

# Tra identità cantonale e identità nazionale : tre affreschi pubblici di Pietro Chiesa

Autor(en): **Soldini, Simone**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **55 (2004)**

Heft 1: **Patriotische Wandmalerei im 20. Jahrhundert = La peinture murale patriotique au XXe siècle = Pittura murale patriottica nel XX secolo**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394263>

## **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.

# Tra identità cantonale e identità nazionale

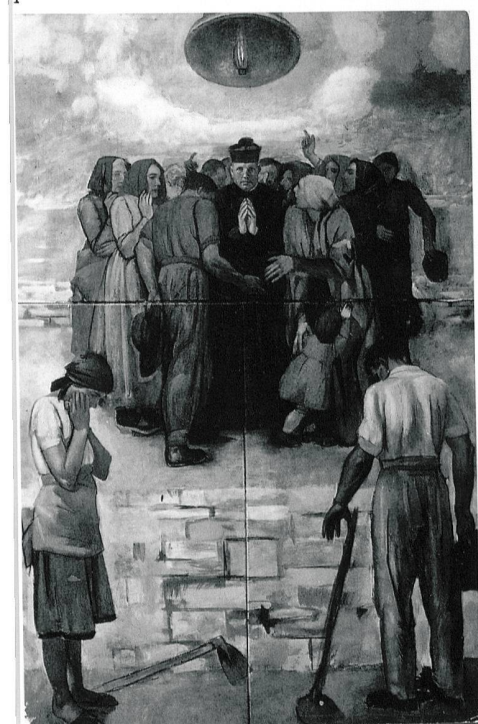
## Tre affreschi pubblici di Pietro Chiesa

**Il problema della complessa ricerca di un'identità caratterizza il dibattito politico-culturale nel Cantone Ticino in particolare nella prima metà del XX secolo, periodo in cui i sentimenti di italianità e di elveticità, convissuti in armonia nel corso dell'Ottocento, entrano in conflitto. Questo conduce a un ripiegamento su valori "regionali", su un "ticinesismo" inteso quale emblema di una civiltà che, nel suo mescolare caratteristiche elvetiche e italiane, vuol definirsi autoctona. Strettamente legata alla questione identitaria del Ticino in seno alla Confederazione, la figura di Pietro Chiesa si rivela fondamentale nella storia dell'arte svizzero-italiana del Novecento.**

Nel 1998 il Cantone Ticino festeggiò il suo bicentenario con una grande mostra nelle sale del Museo Civico di Villa Ciani a Lugano. L'ultima delle tre sezioni venne incentrata sul problema della difficile ricerca di un'identità ticinese; problema che segnò il dibattito politico-culturale nel Cantone soprattutto nella prima metà del XX secolo. Il capitolo sull'identità nell'esposizione luganese si focalizzò su tre temi cardine: l'italianità, ovvero la salvaguardia delle radici culturali del Ticino; l'elveticità e la questione di un'integrazione del Ticino, giustificata da un sentimento patriottico, in seno alla Confederazione svizzera; il "ticinesismo" come carattere peculiare di una regione rurale e prealpina, araldo di una civiltà autoctona, nella quale si mescolano valori, per così dire, elvetiche e italiani. Riguardo a questo tema, esposizione e studi in catalogo evidenziarono un aspetto assai interessante: il fatto, cioè, che se nel XIX secolo i sentimenti di italianità e elveticità convissero in armonia, nel XX secolo, soprattutto per contingenze storiche, essi entrarono invece in conflitto. Nel percorso espositivo della mostra luganese, la presenza dello scultore Vincenzo Vela, con le opere dedicate a Garibaldi, Tell, Dante, Spartaco, Dufour e via dicendo, apparve come punto di riferimento di un'armoniosa coesistenza tra italianità e elveticità; mentre al contrario, gli scritti e i dipinti dei fratelli Francesco e Pietro Chiesa – protagonisti in assoluto

della vita culturale ticinese del '900 – stavano a dimostrare il difficile, lacerante convivere degli stessi sentimenti in una realtà storica drammatica, e il ripiegamento verso valori "regionali" in un processo di chiusura<sup>1</sup>.

Come vedremo, furono proprio tre importanti commesse pubbliche eseguite da Pietro Chiesa negli anni Trenta a porsi come documenti chiave di questa nuova, laboriosa ricerca di un'identità ticinese. Se negli anni Venti, citando lo storico Raffaello Ceschi, si manifestò «come incombente e prevalente la minaccia della tedeschizzazione del Ticino», durante il decennio seguente «apparve come di gran lunga più insidiosa e grave la minaccia proveniente dall'Italia fascista. [...] Il Ticino aderì allora alla mobilitazione patriottica, alla difesa spirituale, antepose la promozione dell'elvetismo alla difesa dell'italianità, cercò di soffocare la propaganda irredentista, si distanziò dagli interessati difensori esteri della sua integrità etnica, inclinò all'autarchia culturale, un po' per costrizione e un po' per scelta»<sup>2</sup>. La difficile convivenza tra due diversi sentimenti di appartenenza si annunciava già velatamente nelle parole di Francesco Chiesa, vero e proprio "ministro" della cultura del Cantone, pronunciate in occasione dell'inaugurazione del Museo Vela a Ligornetto nel 1919: «Signor Presidente della Confederazione! Vincenzo Vela era il più leale dei cittadini svizzeri, e leali cittadini svizzeri siamo noi. *Ma siamo Lombardi*. E in quanto *Lombardi* riconosciamo nel nostro Artista l'espressione più fedele e rappresentativa del nostro animo, delle nostre tradizioni domestiche, della nostra indole storica»<sup>3</sup>. La difesa di una propria peculiarità regionale si andò radicalizzando fino al punto di spingere Pietro Chiesa, la personalità di maggior peso dell'arte ticinese della prima metà del Novecento, a porre pubblicamente il pressante interrogativo su quel che egli definiva come un'invasione artistica del Ticino, «l'industria del forestiero, estranea alla nostra anima e sangue», che minacciava il futuro di una lunga tradizione artistica locale, la rappresentatività e specificità di «un'unità etnica, una civiltà nella vita confederale», cosa che non avrebbe dunque giovato né al Ticino, né alla stessa Confederazione<sup>4</sup>. Un



