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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 66 (2015)

Heft: 4

Artikel: Entre propagande touristique et sentiment patriotique

Autor: Ecclesia, Alexandra

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-685764

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: 12.07.2025

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

Alexandra Ecclesia

Entre propagande touristique et sentiment patriotique

Le paysage dans les peintures murales des gares CFF

Construites entre 1919 et 1934, les gares de Bienne, Chiasso et Neuchâtel abritent des peintures murales subventionnées par la Commission fédérale des beaux-arts. Ces œuvres témoignent d'un entre-deux-guerres marqué par un renforcement patriotique, où le paysage tient une place privilégiée.

Si c'est d'abord l'architecture de gare qui a fait l'objet de publications, les décors ont récemment commencé à susciter l'intérêt des historiens de l'art et du service des monuments et des sites[1]. Commandées dès 1909, à la demande d'entreprises privées ou d'acteurs étatiques, la grande majorité des œuvres ornant les halls, les salles d'attente, les buffets et les couloirs d'accès aux quais des gares CFF représentent des paysages suisses idéalisés, s'opposant à un pays de plus en plus industrialisé[2]. Ainsi, les tableaux commandés en 1916 pour le buffet de 1re et 11e classe de Lausanne, ou dès 1925 pour le hall des guichets de Bâle se caractérisent par l'isolement du motif paysager spécifique à une région. Visant la propagande touristique, les entreprises privées privilégient la représentation de paysages panoramiques ou de villes historiques avec leurs monuments caractéristiques, ceci en dépit des modifications apportées par le chemin de fer, justement, à l'aspect des sites et à leur structure urbaine. Les motifs répondent aux exigences des touristes, c'est-à-dire des destinations préservées de l'industrialisation, mais accessibles par les chemins de fer.

Simultanément, la période d'entre-deux-guerres, marquée par la montée des nationalismes, suscite le besoin d'une défense nationale spirituelle et d'un renforcement patriotique. Avec le rachat des compagnies de chemin de fer privées par la Confédération en 1902, les gares deviennent, en plus d'être des lieux de rencontre et de sociabilité, aussi des lieux de représentation étatique. Dans la recherche d'une iconographie identitaire et unificatrice, le paysage tient une place privilégiée déjà depuis la création de la Confédération moderne en 1848: on y voit en effet la possibilité de surmonter les différences de traditions culturelles entre les régions. A cet égard, le paysage, mais aussi la représentation du paysan ou du berger seront exploités comme symboles helvétiques[3].

Les décors des gares de Bienne, de Chiasso et de Neuchâtel sont emblématiques de ces préoccupations. Ils s'inscrivent plus précisément dans le contexte des mesures ponctuelles d'aide aux chômeurs. C'est à la demande de la Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses que le Conseil fédéral décide en 1921 puis en 1932, de prélever sur le fonds de chômage une somme destinée à venir en aide aux artistes touchés par la crise économique de l'après-guerre. L'arrêté fédéral prévoit «l'organisation de concours pour la décoration de bâtiments publics de la Confédération»[4], ce qui favorisera le développement de la peinture murale en Suisse. La tâche de la Commission fédérale des beaux-arts (CFBA) consiste à organiser les concours et sélectionner les artistes bénéficiaires. Dans une lettre de 1934 au conseiller fédéral Philipp Etter, Daniel Baud-Bovy, ancien président de la CFBA, mentionne que «les centres vitaux que sont les gares» ont été explicitement proposés par la commission des beaux-arts, car cela permettait de «substituer des œuvres durables, expression de notre temps et de notre culture, à la masse des affiches et des réclames»[5]. Les «actions de secours» se limitent aux artistes établis se trouvant dans un état d'urgence. En effet, les artistes choisis par la CFBA pour exécuter les peintures jouissent au moment de la commande d'une certaine notoriété. A l'époque du concours de la gare de Bienne, Philippe Robert (1881-1930) est connu pour ses illustrations de la flore alpine et vient d'achever un cycle de peintures murales à l'Hôpital Wildermeth à Bienne. Quant à Pietro Chiesa (1876-1959) et Georges Dessouslavy (1898-1952), ils ont tous

