

Zeitschrift: Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 47 (1996)

Heft: 3: Kinoarchitektur = Architecture de cinéma = Architetture per il cinema

Artikel: Il "cinema della pittura" : l'architettura dei Panorami in Svizzera

Autor: Perotti, Eliana

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394057>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.01.2026

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

Il «cinema della pittura»

L'architettura dei Panorami in Svizzera

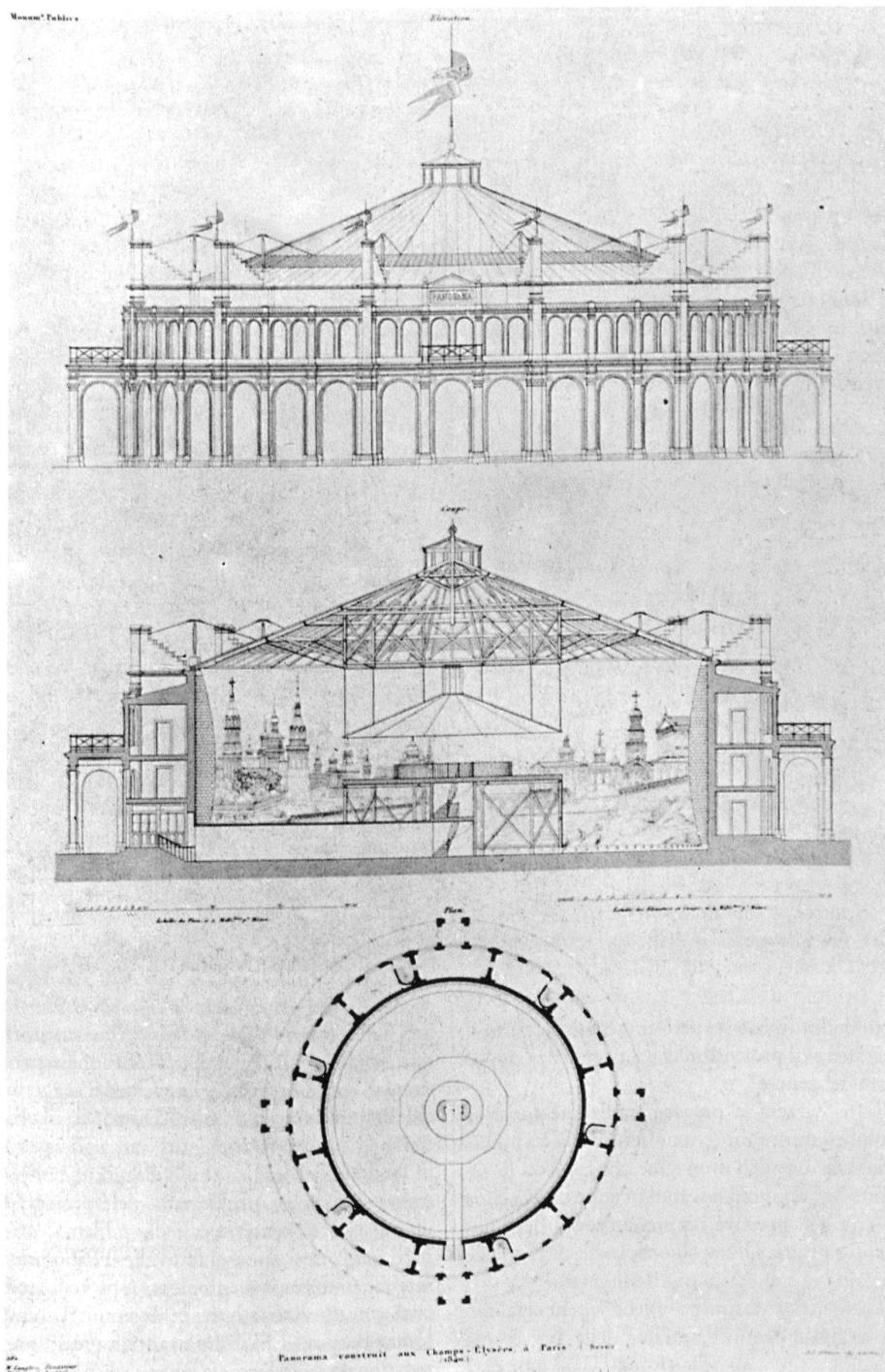
Guardando all'architettura dei cinema, a un genere consacrato primariamente all'intrattenimento di massa – e con questo allo svago e allo spettacolo, all'illusione collettiva, ma anche alla cultura – non sfugge il ruolo di predecessori assunto in questo contesto dai Panorami, interpretabili per un certo verso, unitamente ad altri *divertissement* ottici che non ebbero però una formulazione architettonica così precisa, come «cinema della pittura»¹.

Lo spettacolo dell'illusione

Il Panorama, l'immagine pittorica circolare di una veduta a trecentosessanta gradi costruita attorno a una prospettiva centrale, costituisce, nell'ambito delle arti figurative, l'unico genere «inventato» e brevettato analogamente a un prodotto tecnico². Fin dalle origini l'impulso conduttore di questo nuovo tipo di rappresentazione pittorica risiedette nell'effetto illusionistico della visione illimitata di un ampio spazio che colloca lo spettatore al suo centro, immagendolo fisicamente nella realtà di luogo e di tempo del dipinto e privandolo di ogni metro di paragone con la realtà esterna. L'efficacia dell'elemento suggestivo, sostenuta da un impianto illusionistico che si rivolge principalmente all'occhio, stimola una percezione empatica, di coinvolgimento sensoriale dello spettatore, e rappresentò per questo, durante tutto il secolo scorso, l'attrattiva principale dei Panorami. Il carattere di spettacolo di massa proprio all'enorme dipinto³, indicato a soddisfare esigenze ibride – dall'informazione alla curiosità, dalla cultura al divertimento –, richiamò un pubblico eterogeneo e vasto reclutato all'interno dell'ampio segmento sociale borghese e popolare delle grandi città in espansione. Nel fenomeno del Panorama, inscindibile connubio di tecnologia, arte e commercio, questo pubblico ricercava più o meno inconsciamente, oltre lo svago, le coordinate di una nuova identità culturale sotto il segno di un consumismo di marca industriale.

L'invenzione del Panorama pittorico – vale a dire della rappresentazione di visione totale del paesaggio naturale o urbano o della sceno-

grafia di avvenimenti a carattere storico o religioso – genera implicitamente una nuova tipologia architettonica fortemente determinata, nella sua morfologia, dalla specifica funzione di involucro per l'enorme superficie dipinta disposta circolarmente⁴. Nascono così le rotonde dei Panorami, concepite come organismi struttivi in cui la presentazione dell'oggetto pittorico, la disposizione dell'ambiente interno e la forma architettonica risultano imprescindibilmente correlati. Le indicazioni basilari concernenti la costruzione degli edifici dei Panorami sono fornite nel brevetto di Robert Barker (1787) e sperimentate nel 1794 con la prima rotonda esplicitamente eretta per questo scopo da Robert Michell a Londra, presso Leicester square, destinata all'esposizione di una tela circolare rappresentante la «Veduta della Grande Flotta a Spithead», dipinta dallo stesso Barker. Il prototipo ideale di questa creazione architettonica prevede un'elementare rotonda lignea, illuminata dall'alto attraverso una fascia vetrata, e si presenta *in nuce* già completo di tutti i requisiti essenziali al funzionamento dell'illusione percettiva: la piattaforma centrale per i visitatori, variamente conformata – spesso parte integrante dell'ambientazione illusionistica – è collocata a debita distanza dalla tela e schermata dalla luce proveniente dall'alto, esclusivamente diretta al dipinto, mediante un paraluce (*velum*) (ill. 1). Questa sorta di baldacchino impedisce inoltre di scorgere il bordo superiore della tela, allo stesso modo quello inferiore è nascosto tramite vari accorgimenti⁵. Al contrario, la vista circolare integrale del dipinto deve possibilmente non essere intralciata da elementi di sostegno, che interrompono l'illusione spaziale, e viene quindi tematizzato il problema del sistema di copertura dell'ampia sala, affrontato mano a mano a seconda delle possibilità tecniche⁶. Lo spettatore del Panorama raggiunge il podio centrale mediante un percorso stretto e oscuro che esalta l'impatto con la tela illuminata e licenzia il contatto con il mondo esterno. L'interno dell'edificio è interamente consacrato alla funzione dell'effetto, rinuncia quindi a ogni espressione architettonica per divenire



