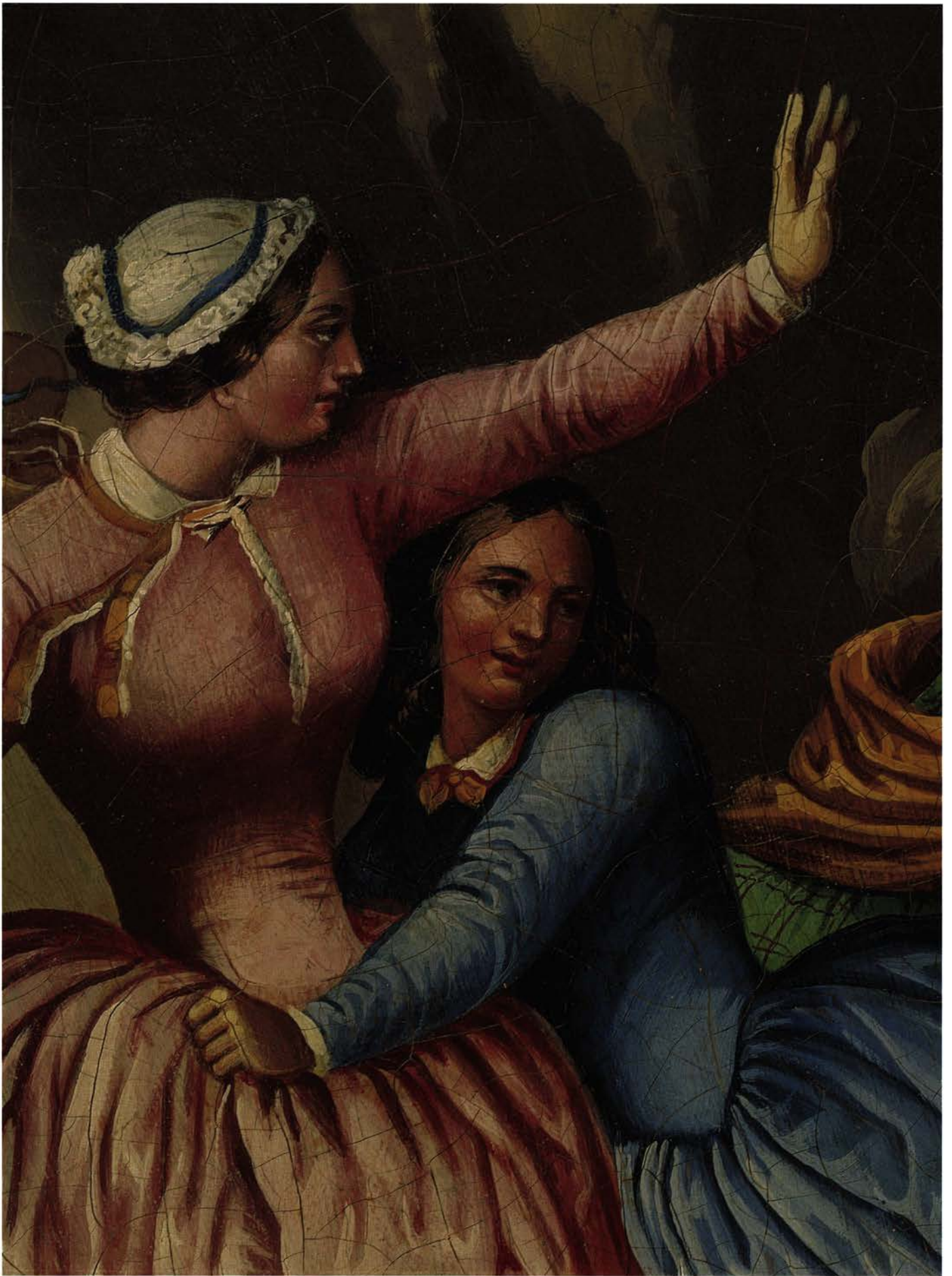


Char-de-côté. Svizzera occidentale, probabilmente 1849
Altezza: 203 cm; lunghezza: 355 cm;
larghezza: 144 cm, peso: 478 kg
LM 15307

La nostra diligenza, recante il numero 930, venne probabilmente utilizzata per l'ultima volta nel Giura, come sembra attestare una nota nel bagagliaio relativa all'ultima riverniciatura («11. 1901 FITZÉ PEINTRE NEUCHÂTEL P.N.»). Nel 1901 furono sottoposte a revisione anche le ruote («1.1901. No.V.b.R.II2» sui mozzi). Lo stato attuale della vettura corrisponde a quello dell'epoca; ben conservato risulta anche l'interno, rivestito col velluto di lana rosso scuro distintivo delle diligenze di categoria superiore. La carrozza, che al suo interno offriva da due a tre posti a sedere, era trainata da un solo cavallo. In caso di cattivo tempo, i finestrini

abbassabili permettevano la chiusura laterale. Le diligenze di questo tipo venivano commissionate a carrozzai e fabbri locali, dato che molte delle località maggiori vantavano abili artigiani in grado di costruire e riparare autonomamente le carrozze – finché l'avvento della produzione industriale di automobili segnò la fine di questo settore dell'artigianato.

Arthur Wyss, *Die Post in der Schweiz*, Berna/Stoccarda 1988. – Andres Furger, *Kutschen und Schlitten in der Schweiz*, Zurigo 1993. – Robert Sallmann, *Kutschen-Lexikon*, Frauenfeld 1994.



Una satira del turismo alpino

In Svizzera il turismo divenne un ramo importante dell'economia già durante la prima metà del XIX secolo, sull'onda dell'esaltazione romantica per le Alpi. Erano in particolare gli inglesi a cercare nel mondo alpino l'esperienza del sublime, il contatto diretto con la presenza divina nella natura. Ineluttabilmente però la discrepanza fra l'aspettativa elevata e la realtà quotidiana spesso banale, diede ripetutamente adito a commenti satirici – e del resto, il turista è da sempre uno dei motivi prediletti della caricatura. Nella poesia e nella pittura delle Alpi, la rappresentazione dell'uomo solo e sperduto nel sublime e spaventevole mondo della montagna vantava invece una vera e propria tradizione; il «Manfred» di Lord Byron faceva parte dell'equipaggiamento non solo di ogni viaggiatore ma anche di qualsiasi pittore.

Nel dipinto di JOHANN KONRAD ZELLER il contrasto fra debolezza umana e natura sublime assume tratti grotteschi, trasformandosi in una satira sulla scuola romantica della pittura delle Alpi. Un gruppo di turisti in abbigliamento cittadino, perdutosi in alta montagna, guarda con orrore all'inevitabile attraversamento di un torrente su un tronco d'albero. Zeller prende di mira i suoi contemporanei con una triplice satira sul nascente turismo di massa, sull'esaltazione romantica per le Alpi e infine sulla gestualità teatrale che caratterizza la classica pittura di storia.

Nato nel 1807 a Zurigo, Zeller aveva soggiornato dal 1832 al 1835 a Roma, città che a quell'epoca ospitava un'importante colonia di pittori tedeschi e francesi. Nella messinscena dei suoi disgraziati turisti, egli ha trasposto le regole, a lui familiari, della gestualità d'effetto proprie alla rappresentazione eroica classica: sulla riva del torrente, la paura e la disperazione dei personaggi si irrigidiscono nelle pose dell'antica raffigurazione eroica. La satira di Zeller svolge il triplice confronto fra banalità e linguaggio pittorico ricco di pathos in modo brillante; l'applicazione del gesto valoroso a un soggetto inadeguato, ridicolizza esplicitamente la smania di viaggiare del tempo.



Johann Konrad Zeller (1807–1856)
Turisti in montagna, 1850 circa
Olio su tela. 63 x 78 cm (cornice)
LM 75641



Nell'ambito dei trasporti la Svizzera adottò un'attitudine piuttosto conservatrice nei confronti delle innovazioni, dettata soprattutto dalla paura di perdere le tradizionali fonti di guadagno. All'inizio del XIX secolo la trasformazione delle mulattiere dei passi alpini in strade carrozzabili fu ritardata al punto che la costruzione delle strade dovette essere imposta dall'estero. Alcuni decenni più tardi anche le strade ferrate conobbero una situazione analoga. L'Inghilterra aveva messo in funzione il primo collegamento ferroviario fra Manchester e Liverpool già nel 1830; in Svizzera si costruì il primo tratto intercantonale soltanto 17 anni dopo (nel 1844 a Basilea era stato realizzato un collegamento con la ferrovia proveniente dalla località francese Saint-Louis).

