

Universitäten / Hochschulen = Universités / Politecnico = Università / Politecnico

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse =
Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **49 (1998)**

Heft 1: **Thermen = Thermes = Terme**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

• LARA SPERONI

Contributi per la storia della miniatura nel Canton Ticino. Codici miniati medievali provenienti dalla chiesa di S. Francesco di Locarno. Tesi di laurea, Università di Pavia, 1996. – pp. 216. – Indirizzo dell'autrice: Via Delta 18, 6612 Ascona

Sono quattro i codici miniati superstiti provenienti dalla chiesa (ed ex convento) di S. Francesco a Locarno che furono confezionati in un arco di tempo che va dal 1315 al 1320: un Graduale e tre Antifonari, generalmente definibili come «corali» dal momento che contengono i brani di canto, l'uno per la Messa, gli altri per la Liturgia delle ore.

Allo stato attuale delle ricerche risulta però ancora impossibile capire quale fu l'esatto luogo di copiatura e decorazione: perciò rimane ancora un'affascinante ipotesi (ma non priva fondamento), quella che vedrebbe l'esistenza di uno *scriptorium* all'interno del piccolo convento di Locarno, dove i manoscritti rimasero comunque in uso almeno fino al 1848, quando passarono al convento della Madonna del Sasso, nella cui biblioteca sono tuttora conservati.

I corali di S. Francesco comportano una serie di questioni ancora irrisolte e purtroppo dalla bibliografia disponibile sull'argomento si riceve un'impressione di incomprensibile disinteresse ad essi rivolto, anche se ci si trova di fronte ad un *unicum* nel Canton Ticino. Mi preme perciò menzionare un contributo in particolare, perché prende in esame il gruppo completo dei quattro manoscritti, dando una visione generale, ivi compresi i problemi ad essi correlati: M. Hudig-Frey, *I codici corali trecenteschi dell'antica chiesa di S. Francesco dei Conventuali di Locarno*, Archivio Storico Ticinese, 1971.

Un importante passo avanti è stato quello di decidere, all'inizio del 1990 circa, il restauro del gruppo di codici. Essendo l'aspetto storico-artistico quello che maggiormente interessa, cercherò di illustrare qui di seguito il lavoro dei miniatori che decorarono i manoscritti di S. Francesco, anche se una buona parte delle mie ricerche è stata invece dedicata alla compilazione di quattro schede descrittive allo scopo di ottenere più informazioni possibili dagli stessi manoscritti, ma anche perché una descrizione dei codici ancora non esisteva.

Grazie ad uno stile individuale, è facilmente possibile distinguere quattro personalità artistiche che riceverono perciò già dalla Hudig-Frey l'appellativo da me mantenuto.



Codice I (c. 22r.), il «Miniature delle scenette sacre», «E(x ore infantium)», La strage degli Innocenti.

Il «Miniature calligrafo» è l'autore delle grandi iniziali filigranate sapientemente realizzate con i tipici colori rosso e blu, nel corpo, nella filigrana interna/esterna (motivi a spirale o vegetali), nonché nella cornice alla lettera, in un continuo e attento gioco di contrasti cromatici. Anche se non propriamente «miniature», queste lettere in particolare presuppongono comunque l'intervento di un apposito artista. La tipologia di queste iniziali, dal carattere convenzionale, non permette una facile localizzazione. Ho trovato però qualche termine di confronto sia in codici parigini di ambiente universitario e di origine bolognese dei secoli XIII e XIV. Sembra però non essere comune la pratica di incorniciare l'iniziale applicata a capilettera di grandi dimensioni, come invece è la norma per il «Calligrafo».

Il «Miniature delle scenette sacre» fu esclusivamente attivo all'interno del Graduale, dove possiamo purtroppo ammirare solo tre delle nove miniature che egli eseguì, dato che le altre furono asportate a più riprese. Ci è rimasta inoltre la riproduzione in bianco e nero di altre tre iniziali. Il giudizio stilistico e iconografico è quindi problematico, mentre la generale semplicistica realizzazione delle miniature, che potrebbe diventare un tratto peculiare sulla base di molte testimonianze, risulta invece quasi un ostacolo alla comprensione. Sembra comunque possibile vedere alla base di questo miniatore, la compresenza di due correnti artistiche: quella del Gotico francese e soprattutto quella bolognese. Ne sono un segnale i colori, a volte molto vivaci, nonché la maniera di abbinarli, il carattere naïf e popolare, e non da ultimo le scelte iconografiche adottate. Il tentativo di trovare dei punti di riferimento in area lombarda, dove sembrerebbe più immedia-

to e naturale, non ha invece portato a conclusioni certe.