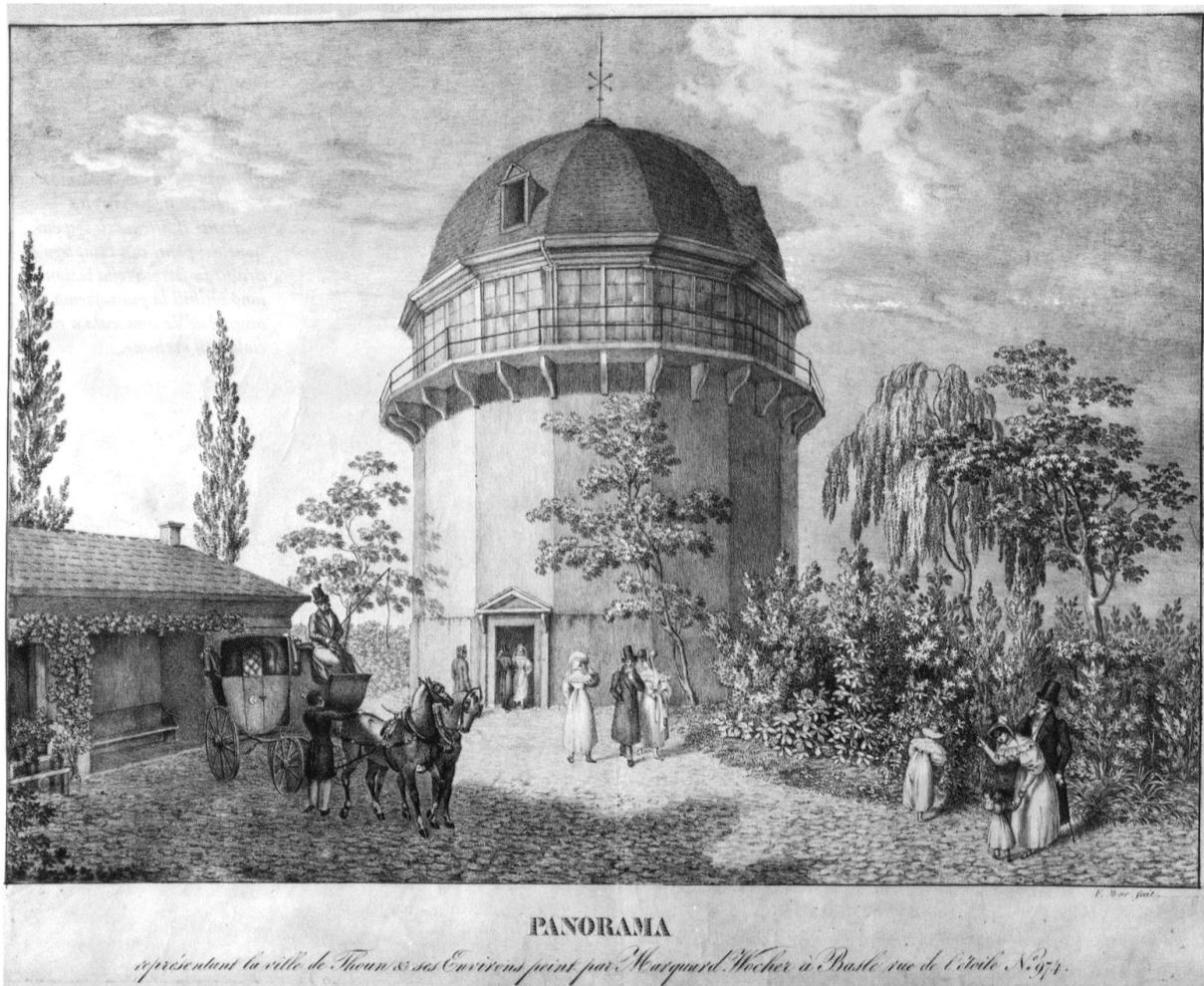
1 Parigi, Champs-Elysées, Gran Carré, rotonda del Panorama del colonnello Ch. Langlois: alzato, sezione e pianta. Jakob Ignaz Hittorff, 1840. Incisione, 49,2 x 32,1 cm, da un disegno di Hittorff (Wallraff-Richartz-Museum, Colonia). — La volta conica è sorretta mediante il sistema di sospensione dei ponti con l'impiego di tiranti in ferro. Nella sezione sono visibili la piattaforma, accessibile da una scala a chiocciola, e il «velum».

una sorta di grande ventre colmato dalla messa in scena dell'illusione dipinta, o una specie di macchina pittorica che non svela però i suoi ingranaggi⁷.

L'architettura dei panorami

La ricerca di un'architettura per i Panorami prese avvio all'insegna della funzione, senza particolari preoccupazioni formali; le prime rotonde consistevano infatti in sbrigativi fab-

bricati in legno di modeste dimensioni con copertura a cupola conica, sorretta da un pilastro centrale. Le piccole costruzioni dei primi anni presentavano però un inconveniente: a causa del diametro ridotto del fabbricato il dipinto veniva a trovarsi troppo vicino agli occhi dello spettatore provocando una sensazione di «capogiro»⁸. Nelle grandi metropoli, dove si poteva contare su un'affluenza di pubblico costante, in breve le rotonde assunsero dimensioni maggiori e un'espressione architettonica



2 Friedrich Meyer, «Panorama représentant la ville de Thun et ses Environs peint par Marquard Wocher à Basle rue de l'étoile N. 974», attorno al 1830, litografia, 33 x 46,5 cm (donazione H. Albert Steiger-Bay, Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung, Basilea). — La balconata che percorre la circonferenza della rotonda suggerisce una doppia fruizione del Panorama, utilizzato forse anche come belvedere.

più definitiva, senza però rinnegare del tutto il carattere di provvisorietà e l'ascendenza popolare del genere⁹.

In Svizzera la precoce tradizione turistica sembrò offrire un terreno fertile alla commercializzazione dell'immagine, avviata con le vedute e i Panorami tascabili in veste di *souvenirs* e con le suggestive rappresentazioni dei Diorama e di altri spettacoli ottici nelle città e nelle località di soggiorno più frequentate¹⁰.

Nel 1814 Marquard Fidelis Wocher realizzò a Basilea il primo Panorama della Svizzera, la «Veduta circolare della città di Thun», esposta nella piccola rotonda poligonale (diametro 11,4 m, altezza 19,5 m) eretta attorno al 1808-1809 nella Sternengasse (ill. 2). La costruzione in pietra e mattoni era coronata da un tetto a cupola ricoperto di scandole, sotto al quale era disposta una fascia di vetrata. La fisionomia semplice e disadorna dello stabile — unicamente il portale rivendicava una certa rappresentatività architettonica — rivela una sorta d'indifferenza o d'incertezza nei confronti della questione dello stile, tanto da informarsi, nelle proporzioni turrite e nella cupolatura, a

una delle varianti tipologiche degli osservatori astronomici, così come ebbe diffusione a partire dall'epoca barocca¹¹. La scelta del soggetto del dipinto, la piccola città di Thun, è da ricondurre alla popolarità di cui godevano l'Oberland bernese e i suoi villaggi, da tempo ormai referenza privilegiata del paesaggio ideale svizzero — una specie di emblema turistico *ante litteram* —, e al fatto che il Panorama sarebbe stato convenientemente esposto in una città con un vistoso transito di stranieri come lo era Basilea, il più importante ingresso settentrionale della Svizzera¹².