1 Pietro Chiesa, L'emigrante, 1934, affresco, 500 × 1500 cm, atrio stazione Ferrovie federali, Chiasso.

2 Pietro Chiesa, Vita del Beato Manfredo, 1931-35, affresco, 375 × 220 cm, parte centrale, Chiesa parrocchiale, Riva San Vitale.

problema, quello della difesa etnico-culturale dell'arte ticinese, che ripropose di nuovo negli stessi termini in un articolo del 1933 e nel quale affrontava la questione della presenza di artisti d'oltralpe nella sezione ticinese della SPSAS<sup>5</sup>.

Dopo il definitivo rientro da Milano, nel 1917, la posizione di Pietro Chiesa, sia in qualità di interprete di un carattere regionale, che di figura istituzionale, si andò consolidando; egli occupò in campo artistico un ruolo al vertice delle maggiori istituzioni cantonali e nazionali. Già nel periodo milanese, il sodalizio culturale col fratello Francesco, l'impegno sociale nelle vesti di artista, polemista e insegnante, le autorevoli conoscenze nel mondo dell'arte italiana e la partecipazione ad alcune prestigiose esposizioni europee, contribuirono notevolmente a conferirgli fama e autorevolezza nel Ticino ma anche in Lombardia, e nel giro di pochi anni egli divenne un insostituibile punto di contatto tra le due realtà.

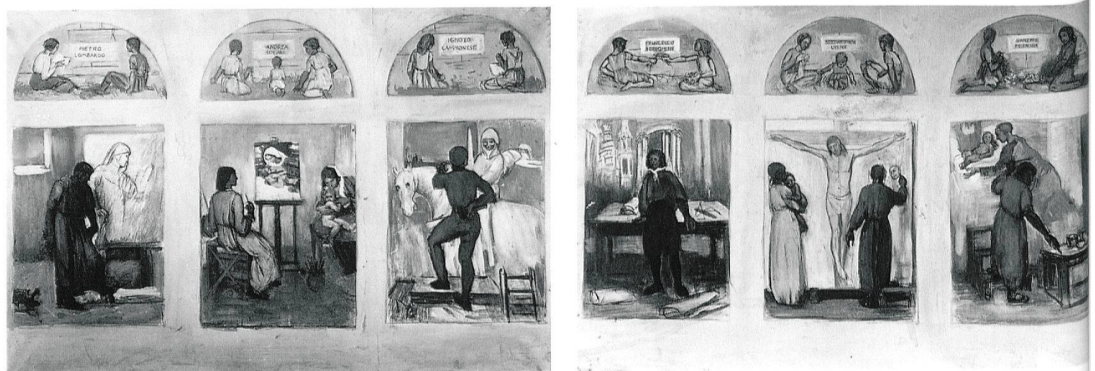
In seguito, negli anni Venti, lo sarebbe diventato anche tra Ticino e Svizzera. In una lettera a Ersilia Majno del 1918 scrisse:

«ho cominciato a farmi un po' conoscere qui nella Svizzera dove in passato esponevo pochissimo e, nelle circostanze attuali, mi conviene continuare»<sup>6</sup>.

A lungo presidente della Società Ticinese di Belle Arti, egli fu membro a partire dal 1922 per diversi anni della Commissione del Museo Civico di Lugano, a quel tempo il maggiore istituto di belle arti ticinese, facendosi promotore di una linea museale volta al recupero di testimonianze significative della storia artistica ticinese, in un tentativo di ricostruzione, seppur frammentaria, di una storia dell'emigrazione artistica locale<sup>7</sup>. Nel cospicuo numero di esposizioni da lui organizzate, spicca per importanza locale la *Mostra ticinese d'arte dell'800 e contemporanea*, allestita nel 1937 nel Castello di Trevano nei dintorni di Lugano, punto di svolta nella storia artistica ticinese del '900. Ottimo conoscitore dell'arte lombardo-ticinese di fine e inizio secolo, capì con grande lucidità, più di qualsiasi altro, quanto fosse vitale per il Ticino creare un Museo cantonale. Diede a questo proposito alcuni importanti contributi: prefigurò, con un'idea innovativa e radicale per il Ticino