Fig. 1 Philippe Robert, *Les âges de l'homme*, 1923, fresque, 4,94 × 6,94 m, salle d'attente de IIe classe, gare de Bienne. Photo Michael Peuckert

deux participé aux expositions du Turnus et de la Société suisse des peintres, sculpteurs et architectes, ainsi qu'à la Biennale de Venise.

Retour à l'Arcadie

En 1923, la cité industrielle et horlogère de Bienne est choisie pour abriter la première peinture murale que la Confédération commandera pour une gare dans le cadre des « actions de secours »[6]. Un concours restreint pour la décoration de la salle d'attente de Ire et IIe classe est lancé le 8 mars 1923. Les directives de concours de la CFBA n'imposent jamais de thème précis, mais les artistes sont incités à respecter le caractère et la destination de l'espace ; ainsi, Philippe Robert et Ernst Geiger (1876-1965) sont invités à proposer des esquisses de « figures ou de paysages appropriés »[7] pour la paroi en face de l'entrée. La Commission choisit le projet de Philippe Robert, qui, prévoyant dès le début un programme plus large, parvient à négocier l'extension de la décoration aux trois autres parois. Son décor présente des paysages maritimes et méditerranéens, puisant dans l'Antiquité grecque et le Christianisme, et symbolisant une allégorie du Temps (fig. 1). Il n'évoque donc en rien un paysage helvétique.

Si la Commission s'exprime sur le prix et la durée des travaux, elle n'aborde pas la question des normes esthétiques. On peut y voir plusieurs raisons : d'une part la nécessité de terminer les œuvres avant l'inauguration prochaine de la gare, et d'autre part, celle de réussir une opération riche en symboles alors que le pays sort d'une guerre. Insolite dans la production de décor ferroviaire suisse, le programme iconographique de Philippe Robert ne contredit cependant pas l'encouragement d'une communauté nationale. Au lendemain d'une guerre, dans une ville à la frontière entre Suisse romande et Suisse alémanique, le voyageur, dont le passage dans la salle d'attente est rythmé par les minutes de l'horloge, est confronté à des peintures allégoriques universalistes, et, par les inscriptions, incité à réfléchir au temps qui passe.