Il «Miniature dei racemi con draghi e mostri» deve il suo nome al modo di procedere uniforme, per forma e colore, nel realizzare le iniziali. La scelta iconografica di questo non abile artista, di aggiungere ad una decorazione vegetale poco naturalistica, mostri alati, che in due casi vanno a costituire oltretutto il corpo della lettera (iniziale zoomorfa), conferisce al suo lavoro un sapore arcaico e a volte grottesco: per trovare qualche confronto, bisogna rivolgersi infatti a miniature del secolo precedente. Gli stessi fregi marginali, rari e comunque contenuti, ne sono un'ulteriore prova.

Il «Miniature dei trafori metallici» ci lascia invece un lavoro davvero pregevole. Egli è infatti quello che più di tutti sembra essersi impossessato dell'arte della miniatura, soprattutto di scuola bolognese, realizzando in modo sapiente grandi iniziali per mezzo di una decorazione esclusivamente vegetale, dai colori assai brillanti e vivaci. La cornice molto realistica di due colori che delimita il campo dell'iniziale e il colore nero spesso scelto per realizzare il campo che fa da sfondo alla lettera, sono i tratti distintivi di questo artista.

La frequenza e la distribuzione delle iniziali (indici dell'importanza attribuita alla decorazione) hanno evidenziato soprattutto la diversità del Graduale rispetto ai tre Antifonari, già notata durante la fase di schedatura, a livello di impaginatura, di rigatura e di copiatura del testo, allo scopo di permettere una lettura facile e immediata, ovvero il fine ultimo di qualsiasi manoscritto. Rispondono a quest'ultimo fondamentale requisito le iniziali miniate del Graduale, nel quale è possibile quindi verificare chiaramente una corrispondenza univoca tra la tipologia e/o la dimensione dell'iniziale, e l'importanza della Messa. Negli altri tre codici, invece, la distribuzione della decorazione non sembra sottostare a nessun preciso, o comunque sistematico, criterio. Se a tutto ciò si aggiunge la non completezza e non correttezza cromatica di molte iniziali filigranate di piccole dimensioni, il tutto fa supporre che il lavoro fu eseguito da mani meno esperte e/o con meno materiali e mezzi a disposizione, a volte anche di scarsa qualità, disponibili nello *scriptorium*.

A questo punto credo che una possibile soluzione stia nel ricavare ancora più informazioni dai manoscritti stessi attraverso esami più specialistici e approfonditi nell'ambito della storia della legatura, della scrittura e della liturgia allo scopo soprattutto di fornire un più solido contesto storico; mentre un esame del pigmento aiuterebbe ad avere un quadro più preciso delle singole personalità artistiche, per il resto sconosciute, che lavorarono alla decorazione dei quattro codici.

Lara Speroni

• CLAUDIA VILLA

Charles Giron – à la recherche d'une Arcadie alpestre – scènes de genre et paysages. Mémoire de licence, Université de Genève, 1997. – 143 p., 114 ill., catalogue 300 n^{os}, annexes 237 p. – Adresse de l'auteur: Tiefackerstrasse 9, 8134 Adliswil.

Bien que Charles Giron (1850–1914) jouît en son temps d'une notoriété internationale et comptât parmi les personnages influents de la scène artistique suisse, son nom n'est que trop rarement cité. Le destin a voulu qu'il vécut à une époque où la création s'affirmait dans des voies radicalement nouvelles et sa peinture, au caractère quelque peu traditionaliste, s'est effacée devant les grands noms qui ont engendré l'art du XX^e siècle. D'ailleurs, le mythe du créateur excentrique et incompris ne s'applique guère à ce peintre genevois, dont le parcours, habituel pour l'époque, le conduisit tout d'abord à Paris, où il reçoit une formation «académique» et participe aux Salons officiels, avant d'obtenir de hautes récompenses internationales. Dès 1896, date de son retour en Suisse, il participe activement à la vie culturelle de son pays, en tant que critique d'art et membre de la Commission fédérale des Beaux-Arts notamment.

Sur l'ensemble de sa production, qui comprend des tableaux mythologiques ainsi qu'une impressionnante galerie de portraits, les scènes de genre et les paysages revêtent une importance particulière par la cohérence de leur thématique. Ces œuvres, réalisées entre 1885 et 1910, reflètent l'utopie d'un univers alpestre helvétique préservé des atteintes de la modernité. Dans sa recherche nostalgique d'une «Arcadie», Giron n'apparaît guère comme un artiste isolé. En ce dernier quart du XIX^e siècle, le sentiment d'impuissance face aux dégradations inéluctables engendrées par l'avènement de la civilisation industrielle se transforme en un courant de pensée aspirant à reconquérir l'image d'une harmonie mythique entre l'être humain et la nature. Il s'agit de retrouver des valeurs traditionnelles et fondamentales, attribuées dans une perspective néo-rousseauiste aux sociétés dites primitives. Si Gauguin, dans sa recherche spirituelle d'une vie meilleure, s'exile volontairement à Tahiti, la thématique du «retour à la nature» se cristallise, en Suisse, sur l'univers de la montagne. La production alpestre de cette époque, qui comprend des œuvres aussi diversifiées stylistiquement que celles de Giron, Biéler, Segantini ou Hodler, imprime sur la toile l'image d'un *idéal alpestre* dans une vision typiquement citadine: montagnards sereins aux mœurs rustiques, génies féeriques des alpages ou cimes aux neiges éternelles et inviolées. En effet, qu'elle s'exprime dans une contemporanéité d'apparence réaliste ou dans une

irréalité atemporelle, cette peinture, qui tisse des liens entre le naturalisme et le symbolisme, trouve sa cohérence dans la suppression de toutes les traces possibles d'une évolution désormais irréversible.