La premessa tecnica più importante per la ferrovia fu l'invenzione, attorno al 1770, della macchina a vapore, che a sua volta costituì una tappa decisiva sulla via trionfale dell'industrializzazione. La nuova organizzazione economica cambiò radicalmente la storia dell'umanità, e una delle sue conseguenze fu l'esigenza di maggiori capacità di trasporto sia per i passeggeri che per la merce. In Svizzera, prima del 1848, la pianificata introduzione della ferrovia fallì a causa delle dispute sorte in seno alla Confederazione: i singoli stati non riuscivano ad accordarsi su determinati tragitti, né su uno scartamento unitario. Nell'ambiziosa città di Zurigo, il tratto a destinazione di Basilea provocò timori di ordine economico. Ben sapendo che una linea ferroviaria sarebbe stata fonte di grandi benefici economici per le città ad essa collegate, Zurigo agì di propria iniziativa e costruì una linea di collegamento con Baden, inaugurata nel 1847. La nuova linea, tuttavia, non apportò subito l'auspicato successo economico e fu rapidamente ribattezzata con il soprannome di «Spanisch-Brötli-Bahn» (treno dei panini spagnoli), allusivo alla specialità di Baden prediletta dalle classi alte zurighesi, che giungeva ora sulle loro tavole molto più in fretta di prima. Lo sviluppo venne accelerato con la nuova Costituzione, allorché caddero i dazi tra i cantoni e



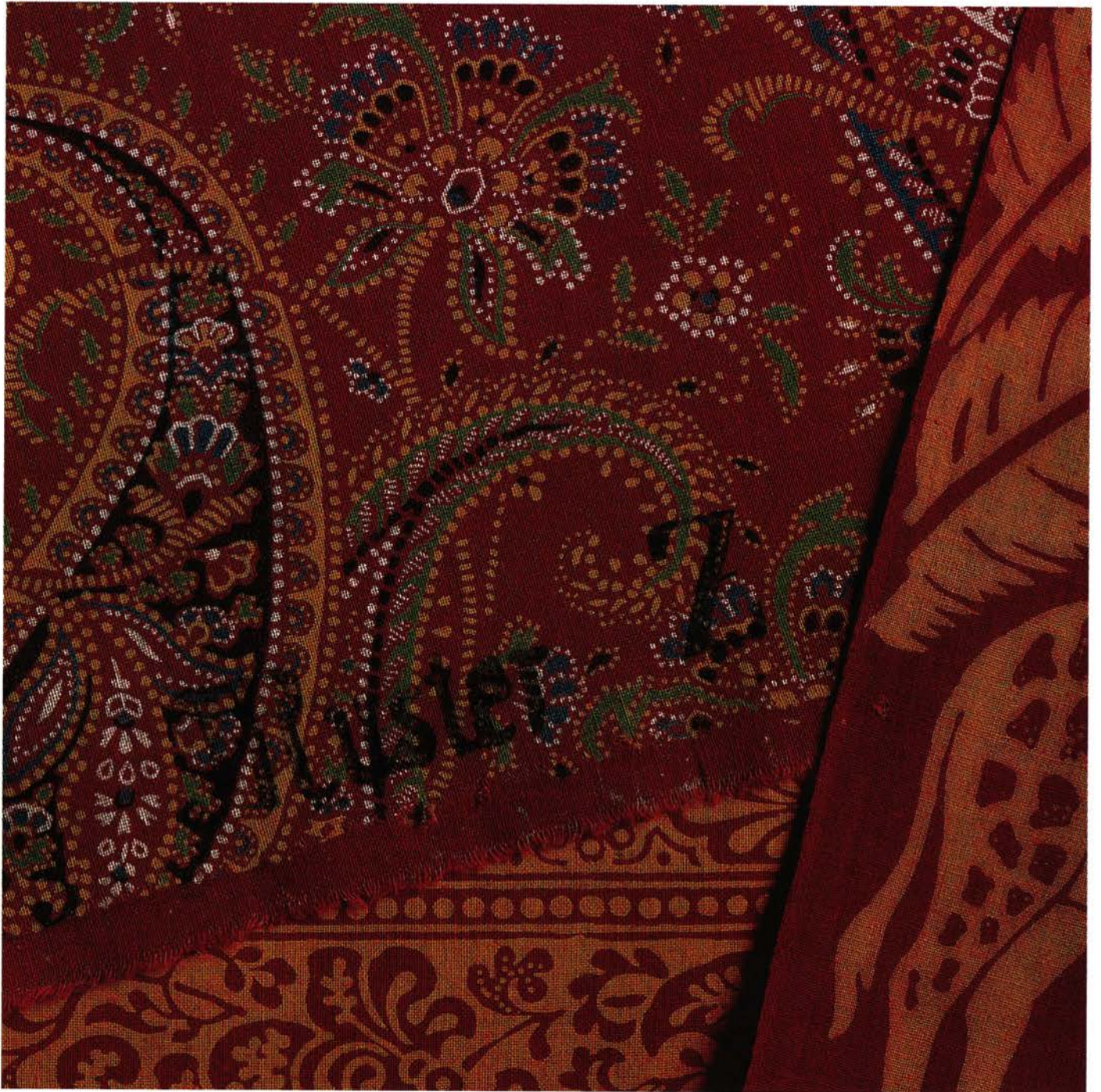
*Locomotiva, tender e stampo di fusione di ardesia nera con pezzi di fusione in stagno della ditta J. R. Wehrli (la locomotiva e il tender sono costituiti dall'unione dei singoli pezzi) Aarau, 1850 circa
Stampo di fusione: altezza: 10 cm;
larghezza: 12 cm
LM 15470*

l'intero paese divenne uno spazio economico unico con una rete di trasporti unitaria. Turbata dal pericolo di una circonvallazione a largo raggio da parte di società ferroviarie estere, la Confederazione incaricò due ingegneri della ferrovia inglesi con la progettazione di una rete su scala nazionale.

Di poco più giovane della «Spanisch-Brötli-Bahn» è il giocattolo qui riprodotto. I singoli pezzi vennero fusi attorno al 1850 con stampi della Fonderia di stagno argoviese J. R. WEHRLI. La locomotiva illustrata, denominata «Brugg» e ripresa sulla vignetta di copertina dell'orario della Ferrovia del nord,

è molto probabilmente il più antico trenino svizzero. Numerosi produttori di giocattoli tedeschi, tra i quali E. Heinrichsen di Norimberga o J. Haffner di Fürth, proponevano modelli simili già da tempo; non si esclude pertanto che la ditta argoviese abbia preso a modello tali precedenti.

Koble, Strom und Schienen. Die Eisenbahn erobert die Schweiz, Zurigo 1997. – Peter Mäder, Geschichten in Zinn, quaderno di accompagnamento all'esposizione al castello di Wildegg, 1997.



L'industrializzazione prende avvio

I graziosi disegni delle stoffe qui riprodotte, realizzati attorno al 1870–1880, provengono dalla cosiddetta produzione di rosso turco del Canton Glarona, destinata all'esportazione. La scelta dei motivi stampati sul cotone – palmette del Cachemire, rappresentazioni di animali e punte adornate con decorazioni floreali – era volta a soddisfare le richieste dei paesi destinatari del Vicino ed Estremo Oriente, dell'Africa e della Turchia. La variegata produzione di questo genere di stoffe stampate influenzò in maniera decisiva lo sviluppo economico della Svizzera tedesca, in particolare del Canton Glarona. Attraverso la storia dei tessuti stampati, infatti, si possono ripercorrere le modalità con cui in Svizzera ebbe luogo l'industrializzazione. Le fasi di sviluppo iniziali della stampa di tessuti sono del resto strettamente correlate all'evoluzione dell'industria chimica basilese e a quella di aziende importanti tuttora conosciute come quella dei fratelli Volkart di Winterthur.

Nel Cantone di montagna Glarona i primi stabilimenti per la stampa di tessuti erano in funzione già nel Settecento. Il successo di questa industria si avvale dello spirito d'iniziativa dei commercianti glaronesi, che avevano acquisito una certa esperienza attraverso i canali di vendita della locale produzione di lastre d'ardesia, ma d'altro canto anche della sollecitudine della popolazione attiva in questo campo. I commercianti si rifornivano di cotone grezzo in paesi stranieri e si occupavano dello smercio dei tessuti stampati nel Canton San Gallo; nelle apposite case di commercio le attività si svolgevano in perfetta regola con le leggi dell'economia di mercato. Grazie alla capacità di assimilazione del repertorio formale della clientela di paesi stranieri, i glaronesi riuscirono a soddisfarne appieno i desideri. A partire dagli anni Venti la pura operazione commerciale, inizialmente di assoluta priorità, venne ampliata e portò alla costruzione nella propria regione di filande, stabilimenti tessili e, per l'appunto, di fabbriche per la stampa di tessuti. Col passare degli anni, accanto al lavoro manuale assunse un ruolo di crescente



Campioni di tessuto. Canton Glarona, seconda metà del XIX sec.
Tessuto di cotone; stampa di rosso turco
Misure varie
LM 73054, 73065, 73072, 73074, 73079

importanza la produzione industriale. Lungo la Linth vennero edificate le prime fabbriche, analoghe a quella ricamata sulla poltrona del generale Bachmann (cfr. p. 93), munita di un essiccatore a torre o «Hänggerturm» con attico aggettante; nelle torri e su di esse venivano appesi ad asciugare i lunghi tessuti freschi di stampa.

Nel Canton Glarona la stampa di stoffe raggiunse la massima fioritura tra il 1850 e il 1860: si contavano allora 22 fabbriche adibite alla stampa con un personale di 6200 operai. Lo sviluppo industriale rapido e unilaterale, tuttavia, comportò anche degli svantaggi, dovuti alla pressoché completa dipendenza dall'esportazione. Fra i più importanti paesi di smercio vi erano gli stati balcanici, l'India, l'Indonesia e l'America del

Sud, come pure molti stati mediterranei, in primo luogo l'Italia.