Attorno alla metà del secolo XIX la costruzione dei Panorami subì una fondamentale riorganizzazione dovuta all'idea dell'architetto tedesco attivo a Parigi, Jakob Ignaz Hittorff, che progettò a partire dal 1838 la rotonda dei Panorami del colonnello Langlois agli Champs-Elysées (ill. 1). La novità essenziale del progetto, che nelle intenzioni dell'architetto si proponeva come soluzione massimalmente funzionale alle esigenze dell'esposizione e allo stesso tempo come prototipo formale di una nuova tipologia architettonica, consisteva

nella possibilità di ampliare lo spazio interno (fino a 50 m) adottando una copertura priva di sostegno centrale e cioè una volta conica sorretta mediante il sistema di sospensione dei ponti con l'impiego di cavi di ferro¹³. I nuovi materiali e le tecniche utilizzate nell'affrontare i compiti d'ingegneristica e di edilizia moderna (ponti, stazioni ferroviarie, padiglioni espositivi ecc.) si rivelarono dutili all'uso anche per questo scopo: le strutture miste in ferro e ghisa, le coperture sostenute da tiranti in ferro e i telai metallici, divennero la norma nella costruzione dei Panorami.

A questa evoluzione corrisponde la rotonda dei Panorami di Ginevra costruita nel 1880 da Jacques Elysée Goss (ill. 3) – progettista del Grand Théâtre ginevrino da poco eretto – sul Boulevard de Plainpalais (odierno Georges Favon). La costruzione a pianta poligonale con un diametro di 38–40 m, si ergeva su un traliccio metallico tamponato in muratura ed era coperta da un tetto conico in zinco. L'esterno era scandito da una serie regolare di pilastri fiancheggianti nude superfici a pannello¹⁴ e nobilitato da un portico d'ingresso col frontone centinato. L'idioma neoclassico trascritto in superficie e la scelta tecnico-struttiva rivelano l'aggiornamento di Goss alle proposte di Hittorff, e rinviano all'espressione architettonica dei suoi circhi parigini¹⁵.

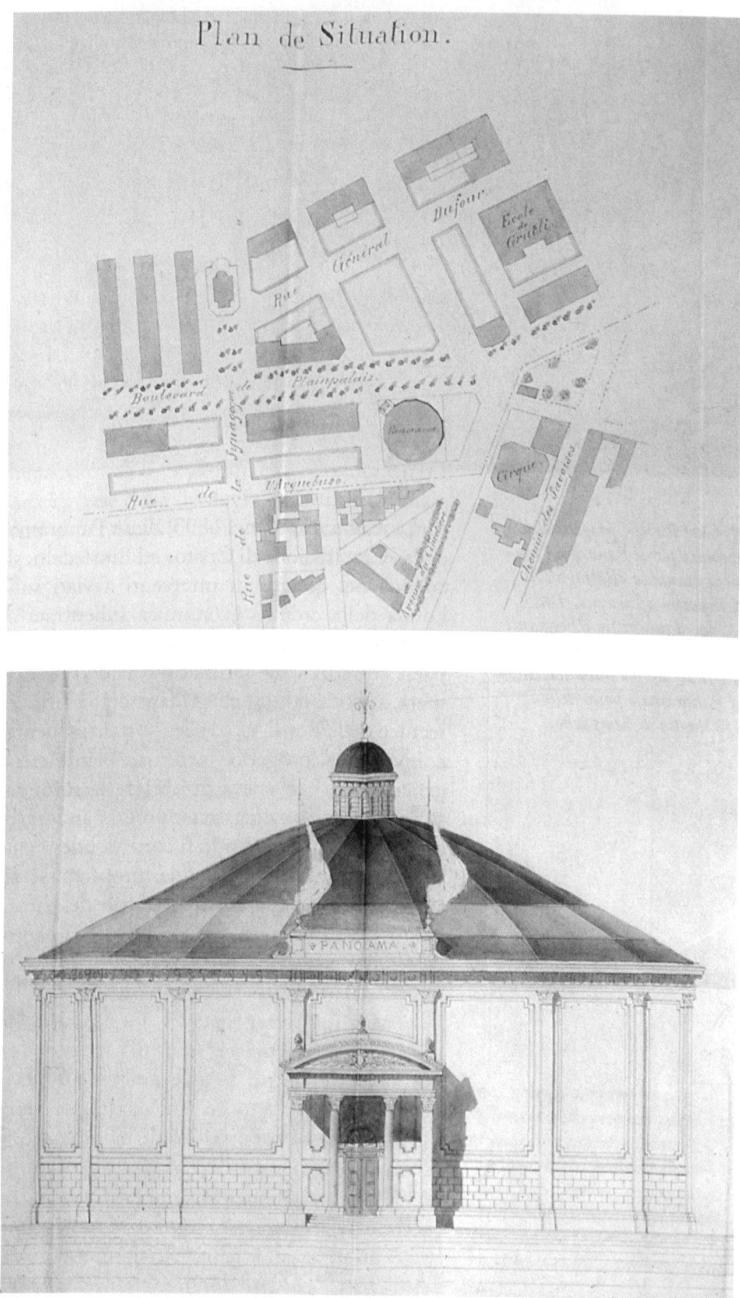
Le moderne tecnologie di costruzione nei Panorami raramente esplicarono un'estetica conseguentemente innovativa – come era stata postulata da Hittorff –, in cui la forma è dedotta dai materiali e dai metodi. Il traliccio metallico divenne anzi supporto per un repertorio architettonico e ornamentale eclettico, sostanzialmente ispirato agli stili storici.

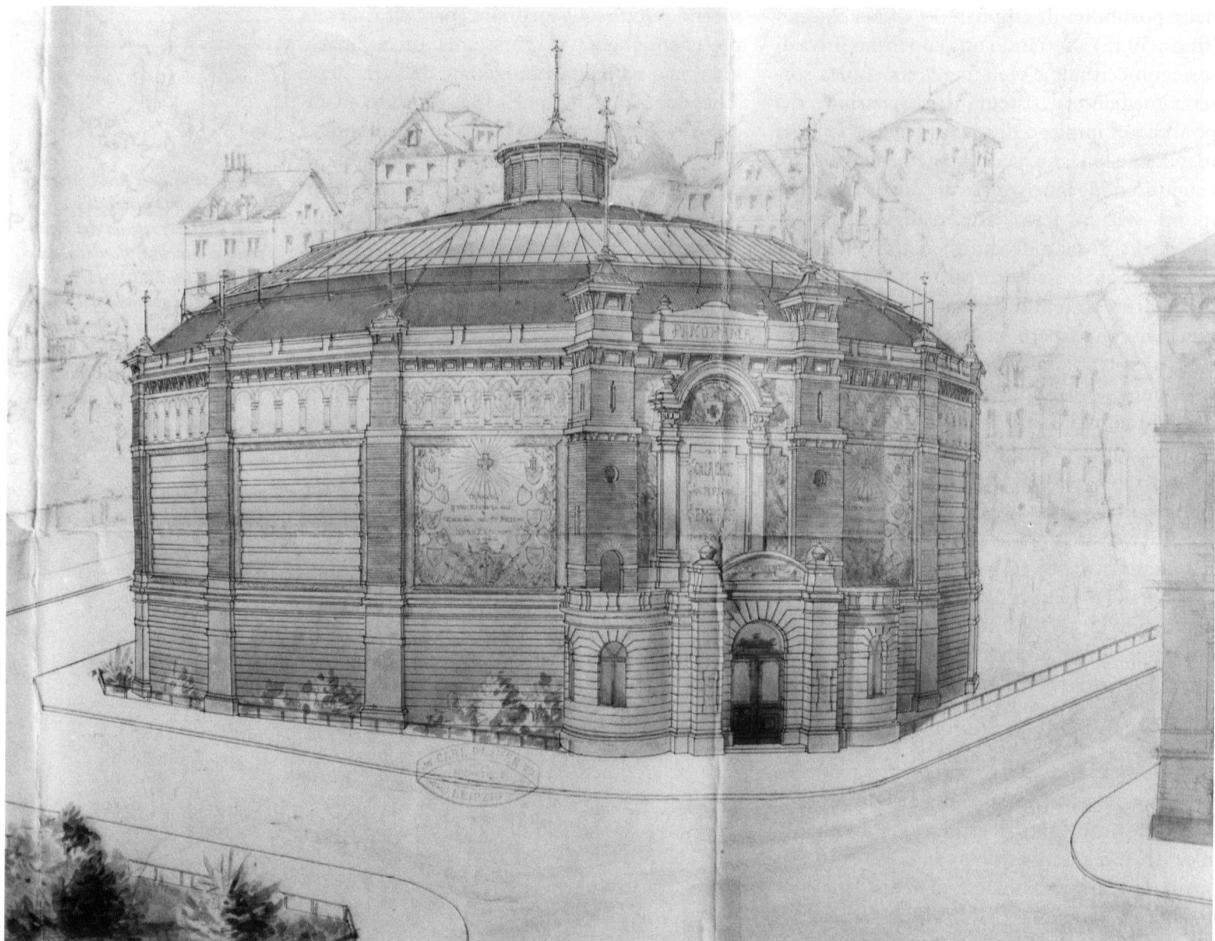
A Lucerna, dopo un decennio di depressione economica, negli anni '80 del XIX secolo si assistette a un incremento dell'attività turistica e la città accolse quindi con favore il progetto per un Panorama, previsto in occasione del quinto centenario della battaglia di Sempach che sarebbe stata appunto il tema del dipinto. Per l'esecuzione della rotonda si era scelto uno specialista in materia, l'architetto Carl Planer di Lipsia, e all'ubicazione si era destinata un'area turisticamente strategica, nei pressi del celebre «Leone di Lucerna» e del «Giardino dei ghiacciai» (ill. 4)¹⁶. Il progetto dell'edificio, che nella rappresentativa veste storistica assume una connotazione monumentale e un'aura di rispettabilità, non manca però di predisporre vaste superfici adibite alla segnalazione dello spettacolo pittorico¹⁷.