D'un point de vue chronologique, Charles Giron pourrait compter parmi les pionniers de cette nouvelle approche picturale de la montagne. En 1883, il réalise l'œuvre charnière et colossale des *Deux Sœurs*. Dans cet unique tableau citadin, qui a pour cadre le Paris brillant de la place de la Madeleine, l'argent devient le symbole de la dépravation et de l'inégalité urbaines. En antithèse, ses tableaux de montagnards visent à la reconquête d'une «virginité» sociale. Avec *Paysans* et *Paysages* de 1885, le peintre se complaît dans la représentation d'une idylle montagnarde, où l'homme savoure son entente avec la nature. Le naturalisme de l'image met l'Arcadie à portée de main du spectateur. Dans les toiles suivantes, tels *Les Vieux* ou *La Lettre*, le décor s'assombrit et l'homme se trouve coupé de son environnement. Tout en infusant le sentiment symboliste de la mélancolie, elles s'imprègnent d'un caractère sacré. La pauvreté purifiante, aux antipodes du luxe et de la luxure, en impose désormais par son exemplaire dignité. Le désenchantement qui accompagne ces œuvres n'est peut-être qu'une conséquence du travestissement réaliste de l'utopie qu'elles véhiculent.

Vers 1900, les paysages alpestres remplacent les montagnards. De toute évidence, l'évacuation de l'homme, perçu à cette

époque comme un facteur potentiel de destruction, permet à l'image de recouvrer une dimension arcadienne. Dans le *Berceau des Libertés helvétiques*, la représentation d'une nature panoramique dégage un sentiment de paix et d'harmonie que le spectateur ressent d'autant mieux qu'il est appelé à entretenir une relation d'équilibre avec le paysage. L'influence du genre spécifique des panoramas circulaires joue, dans ce sens, un rôle prépondérant. Cependant, les paysages ultérieurs se chargent d'une tension, provoquée par une ambiguïté accrue entre la valorisation de la surface picturale et la profondeur de l'image. Celle-ci est à nouveau susceptible de reléguer l'idéal d'un équilibre harmonieux entre l'homme et la nature dans le domaine de l'utopie. En effet, la tendance à l'anti-naturalisme de la représentation, concrétisée par la vivacité des couleurs et l'introduction d'une touche hachurée, semble concourir à dévoiler le caractère chimérique de l'idéal alpestre, matérialisé, par ailleurs, sous la forme de figures féminines symbolistes dans les nuages. Relevons ici que l'artiste n'a jamais été jusqu'à adopter des moyens dits «primitifs», à la manière de Gauguin ou de Biéler, qui associent dans leurs œuvres la thématique du «retour à la nature» à un style primitiviste.

À la fin du XIX^e siècle, l'intérêt pour les montagnes est aussi à rapprocher d'un courant «helvétiste» qui fait des Alpes un trait d'union entre les diversités régionales et un symbole d'unité nationale. Par ailleurs, l'esprit national helvétique se base traditionnellement sur l'histoire légendaire des origines «primitives» et «montagnardes» de la Suisse. Les scènes alpestres de Giron reflètent à leur manière le sentiment patriotique spécifique à son temps. Tout d'abord, elles intègrent une iconographie rustique et préservée de l'univers montagnard qui se conforme au concept de l'«art helvétique» développé à cette époque dans les milieux culturels. Par ailleurs, sur l'ensemble de sa production alpestre, le peintre semble avoir recréé l'idée d'une synthèse géographique suisse, essentielle du point de vue de l'exigence d'une intégration nationale, issue de la Constitution de 1848. Par le jeu de la composition, il inclut également ce concept au sein de sa monumentale *Fête de Lutteurs*. D'un autre côté, la représentation contemporaine de sites typiques, érigés en monuments nationaux naturels (tel le Grutli), ou celle de montagnards exemplaires, considérés comme les descendants des premiers Waldstaetten, permet l'évocation de l'histoire et des héros légendaires des débuts de la Confédération. Ainsi, les scènes montagnardes idéalisées de cet artiste alimentent, à leur manière, le concept d'une Arcadie helvétique au cœur de l'Europe.

Claudia Villa



Charles Giron, *Walliser Mädchen zum Kirchengang gerüstet*, huile sur toile, 159×89 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel.

Foto: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Martin Bühler