

A Venezia in ordine sparso : la Svizzera italiana e le Biennali di Venezia

Autor(en): **Schenini, Elio**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **8 (2013)**

Heft 1: **Aufsätze**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872130>

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.

Elio Schenini

A Venezia in ordine sparso La Svizzera italiana e le Biennali di Venezia

Decana e modello delle sempre più numerose rassegne internazionali d'arte contemporanea, la cui proliferazione ad ogni latitudine negli ultimi decenni ha indotto alcuni a proporre un po' provocatoriamente l'istituzione della «biennaloga» quale specifica branca di studi, la Biennale di Venezia si distingue da tutte le manifestazioni analoghe per una caratteristica che costituisce anche il principale retaggio della sua origine tardo ottocentesca: i padiglioni nazionali.¹

Analizzare oggi in un'ottica regionale, quale quella svizzero-italiana, questo paradigma espositivo basato sul modello ormai apparentemente anacronistico delle grandi Esposizioni universali del XIX secolo potrebbe apparire a prima vista inutile, se non addirittura fuorviante. Nell'indagare storicamente le partecipazioni svizzere alle Biennali veneziane, tuttavia, l'adozione di un approccio regionale ha l'indubbio vantaggio di non occultare dietro una parvenza unitaria le specifiche realtà artistiche delle diverse aree del paese e le dinamiche culturali spesso conflittuali che si creano all'interno di una *Willensnation* in cui confluiscono tre delle principali identità nazionali europee: quella tedesca, quella francese e quella italiana.²

Affermare che «la Suisse n'existe pas» come ha fatto con provocatoria concisione Ben Vautier nel 1992, significa infatti riconoscere che la Svizzera è uno stato, ma non è una nazione; significa prendere atto che quella che a partire dalla seconda metà dell'Ottocento si è cercato di spacciare come identità nazionale elvetica non è altro che un simulacro imbastito sulla transustanziazione mitografica di alcune vicende medievali, al fine di contenere le inevitabili spinte centrifughe delle diverse entità territoriali che compongono il paese.

In virtù delle sue differenze interne, la Svizzera può esistere solo grazie a una complessa struttura politica fondata sulla negoziazione e sulla necessità di trovare continuamente un equilibrio tra le varie parti che la compongono. Questo non significa però che in Svizzera non facciano sentire i propri effetti gli innegabili e spesso spietati rapporti di forza esistenti tra la maggioranza svizzero-tedesca e le minoranze francofona e italo-fona. Indagare storicamente le presenze ticinesi e grigionitaliane alle esposizioni veneziane ha dunque un senso solo se non ci si

rinchiude nei limiti angusti di un'agiografia locale, ma ci si apre, sullo sfondo più generale di una storia delle partecipazioni svizzere alla Biennale, ad una riflessione che non eluda gli elementi conflittuali presenti nelle dinamiche politiche e nelle questioni identitarie che attraversano la complessa e frastagliata realtà artistica del nostro paese a partire dalla fine dell'Ottocento.

Se è infatti vero che la scritta «Svizzera» comparve per la prima volta sulle cimase delle porte del Palazzo delle esposizioni ai Giardini nell'estate del 1920, quando erano ormai trascorsi ben venticinque anni da quel 30 aprile 1895, in cui alla presenza di Umberto I e Margherita di Savoia era stata inaugurata la prima edizione della Biennale, questo non significa però che fino ad allora nessun artista svizzero avesse mai avuto l'occasione di esporre le proprie opere nell'ambito di questa rassegna che ogni due anni si proponeva di richiamare il pubblico colto del turismo internazionale nella città lagunare. Scorrendo le pagine dei cataloghi delle prime edizioni della Biennale scopriamo infatti che numerosi artisti svizzeri avevano in realtà calcato il palcoscenico veneziano fin dal 1895, a volte affiancati a quelli di altri paesi nelle salette internazionali, altre volte mimetizzati nelle partecipazioni di altre nazioni. Non godendo del patrocinio e del sostegno organizzativo e finanziario della Confederazione, gli artisti svizzeri approdavano ai Giardini o in seguito a un invito diretto del comitato organizzatore della manifestazione, oppure perché inclusi all'interno delle rappresentanze delle grandi nazioni europee a cui fanno riferimento sul piano culturale le tre diverse aree linguistiche in cui è suddiviso il paese: Germania, Francia e Italia. Questa situazione era spesso un'ovvia conseguenza della «diaspora» alla quale erano da sempre costretti i giovani artisti a causa dell'esiguità del paese, privo di accademie d'arte e di grandi centri urbani, che li obbligava a emigrare nelle grandi capitali europee dell'arte – in particolare Parigi, Monaco e Milano – dove finivano spesso per stabilirsi. Non è quindi un caso se le opere di Böcklin, formatosi all'Accademia di Düsseldorf e a lungo insegnante a Monaco, furono esposte nel 1897 nella sala della Germania, mentre Max Buri, anch'egli per diversi anni residente a Monaco, espose nel padiglione della Baviera nel 1910 e Edmond de Palézieux, nato a Vevey e poi trasferitosi a Parigi, in quello francese nel 1905.

A essere inseriti all'interno delle partecipazioni di un altro paese erano però in modo particolare gli artisti ticinesi, i quali per tutto il periodo che precede la Prima guerra mondiale esposero sempre le loro opere nelle sale italiane e, da quando venne introdotto l'ordinamento regionale, in quelle lombarde. Un fenomeno che dimostrava in questo periodo a cavallo tra Otto e Novecento il prevalere in Ticino dell'identità culturale su quella nazionale, e un'osmotica fluidità dei confini, che

1 Luigi Rossi (1853-1923),
La scuola del dolore,
 1895, olio su tela,
 117 x 186,5 cm,
 Fondazione Cariplo,
 Milano, Biennale 1895



solo alcuni decenni dopo si chiusero ermeticamente attorno al mito autarchico di un'asfittica identità regionale. Questo forte sentimento di appartenenza alla realtà culturale italiana da parte degli esponenti della cultura ticinese di quegli anni trova conferma in una lettera di Pietro Chiesa al segretario dell'Esposizione Permanente a Milano in cui l'artista lamentava l'esclusione di Edoardo Berta dalla mostra del 1908 perché svizzero. Chiesa, condannando il «significato restrittivo e nettamente politico che si voleva dare all'aggettivo lombardo» nel bando di concorso, affermava che gli artisti ticinesi erano culturalmente «da ritenere lombardi avendo avuto a Milano la loro educazione artistica e serbando con l'arte lombarda degli evidenti legami». Per questo motivo sia nel caso che si fossero stabiliti a Milano o che fossero tornati in patria dopo gli studi, egli riteneva sbagliato «e neppure conveniente al sentimento di nazionalità italiana, il considerare i ticinesi come stranieri ed osteggiare la loro partecipazione alle gare intellettuali italiane».³

Fu proprio grazie alla loro stretta integrazione nell'ambiente artistico lombardo, che gli artisti della Svizzera italiana ebbero l'opportunità di accedere al Palazzo delle esposizioni fin dal 1895. In occasione della prima edizione della Biennale, l'unico artista «svizzero» presente era infatti il ticinese Luigi Rossi, la cui *Scuola del dolore* (ill. 1) ottenne un notevole successo, tanto da venire acquistata dalla Casa reale italiana.⁴ Formatosi all'Accademia di Brera con Giuseppe Bertini, Luigi Rossi aveva ottenuto i primi riconoscimenti proprio nell'ambiente milanese con una pittura di genere in cui dominavano le scene di vita contadina dal forte accento patetico. Dopo un lungo soggiorno parigino nella seconda metà degli anni '80, la sua pittura virò dall'iniziale verismo a una declinazione simbolista, in cui il naturalismo degli esordi evadeva dal gusto narrativo verso una dimensione allegorica. Come ha osservato Rossana Bossaglia, le opere simboliste del Rossi non trovano

riscontri nella coeva produzione pittorica lombarda, inserendosi piuttosto «in un'atmosfera mitteleuropea i cui modelli l'artista poteva aver agio di vedere alla Biennale di Venezia o in altre manifestazioni internazionali alle quali andava partecipando», a testimonianza del fatto che già a cavallo tra Otto e Novecento all'internazionalizzazione del mercato artistico, di cui anche le Biennali erano un veicolo, corrispondeva l'affermarsi di un gusto che trascendeva le appartenenze nazionali o regionali e che contraddiceva quindi l'organizzazione stessa dell'esposizione veneziana.⁵

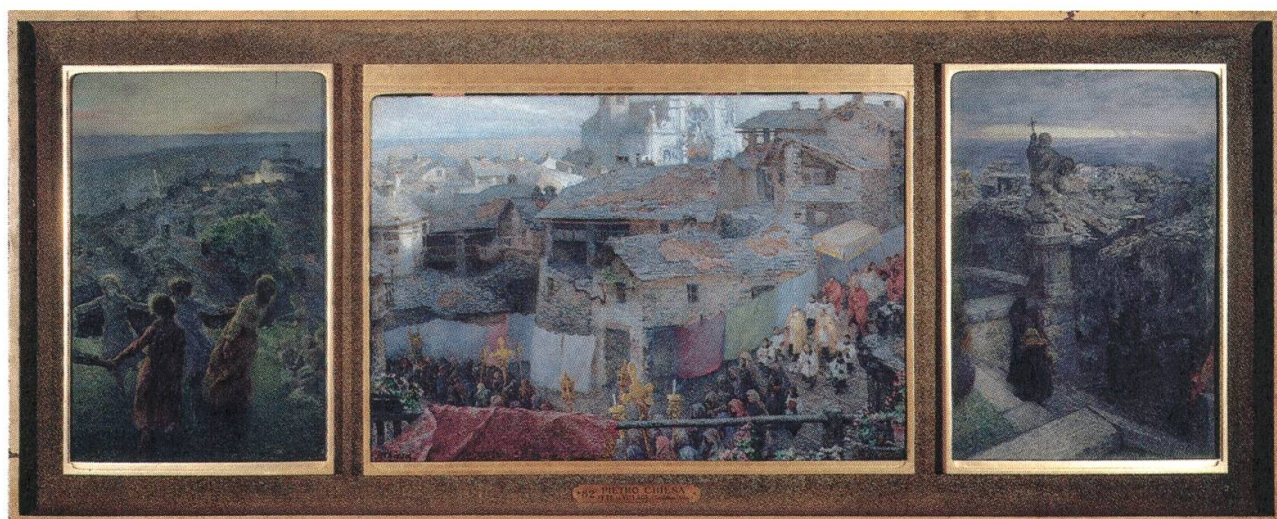
Oltre a Luigi Rossi, che dopo la sua prima apparizione ai Giardini nel 1895 vi tornò ancora nel 1903, nel 1912 e nel 1914,⁶ la folta pattuglia di ticinesi che presero parte alla manifestazione nel periodo che precede lo scoppio del Primo conflitto mondiale comprende Martino Perlasca, Edoardo Berta, Pietro Chiesa, Luigi Chialiva e Adolfo Feragutti Visconti: artisti accomunati non solo dall'appartenenza all'area svizzero-italiana, ma anche da un percorso formativo che, come era ormai diventato consuetudine per i giovani ticinesi fin dai primi dell'Ottocento, prevedeva come tappa obbligata gli anni di studio all'Accademia braidense.⁷ Per formazione radicati in quella koinè lombarda della seconda metà dell'Ottocento dove si fondevano verismo, naturalismo e sprezzature scapigliate, sul finire del secolo la gran parte di loro assimilò, secondo le circostanze dei propri percorsi individuali, gli spunti provenienti dalle nuove ricerche impressioniste, simboliste o divisioniste. Contemporaneamente, la presenza in molti di loro di timbri e accenti d'impronta nordica lascia intravedere l'emergere di una singolarità nel panorama artistico lombardo, da imputare non certo a indole di razza come volevano paradigmi critici diffusi all'inizio del secolo, ma bensì a opportunità di incontri e di rapporti con la realtà d'oltralpe in cui concretamente si realizzava la loro «elveticità». L'affacciarsi oltre Gottardo dei pittori ticinesi negli anni '90 dell'Ottocento è infatti direttamente legato alle nuove possibilità espositive e quindi di mercato, e al moltiplicarsi delle commesse pubbliche in seguito all'intervento più deciso della Confederazione nella promozione delle belle arti. La presenza alle mostre collettive quali le Turnus e le Esposizioni nazionali accanto ai loro colleghi del resto della Svizzera, la nomina di alcuni di loro a membri della Commissione federale di belle arti (CFBA), fornirono l'occasione per l'instaurarsi di contatti e di amicizie che, a partire dall'inizio del secolo, determinarono un sempre più organico inserimento dei pittori ticinesi nel panorama artistico svizzero.