Il Panorama della «Battaglia di Sempach» non trovò realizzazione. In compenso quello raffigurante «L'armata del generale Bourbaki in Svizzera», esposto prima a Ginevra per otto anni, venne trasferito a Lucerna in un'apposita

rotonda eretta sulla medesima parcella riservata precedentemente al Panorama di Sempach. L'edificio poligonale progettato dall'architetto Theodor Gränicher nel 1889, allineato all'angolo dell'appezzamento (2000 m²), riprendeva grosso modo le misure e le proporzioni di quello di Ginevra (ill. 5)¹⁸. Nello spicchio meridionale della parcella era inoltre previsto un Diorama, probabilmente non realizzato, e nella parte nord-occidentale un complesso di negozi e locali pubblici inquadranti la rotonda, una costruzione su scheletro metallico tamponato in mattoni (ill. 6), che perdeva quindi la purezza della sua forma stereometrica per inserirsi maggiormente nel contesto urbano¹⁹.

3 Jacques Elysée Goss, progetto – planimetria generale e alzato – della rotonda dei Panorami a Ginevra, Boulevard de Plainpalais, 1880. – L'inserimento della rotonda nel tessuto urbano ribadisce la destinazione di quell'area allo svago; si nota infatti in prossimità del Panorama la pianta quadrata del circo.



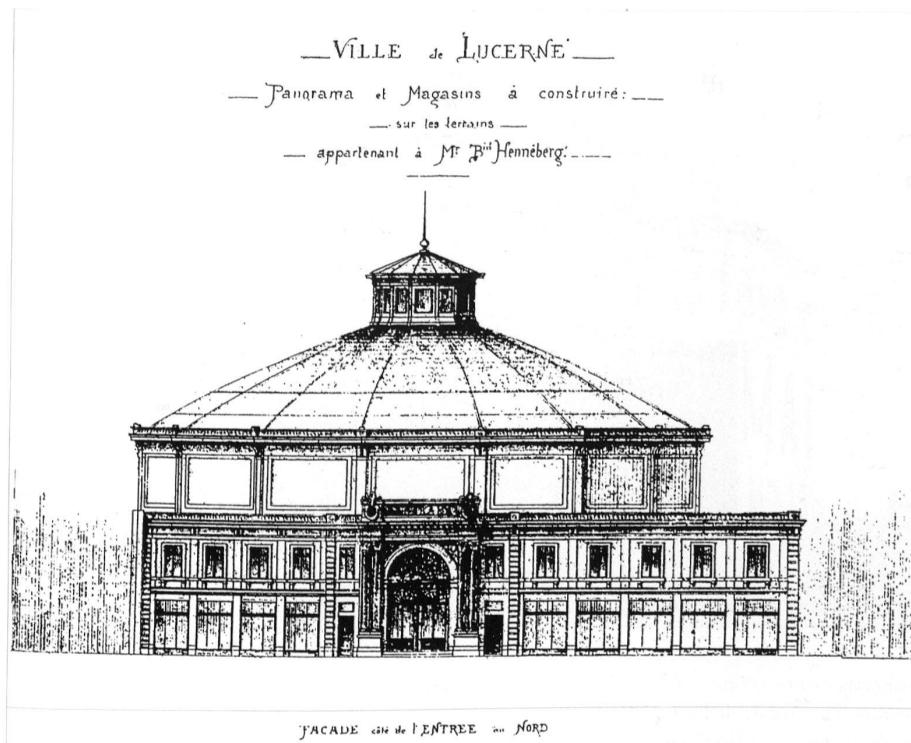


4 Carl Planer, progetto della rotonda per il Panorama rappresentante la «Battaglia di Sempach» a Lucerna, 1885. – Nei riquadri fiancheggianti l'ingresso rappresentativo in bugnato liscio è pubblicizzato il Panorama esposto della «Battaglia di Sempach».

La realizzazione, nel 1893, di un Panorama della «Crocifissione di Cristo» ad Einsiedeln, si collocò nel quadro di interventi avviati sull'onda della crescita economica subentrata a metà del secolo e rivolti all'*embellissement* del paese che con il suo santuario benedettino era meta di un assiduo pellegrinaggio²⁰. L'ufficio tecnico della Benziger & Cie., sostanzialmente coinvolta nel progetto, fornì una planimetria generale che prevedeva di ubicare la rotonda sull'asse della Benzigerstrasse prolungandone il tracciato. In questo modo si corrispondeva anche agli interessi dell'azienda, proprietaria di buona parte della zona settentrionale del paese, valorizzando un quartiere in crescita. Il panorama di Einsiedeln, costruito dai carpentieri Meinrad Stefan Birchler «ausser der Brücke» e Meinrad Stefan Birchler «im Birchli», era un semplice capannone dodecagonale in legno, coperto da un tetto a ombrello a lieve pendenza, interrotto da una fascia a vetri (ill. 7). L'intero corpo dell'edificio disadorno si limitava a essere superficie portante per il messaggio che pubblicizzava in lettere cubitali lo spettacolo, rinunciando quindi a un'espressione propriamente stilistica, tranne che per l'entrata. Il portico d'ingresso antichizzante

con colonne doriche e frontone triangolare – sotto il quale campeggiava la scritta «Jerusalem» – si poneva, nel suo neoclassicismo stereotipo, come sigla architettonica, una sorta di vistosa abbreviazione, tipica dei fabbricati che potremmo definire, in un linguaggio odierno, *decorated sheds*²¹.