3



4

5

di quel tempo, un centro artistico comprendente Villa Ciani e l'annesso maneggio, nel quale avrebbero dovuto confluire gran parte delle attività culturali della regione, in modo da innestare il Museo in un tessuto vivo. Un Museo che fosse concepito non come sede a sé stante, ma come «focolaio di manifestazioni artistiche e intellettuali»: concerti, conferenze, esposizioni di arte contemporanea (e non solo ticinese). Ma il merito suo fu quello di considerare la creazione di un istituto cantonale di belle arti una necessità di grande urgenza, un imperativo per il futuro dell'arte ticinese: «[...] un paese che vuol rappresentare onoratamente nella convivenza con altre due stirpi una propria unità etnica e quindi tradizioni, tendenze, attività sue speciali, ha il dovere di mettere in evidenza i propri valori artistici [...] la testimonianza continua ed efficace di ciò che il nostro paese vale nel campo artistico non esiste per ora e non esisterà fino al giorno in cui un Museo non raccoglierà tutto ciò che è possibile raccogliere [...] E se la Svizzera italiana non avrà il proprio Museo d'arte dovrà rassegnarsi ad un'esistenza intellettuale monca e ad una troppo evidente inferiorità

rispetto alla Svizzera tedesca e francese [...]»<sup>8</sup>. Fallito il progetto per il maneggio e Villa Ciani, ripropose la questione nei medesimi termini più di un decennio dopo, individuando nel Castello di Trevano, sempre a Lugano, un'altra possibile e adeguata sede per un istituto di tale respiro<sup>9</sup>. Un progetto, quello di Chiesa, che ancora a distanza di decenni appare sensato e lungimirante.

In una lettera spedita ad Alphonse Laverrière, responsabile della progettazione di un Padiglione svizzero per una grande mostra a Parigi, nelle vesti di membro della Commissione federale di Belle Arti Pietro Chiesa suggerì all'architetto di includere nella costruzione arcate, lunette e medaglioni, rifacendosi in maniera precisa ad esempi di architettura religiosa, rustica e borghese presenti nel Ticino<sup>10</sup>. La curiosa richiesta non dovette avere un seguito, ma consente di mettere bene in luce quanto premesse all'artista vedere degnamente rappresentato il Ticino in una manifestazione nazionale. Bruciante era ancora il ricordo dell'esposizione dedicata a tre secoli di arte svizzera, da Holbein a Hodler, nelle presti-



6



7

**3** Pietro Chiesa, *I maestri comacini*, 1938, affresco, 350 m × 160 cm (ciascuno), scalone Municipio, Lugano.

**4, 5** Pietro Chiesa, *Bozzetti per «I maestri comacini»*, 1937, tempera su carta, 79 × 41 cm (ciascuno), coll. Crédit Suisse.

**6** Daniel Ihly, *Le Maçon-Tessin*, 1896, olio su tela, 325 × 110 cm, coll. privata. – La tela faceva probabilmente parte di un gruppo di pannelli eseguiti da Ferdinand Hodler e Daniel Ihly per la decorazione dei pilastri esterni del Palazzo delle belle arti in occasione dell'Esposizione nazionale svizzera del 1896. I pannelli raffiguravano, tra le altre cose, i mestieri tipici dei cantoni.

**7** Luigi Taddei, *I Comacini* (bozzetto), 1957 ca., tempera su cartone, 40 × 100 cm, coll. privata. – Il bozzetto attesta l'importanza della questione comacina nell'ambito artistico e culturale ticinese nella prima metà del Novecento.

giose sale parigine del Palais du Luxembourg, dove non figurò neppure una sola testimonianza della storia artistica ticinese. Bruciante e paradossale, perché veniva di fatto annullato un dato fondamentale dell'identità ticinese all'interno della realtà confederata. Insignito delle cariche di membro della Commissione federale e della Commissione della Fondazione Gottfried Keller, membro per molti anni della Commissione di Pro Helvetia, amico di personalità di spicco del mondo artistico svizzero (tra le amicizie più strette quelle con Daniel Baud-Bovy, Hermann Haller, Augusto Giacometti, Cuno Amiet), Pietro Chiesa rappresentò in campo artistico nel corso di circa tre decenni, tra il 1920 e il 1950, il primo e forse unico punto di riferimento ticinese per il resto della Svizzera. Di questo ruolo, come dimostra bene la lettera a Laverrière, fu pienamente cosciente. Salvaguardare l'identità ticinese al cospetto dell'intera Confederazione assunse quindi sul terreno della commessa pubblica i connotati di un vero e proprio credo artistico, espressione di un impegno politico e culturale, che si tradusse esemplarmente in un ciclo di affreschi.

«La volontà di promuovere e diffondere una coscienza nazionale sovracantonale comune a tutti gli svizzeri è da riallacciare con la nascita, nel 1848, dello Stato federale. Fatta la Svizzera si tratta ora di fare gli Svizzeri, ossia dei cittadini che abbiano in comune un senso di appartenenza al corpo federale»<sup>11</sup>. Il sentimento di attaccamento alla propria patria si indirizzò nell'arte ticinese, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, verso tre principali soggetti: l'amore rivolto al prossimo, bisognoso e debole, incarnato nella figura di Pestalozzi; il senso di libertà e di difesa della patria e dei suoi valori, trasmesso dalla possente e rassicurante figura di Tell; l'identificazione delle Alpi come luogo eletto per le tre stirpi. Ma nel ventennio di crisi, a queste immagini unificatrici Pietro Chiesa aggiunse un'iconografia nella quale spiccava non il simbolo unificante, quanto quello distintivo: insomma, Svizzeri ma con una propria specificità.