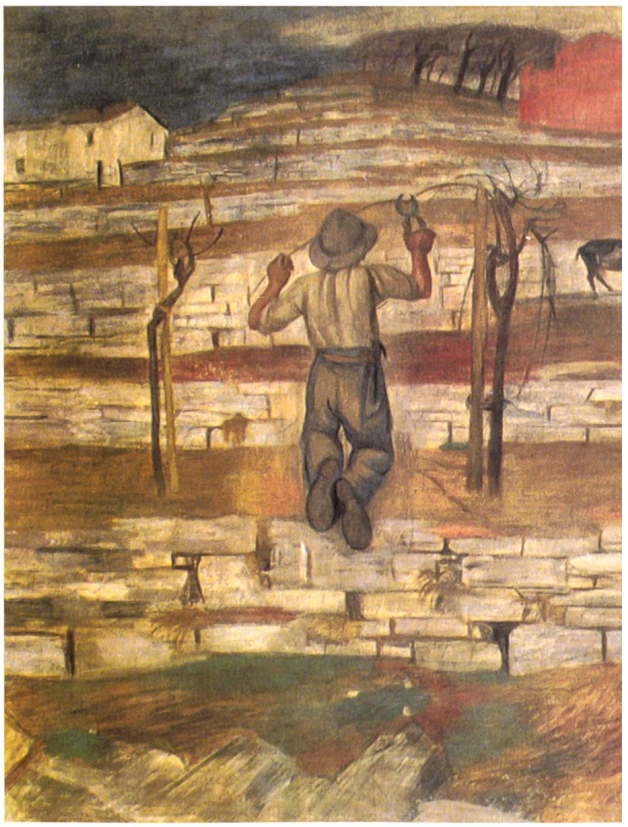
Du thème régional au symbole national

Dans le canton du Tessin, le débat politico-culturel est centré sur des valeurs régionales, notamment le caractère helvétique et italien des Tessinois. Le concours pour la décoration de la gare de Chiasso, lancé en 1932, est ouvert aux artistes tessinois ou résidant dans le canton depuis au moins cinq ans. Par les directives du programme, la CFBA souhaite privilégier les artistes tessinois qui, par différents faits de circonstance, ont plus de difficultés à participer aux concours hors canton[8]. Pietro Chiesa le remporte sur 58 projets. Originaire de Sagno (TI), il suit une formation à Milan à l'Academia di Brera avant de s'établir en Suisse[9].

La composition de l'œuvre de Chiesa, dans les tons verts, bruns et ocres se caractérise par sa symétrie (fig. 2). Au premier plan, un groupe central est formé par l'émigrant qui s'avance vers le spectateur, laissant derrière lui sa mère, sa femme et ses deux enfants, avec à gauche un homme agenouillé sur une terrasse, et à droite un paysan qui brûle les détritus de son champ. L'effet d'ensemble et l'adéquation avec l'architecture ont été pris en compte avec habileté par Chiesa, qui avait reçu un échantillon de la tonalité dominante de la salle lors du concours. Lors de l'inauguration de l'œuvre en 1934, Daniel Baud-Bovy loue ainsi « l'harmonieuse entente du coloris et son accord avec le ton des parois de l'atrium, qui est d'un rouge brique »[10].

Contrairement à Philippe Robert, Pietro Chiesa évoque une scène de la vie quotidienne, voire un fait historique et social. Dans un paysage rural, tout en intégrant les aspects de l'architecture locale, il représente les conséquences de l'industrialisation : le paysan forcé de quitter ses terres pour trouver du travail. Bien que le sujet évoque une réalité spécifiquement tessinoise, le renforcement de la cohésion régionale et nationale reste quant à lui intact. Daniel Baud-Bovy remarque en effet que le sujet « exprime à la fois un des aspects les plus habituels et les plus dramatiques de la vie tessinoise, le départ de l'émigrant, et qui dans ce cas particulier et régional, symbolise toutes les séparations dont les gares sont les témoins »[11]. Le cas régional, évoqué par la figure de l'émigrant et un paysage chargé d'un message politico-social, est donc élevé à un niveau symbolique par le thème de la séparation.

Adoptant deux démarches diamétralement opposées, Philippe Robert et Pietro Chiesa s'inscrivent tous deux dans une même idée de cohésion nationale et participent ainsi au renouveau



de la peinture murale en Suisse. En 1934, le carton de Philippe Robert ayant servi à l'exécution du décor de la gare de Bienne, ainsi que celui de Pietro Chiesa pour Chiasso, sont choisis pour figurer dans l'exposition *Neue Schweizerische Wandmalerei*, organisée par le Kunsthaus de Zurich. Par la suite, la partie centrale de la fresque de Chiesa sera reproduite pour être distribuée dans des écoles et offices fédéraux.