Le ripercussioni delle crisi e le difficoltà nei confronti del veloce adattamento alle innovazioni tecniche portarono le fabbriche sulla Linth a un lento declino, da cui conseguì una disoccupazione devastante che sfociò in una forte ondata di emigrazione, incoraggiata dalle autorità. Nello stato statunitense del Wisconsin, dove il governo glaronese aveva acquistato terreni rivenduti a basso costo ai glaronesi intenzionati ad emigrare, si giunse così alla fondazione di New Glarus.

U. Ferdinand Blumer, *Anfang und frühe Entwicklung des Zeugdrucks in der Schweiz unter besonderer Berücksichtigung des Kantons Glarus*, San Gallo 1963.



Nel corso del XIX secolo si formò una nuova classe sociale: la massa degli operai e dei bambini attivi in fabbrica. I minorenni costituivano invero fino a un sesto del personale degli stabilimenti, come fu il caso nelle fabbriche glaronesi nel 1868-1869. Il loro lavoro, in particolare quello svolto nelle tintorie, era estremamente nocivo alla salute, l'orario era inumanamente lungo e l'alimentazione pessima. Le condizioni abitative erano pressoché indescrivibili; lo stipendio di un operaio bastava raramente per l'affitto e il cibo, di modo che anche moglie e figli dovevano lavorare in fabbrica. Il fatto che questa gente avesse comunque accettato la propria sorte, è correlato al forte incremento demografico dell'epoca: le persone erano tante e il lavoro poco. Le leggi contro gli abusi più gravi all'interno delle fabbriche si facevano desiderare; il lavoro dei bambini inferiori ai 12 anni era stato proibito nel 1848 e soltanto nel 1864, nel Canton Glarona, si giunse a fissare la giornata lavorativa a 12 ore al massimo.

Nella fotografia il ragazzo accanto ai volani ha a malapena più di dodici anni, come pure la ragazza al centro a destra; purtroppo nulla sappiamo né su questi bambini né sulle altre persone che compaiono nell'immagine. Il loro destino è quello tipico degli operai di fabbrica: quello di rimanere anonimi. Noto è invece il nome del loro datore di lavoro che nell'insegna dell'impresa è abbreviato con «S.I.S.»: si tratta della filanda di seta Köchlin & Burckhardt, la cui sede di produzione si trovava in Isteinerstrasse 24 a Basilea. La fabbrica era situata sul Riehen- teich che le forniva l'energia idraulica necessaria; fu costruita nel 1864 e ampliata nel 1873 e dal 1894 al 1896. L'abbreviazione «S.I.S.» sta per «(schweizerische) Industriegesellschaft für Schappe» (Società industriale svizzera di filaticcio). Attorno al 1900, durante il rapidissimo processo di concentrazione industriale la ditta riuscì ad imporsi e poté addirittura ampliarsi. Il fioretto o il filaticcio venivano prodotti con gli scarti della seta grezza oppure con i bozzoli impossibili da annaspere. Sulla fotografia di gruppo, presumibilmente scattata in occa-



*Maestranze di una filanda di seta sul Rieberteich
Basilea, 1896 circa*

Fotografia su carta, emulsione fotografica
16,8 x 22,3 cm
LM 100060

sione del rilevamento dell'azienda da parte della «S.I.S.», alcune delle trenta persone ritratte mostrano degli utensili caratteristici: in basso a sinistra si ravvisa un aspo e in alto a sinistra una bilancia. I due uomini (padre e figlio?) sono indubbiamente i capi del personale e non certo i proprietari precedenti della filanda che difficilmente si sarebbero fatti fotografare insieme ai loro operai. Per molti anni il padrone fu un certo Julius Burckhardt-Merian, attivo anche nel commercio della seta greggia e definito «giurista e titolare di una rendita», uno stato sociale che lo accomuna a numerosi altri membri dell'alta borghesia basilese. I titolari di una rendita vivevano di rendita, ovvero degli interessi prodotti dai loro capitali (per lo più eredi-

tati). Affinché tali patrimoni non venissero frazionati, le famiglie annettevano particolare importanza a un'oculata politica matrimoniale. Fra i parenti di Burckhardt si trovano così alcuni dei nomi ricorrenti nel ceto superiore, come VonderMuehl, Hoffmann o Merian. Nel corso del XIX secolo molte di queste casate conseguirono utili considerevoli nel campo dell'industria della seta basilese, della produzione a catena e dell'industria secondaria della seta, vale a dire della lavorazione dei filaticci. E proprio da questi rami dell'industria ebbero origine a Basilea le odierne ditte chimiche di fama mondiale.

Hans Bauer, *Basel, gestern-heute-morgen. Hundert Jahre Basler Wirtschaftsgeschichte*, Basilea 1981.

Affreschi controversi

«F. Hodler. 1900 – marzo» recita la firma in basso a destra nell'affresco centrale sulla parete ovest della sala d'armi del Museo nazionale svizzero. In realtà il museo era già stato inaugurato venti mesi prima; a cosa è dovuto il ritardo? Alla controversia più aspra che sia mai stata suscitata da un'opera d'arte svizzera: la «disputa zurighese sulle arti», che dal 1895 vedeva opporsi da un lato la Commissione e la Direzione del Museo nazionale, e dall'altro la Commissione federale delle belle arti con il Consiglio federale. Sin dall'inizio dei lavori di costruzione le sei lunette sui lati minori della «sala della gloria nazionale» erano state destinate a ospitare immagini della storia svizzera, a complemento delle bandiere, armature, cannoni e delle numerose altre armi ivi esposte. Il concorso fu vinto da FERDINAND HODLER che all'epoca era prossimo all'apice della sua carriera artistica. L'aggiudicazione a un artista, che in quanto simbolista veniva associato all'avanguardia, colse di sorpresa i responsabili del Museo e della città di Zurigo che soprintendevano alla costruzione dell'edificio di gusto storicista. Accanite furono quindi le critiche mosse da questa cerchia, come attestano le parole del giovane storico dell'arte Josef Zemp, che definì il primo cartone un «vero e proprio manicomio di manigoldi»: «Al centro un uomo a gambe divaricate e braccia tese tiene un'asta in ogni mano; a destra un altro tiene alto uno spadone mazzettato come fosse un bastone da processione; a sinistra un altro sventola per aria una sciabola ridicolmente piccola (n.b. non certo una spada svizzera!)».

In veste di massimo difensore della «vera storia svizzera», il primo direttore del Museo, Heinrich Angst – per niente smanceroso – si batté veementemente contro Hodler e i suoi studi per gli affreschi. Il confronto culminò quando Hodler sentenziò che «di arte Angst non capiva un fico secco» e il direttore replicò all'artista dicendo che questi, se avesse potuto, «avrebbe dipinto anche lo sterco rendendone persino il fetore». In conclusione si fece appello al Consiglio federale, il quale appoggiò il giudizio della giuria in favore dell'avanguardia.

Alla disputa zurighese sulle arti fa da sfondo lo scontro fra due diverse concezioni della storia e dell'arte. Da una parte vi era l'impostazione tradizionale ottocentesca persuasa di conoscere la «verità storica» e di saper valutare la correttezza del linguaggio formale; dall'altra l'atteggiamento nettamente più libero nei confronti degli avvenimenti storici, resi per così in forma di citazioni. Nell'ottica odierna la tensione fra i due poli risulta difficilmente condivisibile, poiché nel frattempo anche l'interpretazione hodleriana della ritirata risulta assai antiquata. Quantunque la disputa artistica, ampiamente commentata, avesse reso Hodler ancora più famoso, non mancò di lasciargli delle ferite emotive. Egli stesso si integrò nel gruppo belligerante centrale nelle vesti del combattente esausto, con l'ascia di guerra abbassata. In origine Hodler avrebbe dovuto dipingere anche l'affresco sulla parete est, dedicato all'«Accoglienza a Berna degli Zurighesi in marcia verso Murten nel 1476», ma la Commissione del Museo nazionale si