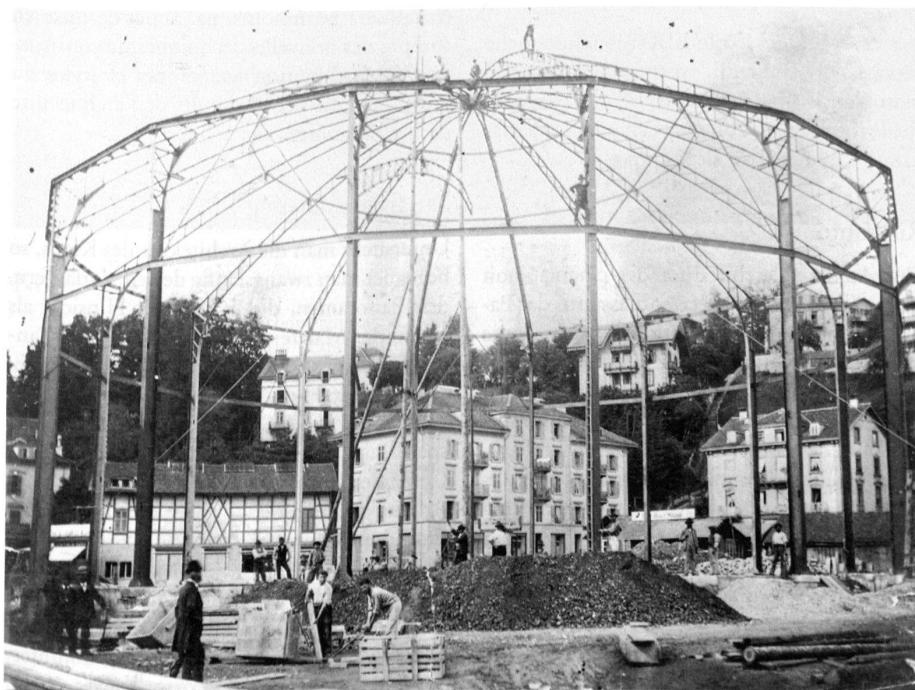
L'ultima stagione dei Panorami, nella loro versione più commerciale ed effimera, ebbe luogo sullo sfondo delle grandi esposizioni internazionali, protraendosi fino ai primi anni del Novecento²². Nel 1897 Giovanni Segantini (1858–1899) progettava per l'Esposizione universale del 1900 a Parigi un enorme «Panorama dell'Engadina» che sarebbe dovuto diventare, nelle intenzioni dell'artista, il più grande e il più perfetto Panorama di tutti i tempi (ill. 8)²³. L'edificio, di cui si conserva unicamente un disegno di Segantini, avrebbe dovuto corrispondere per grandi linee alla forma e alle misure convenzionali delle grandi rotonde del XIX secolo ed essere dotato di tutti gli impianti tecnici atti a risolvere inconvenienti pratici e a supportare l'apparato illusoristico: ventilatori e un ruscello artificiale per ovviare al sovrariscaldamento dell'ambiente interno, illuminazione elettrica per particolari



5 Theodor Gränicher, progetto della rotonda per il Panorama rappresentante «L'armata del generale Bourbaki in Svizzera», 1889. — La facciata d'ingresso, con il tratto riservato a negozi e altri locali, si presenta asimmetrica e si conforma al paesaggio urbano.

effetti di luce e ombra e per rendere possibili le visite notturne, congegni acustici per riprodurre una colonna sonora alpina, ecc. Una dettagliata descrizione del Panorama è fornita nella cosiddetta «Proklamation», un testo promozionale che Segantini mise a disposizione della stampa e utilizzò per diverse conferenze: «L'edificio intero, costrutto in ferro, occuperebbe un'area complessiva di 3850 mq. ed

avrebbe un'altezza di 25 m, presentando una facciata di circa 40 m di lunghezza per 30 di altezza, sulla quale io raffigurerò in immagini simboliche tutti i paesi dell'Engadina. Resterebbero 3200 mq. di parete esterna che potrebbero servire per la reclame ...»²⁴ Se pure nella rotonda di Segantini è riconoscibile il codice di base della tipologia — la forma circolare con copertura a cupola, l'ingresso dalla pro-



6 Lucerna, Löwenplatz, lo scheletro della rotonda per il Panorama rappresentante «L'armata del generale Bourbaki in Svizzera», fotografia del 1889. — Lo scheletro del fabbricato mostra la razionale ed economica tecnica a traliccio metallico.

7 Einsiedeln, rotonda del Panorama della «Crocifissione» danneggiata dalla tempesta, fotografia del 1930. – La ripresa mette in evidenza la fragilità della costruzione evidenziandone il carattere di «capannone» per lo spettacolo pittorico.



nunciata connotazione architettonica, la concezione funzionale dell'interno – si rileva pure, in alcuni tratti, l'affinità con le strategie di presentazione dei padiglioni delle grandi esposizioni. Analoga è ad esempio l'osessione della sintesi illustrativa, dell'idea di offrire, in una formula concentrata e decorativa allo stesso tempo, il «panorama» completo di un paese, un prodotto o un avvenimento. L'ideazione dell'ingresso monumentale, contrassegnato dai simboli dei villaggi engadinesi, è rappresentativa per questa finalità, così come lo è il progetto di disporre la vegetazione alpina e gli animali al pascolo sul *faux-terrain* del Panorama, operando la sintesi mediante una sorta di *pars pro toto*.

Con la fine del secolo XIX si concluse anche l'epoca dei Panorami, sostituiti in un certo senso dal cinema, e con loro scomparvero anche le rotonde, una tipologia altamente specializzata e quindi di difficile ripristino²⁵.

Riassunto

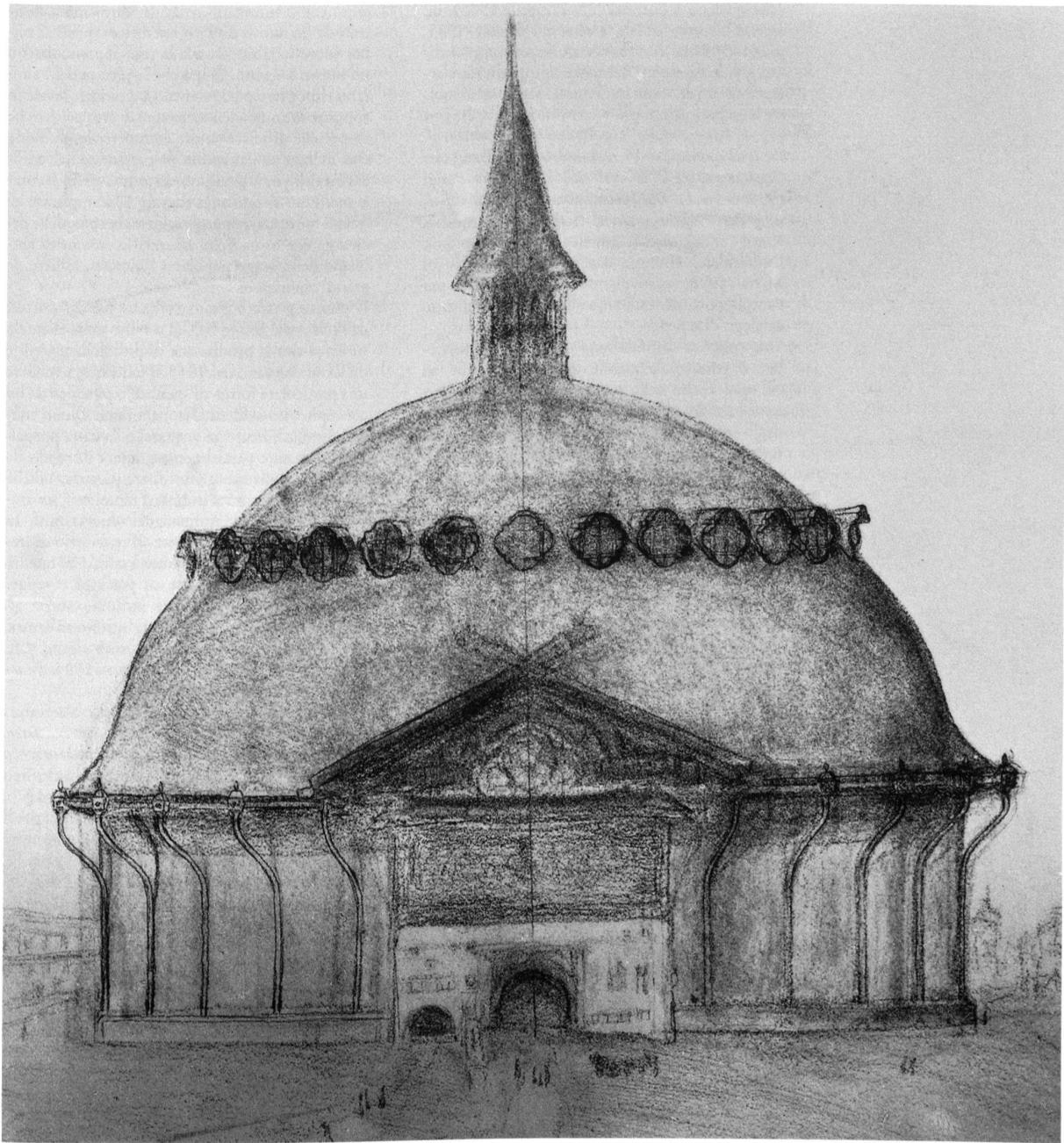
Guardando all'architettura dei cinema, non sfugge il ruolo di predecessori assunto dai Panorami interpretabili per un certo verso come «cinema della pittura». Il Panorama, l'immagine pittorica circolare di una veduta a 360°, genera una nuova tipologia architettonica fortemente determinata, nella sua morfologia, dalla specifica funzione di involucro per l'enorme dipinto. La ricerca di un'architettura per i Panorami prende quindi avvio all'insegna della funzione, senza particolari preoccupazioni formali, cristallizzando, in costante aggiornamento alle nuove possibilità costruttive e alle mode dello stile, alcune delle costanti dell'architettura commerciale dello svago.