«Andai così sempre più ripiegando sul mio piccolo mondo circostante, la mia casa, i bambini, la famiglia, la vita delle nostre campagne, l'aspetto e l'attività della nostra gente. Questo mondo

da me ben conosciuto, questa modesta realtà controllata e vissuta, alla quale mi univa la simpatia e l'amore, è stato uno degli argomenti più cari alla mia pittura»<sup>12</sup>. Leggendo le lettere scritte dalla casa materna di Sagno agli amici milanesi, il desiderio di vivere intimamente con la propria terra, la propria gente nacque già ben prima che il pittore tornasse definitivamente nel Ticino. Il piccolo paese di Sagno, dal quale quasi si poteva scorgere la metropoli lombarda, rappresentava un luogo di beatitudine, di isolamento e creatività. I motivi "ticinesi", così come lui stesso li definì, erano già ben delineati nella sua pittura prima del 1917 e non coincisero quindi col rientro nella natia Sagno; piuttosto, l'allontanamento da Milano determinò in certa misura nel suo stile pittorico quella decisiva svolta verso una sintesi compositiva. Nel catalogo della personale tenutasi alla Galleria Moos di Ginevra, nel 1919, Chiesa accennò a ricerche «tendenti alla semplificazione e che vorrebbero infine giungere all'affresco»<sup>13</sup>. Quello che divenne negli anni seguenti l'orientamento della sua pittura, sembrava quindi chiaro nella mente dell'artista già al momento della mostra ginevrina: l'occasione per cimentarsi nell'affresco non tardò molto a venire. Chiesa eseguì il suo primo importante ciclo di affreschi nella parrocchiale di Riva San Vitale, tra il 1931 e il 1935 (ill. 2). E l'affresco divenne negli anni Trenta la tecnica che egli privilegiò per affrontare tematiche religiose e storico-sociali di vasto respiro.

Disse Lino Birchler inaugurando la personale di Chiesa alla Galleria Neupert di Zurigo nel 1941: «Sono soprattutto tre cicli di pitture murali in cui Pietro Chiesa si mostra vero Ticinese, vale a dire, membro della grande famiglia italiana, ma prossimo e buon vicino dell'arte nostra alquanto più dura e più problematica. In questa sintesi in cui predomina la tradizione latina, si può intravedere il simbolo della situazione culturale del nostro Ticino»<sup>14</sup>. Gli affreschi nella parrocchiale di Riva San Vitale del 1931-35, *L'emigrante* nella stazione delle Ferrovie federali di Chiasso del 1933 (ill. 1), la decorazione riferita al mito comacino sullo scalone del Municipio di Lugano del 1937 (ill. 3-5) e il ciclo *Vita Ticinese* preparato per la *Landi* di Zurigo nel 1939 (ill. 9) simboleggiano il Ticino del primo Novecento e sono specchio della sua situazione culturale: all'elemento di origine se ne affianca dunque uno «più problematico», di cui Birchler constata l'esistenza. Siamo nel 1941 e ormai la pittura di Chiesa non solo discendeva dalla tradizione italiana, ma aveva già da tempo allacciato forti legami con la pittura contemporanea svizzera.

Un Ticino bello ma povero, una terra aspra e difficile, un paese ancorato alla sua vita rustica, ai lavori nei campi, lieto nella sua sobrietà eppure malinconico: è questa l'immagine che scaturisce dagli affreschi del pittore di Sagno. Nell'esecuzione dei tre affreschi di soggetto storico-sociale, quelli di Chiasso, Lugano e Zurigo, egli sostituì un tipo d'immagine pittoresca come *Le Maçon-Tessin* (1896) di Daniel Ihly (ill. 6), o idilliaca come *Il canto dell'aurora* (1910) del conterraneo Luigi Rossi, con un'immagine in cui prevale la crudezza del paesaggio e la fatica provata dall'uomo