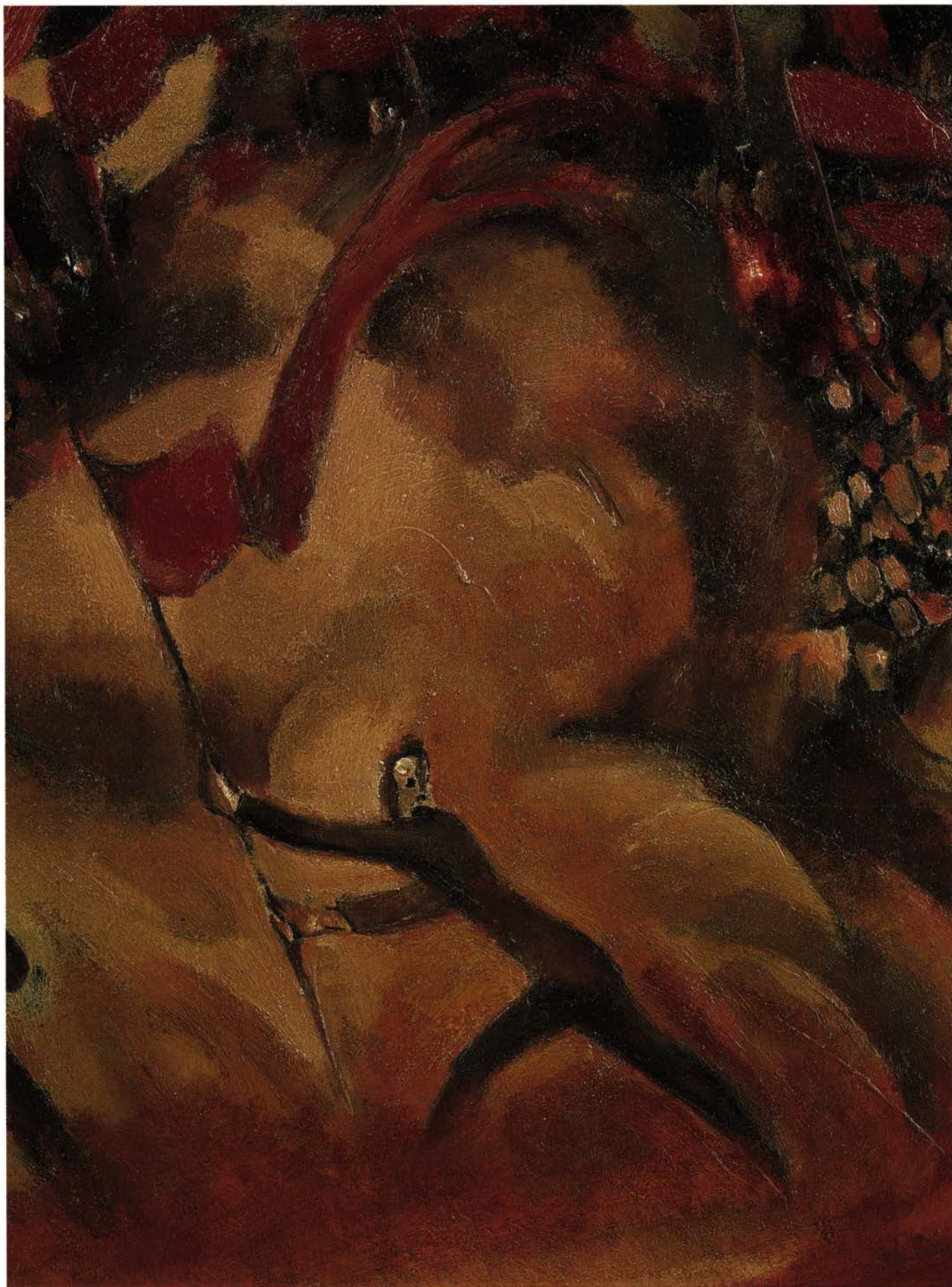
oppose a tale programma iconografico. Soltanto nel 1915, quando si giunse all'accordo sul tema – identificato nell'«Episodio di una guerra vittoriosa dei Confederati» – Hodler poté avviare l'esecuzione del dipinto intitolato *La battaglia di Murten*. L'opera rimase tuttavia incompiuta; alla morte di Hodler, avvenuta nel 1918, ne esisteva soltanto una versione su cartone.

Con il ciclo di affreschi *La ritirata di Marignano* la direzione del Museo nazionale acquisì senza volerlo un'opera rilevante del Novecento. Gli affreschi di Hodler divennero al tempo stesso – e sempre involontariamente – la prima opera della collezione relativa al xx secolo – e tali restarono per molto tempo.

Ernst Heinrich Schmid, *Ferdinand Hodler «Rückzug bei Marignano»*, Affoltern a. Albis 1946. – Franz Zelger, *Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zurigo 1973. – *Die Erfindung der Schweiz*, catalogo dell'esposizione, Museo nazionale svizzero, Zurigo 1998.



Ferdinand Hodler (1853–1918)
Rückzug bei Marignano
 (Ritirata di Marignano). Marzo 1900
 Affreschi sulla parete occidentale della sala
 d'armi del Museo nazionale
 Affresco e tempera
 Dipinto centrale: 332,5 × 490 cm
 Dipinto laterale sinistro: 210 × 194,5 cm
 Dipinto laterale destro: 205,5 × 194 cm
 LM 41994–96



Bandiere rosse

Una visione della fine del mondo: un cavaliere dell'Apocalisse – simbolo biblico della peste, della guerra, della carestia e della morte – guida il corteo tenendo alta una fiaccola; il colore grigio del suo cavallo lo identifica con il quarto cavaliere: «E subito vidi apparire un cavallo verdastro, e colui che vi stava sopra aveva nome Morte e l'Inferno lo seguiva. Fu data loro autorità su un quarto della terra, per uccidere con la spada, con la fame, con la peste e mediante le fiere della terra.» (Apocalisse, 6.8)

La fuliggine sparsa dalla fiamma oscura il cielo e l'orizzonte. Guidata da una figura spettrale con una bandiera rossa, un'incommensurabile moltitudine segue il cavaliere, prime fra tutti, come in trance, due donne con un bambino piccolo. Il paesaggio astratto evoca una sorta di diluvio universale infuocato, l'interno di una voragine infernale, o anche Sodoma e Gomorra.

Il dipinto del pittore basilese KARL WIRZ, nato nel 1885, è un'inequivocabile allegoria degli eventi occorsi nel 1917–1919 allorché, alla fine della prima guerra mondiale, nella maggior parte dei paesi europei scoppiò la rivoluzione. Anche in Svizzera lo sciopero generale nel novembre del 1918 portò il paese sull'orlo di una guerra civile. La bandiera rossa, che nel dipinto realizzato in quello stesso anno riveste un ruolo preminente, rappresentava una speranza per coloro che erano stati provati dal destino, mentre per i privilegiati era un'immagine raccapricciante.

Le testimonianze artistiche correlate ai radicali cambiamenti sociali e politici della Svizzera attorno al 1920 sono molto rare. Il Museo nazionale, attualmente impegnato ad ampliare in modo intenso le proprie collezioni relative al xx secolo, ha dunque colto la palla al balzo quando nel 1996 una galleria di Zofingen ha messo in vendita l'avvincente allegoria del pittore basilese.

Scarse sono purtroppo le notizie su Karl Wirz: dopo aver svolto un apprendistato di imbianchino studiò da autodidatta e si affermò come pittore indipendente; morì nel 1957.



Karl Wirz (1885–1957)
Bandiere rosse. 1918 circa
Olio su tela. 100 × 85,5 cm
LM 75106



La stanza da bagno appartiene all'arredamento di una casa borghese soltanto a partire dalla fine dell'Ottocento. La sua storia è strettamente legata alla ristrutturazione del rifornimento e dello scarico idrico impostosi nelle città in rapida crescita. Prima della metà del secolo, l'acqua corrente in casa era una rarità: il fabbisogno idrico veniva coperto dai rifornitori che trasportavano l'acqua negli appartamenti. I sistemi di scarico, risalenti ancora al Medioevo, facevano confluire l'acqua inquinata nei fiumi e nei laghi. In tali circostanze, fare il bagno nel proprio appartamento era un lusso che soltanto pochi potevano permettersi. La cura del corpo era limitata al minimo e nemmeno la frequentazione occasionale dei bagni pubblici era un'usanza diffusa.

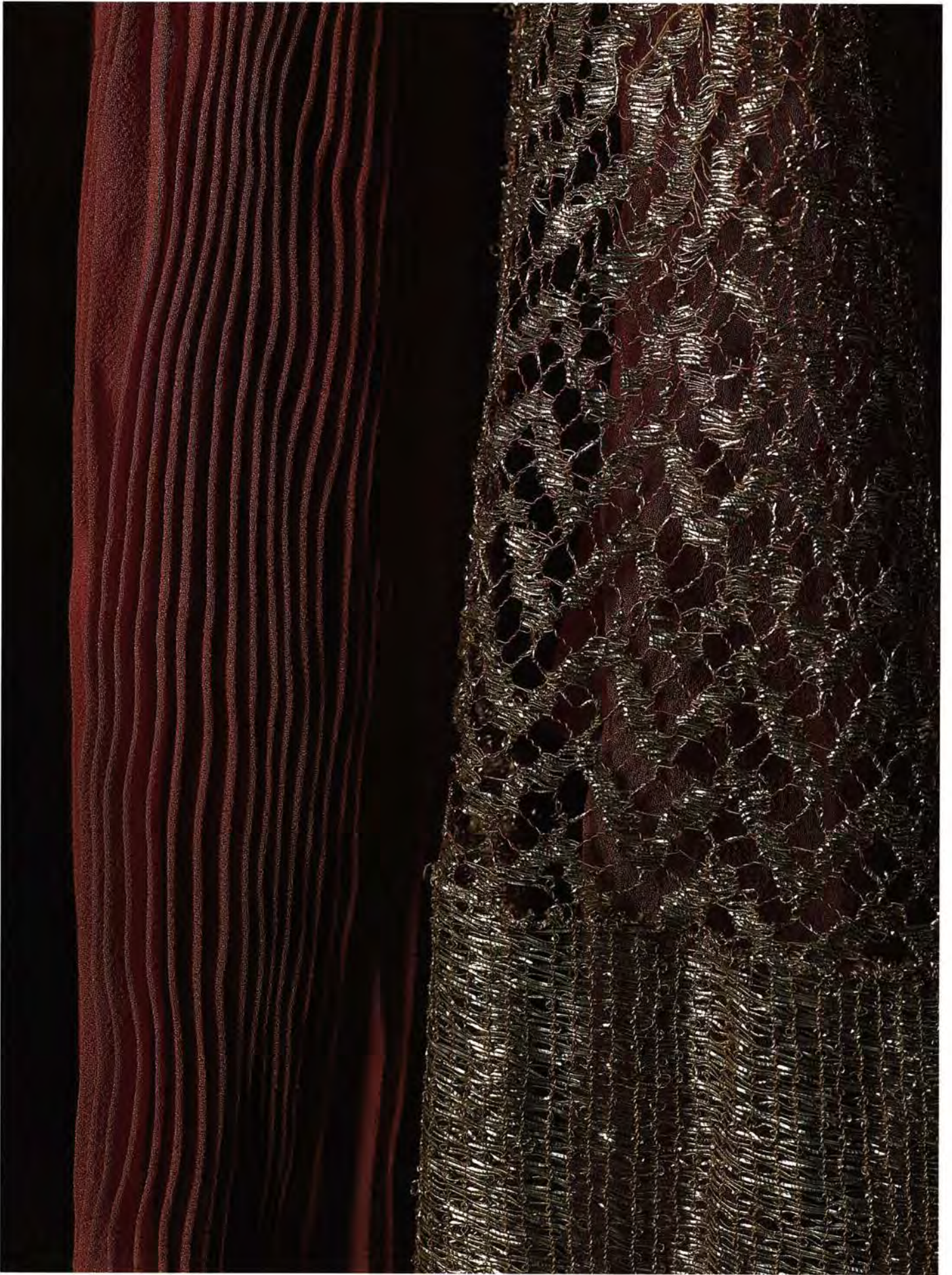
Dopo il 1830 le epidemie di colera e di tifo costrinsero a un mutamento radicale: le nuove conoscenze sulla diffusione delle malattie attraverso i germi smascherarono i punti deboli dell'igiene pubblica. A poco a poco venne realizzato un sistema di canalizzazione moderno, l'acqua corrente arrivò fino agli appartamenti e una nuova coscienza della pulizia fu incoraggiata con tutti i mezzi. La cura del corpo non era più un'espressione di lusso o di amorosità, bensì un servizio alla sanità, anzi, un dovere civico.