Résumé

Traiter de l'architecture de cinéma demande de se pencher sur le rôle joué par ce grand prédecesseur qu'est le panorama, assimilable à certains égards à un «cinéma de la peinture». Le panorama, tableau peint circulaire représentant une vue à 360°, est bel et bien à l'origine d'un nouveau type architectural, fortement tributaire dans sa morphologie de sa fonction spécifique qui est de servir d'enveloppe à une immense image. La recherche d'une forme architecturale pour le panorama entretient donc un rapport de soumission à la fonction, sans préoccupation formelle particulière. Elle cristallisera néanmoins, par souci de prise en compte des nouvelles techniques de construction et d'adaptation aux modes et styles du jour, quelques-uns des traits de l'architecture de loisir commerciale.

Zusammenfassung

Untersucht man die Architektur des Kinos, so begegnet man zwangsläufig dessen Vorläufern, den Panoramen, die in gewisser Hinsicht als «Kino der Malerei» anzusehen sind. Das Panorama schafft als malerisches Rundbild einer Vedute über 360° einen neuen architektonischen Typus, der in seiner Form stark durch seine spezifische Funktion als Hülle für das riesige Gemälde bestimmt ist. Die Suche nach einer Architektur für die Panoramen geht also von der Funktion aus und berücksichtigt zunächst weniger die formalen Aspekte. Mit den sich ständig erneuernden konstruktiven Möglichkeiten und den sich verändernden Stilmöden kristallisierten sich einige Konstanten der kommerziellen Vergnügungsarchitektur heraus.



Note

¹ Mi riferisco qui alla formulazione adottata da Kurt W. Forster nel suo intervento «Panoramen, Kino der Malerei. Scherz und Kommerz der Perspektive» (inedito), nell'ambito del decimo convegno della Società Svizzera degli Storici e delle Storiche dell'Arte, in collaborazione con altre istituzioni, a Lucerna (22.–25. 4. 1985). I limiti che si imponevano al Panorama erano dati in primo luogo dall'impossibilità di rappresentare il movimento. Infatti, quando poco dopo la loro invenzione iniziarono ad apparire nei dipinti le prime figure, si levarono voci critiche, irritate dall'immobilità innaturale dei personaggi. Le successive varianti elaborate, i *Moving panoramas*, i Diorami, i Pleorami, ecc., furono rivolti a compensare questo ammanco con invenzioni ludiche e suggestive, ma di fatto poco efficaci.

² Il metodo di rappresentazione e di presentazione dell'immagine¹ dipinta circolare, il Panorama, viene brevettato a Londra il 19 giugno 1787 dal pittore irlandese ROBERT BARKER, *Specifications of the Patent granted to Mr. Robert Barker [...] for his Invention of an entire new Contrivance or Apparatus, called by him La Nature à coup d'œil, dated June 19 – 1787*, in: *The Repertory of Arts and Manufacture* 4, 1796, p. 165–166. Per una trattazione storica e analitica esaustiva del fenomeno dei Panorami si rimanda principalmente agli studi fondamentali di STEPHAN OETTERMANN, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Francoforte sul Meno 1980 e di SILVIA BORDINI, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma 1984. Si consideri anche *Das Panorama*, atti

⁸ Giovanni Segantini, *padiglione per il «Panorama dell'Engadina»*, 1897, disegno a carboncino, gessetto nero e matita Conté su carta incollata su cartone, 52 × 53 cm (donazione della famiglia Oskar Bernhard esposta al Segantini Museum, S. Moritz). – Le piccole figure umane in primo piano forniscono il metro di paragone che mette in rilievo le dimensioni enormi della rotonda.

del convegno a Lucerna (25–27 aprile 1985), in: *Rivista svizzera d'Arte e Archeologia* 42, 1985, p. 241–344 che comprende numerosi saggi dedicati a svariati aspetti del tema, con particolare attenzione ai Panorami in Svizzera. Segnaliamo inoltre le pubblicazioni più recenti in materia: RALPH HYDE, *Panoramania! The Art and Entertainment of the «All-embracing» View*, Londra 1988. BERNARD COMMENT, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Parigi 1993. *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, catalogo della mostra, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Bonn), Basilea e Francoforte sul Meno 1993, particolarmente informativo per l'ampia documentazione iconografica e il nutrito catalogo di schede.

³ Una concreta formulazione dell'aspetto spettacolare e commercializzabile dell'arte si coglie ad esempio anche nella pratica delle *exhibition pictures*, introdotta da John Singleton Copley a partire dagli anni '80 del XVIII secolo, che consiste nel presentare un quadro, generalmente un tema d'attualità, a un pubblico pagante, entro un ambiente appositamente predisposto.

⁴ Il Panorama come visione in tondo di 360 gradi, attorno a un asse centrale, esige forzatamente una pianta centrale, su base circolare o poligonale, con un alzato determinato dall'idea di proiettare l'immagine sulla superficie interna di un cilindro.

⁵ La terminazione inferiore della tela può essere semplicemente nascosta dall'aggetto pronunciato della piattaforma oppure occultata dall'inserimento di oggetti, di sagome o di andamenti diversificati del terreno nella zona anulare che separa il podio dal dipinto (*faux-terrain*). Analogamente alla piattaforma suggestivamente conformata alla logica illusionistica – la prua di una fregata per vivere l'emozione di una battaglia navale o il padiglione belvedere per ammirare un paesaggio alpino – questi elementi plastici sono posti in rapporto a quelli dipinti.

⁶ Una prescrizione paragonabile determina l'ideazione della sala cinematografica, dove il raggio luminoso di proiezione non deve essere interrotto da alcun ostacolo (colonna o sostegno).

⁷ È interessante speculare su come la supremazia dello spettacolo pittorico e l'assenza quasi completa di un interno architettonico nei Panorami prefigurino due strategie storicamente differenti e antitetiche nella concezione di sale cinematografiche. Da un lato la *atmospheric-school* americana degli anni '20, improntata a visualizzare e coadiuvare il sogno dello spettacolo e dell'illusione con gli strumenti dell'architettura e della decorazione e quindi ad accentuare la frattura con la realtà esterna, ponendo in primo piano l'universo fantastico della sala di proiezione; dall'altro l'ascesi del pensiero progettuale degli anni '60 che definisce il cinema come macchina strumentale alla visione del film e vi si subordina fino alla negazione di un interno architettonico, come il «cinema invisible» di Peter Kubelka.

⁸ Una soluzione innovativa al problema della copertura di un ampio diametro che garantisca la buona illuminazione della sala, è presentata dalla rotonda sul Boulevard des Capucines a Parigi, concepita da Pierre Prévost nel 1808 con 32 m di diametro. La costruzione del tetto a cono, poggiante sul perimetro delle mura esterne, riprende le modalità della copertura a ombrello, controvertendo i puntoni del tetto al sostegno centrale.

⁹ In genere i Panorami venivano mostrati al pubblico per la durata di una stagione o di un anno, in se-

guito erano smontati, inviati in altre città e sostituiti da un nuovo dipinto, mentre di quelli di minor successo si riutilizzava la tela, coprendola con un nuovo soggetto. Dopo che la pittura dei Panorami ebbe preso piede si iniziò a dipingere le tele in apposite rotonde-atelier, ubicate in aree periferiche su parcelle di scarso valore commerciale, di modo che, mentre un Panorama era presentato nell'edificio espositivo, il prossimo si trovava già in lavorazione. Non si può non rilevare la somiglianza di questa forma di spettacolo itinerante con quella del cinema che a sua volta affonda le radici nell'ambiente dello svago popolare: i mercati, le fiere, le grandi esposizioni.