L'intrecciarsi di rapporti di amicizia tra gli artisti ticinesi e i loro colleghi d'oltre Gottardo è testimoniato dal ruolo di mediatore svolto da Luigi Rossi in occasione dell'invito che il comitato organizzatore della mostra veneziana aveva rivolto a

Ferdinand Hodler nel 1899, in seguito alla consacrazione che l'artista svizzero aveva ottenuto due anni prima alla VII Esposizione internazionale d'arte di Monaco, dove *La Notte* era stata insignita di una medaglia d'oro di prima classe. L'opera in realtà risaliva a quasi dieci anni prima ed era stata esposta, con ottimi riconoscimenti da parte della critica, già nel 1891 a Parigi, al Salon du Champ-de-Mars. La direzione della Biennale era stata comunque esplicita: delle due opere che Hodler era chiamato a inviare a Venezia una doveva essere assolutamente *La Notte*. L'altro quadro che Hodler aveva pensato inizialmente di esporre alla Biennale era *Euritmia*, così da riproporre la stessa accoppiata di Monaco. Su consiglio di Luigi Rossi, a cui il segretario della Biennale Antonio Fradeletto aveva chiesto di fare da intermediario con il celebre artista svizzero, Hodler si convinse però a esporre a Venezia *Anime deluse*, che egli era invece inizialmente intenzionato a inviare alla mostra della Secessione a Vienna, dove pure era stato invitato quell'anno.⁸

Se i rapporti tra gli artisti ticinesi e i loro colleghi d'oltralpe erano spesso dettati da ragioni pratiche, collocandosi nel quadro di un atteggiamento corporativo e di mutuo sostegno, essi diedero però anche origine a scambi e influssi e, soprattutto per quanto riguarda i ticinesi, a una diversa percezione della propria identità artistica. Tuttavia, la posterità cronologica di questo volgersi verso nord rispetto all'iniziale radicamento nella realtà artistica e culturale italiana si potrebbe sintetizzare, prendendo spunto dal dibattito emerso negli anni '20 su quale dei due termini tra Italia e Svizzera dovesse essere usato in funzione aggettivale nella corretta denominazione delle regioni italofone della Confederazione, adottando la formula di «pittori italiani svizzeri» invece che quella consueta di «pittori svizzeri italiani» per definire le generazioni di artisti ticinesi nati prima del 1880. Il predominio dell'identità culturale sull'appartenenza nazionale fino ai primi anni '20, quando con l'avvento del fascismo la contrapposizione tra italianità ed elvetismo si farà più aspra, non è confermato unicamente dalle presenze ticinesi nelle sale italiane alle Biennali veneziane, ma anche dalle loro frequenti partecipazioni ad altre importanti rassegne artistiche organizzate nella vicina penisola.⁹

Tra gli artisti ticinesi il più introdotto nella realtà artistica italiana e quindi il più assiduo frequentatore delle Biennali fu Pietro Chiesa, che partecipò a tutte le edizioni della manifestazione lagunare tra il 1901 e il 1930 (ill. 2).¹⁰ Nel 1901, appena venticinquenne, reduce dal successo ottenuto con il dipinto *Quiete* all'Esposizione universale di Parigi l'anno prima, Chiesa venne ammesso dalla giuria con il trittico *Primavera*. La grande fortuna che il trittico conobbe in quegli anni nelle sale veneziane, specie tra i pittori più giovani, dipendeva anche, come ha osservato Maria Mimita Lamberti, «dalla possibilità di provare un discorso alto e di rinnovare



2 Pietro Chiesa (1876-1959), *Festa al villaggio (trittico)*, 1901-1903, olio su tavola, 3 elementi, 90 × 62 cm, 84 × 125 cm, 90 × 62 cm, Musée d'Art et d'Histoire, Genève, Biennale 1903

al tempo stesso quella necessità di fare grande, per imporre la propria opera alla giuria prima, nell'allestimento della mostra poi». ¹¹ Questo *morbus trypticus*, che allignava nel clima simbolista di fine secolo, era uno degli aspetti che per Vittorio Pica rivelava «l'ossessione nordica» che aveva colpito molti pittori italiani. ¹² Tra questi pittori che, «per vaghezza di novità, per appetito di successo od anche per persuasione che l'arte italiana abbia bisogno di fare pelle nuova, hanno più o meno imitato gli stranieri», era collocato anche Chiesa, nel cui trittico Pica vedeva l'influenza di Dettmann e Hodler. ¹³ In realtà la pittura di Chiesa di questi anni, sulla cui matrice veristica si innestano le aspirazioni a un simbolismo moraleggiante, con una cauta apertura alla scomposizione divisionista del colore, sta tutta dentro l'ambito lombardo. E se parentele più strette vanno trovate, è indubbiamente con Giuseppe Mentessi – suo insegnante negli anni di Brera, pure lui presente a Venezia quell'anno con un trittico – e con Previati. Sempre sulle orme di Mentessi, da cui era stato introdotto negli ambienti del Socialismo umanitario milanese, Chiesa nei suoi dipinti successivi si dedicò soprattutto a tematiche di tipo sociale. Ne sono esempio *Ritorno dal lavoro – Sobborghi milanesi verso sera* (ill. 3), *La sosta del vagabondo* e *Pietas*, esposti il primo alla Biennale nel 1905 (ill. 4), gli altri due nel 1907.

Anche Luigi Chialiva, nato nel 1842 da una famiglia di patrioti piemontesi che vent'anni prima si era rifugiata in Ticino, fu spesso ospite dell'esposizione veneziana negli anni che precedono la Prima guerra mondiale. Il suo percorso si dis-



3 Pietro Chiesa (1876-1959), *Ritorno dal lavoro – Sobborghi milanesi verso sera*, 1905, olio su tela, 125 x 162 cm, Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venezia, Biennale 1905



4 Una delle sale lombarde alla Biennale del 1905. Sulla parete destra si scorge il dipinto di Pietro Chiesa *Ritorno dal lavoro – Sobborghi milanesi verso sera*

costa, però, da quello degli altri pittori ticinesi della seconda metà dell'Ottocento. Dopo essersi diplomato in architettura al Politecnico di Zurigo e aver frequentato i corsi dell'Accademia di Brera, sotto la guida del paesaggista Carlo Mancini, dal 1874 si trasferì, infatti, in maniera definitiva a Parigi, dove svolse tutta la sua carriera artistica, entrando nella cerchia dei pittori che gravitavano attorno a Degas.¹⁴ I suoi contatti con la realtà italiana, dopo gli esordi alle esposizioni di Brera negli anni '60, ripresero solo agli inizi del secolo con le partecipazioni alle Biennali del 1901, 1903, 1905 e 1914. Le sue scene di vita contadina – come *L'incontro*, presentato alla Biennale del 1901 (ill. 5), o come *Pastorella sotto gli alberi* esposto nel 1903 – caratterizzate da un naturalismo raffinato, improntato a modelli francesi più che lombardi, ottennero sempre un grande successo tra il pubblico borghese dell'esposizione.

Carattere più sporadico hanno le partecipazioni di Edoardo Berta e Adolfo Feragutti Visconti all'esposizione veneziana nel periodo che precede lo scoppio della Prima guerra mondiale. Il primo fu presente, infatti, solo alla Biennale del 1899



5 Luigi Chialiva (1842-1914), *L'incontro*, 1895-1896, olio su tela, 56 x 85 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Biennale 1901



6 Una delle sale lombarde alla Biennale del 1903. Sulla parete di sinistra si scorge il dipinto di Adolfo Feragutti Visconti *La notte*

con due piccoli studi di teste, mentre affinché la sua produzione più matura, che si colloca nel quadro del divisionismo lombardo, trovasse il giusto riconoscimento nell'ambito della manifestazione veneziana si dovranno attendere le prime partecipazioni ufficiali della Svizzera nel 1920 e nel 1926.

Presente alle esposizioni del 1903 (ill. 6) e del 1905, Adolfo Feragutti Visconti si era formato anch'egli a Brera. Nel suo caso il naturalismo degli esordi era però andato rapidamente sfrangiandosi in una pittura rapida, ricca di vibrazioni cromatiche vaporose, con evidenti richiami alle esperienze scapigliate di Ranzoni e Cremona.

Sul finire del secolo l'adesione alle tematiche simboliste – tra l'altro Feragutti, in questi anni, fu socio corrispondente della Secessione di Monaco – si tradusse in opere come *La notte*, esposta alla Biennale del 1903, o *Le maghe persiane*, due pannelli decorativi a pastello esposti a Venezia nel 1905 (ill. 7 e 8). E in quella carrellata sul simbolismo internazionale che fu la sala dedicata all'«Arte del Sogno» in occasione della Biennale del 1907, «le sue *Maghe*», come ha osservato Giovanna Ginex, «non avrebbero certo sfigurato accanto alle altre opere, né sarebbero «uscite di tema» se affiancate a *La regina di Saba* di Olaf Lange o alla *Salomè* di Franz von Stuck». ¹⁵

Mentre non solo i ticinesi, ma anche gli artisti svizzero-tedeschi e romandi continuavano a presentarsi in ordine sparso all'appuntamento lagunare, la convinzione che per affermare la propria identità la Svizzera dovesse sostenere ufficialmente gli artisti che partecipavano alle esposizioni internazionali si andava facendo largo nelle istituzioni artistiche e politiche del paese. Il pittore Charles Giron, facendo il bilancio della propria esperienza quale membro della giuria internazionale all'Esposizione universale di Parigi del 1900, denunciava in uno scritto del 1901 il clima di isolamento in cui si trovavano a operare gli artisti svizzeri in seguito alla mancanza di una politica di sostegno federale in occasione delle partecipazioni alle mostre all'estero. Questo faceva sì che «jusqu'à présent, nos artistes n'ont pu compter que sur leur seule initiative en dehors du pays et il arrive que les artistes suisses allemands de talent, exposant isolément, passent pour être Allemands, pendant que les artistes suisses français de talent et connus en France ou ailleurs, passent pour être Français; même phénomène pour ceux de la Suisse italienne, après quoi il n'y

7, 8 Adolfo Feragutti Visconti (1850-1924), *Maghe persiane*, dalle «Mille e una notte», 1905, pastello su carta, Collezioni private, Biennale 1905



a plus d'artistes suisses!»¹⁶ A questi ragionamenti che chiamavano in causa l'identità e il prestigio nazionali, le autorità politiche non erano completamente sorde, anche se vi opponevano le difficoltà finanziarie in cui versava in quegli anni la Confederazione. Il Consiglio federale aveva infatti stabilito, con l'articolo 2 del «Regolamento per la partecipazione collettiva degli artisti svizzeri alle esposizioni straniere» del 29 maggio 1896, che il sostegno statale non fosse accordato che a un'unica esposizione, e questo, di regola, solo negli anni in cui non fossero previste delle esposizioni nazionali. La scelta dell'esposizione a cui partecipare era affidata alla CFBA, che era però tenuta a consultarsi preventivamente con le due principali associazioni artistiche del paese: la Società dei pittori, scultori e architetti svizzeri (SPSAS) e la Società svizzera di belle arti (SSBA).¹⁷

In questo contesto generale, la proposta che la Svizzera partecipasse alla Biennale di Venezia venne avanzata per la prima volta dal pittore zurighese Hermann Wassmuth, in una lettera indirizzata al comitato centrale della SPSAS pubblicata nel maggio del 1907 sulla rivista «Art suisse. Schweizer Kunst», organo ufficiale dell'associazione.¹⁸ Wassmuth, visitando la Biennale di quell'anno, aveva ammirato il prodigarsi di molte nazioni per presentare ogni due anni nella città lagunare il meglio della propria produzione artistica, mentre al contrario la Svizzera «glänzte dabei durch Abwesenheit».¹⁹ Così, mentre molti artisti svizzeri residenti all'estero finivano per essere assegnati nei commenti della stampa e nell'opinione pubblica alla gloria artistica di altre nazioni, si confermava l'immagine tradizionale degli Svizzeri: «Viehtreiber und Sennen, gute Commis, ausgezeichnete Schützen und Turner, aber Punkto Kunst sind sie zu roh und schwerfällig – diese Nachkommen der Söldner und Reisläufer!».²⁰ Per affermare l'esistenza di un'arte svizzera nel contesto internazionale, Wassmuth invitava la SPSAS a farsi carico di organizzare la partecipazione svizzera alla Biennale, limitandosi a negoziare un credito con la CFBA per

le spese da sostenere. La proposta, che ebbe un'eco favorevole nella stampa, venne rilanciata, nell'agosto dello stesso anno, in occasione dell'assemblea generale della società, dal pittore Sigismund Righini, che pur essendo cresciuto e vivendo a Zurigo era di origine ticinese.²¹

Sempre nell'estate di quell'anno, su incarico del comitato direttivo della SPSAS, Pietro Chiesa prese contatto con il segretario generale della Biennale Antonio Fradeletto, a cui era legato da un rapporto di amicizia, per verificare la possibilità di «organizzare a Venezia, nel 1909, una Sala della Svizzera».²² Della risposta positiva di Fradeletto che si dichiarava pronto a concedere alla Svizzera una sala nel Palazzo delle esposizioni oppure il terreno sul quale costruire un proprio padiglione, Chiesa informò subito il pittore e architetto ginevrino Albert Trachsel affinché se ne facesse latore presso gli organi centrali dell'associazione.²³ Grazie anche all'intermediazione di Chiesa, nei mesi successivi il presidente e il cassiere della SPSAS si recarono a Venezia per incontrare Antonio Fradeletto e discutere con lui tutti gli aspetti connessi a un'eventuale partecipazione elvetica.²⁴

Questi contatti preliminari tra la direzione della Biennale e i rappresentanti della SPSAS convinsero questi ultimi dei vantaggi che la società avrebbe avuto «d'une participation collective au plus grand marché de peinture actuel».²⁵

Nel frattempo la questione della partecipazione della Svizzera alla Biennale era stata sollevata anche all'interno della CFBA dall'architetto ticinese Augusto Guidini,²⁶ il quale nella seduta del 7-8 febbraio 1908 propose «que l'on installe à l'exposition permanente de beaux-arts à Venise une salle suisse en considération de l'importance internationale de cette exposition et de ce que tous les peuples civilisés ayant un passé historique et artistique y sont représentés», sottolineando come «pour les peintres suisses il y aurait là des avantages nombreux ainsi que pour l'art suisse».²⁷ Per Guidini le esposizioni internazionali «pur non escludendone i materiali benefici», si risolvevano in una sorta di gara tra le nazioni, il cui fine era il progresso universale della civiltà. «Poiché l'artista – come ogni altro pensatore e produttore – deve pur sortire dalla cerchia limitata della propria razza, e del proprio paese. Ed affacciarsi alle gare dei popoli, allenarsi nelle stesse, e temprarvisi per la sua stessa elevazione, e per la continua evoluzione umana [...] alla quale ogni popolo deve portare il proprio contributo: l'arte essendo la fiamma più vivida dell'incivilimento, ed essendo universale. E l'artista svizzero – sia esso tedesco, francese od italiano – non può né deve mancare a una simile gara. Sarebbe la sua menomazione.»²⁸

Non è ovviamente un caso che a battersi per una partecipazione ufficiale svizzera alla rassegna lagunare vi fossero in prima fila alcuni degli esponenti più

rappresentativi della realtà artistica ticinese, le cui relazioni con gli ambienti artistici della vicina penisola erano ovviamente più strette e il cui interesse a individuare uno sbocco in un mercato più ampio non poteva trovare situazione più favorevole, per prossimità geografica e omogeneità culturale e linguistica, di quella offerta dall'esposizione veneziana.