Tuttavia anche dopo la fine della prima guerra mondiale si agì ancora a lungo con cautela: bagni o docce frequenti erano sconsigliati o venivano prescritti soltanto sotto controllo medico. In un popolare libro sulla salute di inizio secolo si raccomandava caldamente: «Le persone che si sono già messe a dura prova con alcool, tabacco e fatiche mentali, non devono aggiungere a tali irritazioni altre artificiali, quali ad esempio la doccia fredda.»

Con il primo periodo di fioritura dell'idroterapia, sulla scia di Vinzenz Priessnitz (1799–1851) e Sebastian Kneipp (1821–1897), comparirono diversi tipi di bagno, vasche e docce, volte a unire obiettivi igienici e terapeutici. Ne è un esempio la doccia circolare integrata nel Castello di Prangins probabilmente negli anni Venti.



Doccia di Kappelen. Castello di Prangins, 1880 circa
Altezza: 248 cm; diametro vasca: 95 cm
LM 75956

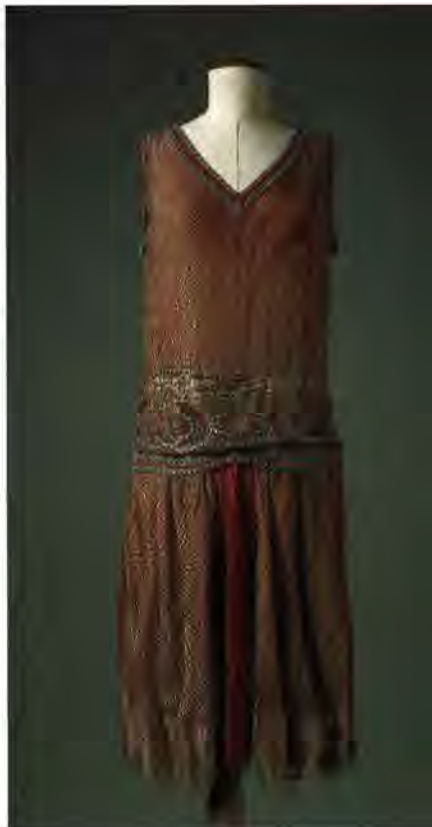


Taglio semplice, stoffe cangianti

La prima guerra mondiale comportò notevoli mutamenti sociali e in molti ambiti di vita portò alla rottura con gli usi e i costumi consolidati. Anche la moda femminile del dopoguerra seguì nuovi orientamenti – persino nella Svizzera risparmiata dal conflitto bellico. Durante la guerra le donne avevano svolto lavori maschili e si erano affermate nella società; un passo ulteriore verso la parità dei sessi ne fu la conseguenza. Il nuovo ideale femminile si chiamava «garçonne»: capelli corti – tagliati alla paggio o alla maschietta – e abiti più comodi in netta rottura con la moda dell'anteguerra. Agli abiti pomposi, lunghi, che sottolineavano la vita si sostituirono ampi vestiti diritti di taglio «flow» con l'orlo all'altezza dei polpacci. La nuova moda imposta da Parigi non sottolineava né il seno né i fianchi, eludendoli raffinatamente. Inedita era soprattutto la vita lunga che nell'abito qui riprodotto è posta in risalto da un ricamo a motivo orientale che sostituisce la cintura. Il taglio si contraddistingue per l'eleganza sobria dalle forme fluttuanti. Con il crescente influsso del Bauhaus venne ad imporsi il motto «unità di forma e funzione», che nella moda indusse all'adeguamento dei materiali al taglio e al movimento.

Gli anni Venti sono però entrati nella storia anche come «The Golden Twenties» – un periodo pieno di gioia di vivere, che nel segno dell'«art déco» cercava di far dimenticare gli orribili anni della guerra. Anche nella moda si sfoggiavano di nuovo lusso e ricchezza. Ciò vale in particolare per gli abiti da sera, confezionati in stoffe pregiate, cangianti e luccicanti intese a catturare lo sguardo. Ne è un esempio questo abito senza maniche, con scollatura a V sul petto e sul dorso. La parte superiore del vestito è in chiffon di seta color corallo, abbinato a un pizzo metallico color oro e a un ricamo di perle, mentre la parte inferiore è in chiffon di seta plissettato con due strisce di ricamo metallico, come mostra il particolare qui riprodotto.

Il prezioso abito da sera fu creato per una giovane donna che con il matrimonio si era imparentata a una nota famiglia zurighese.



Abito femminile. 1920 circa
Chiffon di seta, ricamo di perle, pizzo metallico color oro. Lunghezza: 95 cm
LM 73175

Gisela Reineking von Bock, *200 Jahre Mode – Kleider vom Rokoko bis Heute*, Museum für Angewandte Kunst, Colonia 1991.

Una veduta d'insieme sulla Svizzera poco prima dello scoppio della guerra

A vent'anni il giovane e brillante HANS ERNI si recò a Parigi, dove divenne membro del gruppo «Abstraction-création», trovando così accesso alla scena artistica avanguardista dell'epoca. Nel 1938, durante un successivo soggiorno a Londra, l'artista ricevette una telefonata dall'architetto Armin Meili – incaricato della progettazione e della realizzazione dell'Esposizione nazionale – che gli chiese se sarebbe stato disposto ad eseguire un dipinto murale a carattere monumentale incentrato tematicamente sulla Svizzera come meta turistica. Erni seguì il richiamo della patria, abbandonò la cerchia internazionale di amici – alla quale in seguito avrebbero appartenuto artisti famosi come Jean Arp, Constantin Brancusi e Piet Mondrian – per dedicarsi completamente al nuovo compito. In Svizzera poté avvalersi dell'appoggio di Konrad Farnet, esponente del partito del lavoro che svolgeva un ruolo pionieristico a livello svizzero battendosi per le idee del

socialismo umanista e per il principio dell'uomo libero in una comunità creativa.

La trasposizione dell'affresco sulla superficie di 500 m², lavoro in cui Erni fu assistito da Walter Linsenmaier e Bruno Meyer, richiese mezz'anno. L'ambizione a fondere in un'unica immagine il complesso tema della natura e dell'uomo nella storia della Svizzera portò Erni a creare una composizione pluristratificata. Mettendo a frutto il suo percorso precedente, che lo aveva condotto attraverso le scuole delle avanguardie, in particolare del surrealismo e dell'astrattismo, egli maturò, nel corso del lavoro, una cifra stilistica personale che avrebbe influenzato tutta la sua opera successiva. Erni, tuttavia, era un artista che voleva essere compreso dalle grandi masse, e proprio questo fu uno dei motivi – accanto al suo talento nel disegno valorizzato soprattutto nella raffigurazione di uomini e animali – che lo indusse a tornare alla pittura figurativa e ad avvicinarsi al «realismo socialista».

Nel corso della sua vita, l'abbandono dell'avanguardia astratta così come il suo idealismo politico gli avrebbero causato, a più riprese, dure critiche.