¹⁰ Il pittore svizzero Franz Niklaus König, postosi dall'inizio del secolo XIX al servizio della clientela turistica con la produzione di piccoli acquarelli e incisioni colorate, dal 1815 si industriò a vendere una particolare forma di spettacolo pittorico da lui concepito, i cosiddetti Diaphanorami. Questi consistevano in pitture ad acquarello su carta parzialmente oleata e parzialmente grattata in modo da ottenere un diverso grado di trasparenza, poiché venivano presentati al pubblico raccolto in un ambiente oscurato e illuminati dal retro tramite un gioco di luce diretta e riflessa. Il repertorio di immagini di König, ammontante a circa 100 quadri, si concentrava unicamente su paesaggi e vedute della Svizzera che venivano mostrate anche all'estero e fungevano, oltre che da introito all'artista, da richiamo turistico per le località alpine. Cfr. *Sehnsucht* 1993, p. 198–199 e BORDINI 1984, *Panorama* (cfr. nota 2), p. 295–296.

¹¹ Per lo sviluppo della tipologia degli osservatori astronomici cfr. PETER MÜLLER, *Sternwarten. Architektur und Geschichte der astronomischen Observatorien* (Europäische Hochschulschriften XXXIII, 1), Francoforte sul Meno e Berna 1975, p. 263–270. Non è finora stato possibile chiarire il significato di questa allusione formale che offre spunto a diverse supposizioni. Si potrebbe pensare, in considerazione della balconata esterna che percorre il perimetro dell'edificio, a una funzione secondaria del fabbricato, come del resto nel Colosseum di Londra, dove dall'esterno della cupola si poteva ammirare lo scenario cittadino. Più vaga appare l'ipotesi di un riferimento alla storica prima veduta semicircolare di Barker che ritrae la città di Edimburgo dall'osservatorio di Calton Hill, e curiosa risulta la coincidenza con il nome della via (Sternengasse) in cui sorgeva la rotonda di Wocher. Più caratteristico per la fase iniziale della nuova tipologia è però il progetto del 1826 di Augustin Schmid per una rotonda a Thun (Zentralbibliothek di Lucerna), nei pressi della stazione, che proponeva una costruzione circolare a struttura lignea, rivestita da una decorazione epidermica, di valenza neoclassica. La rotonda era destinata al Panorama della «Vista che si ha dalla vetta del Rigi-kulm», dipinto probabilmente da Rudolf Huber di Basilea. Cfr. OETTERMANN 1980, *Panorama* (cfr. nota 2), p. 249 e ANDRÉ MEYER, *Das Panoramagebäude: Zweckbau und Monument. Formen und Funktionen einer Baugattung des 19. Jahrhunderts*, in: *Rivista svizzera d'Arte e Archeologia* 42, 1985, p. 274–280.

¹² Il Panorama della Sternengasse inaugurato nel 1814 divenne in breve conosciuto e registrò un alto numero di visitatori. Wocher, gestore dell'impresa, ebbe però difficoltà finanziarie e tentò a più riprese, senza successo, di venderlo. Dopo la sua morte il Panorama andò all'asta e cambiò in seguito numerosi proprietari che pur mantendolo accessibile al

pubblico, lasciarono decadere l'edificio finché venne demolito nel 1894. Già nel 1887 era stato smontato il dipinto che risultò poi disperso per parecchio tempo, finché negli anni '50 si raccolsero i fondi per il restauro, compiuto entro il 1961. In quell'anno si inaugurò, nello Schadaupark di Thun, una rotonda di mattoni coperta da una cupola in plastica dell'architetto comunale Karl Keller, dove è esposto oggi il dipinto. Il Panorama di Thun, anche se radicalmente restaurato e privo della rotonda originale, è il più antico Panorama conservatosi fino ad oggi. Cfr. OETTERMANN 1980, *Panorama* (cfr. nota 2), p. 242-249; YVONNE

BOERLIN-BRODBECK, *Frühe «Basler» Panoramen: Marquard Wocher (1760-1830) und Samuel Birmann (1793-1847)*, in: *Rivista svizzera d'Arte e Archeologia* 42, 1985, p. 307-314; *Sehsucht* 1993 (cfr. nota 2), p. 175-177.

¹³ La rotonda di Hittorff, terminata nel 1842 in una variante più prudente rispetto all'originale tecnica costruttiva, divenne il parametro per tutti gli edifici successivi. Il contributo di Hittorff all'architettura dei Panorami è ampiamente discusso in SILVIA BORDINI, *Jacob Ignaz Hittorff e l'architettura dei panorami*, in: *Ricerche di Storia dell'arte* 3, 1976, p. 137-158 e *Jakob Ignaz Hittorff. Ein Architekt aus Köln im Paris des 19. Jahrhunderts*, catalogo della mostra, Wallraf-Richartz-Museum, Colonia 1987, p. 186-193.

¹⁴ Questi riquadri o pannelli costituiscono un elemento ricorrente nell'articolazione esterna delle costruzioni dei Panorami, ponendosi come derivazione logica della morfologia. Se inizialmente la loro presenza è risolta su un piano decorativo – modanature, festoni, edicole – in seguito diviene un vero e proprio spazio pubblicitario. In questa direzione muovono le costruzioni dell'architetto tedesco Carl Planer: con discrezione nel progetto per la rotonda di Lucerna, di cui si dirà più avanti, e senza mezzi termini nel Panorama coloniale di Berlino (1885), dove l'intenzione propagandistica del tema è supportata dagli enormi scomparti riservati a una vistosa illustrazione reclamistica. Non si può fare a meno di pensare al fatto che più tardi, nella concezione degli edifici cinematografici, lo spazio da riservare ai cartelloni, agli annunci e ai quadri luminosi diverrà un tema progettuale importante.

¹⁵ La rotonda di Ginevra apparteneva alla «Société Anonyme des Panoramas de Marseille, Lyon et Genève» con sede a Bruxelles, fondata nel 1880 come società per azioni per la quale Goss assumeva la carica di direttore della filiale ginevrina. Il Panorama a Ginevra, inaugurato nel 1881 con la presentazione della tela raffigurante «L'armata del generale Bourbaki in Svizzera», venne trasferito nel 1897 e dell'edificio originario si conserva unicamente un piano – presso gli Archives d'Etat de Genève – che mostra la pianta, l'alzato e la situazione generale. Cfr. OETTERMANN 1980, *Panorama* (cfr. nota 2), p. 49 e BIRGIT KÄMPFEN-KLAPPROTH, *Das Bourbaki-Panorama von Edouard Castres* (Beiträge zur Luzerner Stadtgeschichte, vol. 5), Lucerna 1980, p. 35, 41.

¹⁶ Il Panorama della «Battaglia di Sempach», pianificato per l'anno del giubileo (1886), avrebbe dovuto essere eseguito dal pittore Louis Braun di Monaco, ma non venne infine realizzato. Cfr. OETTERMANN 1980, *Panorama* (cfr. nota 2), p. 250-251 e KÄMPFEN-KLAPPROTH 1980, *Bourbaki* (cfr. nota 15), p. 39.

¹⁷ Cfr. MEYER 1985, *Panoramagebäude* (cfr. nota 11), p. 274-280. Il saggio avvia un'ipotesi di let-

tura dell'evoluzione architettonica dei Panorami, proponendo una linea di sviluppo della tipologia dal carattere di monumento del primo periodo alla formula triviale e commerciale degli ultimi decenni del secolo. Di fatto i motivi architettonici a cui attinge il genere sono quelli classici, canonizzati dalla tradizione accademica – pianta centrale, cupola, portico antichizzante – e altrettanto aulici sono i modelli di riferimento, dal Pantheon al monumento commemorativo. Questa accezione pare particolarmente pertinente negli esempi in cui l'edificio, come una sorta di simulacro, accoglie un dipinto a soggetto storico e nazionale. Molta parte delle costruzioni però, pur in palese adesione ad archetipi venerandi – per esempio il Colosseum di Decimo Burton a Londra (1824-1827) – denunciano l'appartenenza alla categoria degli stabili per lo svago pubblico, proponendo per esempio un «environment» esterno spettacolare e accattivante (area verde arredata con trucchi scenografici, passaggi sotterranei, grotte, flora esotica, illuminazione notturna, chalet svizzeri, ecc.), consono ai parchi dei divertimenti o delle esposizioni, e una struttura multifunzionale interna attrezzata a soddisfare le molteplici esigenze del tempo libero (sale espositive e per intrattenimenti, negozi, serre, ecc.). Riguardo al Colosseum v. BORDINI 1984, *Panorama* (cfr. nota 2), p. 147-150.