La proposta di Guidini suscitò un vivace dibattito, al termine del quale si decise, visto che il problema era già allo studio della SPSAS, di inserire il tema tra quelli all'ordine del giorno della successiva seduta della CFBA, incaricando lo stesso Guidini di preparare nel frattempo un rapporto sull'argomento. Ma mentre il comitato centrale della SPSAS proseguiva nei propri contatti con la direzione della rassegna veneziana, confermando la propria adesione alla Biennale del 1909 e ottenendo le sale 4 e 5 del Palazzo centrale, il sondaggio preliminare effettuato tra i membri della società per verificare il numero di artisti interessati a partecipare all'esposizione diede risposte sconfortanti. Le adesioni furono solo trentacinque, mentre per la copertura finanziaria dell'operazione si era stimato ne fossero necessarie almeno ottanta. A questo punto non restava altro da fare che chiedere una sovvenzione alla Confederazione, ma la notizia che nel 1909 si sarebbe tenuta un'esposizione internazionale anche a Monaco indusse l'assemblea dei delegati riunita a Berna il primo marzo 1908 a rinunciare definitivamente all'ipotesi veneziana in favore di Monaco.²⁹ Non bisogna dimenticare che Monaco e la sua Accademia costituivano in quegli anni un punto di riferimento fondamentale per gli artisti della Svizzera tedesca, tanto che vi era sorta una locale sezione della SPSAS.³⁰ Inoltre gli artisti svizzeri avevano riscosso un notevole successo alla loro prima partecipazione all'esposizione monacense nel 1897, quando non solo Hodler aveva ottenuto una medaglia d'oro di prima classe, e artisti come Burnand, Giron, Stäbli erano stati premiati con medaglie d'oro di seconda classe, ma soprattutto le vendite avevano raggiunto la considerevole cifra di 65 000 franchi.

La scelta della maggiore associazione artistica svizzera di privilegiare l'esposizione monacense rispetto a quella veneziana non poteva non avere influsso sulla decisione della CFBA, che rigettò così dopo accese discussioni la proposta di Guidini in base all'articolo 2 del Regolamento del 1896.³¹ Tra le ragioni del fallimento della propria proposta Guidini indicava principalmente la propria appartenenza alla minoranza italoфона «quella minima e rassegnata fazione della Famiglia federale: la quale pur essendo la «beniamina» del padron di casa [...] è pur sempre la tollerata, e quella che non conta molto. Anzi, e per dir meglio, temo che conti assai poco».³² Spirito combattivo, Guidini sarebbe sicuramente tornato a riproporre la sua mozione negli anni seguenti, ma l'incarico ricevuto per il riassetto

urbanistico del centro storico di Montevideo lo tenne per alcuni anni lontano dalla Svizzera, privando così la «causa veneziana» del suo più fervido sostenitore all'interno della CFBA.³³ La proposta di partecipare all'esposizione veneziana venne così definitivamente accantonata e negli anni successivi la Svizzera continuò, fino allo scoppio della Prima guerra mondiale, a essere presente alla rassegna monacense. Gli eventi bellici che sconvolsero l'Europa per quattro anni se da un lato comportarono un'interruzione delle Biennali fino al 1920, dall'altro segnarono però anche il definitivo tramonto delle mostre della Secessione di Monaco. Nel 1919 Guidini poté così tornare a ribadire, in un libello pubblicato in occasione di quella che era la prima mostra collettiva di artisti ticinesi oltre Gottardo, «che l'idea non è spenta. E speriamo che in migliori momenti, ed in vantaggio dell'Arte nostra, possa avere migliore sorte».³⁴

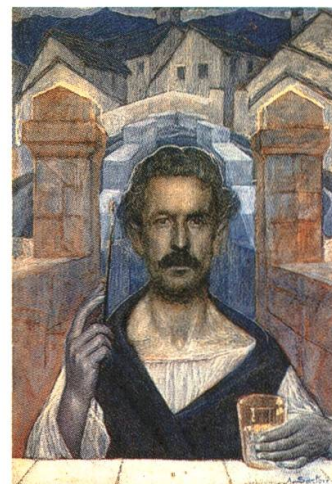
Questa volta l'auspicio di Guidini trovò finalmente realizzazione: nella seduta del 3 ottobre 1919 il Consiglio federale decise, infatti, di aderire all'invito formale a partecipare all'Esposizione internazionale di Venezia, che avrebbe riaperto i battenti nel 1920. Nella decisione di partecipare ufficialmente alla Biennale ebbe probabilmente un peso anche il fatto che nel 1919 all'interno della CFBA l'italianità era ben rappresentata: oltre a Sigismund Righini, erano presenti due figure di spicco della scena artistica svizzero-italiana quali Giovanni Giacometti e Pietro Chiesa. Membro della CFBA dal 1916 al 1919 e dal 1924 al 1927, Chiesa continuò, come già aveva fatto a inizio secolo, a mettere in atto una fondamentale opera di intermediazione tra le istituzioni svizzere e la direzione della Biennale, diventando negli anni '20 il principale sostenitore della necessità di costruire all'interno dei Giardini un padiglione svizzero.

Nell'organizzare la prima partecipazione ufficiale la CFBA dovette tenere conto delle richieste della direzione della Biennale, pronta a mettere a disposizione della Svizzera due sale del padiglione centrale a condizione che una fosse riservata a una grande retrospettiva di Hodler, deceduto due anni prima. Nella lettera che il sindaco Grimani, in qualità di presidente della Biennale, aveva indirizzato al Consiglio federale era inoltre espresso il vivo desiderio che fossero inviate a Venezia anche alcune opere di Max Buri. Era evidentemente Pica a volere nella sezione svizzera questi due artisti, sui quali, in occasione dell'esposizione di Roma del 1911, aveva scritto: «due artisti di non comune valentia e di robusta originalità che posseggono una fisionomia estetica di spiccato e tipico carattere elvetico e che quindi non solo pei pregi intrinseci della loro pittura, ma anche sotto quest'aspetto meritano di essere presi in particolar considerazione e di essere studiati nelle loro opere».³⁵ Accanto ai dipinti di Hodler e Buri la Commissione decise di presentare

alcune opere di altri tre artisti scomparsi: i pittori Albert Welti e Otto Vautier e lo scultore Rodo von Niederhäusern.

I criteri con cui selezionare gli artisti viventi che avrebbero partecipato all'esposizione costituirono il problema più arduo con cui la CFBA si dovette confrontare. Rinunciando a istituire una speciale giuria, come avveniva in passato, essa decise di farsi carico direttamente della scelta degli artisti da invitare, ognuno dei quali avrebbe dovuto sottoporre al giudizio della CFBA un certo numero di opere, tra le quali sarebbero state scelte quelle per Venezia. A tale procedimento era però contrario Giovanni Giacometti. A suo avviso, affinché si potesse presentare a Venezia una collezione veramente rappresentativa della produzione artistica contemporanea, la CFBA avrebbe dovuto stilare un elenco delle opere più importanti realizzate in Svizzera negli ultimi 10-15 anni e poi richiederle ai musei e ai collezionisti privati.³⁶ Se la proposta di Giacometti offriva maggiori garanzie sulla rappresentatività e sulla qualità dell'esposizione, essa negava però agli artisti la possibilità di approfittare di una delle caratteristiche fondamentali dell'esposizione veneziana, quella di essere un grande mercato artistico internazionale. Dopo lunghe discussioni, si finì per adottare una soluzione di compromesso: a ognuno dei trentacinque artisti prescelti la Commissione avrebbe provveduto a segnalare alcune delle sue opere più importanti la cui presenza nella sezione svizzera a Venezia sarebbe stata auspicabile.

Il cuore dell'esposizione svizzera alla XII Biennale, per il cui allestimento era stato inviato a Venezia lo stesso Giovanni Giacometti, che in quell'occasione aveva portato con sé il giovane Alberto,³⁷ era costituito dalla retrospettiva hodleriana, attorno a cui si dispiegava quella «Neue Schweizer Kunst» che era stata salutata dalla critica come la prima apparizione di una scuola nazionale dai tempi del Rinascimento. Appartenenti alla generazione nata tra il 1850 e il 1880, questi pittori avevano fatto parlare il critico Hans Graber di una «neue Renaissance» dell'arte svizzera, la cui importanza stava «in der Überwindung des reinen Impressionismus durch eine Kunst, die auf das Einfache, Dekorative ausgeht und wieder die Zeichnung, das Kompositionelle und Struktive und den Eigenwert der Farbe stark betont».³⁸ Pittori che non potevano essere accusati di pedissequa imitazione di Hodler, perché «diese neue Malerei ihre letzten tiefsten Wurzeln im Land selber und seinen Leuten hat. Ihre gesunde, gerade, männlich-kraftvolle Art entspricht dem Schweizer Volkscharakter. [...] Und auch das Land selbst, besonders das Hochgebirge mit seiner klaren, durchsichtigen Luft und dem strahlenden Licht, mit seinen leuchtenden Farben und den bestimmten Konturen, hat bei der Bildung der neuen Kunst mitgeholfen».³⁹ Hodler era dunque colui che aveva dato lo stimolo a



- 9 Edoardo Berta (1867-1931), *Ritorno dal Corpus Domini*, 1906 circa, olio su tavola, 25,5 x 40,7 cm, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, deposito della Confederazione Elvetica, Biennale 1920
- 10 Augusto Sartori (1880-1957), *Autoritratto*, 1919-1920, tempera su tela, 80,5 x 63 cm, collezione privata, Bellinzona, Biennale 1920
- 11 Giuseppe Foglia (1888-1950), *Il muto*, 1913, bronzo, 66 x 56 x 40 cm, Museo Civico Villa dei Cedri, Bellinzona, donazione Associazione Amici Villa dei Cedri, Biennale 1920

una nuova arte virile che aveva le sue radici nel carattere del popolo e del paesaggio svizzero; un'arte che sarebbe stato però ingiusto considerare rozza: «sie ist kräftig, nicht derb [...]. Eine intime Salon- und Boudoirkunst darf man allerdings bei einer Malerei, die bewusst auf das Intime verzichtet, nicht suchen».⁴⁰ All'interno di questa nuova arte svizzera erano inclusi anche alcuni ticinesi, i quali pur distinguendosi per l'accento chiaramente lombardo della loro pittura – è il caso dei più anziani Berta (ill. 9) e Rossi – dimostravano però di conoscere anche la lezione hoderiana, come testimoniavano in particolare le opere dei più giovani Augusto Sartori (ill. 10), Giuseppe Foglia (ill. 11) e Apollonio Pessina.

Nelle sale svizzere c'era, tuttavia, come osservava Saporì con un giudizio piuttosto affrettato e prevenuto, anche «un gruppo d'artisti, più giovani d'anni, quasi tutti d'ingegno mal consigliato, i quali preferiscono, al pane casalingo della tradizione, le chicche pimentate delle tecniche straniere, così dette moderniste; e in verità le opere che essi espongono danno loro più spesso torto che ragione».⁴¹ Di questo gruppo che comprendeva Maurice Barraud, Paul-Théophile Robert, Emile Bressler e Louis de Meuron, faceva parte anche Augusto Giacometti.