Compromis et polémiques

A Neuchâtel, le concours de 1936 pour la décoration de la gare est restreint à six artistes de la région. Le directeur du 1er arrondissement des CFF souhaite « placer dans le hall central quelques peintures artistiques soit de paysages suisses, soit de sujets se rapportant au voyage »[12]. L'association pour le développement économique de Neuchâtel contacte alors l'architecte au service des constructions de la gare et propose d'utiliser, dans un but de propagande en faveur du tourisme neuchâtelois, les deux autres panneaux se trouvant en haut des escaliers d'accès aux quais. L'une représentera une vue touristique prise de Chaumont sur les lacs, l'autre une vue touristique des montagnes neuchâteloises qui « n'ait [cependant] pas l'aspect d'une réclame locale (surtout pas les Brenets), mais n'importe quel sujet choisi

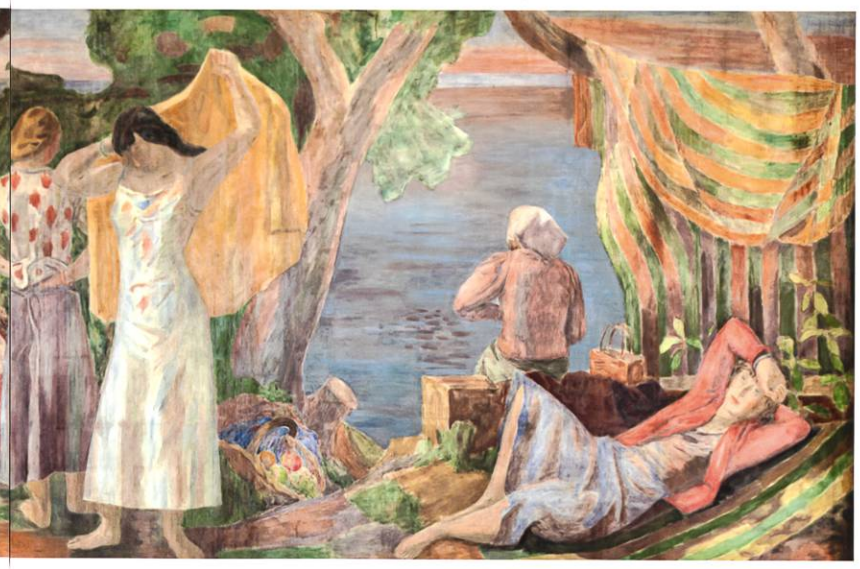
Fig. 2 Pietro Chiesa, *L'émigrant*, 1933, 4×10 m, peinture murale aux couleurs Keim, hall d'entrée (atrium), gare de Chiasso. Photo tirée de : Maddalena Chiesa, Adriano Soldini, *Pietro Chiesa Pittore : 1876-1959*, Lugano, 1982

des Bassins du Doubs jusqu'à la chute»[13]. Né à la Chaux-de-Fonds, où il suit les cours de Charles L'Eplattenier et de Charles-Edouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier), avant de poursuivre sa formation à l'Ecole d'art de Genève et à Paris, Georges Dessouslavy remporte d'abord le concours des panneaux du hall, puis celui restreint à trois artistes pour les deux panneaux d'accès aux quais.

Dans le panneau d'accès aux quais représentant les Bassins du Doubs, Georges Dessouslavy évoque la région par des roches verticales et des bosquets d'arbres aux extrémités du cadre (fig. 6). Le groupe de femmes en habits de ville en avant-plan, placé sur une barque, répond à trois Neuchâteloises en costume cantonal sur le pendant de l'autre côté de l'escalier (fig. 5). Le peintre les représente le regard tourné vers le spectateur, produisant l'illusion d'une vue prise sur le vif grâce au cadrage ; ses œuvres ne sont pas sans rappeler les personnages et les sites au bord de l'eau d'Edouard Manet. Le port est suggéré par des barques, un bateau à vapeur et des escaliers qui renvoient à l'emplacement même de l'œuvre. Les deux panneaux du hall représentent quant à eux des thèmes liés au travail, ici des pêcheurs, et aux loisirs, avec en arrière-plan des paysages qui évoquent le lac et les montagnes (fig. 3-4).