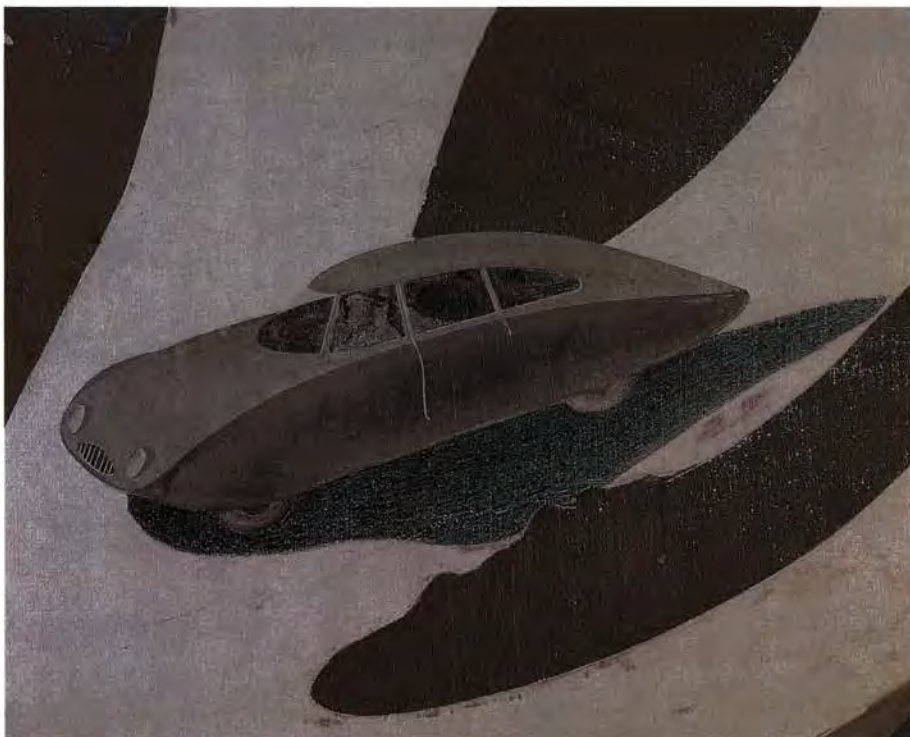
Alla base del dipinto vi è un programma sofisticato, impostato sulla rassegna delle quattro stagioni. Erni inizia a sinistra con i motivi della natura intatta e selvaggia e termina a destra con un modello di atomo che focalizza l'attenzione sul dominio e sulla gestione delle forze naturali, cui si riferiscono anche la centrale elettrica ad alta pressione e le strade serpeggianti su ripidi pendii, come la celebre strada del passo del Susten, chiaramente riconoscibile nell'immagine. La piccola automobile d'avanguardia è contraddistinta da una linea aerodinamica, come risulta evidente nel particolare. Tali modelli venivano disegnati da un pioniere del ramo attivo su scala internazionale, l'ingegnere Paul Jaray (1889–1974), autore di scoperte fondamentali nel campo della costruzione di aerei



e dirigibili. Poco prima della seconda guerra mondiale Jaray riparò dalla Germania in Svizzera, dove Erni, suo amico, lo aiutò nelle prove in veste di «pilota collaudatore» – un aneddoto che sarebbe confluito nella sua opera più grande e rinomata.

Konrad Farner, *Hans Erni. Ein Maler unserer Zeit*, Basilea/Zurigo 1945. – Stanislaus von Moos, «Hans Erni and the Streamline Decade», in: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, n. 19, 1993.

Hans Erni (*1909)
Die Schweiz, das Ferienland der Völker
(La Svizzera, luogo di villeggiatura dei popoli).
 Lucerna, 1938–1939
 Tempera a base di caseina su pannelli di compensato. 5 × 100 m (142 parti)
 LM 70784





All'inizio del 1939 l'undicenne Ruth Ehrlich arrivò in Svizzera come rifugiata insieme alla madre incinta. Qui la attendeva il padre MAURITIUS EHRLICH, rifugiato ebreo, che due mesi prima era entrato illegalmente in Svizzera nei pressi di St. Margrethen. Siccome a Vienna era rimasto vittima di crescenti repressioni, Ehrlich fu riconosciuto, grazie al segretario del partito socialdemocratico svizzero allora in carica, come rifugiato politico.

Il 19 agosto 1992 il Museo nazionale inaugurò la sua prima mostra sul dopoguerra, intitolata «Sonderfall? Die Schweiz zwischen Réduit und Europa» (Un caso particolare? La Svizzera fra il «Réduit» e l'Europa). Ruth Ehrlich ne rimase così impressionata che spontaneamente offrì in regalo al Museo l'arredamento dell'«alloggio di fortuna» del padre ancora in suo possesso.

Durante la seconda guerra mondiale Mauritus Ehrlich lavorò a titolo onorario presso l'Opera svizzera di assistenza ai figli di emigranti e per la Comunità di lavoro svizzera per bambini sinistrati dalla guerra; egli continuò ad impegnarsi a loro favore anche dopo la fusione con la Croce Rossa. Come padre di famiglia che aveva vissuto di persona la condizione di rifugiato, egli si era occupato già durante la guerra di progetti di assistenza per il dopoguerra. Uno di questi mirava a mettere a disposizione dei sinistrati dai bombardamenti, come aiuto iniziale, il necessario per vivere in forma facilmente trasportabile. L'«equipaggiamento» di Ehrlich si componeva delle intelaiature in legno di due letti, di due materassi di lana, un armadio, un tavolo, quattro sgabelli nonché di stoviglie da cucina e da tavola per quattro persone. Per il trasporto la mobilia, che complessivamente pesava all'incirca 170 chili, poteva essere sistemata nei due letti ribaltabili.

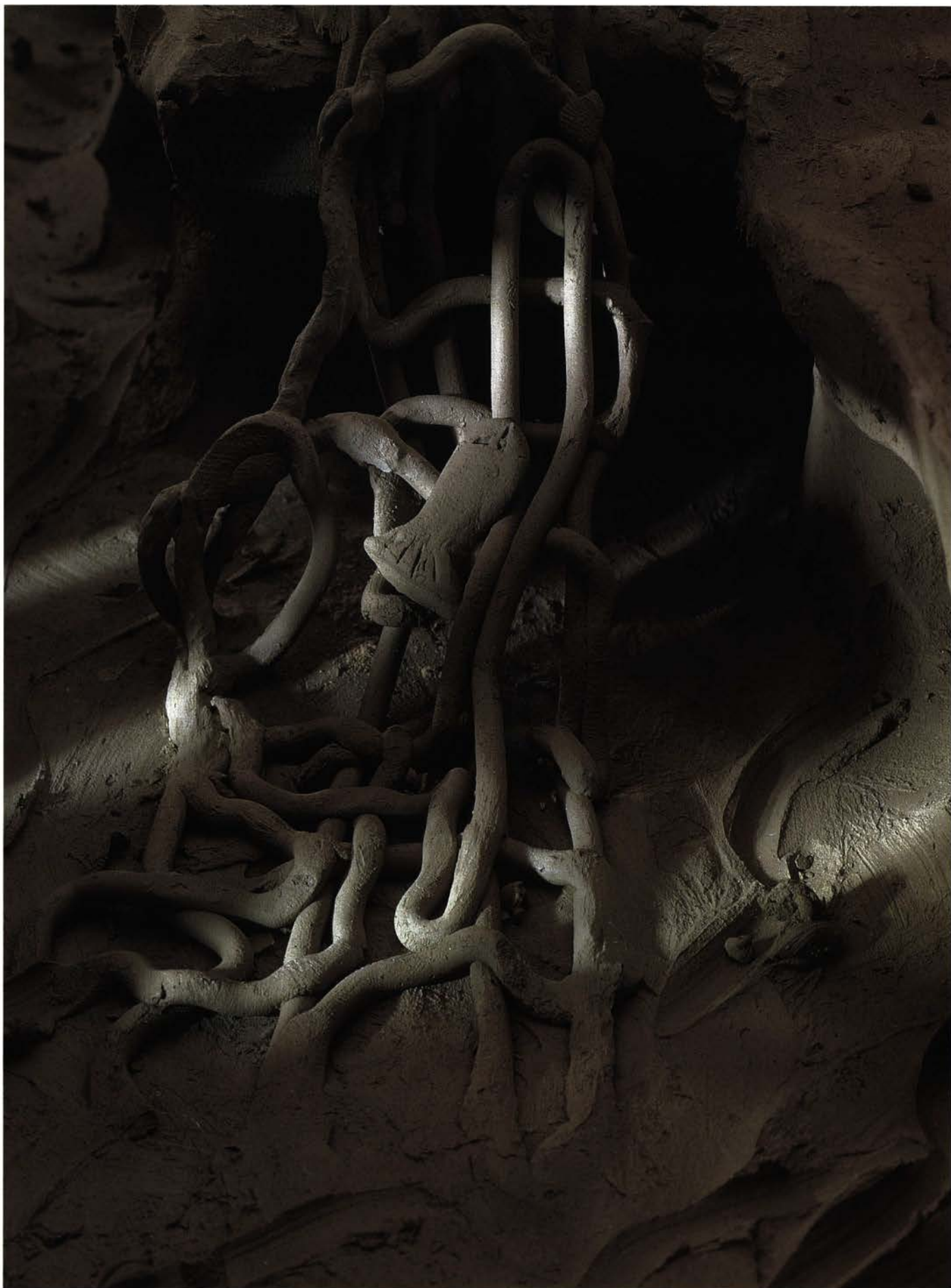
A partire dal 1945 tali strutture vennero prodotte dalla AERMO GmbH a Zurigo-Höngg, fondata a questo scopo. Una delle prime spedizioni all'estero fu destinata a St. Etienne, dove molte persone erano rimaste senza tetto in seguito ai violenti bombardamenti. Fino al 1947 vennero realizzati su



Mauritius Ehrlich
Alloggio di fortuna (modello). Zurigo, 1944
Abete rosso, legno di faggio; ferro, acciaio;
lino, iuta, cotone. Tavolo (modello in scala
1:3): altezza: 25,5 cm; lunghezza: 40 cm;
larghezza: 26,5 cm
LM 73303

commissione della Croce Rossa circa 30000 equipaggiamenti a favore di diverse aree disastrose in via di ricostruzione. Nessuno dei corredi originali, di cui Max Bill ha lodato la funzionalità del design, si è conservato; per contro è sopravvissuto il modello di corredo in scala 1:3 qui riprodotto.