Alle due edizioni successive della Biennale la Svizzera non partecipò: nel 1922 perché era già prevista un'Esposizione nazionale a Ginevra e nel 1924 perché l'invito da parte della presidenza della Biennale era giunto solo alcuni mesi prima

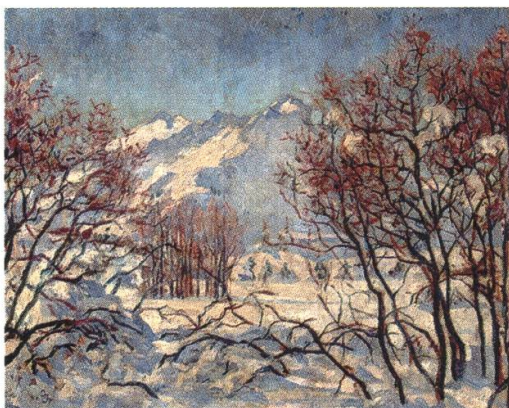


dell'apertura dell'esposizione. In entrambe le edizioni, nella sezione italiana non mancarono tuttavia di figurare alcuni ticinesi: nel 1922 Pietro Chiesa, Augusto Sartori e Luigi Rossi, e nel 1924 di nuovo Sartori e Chiesa.

Era però ormai chiaro a tutti che la partecipazione all'esposizione veneziana era un obiettivo strategico fondamentale per la promozione dell'arte svizzera all'estero. Per questo motivo la CFBA nel 1924 propose di verificare con la direzione della Biennale la possibilità di riservare in permanenza alla Svizzera le tre sale del Palazzo delle esposizioni di cui aveva

potuto disporre nel 1920. Fu ancora una volta Pietro Chiesa, che anche quell'anno era presente a Venezia nella sezione italiana, a fare da intermediario tra le istituzioni svizzere e la Biennale. Così egli riassume ai suoi colleghi della CFBA nell'estate del 1924 i risultati dei suoi contatti con la direzione dell'esposizione: «j'ai eu l'occasion de rencontrer à Venise le directeur général de l'exposition internationale des beaux-arts de cette ville. Je lui ai répété les motifs qui ont empêché notre pays de prendre part à la dernière manifestation et lui ai demandé s'il était disposé à donner suite à la demande de la commission, savoir de réserver en permanence des locaux pour la section suisse. Il m'a répondu qu'il lui était impossible de prendre aucun engagement à ce sujet, le bâtiment central étant réservé en premier lieu à l'art italien, mais qu'il nous conseillait de construire un pavillon, comme l'ont fait de nombreux pays, tels que l'Espagne, la Belgique, la France, la Hongrie, la Grande-Bretagne, l'Allemagne, la Hollande, les Etats-Unis, la Russie, et comme le feront prochainement la Roumanie et l'Argentine.»⁴²

Ed è sempre all'iniziativa di Chiesa che si deve la lettera che nel giugno del 1924 la sezione ticinese della SPSAS inviò alla CFBA, raccomandando vivamente la costruzione di un padiglione svizzero a Venezia.⁴³ Assieme ai colleghi Moser e Righini, Chiesa venne allora incaricato di mettersi in contatto con la direzione della Biennale e di studiare le modalità di realizzazione del progetto. Un anno dopo, tuttavia, non comprendendo i motivi per cui la questione si continuava a trascinare senza mai giungere a una soluzione, Chiesa dichiarò ai propri colleghi di non volersi più occupare della faccenda fino a che i responsabili del dipartimento non avessero chiarito se vi erano delle ragioni politiche che si opponevano alla sua realizzazione.⁴⁴ Quando però la direzione della Biennale comunicò ai rappresentanti della CFBA che il padiglione svizzero non avrebbe potuto sorgere in prossimità del



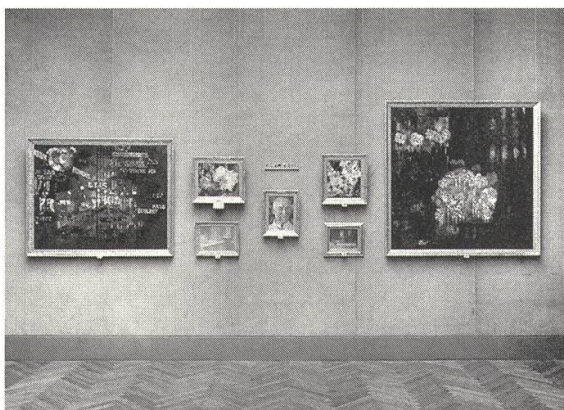
12 Giovanni Giacometti (1868-1933), *Il Maloja in inverno*, 1925, olio su tela, 50 x 60 cm, Courtesy Christie's, Zurigo, dicembre 2000, Biennale 1926

13 Fausto Agnelli (1879-1944), *Soirée settecentesca*, 1905-1910 circa, olio su tela, Ø 100,5 cm, Collezione Città di Lugano, Biennale 1926

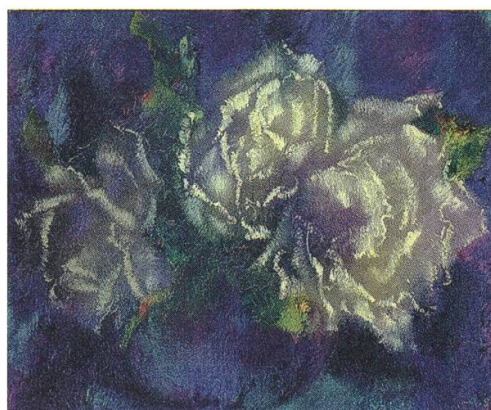
Palazzo delle esposizioni, come richiesto, ma avrebbe dovuto essere costruito sulla vicina isola di Sant'Elena, lo stesso Chiesa convenne con i propri colleghi che la Svizzera dovesse rinunciare ad avere un proprio padiglione.⁴⁵ In effetti in quella collocazione «von der übrigen Ausstellung völlig abgeschieden und nur durch eine kleine Brücke mit dem Ausstellungsareal verbunden, riskierte der schweizerische Salon von einem Grossteil der Besucher gar nicht beachtet zu werden».⁴⁶

Nell'ambito di queste trattative la CFBA era però riuscita a ottenere due sale del Palazzo delle esposizioni per la Biennale del 1926. Anche in quest'occasione, tuttavia, come già nel 1920, la direzione della Biennale aveva posto una condizione, e cioè che la Svizzera includesse alcune opere significative di Böcklin. Se le opere di Böcklin occupavano una parete della sala principale, le altre tre rispecchiavano la divisione culturale del paese. Dei due lati lunghi uno era riservato agli artisti svizzero-tedeschi con le opere di Fred Stauffer, Ernst Morgenthaler, Karl Hügin, Victor Surbek, Walter Clénin e Paul Barth, mentre sull'altro trovavano spazio gli artisti romandi: Edouard Vallet, Alexandre Blanchet, David Estoppey e Alice Bailly. Infine, la parete di fronte a quella dove erano esposte le opere di Böcklin era stata assegnata ai tre rappresentanti della Svizzera italiana: Giovanni Giacometti (ill. 12), Edoardo Berta e Fausto Agnelli (ill. 13).

Nel 1928 e nel 1930 la causa dell'assenza della Svizzera dalla Biennale fu la mancanza di un proprio spazio espositivo ai Giardini. La direzione della Biennale appariva, infatti, sempre meno propensa a concedere alle sezioni straniere le sale del Palazzo centrale, riservato in primo luogo agli artisti italiani oltre che alle sempre più numerose retrospettive e alle grandi mostre di carattere storico. L'esi-



14 Parete del Padiglione svizzero con le opere di Augusto Giacometti alla Biennale del 1932



15 Augusto Giacometti (1877-1947), *Rose bianche*, 1931, olio su tela, 35 × 43 cm, Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venezia, Biennale 1932

genza di costruire un proprio padiglione tornava così all'ordine del giorno. Subentrato a Chiesa all'interno della CFBA, il ticinese Edoardo Berta difese con forza quest'idea, ritenendo che l'interesse della Svizzera per le mostre all'estero dovesse concentrarsi esclusivamente sulla Biennale veneziana.⁴⁷ Il problema del padiglione trovò finalmente una soluzione nel 1930, quando la direzione dell'esposizione decise di costruire un grande edificio espositivo sulla vicina isola di Sant'Elena. L'edificio, progettato dall'architetto italiano Brenno Del Giudice, comprendeva anche due padiglioni che sarebbero stati messi a disposizione delle nazioni interessate a prendere parte all'iniziativa. Superate le perplessità rispetto alla collocazione poco favorevole rappresentata dall'isola di Sant'Elena, la Svizzera chiese e ottenne il padiglione a sinistra del corpo centrale.

Nel 1932, dopo sei anni di assenza, la Svizzera tornava così a esporre alla Biennale, presentando nel suo nuovo padiglione dodici pittori e cinque scultori, molti dei quali avevano già esposto a Venezia nel 1920 e nel 1926. L'unico esponente della Svizzera italiana era il grigionese Augusto Giacometti, nelle cui opere era particolarmente evidente il clima di «ritorno all'ordine» ormai dominante (ill. 14). Dopo i dipinti astratti con cui si era presentato alla Biennale nel 1920, le sette opere presentate quell'anno a Venezia testimoniavano il suo ritorno alla figurazione, del resto mai completamente abbandonata, pure se dissolta in un cromatismo iridescente che produceva piacevoli effetti decorativi, come nel caso di *Rose bianche*, acquistata dal re d'Italia per la Galleria d'Arte Moderna di Venezia (ill. 15).

Nel clima teso che caratterizzava la vita pubblica ticinese in quegli anni, dominato da un diffuso sentimento di minaccia nei confronti dell'italianità, la totale

assenza di artisti ticinesi nel padiglione svizzero non poteva non essere rilevata come un'ulteriore dimostrazione di quell'«intedescamento» cui secondo molti era sottoposto il paese. Sulle pagine dell'«Adula», un anonimo articolista, ostentando indifferenza di fronte a questo «sgarbo», invitava gli artisti ticinesi a continuare a esporre come avevano sempre fatto in passato con i loro colleghi lombardi e italiani, «perché l'arte nostra non potrà guarire della sua incurabile anemia, se non confondendosi generosamente col ricco fiume spirituale da cui deve trarre alimento, nel libero ricambio, con l'Italia».⁴⁸ Nel contesto ormai prebellico della metà degli anni '30, l'irrigidirsi del nazionalismo e il serrarsi delle reciproche identità all'interno dei confini patri avevano però ormai cancellato anche per gli artisti ticinesi la possibilità di essere inclusi nelle sezioni italiane. Lo stesso Chiesa, che per decenni aveva esposto a Venezia nelle sale lombarde, dopo essere stato escluso dalla sezione italiana sia nel 1932 che nel 1934, nel 1936 provò invano a far valere i suoi legami di amicizia con alcuni membri della CFBA nel tentativo di essere invitato a esporre in quel padiglione, per la cui edificazione tanto si era battuto.⁴⁹

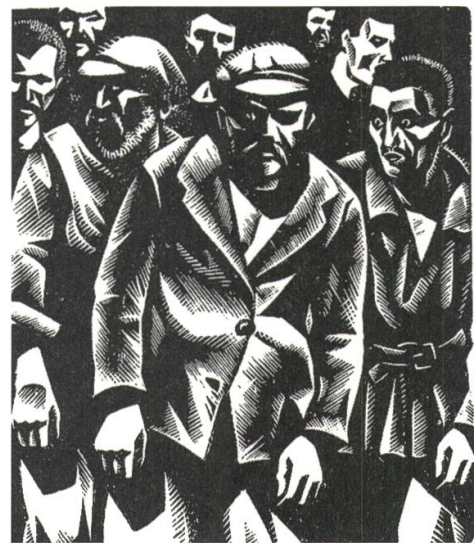
Nella seconda metà degli anni '30, l'aspro conflitto tra italianità ed elvetismo che percorreva la società ticinese provocando polemiche furibonde si risolse definitivamente in favore di quest'ultimo. L'accusa di collusione con l'irredentismo che finì per scontare ogni affermazione di italianità, vide prevalere un elvetismo che, non potendo identificarsi totalmente nel modello culturale svizzero-tedesco, portò al ripiegamento autarchico in un'identità angusta e provinciale, costruita attorno al mito di una «ticinesità» intrisa di recuperi folcloristici e arcaici, le cui tracce si faranno sentire ancora a lungo anche nel dopoguerra.

Nel 1934 la Svizzera non volle aderire alla richiesta della Biennale, che aveva invitato tutti i paesi a presentare una selezione di opere di giovani artisti, e decise di allestire una personale di Cuno Amiet, cui venne affiancato lo scultore Hermann Haller. La mostra dei «giovani» (l'età media era intorno ai quarant'anni) venne invece proposta in occasione dell'edizione del 1936. Quell'anno nel lungo elenco di partecipanti oggi ormai in gran parte dimenticati, figuravano anche i ticinesi Emilio Maria Beretta e Aldo Patocchi (ill. 16). Di quest'ultimo la stampa ticinese sottolineava con enfasi il successo, riportando gli elogi rivoltigli dal re d'Italia Vittorio Emanuele III, il quale non si era limitato agli apprezzamenti ma aveva anche acquistato una silografia per la Galleria d'Arte Moderna di Venezia.⁵⁰ Nel catalogo della Biennale, introducendo la sezione svizzera, il presidente della CFBA Daniel Baud-Bovy scriveva: «dopo il periodo delle ricerche ardenti e disordinate, delle investigazioni nei domini che sfuggono all'espressione plastica, delle costruzioni astratte e puramente intellettuali generate dal cubismo, l'arte, tanto in

Svizzera che fuori, è una fiumana che rientra nel suo letto naturale per riprendere l'antico corso». ⁵¹ Ma nel generale clima di «ritorno all'ordine» le esperienze d'avanguardia non erano completamente sopite: come un fiume carsico esse continuavano a scorrere sotto la crosta di una cupa ufficialità, in attesa di tempi migliori. Lo testimonia la mostra «Zeitprobleme in der Schweizer Kunst», che quello stesso anno, a Zurigo, presentò per la prima volta un panorama completo delle principali correnti in cui si articolava l'avanguardia. ⁵² Organizzata dall'associazione *Allianz*, nella quale convivevano astrattisti e surrealisti, la mostra includeva artisti esclusi dall'ufficialità come Paul Klee, Alberto Giacometti, Max Bill, Jean Arp e Sophie Taeuber-Arp, Fritz Glarner, Richard Paul Lohse, che nel secondo dopoguerra saranno tra i protagonisti della mostra veneziana.