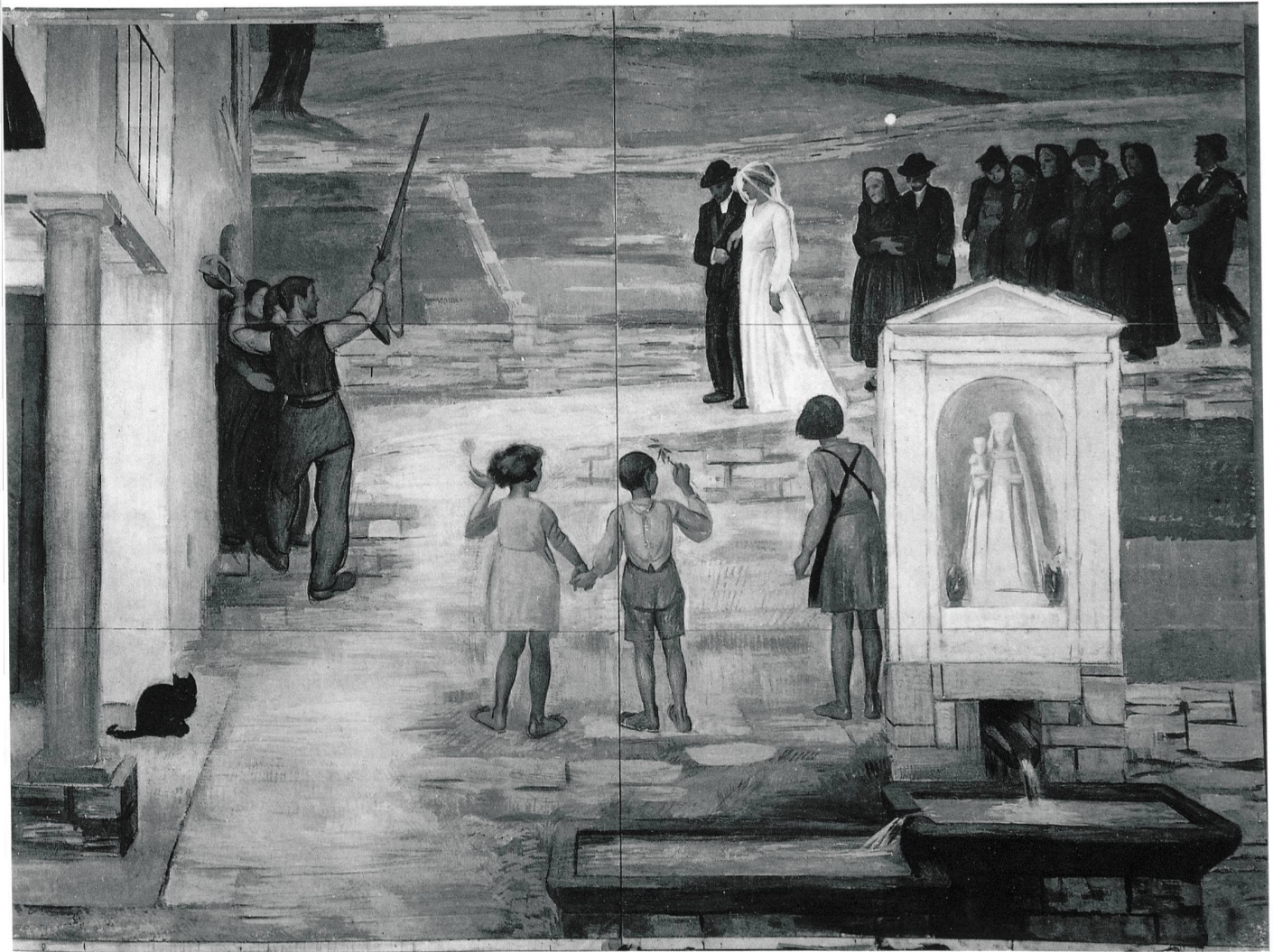
8

8 Abitazione ticinese, Zurigo, Esposizione nazionale, 1939. – L'immagine mostra la pergola e il giardino. Sullo sfondo, quale imponente "quinta", il murale di Pietro Chiesa «Vita ticinese».

9 Pietro Chiesa, *Vita ticinese*, 1939, affresco, 370 m x 1700 cm, parte centrale, coll. privata, Breganzona.

nel duro sforzo di rendere la terra produttiva; rigenerò l'immagine del Ticino col verismo di abiti e cose del quotidiano mondo contadino, con gli aspetti di un'architettura locale, semplice ma di nobili origini, col carattere di un popolo destinato a emigrare per poter vivere, lasciando per lungo tempo famiglia e affetti. Sono questi i contenuti de *L'emigrante* della stazione di Chiasso (ill. 1).

La grande decorazione dell'atrio della stazione di Chiasso cadde in un momento di grande fervore in Svizzera per le opere monumentali di decorazione pubblica. Di quel fervore resta come valida testimonianza la mostra, *Neue schweizerische Wandmalerei*, organizzata dal Kunsthaus di Zurigo nel 1934, in cui vennero presentati, oltre al cartone di Chiesa per la stazione di Chiasso, molti dei progetti eseguiti in quegli anni per chiese e per edifici pubblici: i lavori di Cuno Amiet per il Crematorio di Langenthal, di Alexandre Blanchet per la chiesa di Tavannes, di Paul Zehnder per le chiese di Diemtigen e Wynau, di Werner Engel per la stazione di Thun, di Philippe Robert e Emil Cardinaux per la stazione



9

di Bienne, di Walter Clénin per l'Università di Berna, di Alfred Heinrich Pellegrini per la *Alte Bayerische Bierhalle* di Basilea e via dicendo. Pietro Chiesa si aggiudicò il concorso per la decorazione murale dell'atrio della stazione federale di Chiasso nel giugno del 1932.

Il grande affresco di circa 15 metri per 5 venne scoperto il 12 gennaio del 1934 con i discorsi inaugurali del presidente della Commissione federale di Belle Arti, Daniel Baud-Bovy, amico di Pietro Chiesa, e dell'architetto Ramseyer, direttore delle Ferrovie federali. Simile alla composizione di un trittico, l'affresco si concentra sulla scena centrale, nella quale l'emigrante s'incammina sulla sua strada dopo essersi congedato dalla madre, dalla moglie e dai suoi due figli. Collocato nella parte superiore della parete dell'atrio, l'affresco è stato studiato dall'alto verso il basso, con la figura dell'emigrante che procede scendendo. Uno stratagemma compositivo che comunque lascia intravedere due fonti italiane nell'ideazione dell'affresco: il celeberrimo *Quarto stato* di Pelizza da Volpedo e, nel suo canonico impianto piramidale – rivoltato –,

le rappresentazioni sacre del primo e maturo Rinascimento. Nella sua disposizione, nel sentimento di mestizia che incombe, la scena assume valore sacrale e comunica un sentimento di accettazione del dolore non così diverso da quello che si prova davanti a una Pietà. Ai lati, il lavoro nei campi continua; indaffarati nelle loro occupazioni, uomini e donne del villaggio non trovano neppure il tempo per un addio. Muri a secco, case rustiche, cappelle e loggiati in lontananza, la facciata neoclassica della chiesa, in parte nascosta; tutti gli elementi concorrono a dare forma e atmosfera alla composizione. L'opera di Chiesa ebbe una vasta eco nella Svizzera interna. La parte centrale dell'affresco venne riprodotta e distribuita nel 1938 nelle scuole e negli uffici federali della Svizzera, i cartoni parteciparono a numerose rassegne (a Zurigo, come detto, nel 1934, alla *Nazionale* di Berna nel 1936, nella città tedesca di Baden-Baden nel 1935 e infine a Vienna nel 1937). L'opera consolidò fortemente in tutta la Svizzera la fama del pittore di Sagno, la sua pittura venne riconosciuta fedele ai caratteri e allo spirito della sua patria: «Contenuto spirituale, forma e ma-