Christof Kübler, in: *Sonderfall? Die Schweiz zwischen Réduit und Europa*, catalogo dell'esposizione, Museo nazionale svizzero, Zurigo 1992.



Una piroga è appena stata ormeggiata, l'uomo scende dalla barca sulla quale vi è un ricco bottino di caccia. Poco distante un bambino a carponi esce tutto contento dalla casa, mentre più in là altri bambini stanno giocando sulla piattaforma adiacente, dove sta per essere tirata fuori dall'acqua una rete in cui si agita un grosso pesce. La scena ambientata in un villaggio dell'età neolitica e del bronzo si rifà al quadro di vita descritto nel libro di testo per la quinta elementare del 1961, in cui si legge: «I laghi pullulavano di pesci. I boschi regalavano ogni sorta di frutto e sul suolo asciutto delle rive i costruttori di palafitte seminavano cereali.»

L'invenzione svizzera dei «costruttori di palafitte», proposta per la prima volta nel 1854 con la «relazione sulle palafitte» di Ferdinand Keller relativa agli insediamenti celtici sul lago di Zurigo, è sopravvissuta fino a tempi recenti. La denominazione «Pfahlbauer» non distingue un determinato tipo di contadini, ma designa i costruttori di insediamenti su palafitte [in tedesco «Bauer» può significare contadino o costruttore, N.d.T.]. Il saggio di Keller riscontrò un interesse enorme: finalmente la Svizzera aveva trovato i propri antenati! Il modello degli insediamenti su palafitte a guisa di isole rispondeva perfettamente all'immagine che la Svizzera aveva di sé nell'Ottocento. Il mito venne riattualizzato ancora ai tempi della seconda guerra mondiale e della «Difesa spirituale del Paese», e perdurò persino nella successiva fase della guerra fredda. I testi scolastici eludevano elegantemente il quadro inedito dell'età arcaica che nel frattempo veniva proposto dalla ricerca archeologica. L'incallimento delle vecchie metafore della preistoria svizzera era tale che i nuovi risultati degli scavi non vennero nemmeno richiesti.

PETER FISCHLI e DAVID WEISS hanno donato al Museo nazionale la loro scultura in argilla dopo la già citata esposizione «Sonderfall?» (cfr. p. 121). Nella serie di sculture intitolata *Plötzlich diese Übersicht* (Improvvisamente questa veduta d'insieme), cui appartiene anche il villaggio su palafitte, i due arti-



Peter Fischli (*1952)
David Weiss (*1946)
Costruttori di palafitte dalla serie *Plötzlich diese Übersicht* (Improvvisamente questa veduta d'insieme). Zurigo, 1980-1981
Creta/argilla non cotta. 20 x 40 x 37 cm
A 86090

sti, che lavorano insieme dal 1979, hanno modellato in argilla molti capisaldi dell'identità svizzera, di cui fanno parte tanto il fucile d'assalto svizzero quanto il «cervelat» o la «bratwurst». Tutte le 250 sculture sono state esposte in una galleria su basi bianche, con un'illuminazione al neon bianco-blu. I soggetti trattati spaziano dai motivi ripresi da film, dal mondo dello spettacolo, dello sport, della moda, della musica, ai luoghi comuni prediletti e alla storia nazionale – nessun tabù è stato tralasciato. L'insieme, a prima vista confuso, riassume in sé tutto il complesso di strategie proprie all'arte con-

temporanea: la messa in discussione radicale, la canzonatura ironica o l'amorevole trastullo con immagini di vita e di storia familiari – tutte tematiche che traspaiono anche dal villaggio palafitticolo. Spetta al pubblico trarre conclusioni sui contenuti rappresentati – quel che importa è lo smascheramento dei punti di vista tradizionali, quindi la messa in atto di un processo di riflessione.

Peter Fischli / David Weiss, *Plötzlich diese Übersicht*, Zurigo 1982. – Patrick Frey, *Das Geheimnis der Arbeit. Texte zum Werk von Peter Fischli & David Weiss*, Düsseldorf 1990.



La «rivoluzione culturale» del 1968 ha drasticamente sconvolto numerosi ideali propri ai decenni di progresso del dopoguerra. Nel mondo della moda, ad esempio, la crescente autocoscienza della donna ha comportato nuovi fermenti; gli ideali di bellezza validi fino a quel momento, come il primato dell'attrattiva sessuale, sono stati messi in discussione; determinante non è più il civettare con gli attributi prettamente femminili, ma la donna come donna. CHRISTA DE CAROUGE, attiva dagli anni Sessanta a Ginevra e successivamente a Zurigo, è una delle stiliste svizzere in rottura con gli stereotipi femminili. I suoi abiti restituiscono al corpo tutta la sua libertà, vogliono incoraggiare il benessere interiore – da qui l'uso frequente di fodere in seta – offrendo al tempo stesso una protezione esterna – da qui le stoffe compatte come la lana. Christa de Carouge conosce a fondo le sue clienti, fra le quali – come lei stessa ha detto – vi sono molte donne divorziate.

Per Christa de Carouge l'abbigliamento rappresenta uno spazio abitativo da modellare a proprio piacimento, un involucro di vita inteso ad attivare degli stimoli nel proprio corpo. Quel che più le piacerebbe, sarebbe vendere semplicemente dei tessuti, che le sue clienti potrebbero drappeggiare esse stesse in abiti di loro gradimento. Ma dato che sono richiesti dei «capi finiti», la stilista li realizza in modo tale che possano essere variati e assumere forme diverse. Coi che indossa il compatto tessuto metallico del mantello qui riprodotto, è libera di conferirgli la foggia desiderata. La giacca «disabitata» e appesa a una stanga assume le sembianze di una pelle scorticata; essa prende forma soltanto con chi la abita. Le stoffe accuratamente selezionate, abbinare al taglio con grande sensibilità, cominciano a vivere soltanto dal momento in cui qualcuno le indossa.

Gli abiti di taglio ampio di Christa de Carouge ricordano i kimono giapponesi – il Giappone rappresenta «la percezione dell'essenziale». Peraltro Christa de Carouge si sente attratta anche dalla minimal art. Ovve-



Christa de Carouge (Christa Furrer)
Mantello da sera da donna
Zurigo/Ginevra, 1994
Tessuto di seta e di filo di rame
Altezza: 113 cm
LM 74265

ro: le creazioni della stilista si avvalgono di un'attitudine di fondo che esige la riduzione all'essenziale.

Attraverso questa concezione della moda vengono varcati confini in direzioni diverse: la moda esprime una nuova coscienza di sé, una nuova immagine di sé e un nuovo sentimento di vita.

Modedesign Schweiz 1972–1997, catalogo dell'esposizione, Museo nazionale svizzero, Zurigo 1997.

Musei annessi al Museo nazionale svizzero

Alla sede centrale del Museo nazionale situata a Zurigo e alla sua sede romanda nel Castello di Prangins sono annessi altri sei musei, ognuno dei quali possiede una storia e una fisionomia proprie. A ciascun istituto è correlato inoltre un contesto regionale debitamente tenuto in considerazione.



Ludwig Rudolf von Effinger von Wildegg
(1803–1872)
Pauline e Giulia, raffigurata dal padre. 1841 circa
Olio su tela. 41 x 32 cm
SW 532

Castello e tenuta di Wildegg,
Canton Argovia

Il Castello di Wildegg è situato fra Aarau e Brugg sulla propaggine sinistra del Chestenberg. Insieme ai vicini castelli di Lenzburg, Brunegg, Habsburg e al castello di Hallwyl, circondato da un fossato, esso appartiene a un paesaggio culturale e a una regione di castelli di spiccato interesse.

Dal 1483 al 1912 il castello e la tenuta di Wildegg appartennero ininterrottamente alla famiglia patrizia degli Effinger, originaria di Berna: una circostanza fuori dall'ordinario, grazie alla quale i preziosi interni e buona parte della proprietà hanno conservato il loro aspetto originale. La singolare architettura del castello ne illustra l'evoluzione dal battifredo medievale con l'annessa casa del castellano alla dimora signorile eretta intorno al 1700. I visitatori possono percorre-

re 28 ambienti distribuiti su quattro piani: dalla scuderia situata nella cantina scavata nella roccia, passando attraverso l'elegante salone, fino alla ricca biblioteca; dalla cantina per il vino alla cucina con l'arredo originale e uno spiedo del XVII secolo; dal salone con il bottino turco di Bernhard Effinger risalente al 1683 alla stanza per il biliardo dipinta a strisce bianco-rosse, ispirata alle tende dei campi napoleonici.