Dopo l'esito piuttosto deludente della Biennale del 1936, la CFBA decise di attenersi, nelle edizioni successive, al criterio di presentare nel proprio padiglione solo poche personalità artistiche di rilievo. Nelle tre Biennali che precedono lo scoppio della guerra, i nomi degli svizzeri presenti sono quelli di Hans Berger, Hermann Hubacher, Alexandre Blanchet, Jakob Probst, Karl Walser e Otto Charles Bänninger. Artisti che appartenevano a quell'arte «sana», lontana da ogni esotismo o degenerazione psicologica, che in quegli anni offriva al popolo svizzero, nel dilagare di pitture murali e sculture monumentali commissionate dallo stato, i modelli di un'elveticità retorica da opporre alle spinte disgreganti che la propaganda fascista e nazista innescavano nel paese. L'alterità, l'eccezione democratica rappresentata dalla Svizzera in un'Europa continentale dominata dai totalitarismi non trova invece espressione nelle opere d'arte presentate alle Biennali in questi anni. Le stesse forme di classicismo monumentale e sintetico, improntate alla retorica di «terra e sangue» della scultura fascista, si ritrovano nella scultura ufficiale svizzera, che nel 1938 con Hermann Hubacher e nel 1942 con Otto Charles Bänninger ottenne il prestigioso riconoscimento del Premio Mussolini. Quella del 1942 fu però l'ultima Biennale dell'era fascista; lo scoppio della guerra portò infatti ad una lunga interruzione della mostra che completamente rinnovata riaprì ufficialmente i battenti il 29 maggio 1948.

All'invito della rinata Biennale la Svizzera aderì fin da subito con entusiasmo, anche perché la presenza alla mostra veneziana si affiancava alle iniziative



16 Aldo Patocchi (1907-1986),
I disoccupati, 1932, silografia,
16 x 18 cm, Biennale 1936

diplomatiche messe in atto per superare l'isolazionismo in cui il paese si era rifugiato negli anni del conflitto mondiale. Nel clima di generale rinnovamento che caratterizzava l'Europa appena uscita dalla guerra, le partecipazioni svizzere alle prime Biennali del dopoguerra appaiono tuttavia come l'espressione di una continuità politica e sociale, e quindi anche artistica e culturale, non interrotta dal trauma della guerra come in molti altri paesi europei, dove la caduta dei regimi fascisti aveva trascinato con sé l'arte ufficiale degli anni '30 e dei primi anni '40, e quasi un'intera generazione di artisti era stata messa all'indice. In Svizzera il rinnovamento dei canoni dell'ufficialità artistica, che non doveva scontare accuse di collusione ideologica con il fascismo, non fu caratterizzato da una brusca rottura con il passato come in molte altre nazioni europee, ma si dispiegò con la gradualità propria alle dinamiche dei cambiamenti generazionali.

Nel 1948 la CFBA, dopo essersi interrogata sulla possibilità di inviare a Venezia un gruppo più numeroso di artisti, decise infine di continuare a riservare il padiglione svizzero a un numero ristretto di rappresentanti delle tre principali tecniche artistiche: pittura, scultura, incisione. Per la pittura la scelta cadde su René Auberjonois, le cui esitazioni ad accettare l'invito, poiché non riteneva di avere opere sufficienti a occupare degnamente tutto lo spazio del padiglione, indussero la CFBA ad affiancargli un altro pittore. Su indicazione dello stesso Auberjonois il pittore prescelto fu Albert Schnyder. Le sculture di Franz Fischer e le opere grafiche di Fritz Pauli completavano la sezione svizzera.

Proprio quell'anno, l'artista ticinese Felice Filippini si aggirava nei viali dei Giardini in veste di corrispondente della rivista «Svizzera italiana». In un lungo articolo dedicato alla manifestazione, intitolato «Procuste», che gli valse il secondo premio del Concorso per la critica straniera bandito dalla Biennale (il primo premio andò ad André Chastel), Filippini scriveva che la partecipazione del nostro paese appariva «assolutamente inadeguata a raffigurare la vera natura delle realizzazioni imposte entro queste pacifiche frontiere nel corso degli ultimi dieci anni». ⁵³ Chiedendosi perché non fossero stati invitati artisti quali Hans Erni, Hans Stocker, Max Hunziker, Carlo Cotti o Remo Rossi, artisti che indubbiamente erano più vicini alla sua sensibilità artistica, Filippini chiudeva le sue riflessioni sul padiglione svizzero, lamentando con amarezza la totale assenza di artisti svizzero-italiani. ⁵⁴

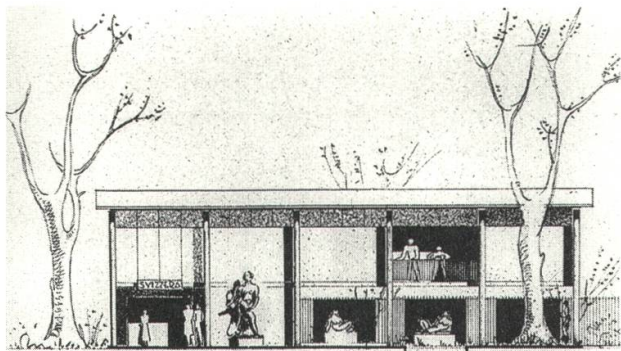
L'invito che lo stesso Filippini faceva in quell'articolo affinché in occasione della successiva edizione la CFBA avesse ad aumentare il numero degli artisti in modo da renderlo maggiormente rappresentativo della realtà artistica del paese, rispondeva in primo luogo alla volontà di difendere gli interessi di una realtà esigua come quella della Svizzera italiana, che solo all'interno di una partecipazione nazionale

numerosa poteva sperare di trovare lo spazio per accedere all'esposizione veneziana. L'invito di Filippini non venne ovviamente accolto, anzi, si rischiò persino che a Venezia nel 1950 la Svizzera non presentasse che un solo artista. Seppur con riluttanza,⁵⁵ la CFBA aveva infatti inizialmente accettato la proposta del professor Hofmann di riservare a un'unica personalità artistica lo spazio del padiglione, affinché la Svizzera potesse avere maggiori possibilità di aggiudicarsi uno dei Gran Premi. In quest'ottica, tenendo conto del successo riscosso alle Biennali dagli scultori svizzeri negli anni '30 e '40, si era deciso di puntare su Karl Geiser, il quale però declinò l'invito. La CFBA si accordò allora sui nomi di Alfred Heinrich Pellegrini ed Ernst Suter.

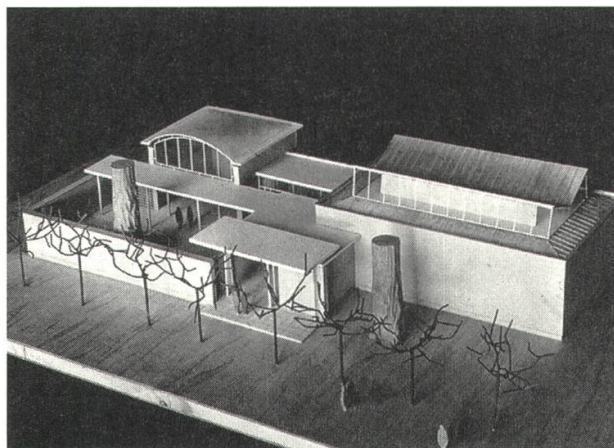
A fronte della continuità con l'arte ufficiale degli anni '30 e '40 che queste prime partecipazioni svizzere alle Biennali del dopoguerra documentano, nel paese si andava però ormai sempre più affermando la vulgata concretista, come testimonia la massiccia diffusione, a cavallo degli anni '50, del funzionalismo razionalista in architettura, di cui è un esempio significativo anche il nuovo padiglione svizzero ai Giardini. Già dopo la Biennale del 1948 era maturata all'interno della CFBA la convinzione che il padiglione ottenuto dalla direzione dell'esposizione nel 1932 non offriva delle soluzioni espositive adeguate ed era stata avanzata la proposta di edificare un nuovo padiglione. Al termine di lunghe trattative al fine di ottenere una collocazione più favorevole, si giunse nel luglio del 1951 a un accordo che prevedeva la vendita all'Egitto del vecchio edificio e l'assegnazione alla Svizzera di un'area di terreno su cui edificare un nuovo padiglione, nei pressi dell'entrata dei Giardini.

La direzione delle costruzioni federali aveva inizialmente incaricato l'architetto ticinese Rino Tami di presentare un progetto preliminare per il nuovo padiglione.⁵⁶ Dopo che si era visto rifiutare una prima versione, Tami elaborò un nuovo progetto che prevedeva un edificio articolato su due piani. Il pianterreno, dedicato alla scultura, comprendeva un porticato aperto e uno spazio chiuso, la cui altezza occupava entrambi i piani; attraverso una rampa di scale, aperta sul parco, si raggiungeva poi una loggia al piano superiore da cui si accedeva a una grande sala destinata a ospitare i dipinti. Anche questa soluzione non incontrò, però, il favore della CFBA, per cui Tami decise di rinunciare definitivamente all'incarico (ill. 17).

A questo punto la Commissione decise di proporre un concorso cui vennero chiamati a partecipare Max Bill, Bruno Giacometti, Werner Krebs e John Torcapel. Ad essere scelto fu il progetto di Bruno Giacometti (ill. 18), la cui costruzione era articolata in tre blocchi di diversa volumetria: una grande sala illuminata da luce zenitale per i dipinti, una sala, aperta anteriormente, per la scultura e un corridoio



17 Rino Tami (1908-1994), progetto per il padiglione svizzero, facciata principale, 1951, non realizzato



18 Bruno Giacometti (1907-2012), maquette del nuovo padiglione svizzero, 1952

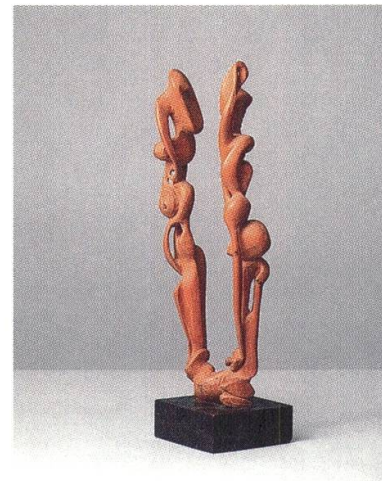
destinato alle opere grafiche o di piccolo formato.⁵⁷ Il nuovo padiglione, che Pallucchini nell'introduzione al catalogo della XXVI Biennale, considerava, «per la sua funzionalità e per il modo in cui si sposa al verde circostante, un modello del genere»,⁵⁸ venne inaugurato il 14 giugno con le mostre di Max Gubler, Jakob Probst e Hans Fischer.

In realtà, se l'auspicio che lo stesso Pallucchini aveva espresso in una lettera a Ernst Morgenthaler si fosse realizzato, le nuove sale del padiglione elvetico progettato da Bruno Giacometti avrebbero potuto essere inaugurate dalle opere del suo ben più celebre fratello. Augurandosi che le «correnti più vive, più nuove, più ardite» dell'arte elvetica fossero rappresentate alla Biennale, Pallucchini aveva infatti suggerito i nomi di Alberto Giacometti e Max Bill, lasciando intendere che la presenza nel padiglione svizzero delle opere plastiche di uno di questi due artisti avrebbe costituito una seria ipotesi sul premio internazionale per la scultura.⁵⁹ Una simile prospettiva non aveva certo lasciato indifferenti i membri della CFBA, la cui maggioranza era però contraria all'idea di presentare a Venezia l'arte concreta di Max Bill. Si era dunque optato per Alberto Giacometti, ma questi aveva risposto negativamente, suggerendo, con non troppo dissimulata ironia, di riservare tale onore a quello che lui considerava il più grande scultore svizzero del tempo: Hermann Haller.⁶⁰ Appena deceduto, Haller, esponente di spicco dell'ufficialità artistica della prima metà del Novecento, era stato uno degli scultori che assieme a Hubacher e Bänninger aveva rappresentato la Svizzera a Venezia negli anni del fascismo.

Se, nel 1954, la grande mostra dedicata all'ormai ottantacinquenne Cuno Amiet si inseriva bene, anche se un po' in ritardo, nel programma di ricapitolazione storica delle prime Biennali del dopoguerra, la decisione di affiancargli le sculture di Carl Burckhardt (morto nel 1923) e Paul Speck ribadiva ancora una volta la linea conservatrice della CFBA, che aveva deciso di non aderire al tema di quello anno: il Surrealismo. Un movimento che nel panorama artistico svizzero poteva contare su alcuni esponenti di indubbio valore quali Walter Kurt Wiemken, Max von Moos, Otto Tschumi, Kurt Seligmann e tra i quali spiccava anche il ticinese Serge Brignoni (ill. 19). Anche in questa occasione, dunque, l'immagine dell'arte svizzera presentata a Venezia non corrispondeva alla realtà della ricerca artistica del paese. Una realtà sicuramente meno estranea alle esperienze internazionali più innovative e ben più multiforme e vitale di quello che poteva apparire ai visitatori della Biennale.