Myriam Poiatti constate que « l'iconographie particularise la réalité spécifique d'une région, mais la hausse à une valeur symbolique grâce à la monumentalisation, afin que soit préservé le caractère didactique d'unification nationale »[14]. Le caractère symbolique se reflète dans l'absence d'individualisation des visages dans les deux panneaux se situant dans le hall. Si les références ruralisantes et l'idéalisation du paysan trouvent leur origine dans la recherche d'une iconographie nationale, le premier panneau intitulé *Le port de Neuchâtel*, provoquera de vives polémiques dans la presse locale. Initiées dans la *Suisse Libérale* le 7 octobre 1937, les critiques concernent dans un premier temps la prédominance des figures et « les deux visages de femmes qui sont incontestablement gros et laids et qui ne correspondent nullement à la réalité charmante ou à l'idée que nous nous faisons en général des Neuchâteloises »[15]. Dans un second temps, la critique opposera les jurés d'une part, qui prendront le parti de Georges Dessouslavy, et d'autre part, le public. On lit dans *L'Impartial* : « Le panneau de la gare [...] n'est pas une œuvre destinée à une collection privée. Il est là pour le public. C'est donc en dernier ressort le public qui est juge ; c'est au public de se prononcer et nous proposons d'organiser un plébiscite sur l'œuvre destinée à orner notre gare, l'un des

3



4

5

6

Fig.3-6 Œuvres de Georges Dessouslavy dans la gare de Neuchâtel. 3 : *La plage,* 1936-1938, 3,12 × 11,12 m, peinture murale, liant à base de caséine, hall central. 4 : *Les pêcheurs,* 1936-1938, 3,12 × 11,12 m, peinture murale, liant à base de caséine, hall central. 5 : *Le port de Neuchâtel,* 1936-1938, 4,86 × 7,61 m, peinture murale, liant à base de caséine, hall central, passage accès aux quais. 4 : *Le Doubs,* 1936-1938, 3,12 × 7,62 m, peinture murale, liant à base de caséine, hall central, passage accès aux quais. Photos Michael Peuckert

bâtiments les plus fréquentés de notre cité, et qui pourrait même à l'occasion froisser le goût des étrangers qui nous visitent.»[16] L'art intégré à l'architecture n'est donc pas seulement un espace idéal offrant un lien possible entre art et public, mais un espace soumis à la question même de la relation entre artiste et ce dernier.

Parmi les trois cas étudiés, le concours de Neuchâtel est le seul à imposer explicitement des paysages suisses dans ses directives. En évoquant des scènes de la vie quotidienne dans des paysages identifiables, Georges Dessouslavy propose un compromis entre visions touristiques et valeurs régionales. Curieusement, ce sont précisément ces œuvres qui ont suscité de vives polémiques.

Conclusion

En Suisse, le paysage garde une place privilégiée dans l'exécution de décorations de gares. Les programmes emblématiques de Philippe Robert à Bienne, Pietro Chiesa à Chiasso et Georges Dessouslavy à Neuchâtel témoignent d'une période marquée par des questions d'identité et de renforcement patriotique, mais aussi par le souci des artistes de faire coexister le local et l'universel dans les peintures murales des gares, que ce soit par le thème du temps à Bienne, des séparations à Chiasso ou du travail et des loisirs à Neuchâtel. Par des procédés extrêmement différents, ils parviennent tous à allier des valeurs régionales à la cohésion nationale. Aujourd'hui, les peintures murales des gares sont souvent menacées de disparition en raison de transformations et de déprédations fréquentes: il est donc plus que jamais nécessaire de les étudier et de les protéger – et de renoncer définitivement à les considérer comme de la «peinture de gare». ●

Notes

1 Les décors ont fait l'objet de trois mémoires ces dernières années (voir sélection bibliographique). Cet article est le résultat d'un travail présenté dans le cadre du cours de Philippe Kaenel, «Paysages suisses et visions touristiques (1850-1939)», à l'Université de Lausanne, au printemps 2015.