¹⁸ Nello stesso 1889 il Panorama del generale Bourbaki, precedentemente in possesso di una società belga per azioni, veniva presentato dai nuovi proprietari, la ditta Benjamin Henneberg & Söhne, nella rotonda di Lucerna. In seguito a diversi cambi di mano il fabbricato subì numerosi interventi – uno dei più incisivi fu l'inserimento di un garage a piano terra, eseguito nel 1926 secondo i piani di Vinzenz Fischer – che compromisero parzialmente l'esposizione del dipinto. Cfr. KÄMPFEN-KLAPPROTH 1980, *Bourbaki* (cfr. nota 15), p. 39-52.

¹⁹ Il progressivo addensamento edilizio nei centri cittadini e il conseguente aumento del valore commerciale dei lotti urbani, ridussero la possibilità di erigere volumi indipendenti e di conseguenza si prese a iscrivere le rotonde nel fronte stradale, uniformando le facciate al profilo architettonico della strada. Osserva giustamente André Meyer (MEYER 1985, *Panoramagebäude* (cfr. nota 11), p. 277-278), come la geometria elementare dei grandi volumi, raccordi le costruzioni dei Panorami all'imperativo che prescrive «grandezza e semplicità» ai monumenti architettonici. Agli albori del genere, ma soprattutto nella fase più tarda, l'essenzialità delle volumetrie dei Panorami però, più che a qualità celebrative o commemorative, è associabile all'ambito prosaico delle costruzioni utilitarie.

²⁰ Nel 1892 la ditta tedesca Eckstein & Esenwein, produttrice di articoli di pelletteria e specializzata anche nella realizzazione di Panorami, alla ricerca di soci per la realizzazione del Panorama, si rivolse all'impresa Benziger & Cie. di Einsiedeln. Si giunse a un accordo secondo il quale il terreno per la costruzione, un prato, veniva messo a disposizione dai signori Benziger che si incaricavano della gestione e dell'amministrazione, mentre i costi di produzione venivano assunti dalla ditta Eckstein & Esenwein. All'impresa si associarono in seguito anche i fratelli Alderich e Martin Gyr, acquistando una partecipazione del 50% dalla ditta tedesca. Il dipinto venne eseguito dai pittori Karl Frosch, Joseph Krieger e William Leight, i primi due assistenti di Bruno Piglhein, autore del Panorama della

«Crocifissione» a Monaco (1886) e vero e proprio inventore del genere, di cui l'esemplare di Einsiedeln si rivelò plagario. Per una dettagliata cronistoria del Panorama di Einsiedeln v. ANJA BUCHSHOW OECHSLIN e WERNER OECHSLIN, *Das Panorama «Kreuzigung Christi» in Einsiedeln. Kunst, Kommerz und religiöse Erbauung im Wandel der Zeit*, Einsiedeln 1993.

²¹ In breve il Panorama di Einsiedeln riscosse notevole successo – negli anni fino al 1898 si ebbero in media dai 30 000 ai 40 000 visitatori annui – dovuto al notevole afflusso di pellegrini in visita al convento. Negli anni successivi la costruzione subì numerosi danni, a causa della qualità provvisoria della realizzazione, che furono però immediatamente riparati. Nel 1959 si rese necessario un restauro completo dell'edificio e della tela, nel corso del quale il rivestimento ligneo venne sostituito con uno di alluminio e unicamente nel portico rimase intatta la originale copertura in legno. Pochi giorni prima della riapertura, nel 1960, il Panorama fu vittima di un incendio e venne poi rieretto e ridipinto entro l'anno successivo.

²² Il cinema, a cavallo dei secoli, aveva assunto sempre più il carattere di industria e aveva conquistato ormai un vasto pubblico, ma è l'Esposizione internazionale parigina del 1900 che segna la definitiva accettazione del nuovo medium. In questa occasione venne pure presentato il cosiddetto *Cinéorama*, inventato dall'ingegnere Raoul Grimoin-Sanson, una particolare fusione dell'idea del Panorama con la tecnica di proiezione cinematografica. Ideando i *Cinéorama*, concepiti espressamente come continuazione dei Panorami dipinti, Grimoin-Sanson aveva previsto di utilizzare le rotonde dei tradizionali Panorami pittorici. Cfr. OETTERMANN 1980, *Panorama* (cfr. nota 2), p. 69–70.

²³ Il finanziamento – i costi preventitivi inizialmente da Segantini ammontavano a 500 000 franchi – sarebbe stato garantito mediante una società per azioni. Come esempio della remunerabilità di tale impresa Segantini indicò il numero di visitatori e i rispettivi incassi registrati all'Esposizione universale di Parigi del 1889 e suggerì l'esibizione del Panorama, dopo l'esposizione parigina, nelle grandi città europee e americane. Ripetutamente sottolineò il giovamento che ne sarebbe derivato all'industria turistica della regione e non stupisce incontrare, nel comitato promozionale per il Panorama, personaggi del mondo bancario e del settore alberghiero engadinese. Nonostante gli sforzi non risultò possibile raccogliere i fondi necessari – il preventivo ammontava nel frattempo a 1,4 milioni di franchi – e nel gennaio 1898 l'impresa veniva dichiarata fallita. Per il Panorama dell'Engadina di Segantini cfr. in generale DORA LARDELLI, *Das Segantini Museum in St. Moritz. Ausstellunggebäude, Denkstätte, Panoramapavillon*, in: *Giovanni Segantini, 1858–1899*, catalogo della mostra, Kunstmuseum, Zurigo 1990, p. 213–221 e della stessa autrice *Von Giovanni Segantinis Engadiner Panorama zum Triptychon Werden, Sein und Vergehen*, in: *Giovanni Segantinis Panorama und andere Engadiner Panoramen*, catalogo della mostra, Segantini Museum S. Moritz e Landesmuseum Ferdinandea Innsbruck, a c. di REGULA BÜCHELER e DORA LARDELLI, S. Moritz 1991, p. 37–52.

²⁴ Discorso di Segantini letto in tedesco all'adunanza di Samaden il giorno 14 ottobre 1897. Citazione tratta da *Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, a c. di ANNIE-PAULE QUINSAC, Lecco 1985, p. 644, nella traduzione dell'autrice. A Soglio Se-

gantini aveva costruito come modello per quella parigina una piccola rotonda in legno, priva di porte e finestre, accessibile dal basso e illuminata dall'alto. In seguito il fabbricato venne trasferito a Maloja, accanto alla casa di Segantini, dove è visibile ancor oggi.

²⁵ Alcune rotonde vennero ancora utilizzate come padiglione espositivo, circo, sala di proiezione, ecc., ma la maggior parte di esse venne distrutta dalle fiamme o demolita.

Referenze fotografiche

- 1: Jakob Ignaz Hittorff. Ein Architekt aus Köln im Paris des 19. Jahrhunderts, catalogo della mostra, Wallraf-Richartz-Museum, Colonia 1987, p. 191, ill. 228. – 2: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett. – 3: Archives d'Etat, Ginevra. Riproduzione fotografica: Archivio INSA, depositato presso il Baugeschichtliches Archiv, Zurigo. – 4, 6: Stadtarchiv, Lucerna. – 5: Brigit Kämpfen-Klaproth, Das Bourbaki-Panorama von Edouard Castres, (Beiträge zur Luzerner Stadtgeschichte, vol. 5, edito a cura della Città di Lucerna), Lucerna 1980, p. 45. – 7: Panorama-Gesellschaft, Einsiedeln. – 8: Segantini Museum, S. Moritz.

Indirizzo dell'autrice

Eliana Perotti, storica dell'arte, Wissmannstrasse 2, 8057 Zurigo