L'intensificarsi sulla stampa delle critiche al conservatorismo della CFBA, ma, soprattutto, l'affermazione dell'astrattismo che si andava imponendo nel circuito delle gallerie d'arte e dei musei, furono alla base delle scelte effettuate in occasione delle partecipazioni alle Biennali del 1956 e del 1958, che sancirono la definitiva consacrazione ufficiale dell'arte d'avanguardia anche in Svizzera. Più che l'espressionismo astratto fu però l'astrazione geometrica a diventare il biglietto da visita di una Svizzera moderna e razionale. Come ha osservato Hans-Jörg Heusser, «la Confédération en était venue à un avant-gardisme d'Etat, qui se trouvait promu au rang de théorie artistique officielle».⁶¹ Nel sistema di valori della *Gute Form*, «transzendiere Wesentliches aus dem Katalog schweizerischer Nationaltugenden in eine mystische Sphäre, oder: hier feiere unsere Heimatidee Auferstehung im zeitlosen Raum einer ‹geistigen Heimat›».⁶² L'ufficializzazione dell'arte concreta offriva inoltre alla Svizzera la possibilità di fare palinodia delle esclusioni e degli ostracismi degli anni '30 e '40, accaparrando all'orgoglio nazionale una partecipazione di primo piano alle ricerche moderniste, che nel frattempo la consacrazione del mercato internazionale aveva provveduto a sterilizzare di ogni potenziale sovversivo.

Lo stimolo costituito dal grande successo della prima «Esposizione di scultura all'aperto» promossa da Marcel Joray a Bienne nel 1954, che aveva mostrato per la prima volta in tutta la sua ampiezza la vitalità dell'astrattismo scultoreo svizzero, indusse la CFBA a proporre a Venezia nel 1956 una mostra sulla «Scultura non



19 Serge Brignoni (1903-2002), *Erotique-végétal I*, 1933, legno, 40,5 x 13,5 x 10 cm, Kunstmuseum Bern, Biennale 1956



20 Alberto Giacometti mentre allestisce le proprie opere alla Biennale del 1962 (Fotografia di Ugo Mulas)

figurativa in Svizzera».⁶³ Come notava con rammarico lo stesso Heinz Keller, nell'introduzione del catalogo, a minare la completezza di questo panorama sulla scultura elvetica era però ancora una volta l'assenza di due artisti di primo piano, quali Alberto Giacometti e Max Bill. Un'assenza che veniva esplicitamente dichiarata, onde evitare che venisse addebitata alla miopia della CFBA, visto che entrambi gli artisti avevano declinato l'invito che era stato loro rivolto. In realtà Giacometti quell'anno non era affatto assente dalla Biennale. Le sue opere erano infatti esposte nel padiglione francese, come si fece osservare con stupore misto a disappunto sulla stampa ticinese: «curioso è poi che lo scultore svizzero Alberto Giacometti, che è il fratello dell'architetto che ha costruito il padiglione svizzero, e di cui si lamenta l'assenza nel catalogo elvetico [...], sia invece visibile nel padiglione francese. Anche chi è lontanissimo dal fare questioni di nazionalismo, deve notare il fatto come un'anomalia strana».⁶⁴

Due anni dopo la Svizzera, oltre alle sculture di Max Bill, presentava nel proprio padiglione un panorama dell'astrazione in campo pittorico. La scelta degli artisti era stata effettuata dalla CFBA in occasione della mostra «La peinture abstraite en Suisse», organizzata l'anno prima a Neuchâtel dal solito Marcel Joray. A dominare la scena era il gruppo dei concretisti zurighesi, cui appartenevano Camille Graeser, Fritz Glarner, Richard Paul Lohse, Theodor Bally e ovviamente Max Bill. Meno

improntate a canoni di rigorosa matematicità, ma tendenti piuttosto ad accentuazioni espressive e liriche, erano le opere di Leo Leuppi, Walter Bodmer, Theo Eble e Max von Mühlenen. Gli artisti presenti appartenevano quasi tutti alla generazione nata intorno agli inizi del secolo, mentre le nuove ricerche legate alla spontaneità espressiva del gesto e della materia, con le quali si confrontavano anche i giovani artisti svizzeri, erano rappresentate unicamente da Wilfrid Moser, Wolf Barth e Charles Rollier.

Nell'ambito delle partecipazioni svizzere del 1956 e del 1958 che, proponendosi di offrire un ampio spaccato delle esperienze astratte nel nostro paese, avevano incluso eccezionalmente un numero molto ampio di artisti (in totale furono 33), la Svizzera italiana ebbe quale unico rappresentante Serge Brignoni, di cui furono esposte sette sculture, quasi tutte risalenti agli anni '30.⁶⁵ La sostanziale assenza di artisti ticinesi in queste due occasioni era in primo luogo il frutto dell'assoluta impermeabilità che aveva caratterizzato nei decenni precedenti la cultura ticinese rispetto alle esperienze delle avanguardie. Nell'immediato dopoguerra, uscendo da un isolamento artistico durato oltre vent'anni, nel quale l'unica eco avvertibile era stata quella del Novecento italiano, gli artisti ticinesi erano infatti attestati in gran parte su posizioni ormai largamente superate. Pur essendo collocato, non solo geograficamente, ma anche culturalmente, a metà strada tra Zurigo e Milano, due centri propulsori del costruttivismo del dopoguerra, il Ticino inoltre non conobbe, se non tardivamente e quasi unicamente per via d'importazione, la tradizione dell'astrazione geometrica che in Svizzera godeva allora dei favori dell'ufficialità.

Va però anche osservato che la dittatura concretista imperante nel nostro paese finì per relegare ai margini gli artisti che declinavano le ricerche che venivano maturando in quel giro d'anni a livello internazionale nell'ambito dell'Informale e dell'Espressionismo astratto. In virtù dei rapporti che si andavano ripristinando con il capoluogo lombardo, tornato a essere un polo di attrazione per la cultura ticinese, il Ticino poteva invece vantare già alla metà degli anni '50 figure di primo piano nell'ambito del naturalismo informale, quali Giuseppe Bolzani e Massimo Cavalli, che non avrebbero certo sfigurato in una panoramica sulla pittura astratta in Svizzera, come quella che si poteva ammirare nel padiglione svizzero nel 1958.⁶⁶

Riflettendo sulle presenze ticinesi alle Biennali del dopoguerra, non si può dimenticare che a partire dal 1948 a rappresentare la Svizzera italiana nella CFBA fu lo scultore Remo Rossi, il quale rimase in carica fino al 1979, assumendone nel 1954 la vicepresidenza e nel 1969 la presidenza, e rivestendo il ruolo di commissario del padiglione svizzero dal 1962 al 1972. In questi trent'anni, in cui grazie

all'acume politico di Rossi il Ticino ebbe un rappresentante particolarmente influente nella CFBA, le presenze di artisti svizzero-italiani alla Biennale sono praticamente inesistenti se si eccettua quella già citata di Brignoni nel 1956. Oltre che per i motivi citati in precedenza, questa paradossale constatazione trova spiegazione nel conservatorismo che caratterizzava la visione di Rossi e dell'intera CFBA in questi decenni. Un conservatorismo al quale va addebitato il fatto che le figure più interessanti emerse tra le giovani leve dell'arte ticinese negli anni '60 e '70, al pari di quelle del resto del paese, non vennero praticamente mai prese in considerazione per la Biennale.

La critica principale che era stata mossa alle partecipazioni alle Biennali del 1956 e del 1958, di cui si era apprezzata l'apertura alle correnti d'avanguardia, era quella di aver proposto delle mostre troppo affollate, impedendo così agli artisti di maggior valore di poter emergere nel panorama internazionale.⁶⁷ Per questo motivo la CFBA decise nel 1960 di rinunciare definitivamente all'idea di mostrare a Venezia le tendenze in atto nel panorama artistico svizzero e di riservare unicamente a singole personalità artistiche, già affermatesi sul piano nazionale, la possibilità di accedere al riconoscimento internazionale che la partecipazione alla Biennale garantiva. Sulla scorta di tale principio la Commissione si risolse a fare nuovamente un tentativo con Alberto Giacometti, mettendo a sua disposizione l'intero spazio del padiglione svizzero. Per evitare di incorrere in un nuovo rifiuto, questa volta l'invito venne rivolto all'artista direttamente dal consigliere federale Hans Peter Tschudi. Giacometti però declinò anche questa volta l'offerta: «pour accepter d'exposer au Pavillon Suisse de la Biennale de Venise je voudrais avoir une partie importante de choses inédites, or en 1958 j'ai très peu produit et moins encore en 1959 bien que je ne me sois pas arrêté de travailler. J'en suis réduit maintenant à essayer de faire une petite tête et tout mon travail est remis en question comme cela ne m'était pas arrivé depuis 1935. [...] Il me serais tout à fait intolérable dans ces conditions de n'être présente au Pavillon Suisse qu'avec des choses qui ont déjà été vues un peu partout mais que j'exposerais volontiers si elles ne faisaient qu'accompagner des choses nouvelles qui malheureusement n'existent pas encore ni en nombre ni en qualité, surtout, suffisante. Voilà les raisons qui m'obligent à décliner l'honneur que vous me faites et je ne peux que vous exprimer ma profonde reconnaissance d'avoir pensé à moi.»⁶⁸

In effetti, se è vero che la crisi affrontata da Giacometti in quegli anni lo indusse a rinunciare a molte proposte espositive, non sembra estraneo al suo ennesimo rifiuto a rappresentare ufficialmente la Svizzera alla Biennale un sentimento di estraneità e indifferenza nei confronti delle istituzioni elvetiche che l'avevano così

a lungo ignorato. Un'ipotesi che sembra trovare conferma nel fatto che due anni dopo egli aderì con entusiasmo all'invito, rivoltogli direttamente dalla direzione della Biennale, di esporre le sue opere nel padiglione centrale, recandosi personalmente a Venezia per allestire la mostra (ill. 20), che divenne l'evento principale di quell'anno e che gli valse il Gran Premio per la Scultura.

Dopo la rinuncia di Giacometti a rappresentare la Svizzera alla XXX Biennale, la CFBA decise di invitare i pittori Otto Tschumi e Varlin e lo scultore Robert Müller, quasi a ribattere alle accuse di chi come Max Berger, commentando la Biennale del 1958, vedeva l'ufficialità artistica svizzera dominata da una nuova forma di conformismo estetico, «so dass sich an den beiden letzten Venezianer Biennalen keine Schweizer mehr ausgestellt sahen, die nicht das Gelöbnis, sich aller gegenständlichen Darstellung zu enthalten, abgelegt und ihre Künstlerfrisur einer entsprechenden Tonsur unterzogen hatten».⁶⁹ La Biennale del 1960 rimase però un'eccezione: dalla successiva edizione e fino al 1972, infatti, furono sostanzialmente le correnti dell'astrattismo, e in particolare il concretismo zurighese, a rappresentare l'arte svizzera a Venezia. Nel tentativo di risarcire da decenni di oblio alcuni degli esponenti storici dell'avanguardia, da Moilliet (1962) a Itten (1966), da Glarner (1968) a Lohse (1972), in quegli anni si finì però per negare alla rappresentanza svizzera quella funzione di ricognizione critica del presente e di valorizzazione sul piano internazionale delle esperienze più attuali maturate in ambito nazionale che dovrebbe costituire uno degli obiettivi principali di una rassegna periodica come la Biennale.⁷⁰

È solo con la Biennale del 1976 che il padiglione svizzero si aprì in maniera decisa alle ricerche più innovative dell'ultimo decennio. La Commissione decise, infatti, dopo alcune titubanze iniziali «per la svolta a sinistra» di una Biennale sempre più politicizzata, di aderire al tema di quell'anno, «Ambiente/Arte», mettendo al centro del proprio padiglione il tema della scultura negli spazi pubblici. In questo caso non si trattò di una mostra in senso tradizionale, ma di un programma di animazioni che si prolungò per tutto il periodo dell'esposizione coinvolgendo una ventina tra artisti, gruppi di artisti e scuole d'arte, che alternativamente proposero ricerche, progetti, documentazioni fotografiche, happening, performance teatrali e spettacoli musicali. La Svizzera italiana era rappresentata dal Centro scolastico industrie artistiche di Lugano, i cui studenti presentavano i risultati di ricerche sulla realtà rurale delle valli, e dall'artista Pierluigi Poretti. Di origine ticinese era anche Peter Travaglini, artista nato e cresciuto a Berna, le cui sculture pubbliche erano documentate da una proiezione di diapositive e da alcune fotografie.