2 Christine Kyburz établit un inventaire dans les années 1970 qui sera repris par Therese Neininger en 2008.

3 Je renvoie à Sybille Omlin, «En quête d'une nation, en quête d'un art suisse», dans *L'art en Suisse au XIX^e^ et XX^e^ siècle: La création et son contexte*, Zurich, 2004, pp.32-51 et Myriam Poiatti, «L'esprit des années trente: De quelques peintures murales subventionnées par la Commission fédérale des beaux-arts», dans Huber, *Der Bund fördert, der Bund sammelt,* Berne, 1988, pp.71-79.

4 «Als besondere Massnahme sehen wir vor: 1. die Veranstaltung von Wettbewerben für die Ausschmückung öffentlicher Gebäude», Extrait du Procès-verbal de la séance du Conseil fédéral suisse, Berne, Archives fédérales, E3001A, *Hilfsaktion freie Kunst, 1932/1933*, 21.11.1932. On y lit également: «Die Hilfsaktion beschränkt sich auf bewährte schweizerische Künstler, die sich wirklich in einer Notlage befinden».

5 Lettre de Daniel Baud-Bovy au Conseiller fédéral Etter, Berne, Archives fédérales, E3001A#1000/726#324*, *Künstlerische Ausschmückung im Bahnhof Chiasso*, 16.1.1934.

6 Voir l'article de Jean-François Sonnay.

7 Lettre de Vital à Philippe Robert, Berne, Archives fédérales, E81#1000/1134#338*, *Ausschmückung des neuen Bahnhofes in Biel: Organisation und Finanzierung; Veranstaltung eines Wettbewerbes unter Schweizer Künstlern*, 8.3.1923.

8 Réponse de Vital à Emilio Müller, peintre à Obino: «In Beantwortung dieses Gesuches stellen wir in erster Linie fest, dass die eidg. Kunstkommission durch die angefochtene Programmbestimmung den tessinischen Künstlern in diesem eidg. Wettbewerb bewussterweise eine gewisse Vorzugsstellung einräumen wollte gegenüber den andern Schweizerkünstlern, die dort lediglich Domizil haben [...]», (cf. note 5), 24.3.1932.

9 Voir l'article de Simone Soldini.

10 cf. note 5.

11 cf. note 5.

12 Lettre du Directeur du I^er^ arrondissement des CFF à Daniel Baud-Bovy, Berne, Archives fédérales, E3001B #1982/40#701*, *Neuenburg, Malerische Aussschmückung des Bahnhofs Neuenburg*, 16.11.1934.

13 Lettre de l'Association pour le développement économique de Neuchâtel à Monsieur Alfred Blailé, (cf. note 12), 26.09.1936.

14 Poiatti 1988 (cf. note 3), p.77.

15 Paul Bourquin, «A propos des panneaux décoratifs de la nouvelle gare de Neuchâtel», dans L'Impartial, 26.10.1937, pp.1-3.

16 G. Neuhaus cité par Paul Bourquin, (cf. note 15). Le plébiscite n'aura pas lieu.

Sélection bibliographique

Andres Furger, *Die Erfindung der Schweiz 1848–1998: Bildentwürfe einer Nation*, Zürich, 1998.

Jörg Huber, *Der Bund fördert, der Bund sammelt: 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*, Berne, 1988.

Christine Kyburz, «Zum malerischen Schmuck der Bahnhöfe», dans *Schweiz im Bild – Bild der Schweiz? Landschaften von 1800 bis heute*, Zurich, 1974, pp.74-82.

Guido Magnaguagno, *Dreissiger Jahre Schweiz: Ein Jahrzehnt im Widerspruch*, Zürich, 1982.

Therese Neininger, *Gemälde in und aus Schweizerischen Bahnhöfen*, Master of Advanced Studies MAS, Denkmalpflege und Umnutzung, Berner Fachhochschule, janvier 2008.

Valérie Rohrbach, *L'art fédéral sur les rails: La peinture murale dans les gares CFF*, Mémoire de Master en histoire de l'art, Université de Lausanne, 2014.