10 Sacra Terra del Ticino: i magistri, 1939, cartolina postale, 8,9 × 14 cm. – Lo spettacolo di Guido Calgari, eseguito in occasione della «Landi» di Zurigo, aveva fra i temi principali quello “glorioso” dei maestri comacini, qui evocati da alcuni figuranti. Così è descritta la scena nel libretto dell’opera: «Al ritmo della pavana usciranno in danza i maestri dell’arte, recando sulle mani protese come in offerta votiva le sagome e i modelli delle loro mirabili costruzioni».

11 Pietro Chiesa, La Crocifissione, 1942, affresco, abside, Chiesa parrocchiale, Perlen.

10

teria delle sue opere sono sempre più strettamente legati alla natura meridionale dei suoi luoghi e al carattere popolare della gente della sua terra natia»<sup>15</sup>.

Il principio di un carattere specifico ticinese all’interno della famiglia confederata venne ribadito da Chiesa in un’altra grande decorazione pubblica, eseguita per la città di Lugano, attraverso la celebrazione del mito comacino, cioè della grande tradizione dell’emigrazione artistica ticinese. Tradizione alla quale conferivano prestigio i nomi del Borromini, del Maderno, dei Solari, dei Gaggini, del Trezzini e di altri ancora. Fin dalla nascita del Cantone, ma soprattutto alla fine del secolo precedente, l’emigrazione delle maestranze d’arte ticinesi – scalpellini, stuccatori, decoratori – fu oggetto di uno studio accanito che non di rado, per ragioni di patriottismo ticinese, sfociò in un esercizio di fantasia e retorica da parte di politici e storici locali: il mito comacino diventò motivo di orgoglio per il Ticinese al cospetto del Confederato. Non pochi furono gli artisti che tra il 1920 e il 1960 presero spunto da questo tema prettamente ticinese: Giuseppe Foglia, Luigi Taddei (ill. 7), Battista Ratti, Serge Brignoni, Remo Rossi, Pietro Salati, Giuseppe Bolzani ed altri ancora<sup>16</sup>. Il soggetto trattato da Chiesa per lo scalone del Municipio di Lugano dovette quindi suscitare un vivo interesse tra i membri della giuria; vinse infatti il concorso nel novembre del 1936 (ill. 3–5). «Caro Chiesa, ecco quello che abbiamo scritto al sindaco di Lugano: [...] Già col suo lavoro alla stazione di Chiasso, Chiesa aveva dimostrato di non essere unicamente un apprezzato e valente ritrattista ma di sapere bensì trattare con altrettanta maestria e con felice successo anche la grande pittura murale. Davanti all’opera compiuta nel Municipio di Lugano siamo veramente convinti che era proprio Chiesa che doveva eseguire il lavoro [...] È Giacometti [Augusto, ndr] che ha la parte del leone di merito per questa lettera ed io sono piuttosto stato il copista»: sono le parole che l’amico Hermann Haller, autorevole membro della giuria, indirizzò al pittore di Sagno<sup>17</sup>. Esse vennero lette al momento dell’inaugurazione dei due affreschi, il 2 aprile 1938, accompagnate da un discorso dello storico dell’arte lom-

bardo Giorgio Nicodemi, nel quale si ricordava l’origine strettamente lombarda e tardottocentesca dell’arte di Chiesa. I due affreschi raffigurano Bonino da Campione e Stefano Maderno intenti al loro lavoro scultoreo. Situati anch’essi diversi metri al di sopra del passante, i due affreschi presentano tuttavia una composizione dissimile, se non opposta, rispetto a quella elaborata per Chiasso: come racchiuse in due nicchie, celebrate icone, le figure gigantesche di Maderno e Bonino si distanziano dall’osservatore rivolgendogli le spalle. In verità, il progetto prevedeva l’esecuzione di altri sei affreschi, dedicati al Borromini, a Pietro Lombardo, ad Antonello Gaggini, a Giuseppe Antonio Petrini, a Bernardino Luini e ad Andrea Solaro, che nonostante le rimozioni dell’artista non vennero mai dipinti<sup>18</sup>.

È comunque importante rilevare come le parole di Haller mettano bene in chiaro l’incidenza che ebbe il primo affresco chiassese nell’elaborazione dei temi connessi all’identità ticinese, e sicuramente anche per la commessa al pittore di Sagno della decorazione per la *Landi* di Zurigo del 1939 l’antecedente de *L’emigrante* ebbe notevole rilevanza. L’affresco per Zurigo venne eseguito su lastre di eternit, utilizzando un tipo di colori consigliati al pittore da Eduard Reuggli<sup>19</sup>. L’affresco di grandi dimensioni, 17 metri per 3,70, venne collocato all’interno della sezione *Abitazione*, fra gli ambienti ticinesi (ill. 8). Con l’opera del Chiesa e la rappresentazione dello spettacolo *Sacra Terra del Ticino* di Guido Calgari (ill. 10), la *Landi* significò in qualche modo l’apoteosi del “ticinesismo”<sup>20</sup>. L’affresco per la *Landi* controbilanciò la solennità e la gravità dell’affresco di Chiasso. Neppure persisteva il tono celebrativo dell’affresco luganese. *Vita ticinese* (ill. 9), questo il titolo dell’opera, riportava con note di letizia uno spaccato di vita ticinese. La composizione ruota attorno a una cerimonia nuziale: gli sposi, seguiti da un corteo e salutati dalla gente del villaggio, stanno giungendo in quello che sarà il loro focolare domestico. In primo piano, le figure e gli animali della vita contadina ticinese: scene culminanti nella rituale “mazza” del maiale. Di nuovo, accanto alla chiesa, case rustiche e borghesi della tradizione architettonica ticinese costellano la composizione.