L'impegno del presidente Carlo Ripa di Meana per una riforma dell'esposizione veneziana che la trasformasse in un laboratorio permanente delle arti e che favorisse un decentramento delle attività fu tra l'altro all'origine di un'iniziativa singolare, ma estemporanea, come quella che vide la Biennale offrire alla Città di Bellinzona la grande mostra di Man Ray presentata quell'anno in Laguna.⁷¹

Dopo la Biennale «sperimentale» del 1976 le partecipazioni svizzere alle due edizioni successive si collocano in una fase di transizione tra la «dittatura» costruttivista e l'affermarsi della generazione degli anni '60 e '70. Se nel 1978 furono Jean Lecoultré, già membro della CFBA, Raffael Benazzi e Roland Hotz a rappresentare il nostro paese, nel 1980 i tre artisti presentati nel padiglione svizzero erano Wilfrid Moser, Peter Stein e Oscar Wigglé.

La Biennale del 1980 fu anche l'ultima dell'era Rossi; nel 1979, dopo trent'anni, lo scultore ticinese lasciò infatti la CFBA, e la sua partenza segnò anche simbolicamente la fine di un ciclo. Nel 1982, quando una CFBA in gran parte rinnovata decise di affidare a Dieter Roth l'intero spazio del padiglione, non solo l'ufficialità svizzera si aprì finalmente alle avanguardie della seconda metà del Novecento, ma la stessa impostazione delle partecipazioni svizzere venne completamente modificata: a partire da quella edizione agli artisti venne infatti chiesto di realizzare dei progetti espressamente pensati per l'occasione.

Scorrendo l'elenco delle partecipazioni svizzere degli ultimi trent'anni – in cui, cercando di recuperare il ritardo accumulato in precedenza, si è dapprima provveduto alla consacrazione di figure di primo piano degli anni '60 e '70 ormai ampiamente affermate nel panorama internazionale (John M Armleder, Markus Raetz, Olivier Mosset, Fischli e Weiss, Roman Signer, Urs Lüthi), per poi procedere negli ultimi dieci anni ad una sempre più attiva promozione delle esperienze artistiche più attuali – possiamo constatare come gli artisti della Svizzera italiana sono ancora una volta sostanzialmente assenti. L'unico ticinese che figura nell'elenco dei trentadue artisti presentati ufficialmente dalla Svizzera a Venezia tra il 1982 e il 2011 è Felice Varini, il quale nel 1988 inaugurò, con un intervento che indagava l'ambiguità dei meccanismi percettivi, il nuovo spazio espositivo della chiesa di San Stae. La decisione di includere Varini tra gli artisti invitati ad esporre a Venezia nel 1988 arrivò al termine di un lungo e articolato dibattito che aveva preso avvio anche in seguito alle sollecitazioni rivolte all'Ufficio federale della cultura da alcuni esponenti politici cantonali affinché quell'anno il Ticino potesse finalmente trovare spazio nella rappresentanza svizzera alla Biennale.⁷² All'interno della CFBA fu l'architetto Mario Botta a sostenere le ragioni degli artisti ticinesi, con un intervento che metteva l'accento sulle difficoltà in cui si trovavano a operare per la loro margi-



21, 22 Felice Varini (*1952), *360° a San Stae*, 1988, installazione ambientale (Photo jet painting), Chiesa di San Stae, Venezia (Fotografia di Antoine De Roux), Biennale 1988

nalità linguistica, geografica e politica. Al termine di un complesso processo decisionale la Commissione si accordò infine sulla proposta di affidare a Markus Raetz gli spazi del padiglione e di invitare i ticinesi Niele Toroni e Felice Varini ad esporre nella chiesa di San Stae, il cui recente restauro era stato possibile grazie al sostegno finanziario della Confederazione. L'accordo così faticosamente raggiunto rischiò successivamente di essere vanificato dalla rinuncia di Toroni. Tuttavia anche di fronte al rifiuto di quest'ultimo i membri della CFBA decisero di non rimettere nuovamente in discussione le scelte effettuate, per cui alla XLIII Biennale la Svizzera fu rappresentata dai soli Raetz e Varini (ill. 21, 22).

Riflettendo sulle vicissitudini che hanno caratterizzato venticinque anni fa l'ultima presenza svizzero-italiana alla rassegna veneziana, possiamo osservare, in chiusura di questo nostro excursus attraverso un secolo di Biennali, che la Svizzera italiana non può limitarsi a rivendicare l'applicazione di un criterio di rappresentanza proporzionale che rispecchi i rapporti numerici tra le diverse aree del paese, ma deve battersi affinché, al di là delle differenze linguistiche, anche gli artisti ticinesi possano a pieno titolo essere integrati nel sistema dell'arte svizzera. Rispetto ad un secolo fa la Svizzera tedesca, ma anche quella francese, si sono dotate di un sistema artistico efficiente e ramificato che è riuscito ad imporsi sulla scena internazionale e che non costringe più gli artisti ad emigrare (oggi semmai hanno la possibilità di effettuare confortevoli e stipendiate residenze in diverse città del mondo). All'interno di questo sistema, per una serie complessa di fattori, il Ticino ha finito purtroppo per rimanere ai margini. Un po' provocatoriamente si potrebbe

allora affermare che oggi per gli artisti ticinesi è più importante rivendicare la possibilità di esporre regolarmente a Zurigo, piuttosto che a Venezia. A quel punto, infatti, chiedersi quante e quali siano state le presenze ticinesi alle Biennali avrebbe lo stesso interesse che chiedersi quali e quanti siano stati gli artisti del canton Appenzello ad esporre nel padiglione svizzero: praticamente nessuno.

Zusammenfassung

Lässt man die Beiträge der italienischen Schweiz an der Biennale von Venedig Revue passieren, so stellt man fest, dass sie paradoxerweise in den Jahren vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs häufig und auch gut besetzt waren. Damals stellten die Tessiner Künstler Seite an Seite mit ihren Kollegen aus dem südlichen Nachbarland aus. Seit 1920, dem Jahr, in dem die Schweiz zum ersten Mal offiziell an der Veranstaltung in der Lagunenstadt teilnahm, traten die Künstler aus der Südschweiz jedoch immer seltener auf der venezianischen Bühne auf. Während die Tessiner Präsenz in den italienischen Sektionen an der Schwelle zum 20. Jahrhundert bezeugt, dass die kulturelle Identität schwerer wog als die nationale Zugehörigkeit, fand sich das Tessin mit dem Aufkommen der Totalitarismen in Europa und der Durchsetzung der Geistigen Landesverteidigung in der Schweiz ein paar Jahrzehnte später schliesslich aus der Moderne ausgegrenzt und in den starren Schranken einer abgeschotteten regionalen Identität gefangen. Vom Zweiten Weltkrieg bis heute wurden nur zwei Vertreter des Tessins für die Schweizer Beteiligungen an der Biennale von Venedig berücksichtigt: Serge Brignoni und Felice Varini. Einmal abgesehen von den Absagen so bedeutender Künstler wie Alberto Giacometti und Niele Toroni, erklärt sich diese spärliche Präsenz zu einem Teil mit der Entscheidung, die Schweizer Beiträge auf wenige Beteiligte zu beschränken. Eine wesentliche Rolle spielen aber vor allem die Schwierigkeiten, denen die italophone Minderheit noch heute begegnet, wenn sie vollberechtigt am schweizerischen Kunstsystem teilhaben will.

- * Avvertenza: nelle note è stata utilizzata l'abbreviazione «V» per indicare i verbali della Commissione federale di belle arti (CFBA).
- 1 Sul tema generale delle biennali d'arte e sul concetto di «biennialogia» cfr. il recente Elena Fillipovic/Marieke van Hal/Solveig Øvstebø (a cura di), *The Biennial Reader*, Bergen Kunsthall/Ostfildern: Hatje Cantz, 2010. Per una storia delle partecipazioni svizzere alle Biennali di Venezia oltre al breve saggio di Cäsar Menz, «Die Teilnahme der Schweiz an der Biennale von Venedig 1920-1960», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 43 (1986), pp. 411-416, poi ripreso e ampliato in: *Der Bund fördert. Der Bund sammelt*, a cura del Bundesamt für Kulturpflege, cat. della mostra Aargauer Kunsthau Aarau, 1.10.-13.11.1988, Baden: Lars Müller, 1988, pp. 53-64, cfr. il mio «La Svizzera ai Giardini. Partecipazioni elvetiche all'Esposizione internazionale d'arte di Venezia 1895-2007» in: *Arte e Storia (Svizzeri a Venezia: nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dalla metà del Quattrocento ad oggi)*, n. 40, 2008, pp. 498-511, che costituisce una sintesi della mia tesi di laurea all'Università degli Studi di Milano (2001).
- 2 Il termine «nazione» si intende qui nel suo originario significato ottocentesco di comunità che condivide non solo un contesto territoriale, ma soprattutto una tradizione linguistica e culturale.
- 3 Lettera di Pietro Chiesa al segretario dell'Esposizione Permanente di Milano, pubblicata in *Pietro Chiesa 1876-1959. Affetti e ideali negli anni difficili*, a cura di Simone Soldini et al., cat. della mostra Museo d'arte, Mendrisio, 25.4.-27.6.2004, p. 229.
- 4 Il dipinto, dato per disperso, dopo le innumerevoli traversie che hanno segnato i destini della famiglia Savoia e del suo patrimonio,

- è stato rintracciato una decina di anni fa da Matteo Bianchi nelle Collezioni della Cassa di Risparmio delle Provincie lombarde. Cfr. Matteo Bianchi, *Luigi Rossi. Catalogo ragionato*, Milano: Motta, 1998, pp. 170-171.
- 5 Rossana Bossaglia, «Un artista europeo», in: Matteo Bianchi, *Luigi Rossi 1853-1923*, saggio di Rossana Bossaglia, Busto Arsizio: Bramante, 1979, pp. 23-36, cit. p. 32.
 - 6 Nel 1903 esponeva un piccolo acquerello nelle sale della Lombardia; nel 1912 era presente con «Cerere» e «Plein-air» alla mostra della Società degli acquerellisti lombardi, di cui era stato uno dei fondatori l'anno prima assieme a Sala, Carcano, Bazzaro e Gola; nel 1914 proponeva due opere nella sala dedicata ai divisionisti italiani.
 - 7 Sulla presenza ticinese all'Accademia di Brera nella seconda metà dell'Ottocento cfr. *Dall'Accademia all'atelier. Pittori tra Brera e il canton Ticino nell'Ottocento*, a cura di Maria Angela Previtiera e Sergio Reborà, cat. della mostra Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, Rancate, 15.9.-26.11.2000, Milano: Electa, 2000.
 - 8 «Je préférerais envoyer d'abord la «Nuit» comme tu l'indique mais ensuite l'«Eurythmie» au lieu d'«Ames déçues». On m'a invité à Vienne aussi – je pensais envoyer «Ames déçues» à Vienne, mais si tu juges bien préférable pour moi de donner les deux toiles indiquées par toi je les enverrai les deux à l'internationale de Venise pourvu que je n'ai pas de frais de transport.» Questa cartolina postale inviata da Hodler al pittore Luigi Rossi nel febbraio del 1899 è riprodotta in Bianchi 1979 (cfr. nota 5), p. 313.
 - 9 Oltre che alle Biennali, gli artisti ticinesi erano particolarmente presenti alle mostre della Permanente di Milano e della Promotrice di Torino.
 - 10 Va osservato che anche dopo il 1920, quando la Svizzera iniziò a partecipare ufficialmente alla Biennale, Chiesa espone sempre le sue opere nel padiglione italiano.
 - 11 Maria Mimita Lamberti, «Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini», in: *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, cat. della mostra Palazzo Ducale/Galleria d'arte moderna Ca' Pesaro, Venezia, 10.6.-15.10.1995, [Milano]: Fabbri, 1995, p. 47.
 - 12 Cfr. Vittorio Pica, *L'arte mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1901, pp. 5-20.
 - 13 Ibid., p. 13.
 - 14 Su Luigi Chialiva cfr. *Luigi Chialiva (1842-1914). Tra pittura di paese e pittura animalista*, a cura di Giovanni Anzani, cat. della mostra Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, Rancate, 19.9.-30.11.2003, Milano: Skira, 2003.
 - 15 Giovanna Ginex, «Adolfo Feragutti Visconti e la pittura dei lombardi del suo tempo», in: *Adolfo Feragutti Visconti 1850-1924*, a cura di Giulio Foletti, cat. della mostra Civica Galleria d'arte Villa dei Cedri, Bellinzona/Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, Rancate, 9.10.-8.12.1991, Lugano: Fidia edizioni d'arte, 1991, p. 22.
 - 16 Charles Giron, Hans Sandreuter, «L'exposition universelle de 1900 à Paris», in: *Art suisse. Schweizer Kunst*, settembre 1901, n. 17, pp. 3-4, cit. p. 4.
 - 17 Cfr. *Regolamento per la partecipazione collettiva degli artisti svizzeri alle esposizioni straniere*, emanato dal Consiglio federale in data 29.5.1896.
 - 18 Cfr. *Art suisse. Schweizer Kunst*, maggio 1907, n. 66, p. 68.
 - 19 Ibid.
 - 20 Ibid.
 - 21 Cfr. «Procès-verbal de l'assemblée des délégués des sections, Fribourg août 1908», in: *Art suisse. Schweizer Kunst*, agosto 1907, n. 68, p. 77.
 - 22 Cfr. la lettera di Antonio Fradeletto a Pietro Chiesa del 30.7.1907, in: Mendrisio 2004 (cfr. nota 3), p. 228.
 - 23 «I dettagli che lei fornisce sull'esposizione di Venezia sono davvero interessanti e le condizioni della presidenza mi paiono molto giuste. La questione sarà senza dubbio comunicata, per una discussione, alle altre sezioni dal nostro presidente Silvestre. Non ho dubbi sull'adesione degli artisti svizzeri all'esposizione di Venezia di cui ho sempre sentito dire un gran bene.» Da una lettera di Albert Trachsel a Pietro Chiesa del 19.8.1907, ibid., p. 229.