La tenuta si estende su 98 ettari di terreno: alle vaste zone boschive (42 ettari) che invitano alla passeggiata, si aggiungono 48 ettari di terreno coltivato e 8 ettari di parco e vigne. Di particolare interesse sono l'orto e il parco risalenti al 1700 circa, visibili sul versante sud-occidentale della collina del castello, dove i visitatori possono andare a zonzo e acquistare verdura e fiori, ampliando nel contempo le loro conoscenze sulla varietà delle piante coltivate e ornamentali del passato, oltre che sul mutamento delle abitudini alimentari e della sensibilità del palato.



Johann Jakob Frei
Zuppiera. Lenzburg, 1775–1780 circa
Ceramica dipinta
Altezza: 18 cm; larghezza: 23,5 cm
LM 40890

La casa della corporazione «zur Meisen» a Zurigo

Le porcellane e ceramiche esposte nella casa della corporazione «zur Meisen», negli ambienti rococò più belli e rappresentativi che si siano conservati a Zurigo, offrono una veduta d'insieme sul contributo della Svizzera alla cultura dei coperti di ceramica e porcellana nel XVIII secolo.

In Svizzera la cultura della ceramica prese avvio con l'importazione di stoviglie di fabbricazione estera; la produzione locale iniziò a svilupparsi in modo efficiente a partire dal 1760 circa. Gli oggetti esposti comprendono sia prodotti d'importazione sia una rappresentativa selezione di vasellame proveniente da manifatture svizzere.

Nell'ambito della porcellana l'attenzione verte principalmente sulla produzione delle manifatture zurighesi, caratterizzata da figure e stoviglie di gusto squisito, e della manifattura di Nyon.



Sigarette contrabbandate nel serbatoio a doppio fondo di una motocicletta
LM 57856

Museo delle dogane svizzere
Cantine di Gandria, Canton Ticino

Il Museo delle dogane svizzere, circondato dall'acqua e dai boschi, è situato in uno splendido angolo di frontiera, raggiungibile solo con il battello. Al pianterreno l'esposizione permanente include gli equipaggiamenti originali, restaurati, di un posto di guardie di confine attorno al 1890 e di un ufficio doganale attorno al 1850, nonché l'arredamento di un alloggio ticinese per guardie di confine verso il 1900. Il primo piano è dedicato all'amministrazione doganale svizzera e al tema della «Seconda guerra mondiale ai confini svizzeri». Nella veranda affacciata sul lago è collocata un'automobile di contrabbando con ricettacoli che gli spettatori possono scoprire con l'apparecchio di verifica delle cavità, l'endoscopio utilizzato anche in medicina. Sono esposte inoltre alcune barche di contrabbando confiscate sul lago di Lugano. Il settore allestito al secondo piano introduce agli affari loschi che si svolgono attorno ai confini: la falsificazione di merci, la protezione delle specie, il contrabbando di droga e la falsificazione di documenti. I visitatori possono prendere parte attivamente alla «caccia ai contrabbandieri» sperimentando un nottevisore o uno strumento di verifica dei passaporti. Il terzo piano è riservato alle esposizioni itineranti.

Il «giardino delle pietre di confine» arricchisce ulteriormente il sito. Oltre agli antichi cippi di confine già presenti, la collezione ne accoglierà altri che ancora oggi segnano i confini svizzeri da Ginevra alla valle del Reno sangallese, nonché dal Giura fino al Ticino meridionale.



Asino delle Palme

Steinen, fra il XII e la metà del XIII sec.
Sculptura in legno su ruote, intagliata e dipinta. Altezza: 177 cm; lunghezza: 165 cm; diametro ruote: 45 cm
LM 362 (IN 0557)

Forum della storia svizzera a Svitto

Il Forum della storia svizzera è situato in un edificio costruito nel 1711, utilizzato per molto tempo come arsenale. In questa sede il Museo nazionale ha allestito un museo moderno e un luogo di incontro culturale incentrati sul tema «La storia in movimento». I visitatori sono invitati a scoprire il mondo dei loro antenati, in primo luogo la vita quotidiana delle genti che popolavano il territorio della Svizzera attuale fra il 1300 e il 1800. Donne e uomini, giovani e anziani, poveri e ricchi, montanari e valligiani, potenti e emarginati: come hanno affrontato prima di noi le piccole e grandi sfide della vita quotidiana? E dove fallirono? Il pianterreno presenta gli uomini nel loro habitat: modi di vita e di organizzazione economica rurali e urbane, la gestione delle fonti di energia, del traffico e dei trasporti. Il primo piano illustra le forme di convivenza in tempi buoni e meno buoni: solidarietà e astio, potere e mediazione, giochi e socialità. Il secondo piano ospita l'officina della storia, dove ogni generazione può ricavare dallo studio della storia la propria immagine del passato.

Nella tromba delle scale si snoda la «spirale della storia» lungo la quale i visitatori possono rintracciare in costellazioni sempre diverse i reperti che il tempo ci ha tramandato. Le esposizioni temporanee sono volte a gettare dei ponti verso il presente dei nostri giorni.

Il Forum della storia svizzera è parte integrante della ricca offerta culturale del capoluogo Svitto; nelle sue immediate vicinanze si trovano la Ital Reding – il complesso della secentesca casa patrizia e della casa d'abitazione «Betlemme» del 1287 – il muni-

cipio con i suoi impressionanti affreschi del 1891, raffiguranti scene eroiche della storia svizzera e il Museo del Patto federale inaugurato nel 1936, un monumento architettonico in cui viene conservato il Patto federale del 1291.



F. Nicole

Scatola musicale in forma di libro

Ginevra, 1819 circa

Cassa: lamiera d'ottone dipinta

Altezza: 4,4 cm; larghezza: 16,5 cm;

profondità: 10,9 cm

LM 75415

Museo degli automi musicali a Seewen,
Canton Soletta

Il Museo è ubicato al centro della regione collinare dello Schwarzbubenland, fra Grenchen e Liestal. La raccolta di strumenti musicali meccanici, rilevante a livello internazionale e nata dalla collezione privata del dott. Heinrich Weiss-Stauffacher, si contraddistingue attraverso svariati contrasti. Orologi da tasca in oro con piccoli meccanismi acustici, gabbie con uccelli cinguettanti, automi a sembianze umane, tabacchiere sonanti, scatole musicali in legno con ouvertures operistiche, orchestre con musica da ballo ed evergreen, pianoforti meccanici con musica classica e rombanti organi per concerti da fiera, grandi come carrozze ferroviarie, aprono alle esperienze più diverse. Precisione e tecnica, magia e fascino convergono in connubi insoliti, dietro ai quali si nascondono geni e meticolosi artigiani. Realizzati prevalentemente nell'isolato Giura – nella Silicon Valley svizzera dell'Ottocento – gli automi musicali hanno conosciuto una larga diffusione nel mondo intero.

A partire dalla primavera del 1999 la straordinaria raccolta potrà essere visitata e goduta in una nuova sede. Contemporaneamente il museo si sviluppa come centro di ricerca sulla musica meccanica ed effettua, anche per privati, il restauro di automi musicali e orologi in un'officina specializzata.



Veduta sulla Limmat e sul lago di Zurigo dal rinomato «Hotel Schwert»

Augusta, ultimo quarto del XVIII sec.

Immagine per stereoscopia della casa editrice d'arte dell'Académie Impériale

29 x 41 cm

LM 77566

«Zur Weltkugel»

Museo alla Bärengasse a Zurigo

Il museo, ospitato nelle case «Weltkugel» e «Schanzenhof», è situato nel cuore di Zurigo, poco distante dal Paradeplatz. È stato inaugurato come «Museo dell'abitazione alla Bärengasse» nel 1976, ma soltanto oggi, più di vent'anni dopo, è sottoposto a una ristrutturazione integrale. L'ampio e luminoso piano di soppalco è destinato a manifestazioni culturali e sociali. Come suggerisce il titolo di lavoro «Zurigo prima della Rivoluzione francese. Una società in trasformazione», l'esposizione permanente, al di là della rappresentazione della situazione abitativa del tempo, intende focalizzare l'attenzione sull'uomo e le sue qualità peculiari, su uomini e donne in quanto protagonisti dei mutamenti sociali. I visitatori saranno chiamati ad esperire come il pensiero e il sentimento, i colori e le forme, concorrano quotidianamente a produrre cultura. Le esposizioni itineranti saranno spiritosamente, provocatoriamente, spassosamente e criticamente incentrate su Zurigo.

Riapertura: aprile 1999.

Schloss Wildeg, Braunschweig 1988.

– Rudolf Schnyder, *Porzellan und Fayence im Zunfthaus zur Meisen*, Berna, 1978. – Walter Leimgruber/Peter Pfrunder (a cura di), *Forum der Schweizer Geschichte. Geschichte ist Bewegung*, Zurigo 1995. – Regula Zweifel, *Musikautomaten Museum Seewen*, Braunschweig 1993. – *Wohnmuseum Bärengasse. Zürcher Wohnkultur des 17. und 18. Jahrhunderts*, s.d.