11

Certamente l'affresco zurighese non possedeva la forza e la compattezza dell'opera di Chiasso, inclinando eccessivamente verso un Ticino pittoresco; tuttavia rappresentò un ulteriore passo nel consolidamento e riconoscimento da parte della critica e del pubblico d'oltralpe nei confronti dell'opera di Chiesa. Per comprendere in qual misura egli fosse noto e popolare, basterebbe semplicemente guardare alla serie di mostre personali allestite in Svizzera tra il 1940 e il 1959, l'anno della sua scomparsa; rassegne antologiche in istituti di grande rilievo. Tra di esse spiccano quelle presso i Kunstmuseum di Lucerna e San Gallo nel 1942, presso il Musée d'Art et Histoire di Friburgo nel 1946, di nuovo al Kunstmuseum di San Gallo e in seguito al Kunstverein di Olten nel 1953, l'importante retrospettiva al Kunstmuseum di Lucerna nel 1956, le personali al Musée Rath di Ginevra nel 1957 e al Musée des Beaux-Arts di La Chaux-de-Fonds l'anno seguente. Se poi si considera il monumentale ciclo di affreschi commissionato al pittore ticinese per la chiesa di Perlen (ill. 11), e avviato nel 1942 – massima opera dell'ultimo periodo incentrato sul tema religioso –, si avrà un quadro completo della rilevanza di Pietro Chiesa nella storia artistica svizzera del Novecento.

Ma alla notorietà seguì solo pochi anni dopo, a livello svizzero, il quasi totale oblio, fino al punto da indurre Max Wermelinger, cronista per la *Neue Zürcher Zeitung*, a intitolare un articolo «Ist Pietro Chiesa vergessen?»<sup>21</sup>. Indubbiamente la fama dell'artista era legata alla questione di un'identità ticinese all'interno della Confederazione; il fatto che la questione avesse perso gradatamente molto della sua importanza a partire dagli anni sessanta, provocò un grande vuoto nella storia critica del pittore: «non dimenticato» – precisa Adriano Soldini nella sua monografia – «ma assente»<sup>22</sup>. Giusta precisazione: il ruolo avuto da Chiesa nella storia dell'arte ticinese del Novecento – e in relazione ad essa, per un certo verso, nella storia dell'arte svizzera – è di tale importanza che rimarrà indimenticabile, la sua presenza egemone incancellabile. Studiarlo fino in fondo sarà cosa inevitabile, se si vorrà comprendere il corso della storia artistica del Ticino nel XX secolo.

### Résumé

Dans le canton du Tessin, le débat politico-culturel est marqué par le problème de la difficile recherche d'une identité, surtout dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, période au cours de laquelle les sentiments d'italianité et d'helvétisme, qui avaient cohabité harmonieusement au XIX<sup>e</sup>, deviennent antagonistes. Il conduit à un repli sur les valeurs «régionales», une «tessinisation» visant à célébrer une civilisation qui, avec ce mélange de caractères helvétiques et italiens qui lui est propre, veut se définir comme autochtone. Dans un tel contexte, les trois commandes publiques réalisées par Pietro Chiesa dans les années trente constituent des documents clés de cette nouvelle et laborieuse recherche d'une identité tessinoise. Les fresques *L'emigrante* (1933), réalisée pour la gare de Chiasso, *Maestri comacini* (1937), au-dessus du grand escalier de la mairie de Lugano, et *Vita Ticinese* (1939), exécutée pour la *Landi* de Zurich, symbolisent le Tessin du début du XX<sup>e</sup> siècle et reflètent la situation culturelle d'une terre belle, mais âpre et austère, d'un peuple partagé entre la dureté de la vie rustique et le drame d'une émigration forcée et sublimée dans la grande tradition de l'émigration artistique tessinoise. Etroitement liée à la question identitaire du Tessin au sein de la Confédération, la figure de Pietro Chiesa s'avère donc dominante dans l'histoire de l'art tessinois du XX<sup>e</sup> siècle, et, partant, dans l'histoire de l'art suisse.

### Zusammenfassung

Die schwierige Suche nach einer Identität prägt die politisch-kulturelle Debatte im Kanton Tessin speziell in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, einer Periode, in welcher die während des 19. Jahrhunderts in Harmonie gelebten Gefühle von Italianità und Schweizertum in Konflikt geraten. Dies führt zu einer Rückbesinnung auf «regionale» Werte, auf einen *ticinesismo*, der als Verkünder einer Zivilisation verstanden wird, die sich durch Mischen helvetischer und italienischer Eigenheiten als autochton definieren will. Die drei von Pietro Chiesa in den 1930er-Jahren ausgeführten öffentlichen Aufträge erweisen sich als Schlüsselwerke der neuen, beschwerlichen Suche nach einer Tessiner Identität. Die Fresken *L'emigrante* (1933) für den Bahnhof von Chiasso, *Maestri comacini* (1937) im Treppenhaus der Gemeindeverwaltung von Lugano und *Vita Ticinese* (1939) für die *Landi* in Zürich symbolisieren den Tessin des beginnenden 20. Jahrhunderts. Sie spiegeln die kulturelle Situation einer schönen, jedoch herben und schwierigen Landschaft, eines Volkes, das gespalten ist zwischen dem harten Leben der Bauern und dem Drama einer erzwungenen Emigration, die in der grossen Auswanderungstradition der Tessiner Künstler sublimiert ist. Eng verbunden mit der Identitätsfrage des Tessins innerhalb der Eidgenossenschaft nimmt die Figur Chiasas in der Tessiner Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts und in diesem Kontext in der Schweizer Kunstgeschichte eine Vorrangstellung ein.