- 24 Come ricorda Albert Silvestre nel suo rapporto all'assemblea generale del 6.8.1908: «Par l'entremise de notre collègue M. Chiesa, le Comité Central fut mis en relation avec M. le Secrétaire général de l'Exposition, favorable en principe à l'organisation d'une section Suisse. A la suite de ces pourparlers, votre président et votre trésorier, M. Maillard architecte se rendirent sur place afin d'examiner les locaux mis à notre disposition et pour étudier la question des frais nécessités par leur aménagement. De très belles salles furent mises à notre disposition mais malheureusement lorsqu'il s'est agi pour chacun des participants d'accepter sa part des frais on a vu se refroidir considérablement l'enthousiasme qu'accompagnait l'initiative de cette proposition et votre comité en face de l'impossibilité matérielle dans laquelle il se trouvait de pousser plus loin la chose, s'est vu contraint de renoncer à ce projet», in: *Art suisse. Schweizer Kunst*, agosto-settembre 1908, n. 78, p. 184.
- 25 Albert Silvestre, «La participation des artistes suisses à l'Exposition internationale des Beaux-Arts de Venise», in: *Art suisse. Schweizer Kunst*, settembre 1907, n. 69, pp. 97-98, cit. p. 97.
- 26 Persona singolarissima e dai molteplici interessi, Guidini si era formato a Milano, collaborando con Giuseppe Mengoni negli anni in cui questi era impegnato nella realizzazione della Galleria Vittorio Emanuele. Alla professione di architetto egli aveva però ben presto affiancato l'impegno a favore della promozione dell'arte e della tutela del patrimonio artistico. In quest'ambito sono da ricordare i suoi interventi per l'introduzione del disegno come materia di insegnamento nelle scuole, le proposte per una legge cantonale sulla tutela del patrimonio artistico, il restauro della chiesa di Santa Croce a Riva San Vitale.
- 27 Cfr. V 76/7-8.2.1908, p. 31.
- 28 A[ugusto] Guidini, *Missione d'Arte e d'artisti e mansioni statali*, Lugano: Sanvito & Co, 1919, pp. 29-30.
- 29 Cfr. «Procès-verbal de l'assemblée des délégués de sections du dimanche 1 mars 1908», in: *Art suisse. Schweizer Kunst*, marzo-aprile 1908, n. 72, pp. 5-6.
- 30 Cfr. *100 Jahre Gesellschaft Schweizerischer Maler Bildhauer und Architekten 1865-1965*, [s. l.]: Gesellschaft Schweizerischer Maler Bildhauer und Architekten, 1965, pp. 16-17.
- 31 Cfr. V 77/14.5.1908. La vicenda è ricordata anche in Guidini 1919 (cfr. nota 27), pp. 31-32.
- 32 Ibid., p.31.
- 33 «Che se la proposta non approdò, e se non mi riesci di ottenere un migliore e positivo risultato, ciò devesi ascrivere alla forma transitoria di appartenenza a detta Commissione: per me pur sgraziatamente abbreviata dal forzato e temporaneo esulamento in altri lidi lontani, per impulso di nuove iniziative e battaglie, e per desiderio di conoscenza del mondo chiamato nuovo». Ibid.
- 34 Ibid., p. 32.
- 35 Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1912, p. 97.
- 36 «Je vous avoue tout de suite: je ne suis pas d'accord avec le procédé de la commission. J'avais proposé de faire une choix d'ouvres et non de noms d'artistes. Nous ne pouvons exposer à Venise qu'un[e] cinquantaine de toiles au plus. Si on faisait une choix parmi les collection[s] particulières en Suisse on trouverais [sic] aisément 50 o[e]uvres intéressantes et caractéristiques et personnelles pour une exposition représentative de la Suisse. Le système d'invitations personnelles qu'on a adopté à Berne n'est pas heureux. Il est injuste et provoque trop de critique et de mauvais sang parmi les artistes.», lettera di Giovanni Giacometti al presidente della CFBA Daniel Baud-Bovy, datata 2.12.1919. Archivio federale, Berna, E81, 1000/1134, vol. 25, n. 272, «Venedig, Internationale Kunstausstellung», 1919-1920.
- 37 Aggirandosi tra i viali alberati dei Giardini, Alberto Giacometti rimase particolarmente colpito dalle retrospettive di Cézanne e Archipenko, con cui prendeva avvio il tentativo del nuovo segretario generale della Biennale Vittorio Pica di aggiornare la cultura italiana sulle principali esperienze artistiche maturate oltralpe nei primi decenni del Novecento.
- 38 Hans Graber, *Schweizer Maler*, Königstein im Taunus/Lipsia: Langewiesche, 1913, p. 5.

- 39 Ibid., p. 6.
- 40 Ibid., p. 6, nota 1.
- 41 Francesco Saponi, *La dodicesima Esposizione d'arte a Venezia, 1920*, Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1920, p. 44.
- 42 V 120/11-12.7.1924, p. 20.
- 43 In quegli anni Chiesa era infatti il presidente della sezione ticinese della SPSAS.
- 44 V 123/27-28.5.1925, p. 6.
- 45 V 124/14-15.9.1925, p. 5.
- 46 F[rutz] Vital, «Venedigs internationale Kunstausstellungen», in: *Der Kleine Bund*, 7 (18.7.1926), p. 226.
- 47 Cfr. V 133/1-2.2.1929, p. 3.
- 48 «Parlando della Biennale di Venezia», in: *L'Adula*, n. 5, 29.5.1932, p. 1.
- 49 «Non si ha ancora avuto nessuna seduta per il Salone federale a Berna. Può stare sicuro che nella discussione in merito il nome di Chiesa verrà pronunciato parecchie volte e da diverse parti. Ma lei sa bene, che non si può promettere nulla. Mi è prezioso di sapere che lei ha opere nuove per tutta una sala. Appena saprò qualche cosa le darò un cenno. L'affare di Venezia è tutto differente. Lei sa forse già, che la Direzione della Biennale aveva espresso il desiderio, che una volta o l'altra si facesse vedere i giovani. Giovani siamo anche noi. Ma si sperirà questa volta proprio l'altra generazione. Sarà gente di talento, ma con nomi quasi o del tutto sconosciuti. Gente che sorte dal suolo, come i primi fiorellini in primavera. È una cosa abbastanza difficile, ma si vedrà»; lettera di Augusto Giacometti a Pietro Chiesa del 19.1.1936; Fondo Pietro Chiesa, Museo d'Arte Mendrisio.
- 50 Cfr. «Il pieno successo di Aldo Patocchi», in: *Libera Stampa*, n. 172, 28.7.1936, p. 2, e «La Svizzera alla ventesima Biennale di Venezia», in: *Il Dovere*, n. 126, 2.6.1936, p. 4.
- 51 *XX^a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. della mostra [La Biennale di Venezia, 20], 1.6-30.9.1936, Venezia: Ferrari, 1936, p. 331.
- 52 Su questa mostra che segna un momento importante della storia dell'avanguardia svizzera degli anni '30 cfr.: *Dreissiger Jahre Schweiz. 1936 – eine Konfrontation*, a cura di Heiny Widmer, cat. della mostra Aargauer Kunsthaus, Aarau, 13.9-18.10.1981.
- 53 Felice Filippini, «Procuste, ovvero delle violenze alla libertà dell'arte. Meditazione sulla XXVa Biennale di Venezia e sul congresso di Wroclaw», in: *Svizzera italiana* 7 (1948), pp. 259-296.
- 54 «Perché non si è invitato Hans Erni, oppure Stocker, Hunziker, Cotti o Rossi? Appunto: la nostra visita è mortificata dall'assenza di artisti svizzero-italiani: né mi consola quanto ebbe a dirmi qualcuno, d'aver gli ordinatori pensato a Pauli, per il mero fatto che abita a Cavigliano, quale rappresentante di una nostra espressione attuale». Ibid., p. 290.
- 55 Cfr. V 189/11.3.949. Il professor Huggler si era infatti chiesto, «haben wir das Recht, einen einzigen Mann derart herauszuheben, eine Geniestellung zuzuweisen, ihn gewissermassen als den «Grössten» der Schweiz zu presentieren?».
- 56 Cfr. Kenneth Frampton/Riccardo Bergossi, *Rino Tami. Opera completa*, Mendrisio: Mendrisio Academy Press, 2008, pp. 292-293.
- 57 Sul padiglione svizzero progettato da Bruno Giacometti cfr. «Der Schweizer Pavillon an der Biennale in Venedig. 1951/52, Bruno Giacometti, Architekt BSA, Zürich», in: *Das Werk* 39 (1952), pp. 282-285, e Marco Mulazzani, *I padiglioni della Biennale. Venezia 1887-1988* (Guide di architettura), Milano: Electa, 1988, pp. 91-93.
- 58 *XXVI^a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, cat. della mostra [La Biennale di Venezia, 26], 14.6.-19.10.1952, Venezia: Alfieri, 1952, p. XXI.
- 59 «Io mi auguro che questo anno la Svizzera possa portare essa stessa una grande mostra di Giacometti; oppure, se ciò non fosse attuabile, una mostra di Max Bill. Sia l'una che l'altra costituirebbero un'affermazione molto notevole. Ella ben sa che, in Europa la situazione della scultura moderna non è troppo felice; d'altra parte, alla Biennale esiste un premio internazionale per la scultura, come esiste per la pittura e l'incisione. Se nella vostra partecipazione voi poteste inserire uno di questi due nomi, senza dubbio avreste in mano una buona carta.»; lettera di Rodolfo Pallucchini a Ernst Morgenthaler, datata 31.10.1951, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Venezia.

- 60 Cfr. V 197/23.11.1951, p. 7.
- 61 Hans A. Lüthy/Hans-Jörg Heusser, *L'art en Suisse 1890-1980*, Losanna: Payot, 1983, p. 97.
- 62 Paul Nizon, *Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*, Berna: Kandelaber, 1970, p. 76.
- 63 *Svizzera. Scultura non figurativa. 28^a Biennale Venezia 1956*, [s. l.]: [s. n.], 1956. A partire da questa edizione la Svizzera decise, come avevano iniziato a fare altre nazioni, di pubblicare autonomamente, in occasione della Biennale, un piccolo catalogo delle opere presentate nel proprio padiglione.
- 64 G[uido] L[udovico] Luzzatto, *La Biennale di Venezia*, in: «Libera Stampa», n. 205, 7.9.1956, p. 3.
- 65 Brignoni aveva già esposto alla Biennale nel 1928, quando era stato incluso tra i rappresentanti della Scuola di Parigi.
- 66 Tra l'altro l'assenza di Giuseppe Bolzani dalla Biennale del 1958 appare ancora più inspiegabile se si tiene conto del fatto che nel 1957 figurava tra i pochi ticinesi presenti alla mostra di Neuchâtel «La peinture abstraite en Suisse».
- 67 Cfr. Maria Netter, «Die 29. Internationale Biennale der Künste in Venedig», in: *Basler Nachrichten*, 30.8.1958. «Die Eidgenössische Kunstkommission ist wieder einmal allzu weitherzig mit dem durch die beiden grossen Ausstellungen «Abstrakte Malerei» in Neuenburg und Winterthur bereitgestellten Material umgegangen. Fünfzehn Maler in dem einzigen zur Verfügung stehenden Bildersaal des Pavillons auszustellen, ist einfach zu viel und gib zu wenig. [...] Den Beweis liefert die vorzügliche Präsentation der Plastik im halboffenen Saal und im Gartenhof durch das ausgezeichnet ausgewählte und aufgestellte Werk Max Bills. Die Wirkung dieses geschlossenen kraftvollen und vor allem konsequenten Werkes war dann auch so stark, dass Bill an vorderster Stelle im «Rennen um den grossen Plastikpreis» lag.»
- 68 Lettera di Alberto Giacometti al consigliere federale Tschudi, datata Parigi, 1.2.1960, Archivio federale, Berna, E3001B, vol. 158.
- 69 Max Berger, «Zürich in Venedig», in: *Zürcher Woche*, 7.8.1958.
- 70 A partire dagli fine degli anni '60 questo compito venne assolto da una serie di mostre che presentavano al pubblico internazionale un panorama ben diverso della scena artistica elvetica quali «22 jonge Zwister» presentata nel 1968 allo Stedelijk Museum di Amsterdam e poi alla Kunsthalle di Berna, «Swiss Avangarde» presentata nel 1971 al New York Cultural Center, «Giovane arte svizzera» organizzata alla Rotonda della Besana a Milano nel 1972 e «31 artistes suisses» ospitata al Grand Palais di Parigi.
- 71 La mostra, inaugurata nel dicembre del 1976 a nemmeno un mese dalla scomparsa dell'artista, era giunta nella capitale ticinese grazie al rapporto di amicizia tra Ripa di Meana e il bellinzonese Francesco Grazi.
- 72 Cfr. V 345/28.5.1987, p. 7.