Simone Soldini, «Tra identità cantonale e identità nazionale: tre affreschi pubblici di Pietro Chiesa», dans *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 1, 55, 2004, pp. 38-46.

Jean-François Sonnay, «Grandes heures et petites minutes: Les allégories de Philippe Robert à la gare de Bienne», dans *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 46, 1989, pp. 167-184.

Olivia Strasser, *Seht, das Gute liegt so nah!» Die Schweizer Bahnhofmalerei zwischen Kunst und Werbung*, Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, 1er octobre 2007.

Johannes Stückelberger, «Charles Girons ‹Wiege der Eidgenossenschaft› im Bundeshaus in Bern: ein Landschaftsbild zwischen Patriotismus, Tourismus und Panorama», dans *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 4, 1985, pp. 325-330.

L'auteur

Etudiante en Master en histoire de l'art et en anglais à l'Université de Lausanne, Alexandra Ecclesia a grandi dans les cantons de Vaud et de Berne. De langues maternelles allemande, française et italienne, elle est spécialement concernée par les questions touchant aux transferts culturels, aux arts et la Suisse.
Contact: alexandra.ecclesia@unil.ch

Zusammenfassung

Schweizer Landschaften und touristische Ansichten in den Bahnhöfen der SBB

Die Anfang des 20. Jahrhunderts erbauten Bahnhöfe stellten für die Architekten eine neue Herausforderung dar und zeugen als Tempel der Modernität vom Fortschritt und von der Entwicklung unserer Städte. Zur Ausschmückung von Schalterhallen, Wartsälen, Buffets und Zugängen zu den Bahnsteigen bestellten private Betriebe und staatliche Akteure Bilder und Wandgemälde. Drei Viertel dieser Werke stellen idealisierte Schweizer Landschaften dar, die mit der Realität eines Landes kontrastieren, das immer mehr von der Industrialisierung geprägt wird. Die in den 1970er Jahren von Christine Kyburz inventarisierten Werke wurden bis in die jüngste Vergangenheit im breiteren Kontext öffentlicher Aufträge der Eidgenossenschaft untersucht. Unser Beitrag befasst sich im Besonderen mit der Bedeutung dieser Schweizer Landschaften und touristischen Ansichten, die in den Bahnhöfen von Biel, Chiasso und Neuenburg dargestellt sind. Sie wurden in der Zwischenkriegszeit im Rahmen einer «Hilfsaktion» der Eidgenossenschaft bestellt und dienen einerseits Werbezwecken, während sie andererseits in kultureller Hinsicht Ausdruck der nationalen Gemeinschaft sind.

Riassunto

Paesaggi svizzeri e visioni turistiche nelle stazioni FSS

Templi della modernità, oltre che fattore di progresso e di sviluppo di una città, le stazioni ferroviarie rappresentarono all'inizio del XX secolo un nuovo compito per gli architetti. Dal 1909 enti privati e attori statali commissionarono dipinti e pitture murali per ornare gli atri, le sale d'aspetto, i buffet e i corridoi d'accesso ai binari. Oltre il 75% di questi interventi artistici rappresentavano paesaggi svizzeri idealizzati, che si contrapponevano al paesaggio reale sempre più industrializzato. Le opere inventariate negli anni Settanta da Christine Kyburz sono state studiate fino a tempi recenti nel contesto più ampio delle commesse pubbliche della Confederazione. Il presente contributo si interessa in particolare alle implicazioni sottese ai paesaggi svizzeri e alle visioni turistiche raffigurate nelle stazioni di Bienne, Chiasso e Neuchâtel. Se da un lato queste opere commissionate nell'ambito delle «azioni di soccorso» della Confederazione nel periodo tra le due guerre rivestivano uno scopo pubblicitario, dall'altro erano finalizzate a incoraggiare l'espressione di una comunità culturale nazionale.