## NOTE

- 1 *Ticino 1798–1998. Dai baliaggi italiani alla Repubblica cantonale*, a cura di Andrea Ghiringhelli e Lorenzo Sganzi, vol. I, Lugano 1998; *Ticino 1798–1998. Dai baliaggi italiani alla Repubblica cantonale*, a cura di Carlo Agliati, vol. II, Lugano 1999.
- 2 Raffaello Ceschi, Giorgio Donati, «La vicenda storica», in *Il Ticino regione aperta*, Locarno 1990, p. 57.
- 3 Francesco Chiesa, *Per la inaugurazione del Museo Vincenzo Vela*, Bellinzona 1919, p. 12.
- 4 Pietro Chiesa, «Il problema artistico ticinese», *Schweizer Kunst – Arte Svizzera*, n. 4, settembre 1929, p. 73–76.
- 5 Pietro Chiesa, «Il problema etnico-culturale nell'arte ticinese», *Corriere del Ticino*, 19 aprile 1933.
- 6 Archivio Pietro Chiesa, Museo d'arte di Mendrisio, lettera a E. Majno, 26 maggio 1918. Il Museo d'arte di Mendrisio ha organizzato per il 2004 una retrospettiva sull'opera di Pietro Chiesa, acquisendo attraverso un deposito della Fondazione Pietro Chiesa le carte e un importante fondo di opere dell'artista.
- 7 Simone Soldini, «Alle origini delle Raccolte civiche luganesi», in *Aspetti del collezionismo nel Ticino. Dipinti del secondo Ottocento italiano*, Lugano 1996, p. 44–47.
- 8 Pietro Chiesa, *Avrà la Svizzera Italiana il proprio Museo d'Arte?*, Lugano 1927.
- 9 Pietro Chiesa, «Avrà l'arte della Svizzera Italiana il proprio Museo?», in *Svizzera Italiana*, n. 8–9, luglio-agosto 1942, p. 395–398.
- 10 Archivio Pietro Chiesa, Museo d'arte di Mendrisio, lettera a Alphonse Laverrière, 1 agosto 1924.
- 11 *Ticino 1798–1998*, vol. II (cfr. nota 1), p. 420.
- 12 Pietro Chiesa, *Dalla sua opera – Aus seinem Werk*, Zurigo 1959.
- 13 Pietro Chiesa, *Exposition Pietro Chiesa*, catalogo mostra, Ginevra, Galleria Moos, 1921.
- 14 Lino Birchler, discorso letto in occasione dell'inaugurazione della personale di Chiesa alla Galleria Neupert di Zurigo (Archivio Pietro Chiesa, Museo d'arte di Mendrisio, dattiloscritto del 28 maggio 1941).
- 15 U.A., «Der Maler Pietro Chiesa», in *Heim und Leben*, n. 44, maggio 1935, p. 1382–1383.
- 16 Simone Soldini, «Mito comacino. La tentazione di un'identità gloriosa», in *Ticino 1798–1998*, vol. I (cfr. nota 1), p. 221–229.
- 17 Archivio Pietro Chiesa, Museo d'arte di Mendrisio, lettera di Hermann Haller, senza data (1938 ca.).
- 18 Archivio Pietro Chiesa, Museo d'arte di Mendrisio, lettera alla Commissione del Museo Caccia, 23 aprile 1938; lettera a Giuseppe Motta, 7 agosto 1938; lettera alla Municipalità di Lugano, 27 novembre 1939.
- 19 Archivio Pietro Chiesa, Museo d'arte di Mendrisio, lettera di Eduard Reuggli, 3 gennaio 1939.
- 20 Antonio Gili, «Miti e riti patrii 1798–1998», in *Ticino 1798–1998*, vol. I (cfr. nota 1), p. 209–219.
- 21 Max Wermelinger, «Ist Pietro Chiesa vergessen? – Hinweise zu seinem 100. Geburtstag», in *Neue Zürcher Zeitung – Feuilleton*, 29 luglio 1976.
- 22 Maddalena Chiesa, Adriano Soldini, *Pietro Chiesa pittore*, Lugano 1982, p. 31.

## REFERENZE FOTOGRAFICHE

- 1, 3: Da: arte in ticino 1803–2003. Il confronto con la modernità 1914–1953, a cura di Rudy Chiappini, catalogo mostra, Museo di Belle Arti, Lugano, 2003, p. 253, 254. – 2, 4, 5, 8, 9, 11: Archivio Pietro Chiesa, Museo d'arte di Mendrisio. – 6, 7: Roberto Pellegrini, Archivio cantonale, Bellinzona. – 10: Giovanni Haug, Capolago

## INDIRIZZO DELL'AUTORE

Simone Soldini, conservatore  
Museo d'arte di Mendrisio,  
P. San Giovanni, 6850 Mendrisio