

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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 57 (2006)

Heft: 3: Klassische Avantgarde = Courants classiques de l'avant-garde = Correnti classiche dell'avanguardia

Artikel: L'avanguardia impossibile : il confronto problematico con le avanguardie storiche nel Cantone Ticino

Autor: Sonderegger, Cristina

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394341>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 12.01.2026

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

Cristina Sonderegger

L'avanguardia impossibile

Il confronto problematico con le avanguardie storiche nel Cantone Ticino

A eccezione di alcuni casi come Mario Chiattone e Giuseppe Foglia, nel complesso gli artisti ticinesi non sono stati ricettivi per quanto concerne i linguaggi dell'avanguardia. Tuttavia, parlare semplicemente di un'occasione mancata significherebbe semplificare in modo eccessivo la questione. È importante, invece, tener conto del sistema di relazioni dominante, del rapporto privilegiato tra il Ticino e Milano e del discorso identitario, nel quale il riferimento alla tradizione artistica ticinese e alla sua specificità, sia rispetto alla vicina Lombardia che al resto della Svizzera, gioca un ruolo fondamentale¹.

Affrontare la questione della presenza e dello sviluppo delle avanguardie storiche nel Cantone Ticino tra l'inizio del Novecento e la seconda guerra mondiale significa parlare, per certi versi, di un'assenza. Così come sarà assente, «con ripercussioni non sottili sul futuro, quella crisi del radicalismo totalizzante dell'avanguardia che allora segnò la cultura artistica internazionale, in stretta connessione-conseguenza col dramma della guerra»².

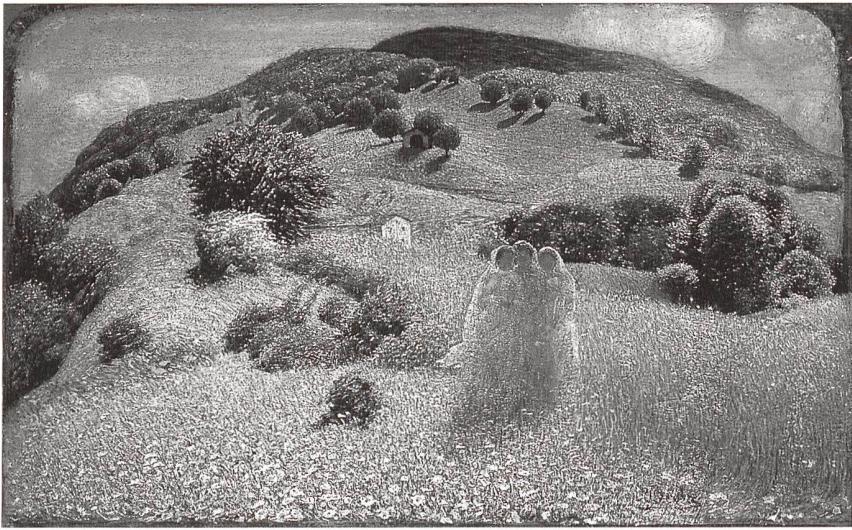
Nel complesso, gli artisti ticinesi non hanno recepito i linguaggi delle avanguardie e non si sono aperti al contatto con gli avanguardisti che hanno soggiornato nel cantone, a partire dagli esuli della prima guerra mondiale giunti al Sud delle Alpi sulla scia del clima creatosi attorno al Monte Verità di Ascona (basti citare Alexej Jawlensky e Marianne Werefkin), giù giù fino ai membri del gruppo *Rot-Blau* fondato nel Mendrisiotto, a Obino, la notte di San Silvestro del 1924–25 (Albert Müller, Paul Camenisch, Hermann Scherer e, in un secondo tempo, Werner Neuhaus e Otto Staiger).

In presenza di una matrice culturale che andava definendosi in opposizione ai valori della modernità urbana, alla quale veniva riconosciuta, tra le altre prerogative culturali, anche quella di definire i valori estetici più prestigiosi, non deve in effetti stupire il fatto che questi stessi valori venissero indicati come estranei e non artisticamente possibili. In un contesto in cui al grande si preferisce il piccolo, alla rottura la continuità, alla modernità la tradizione, e in cui si celebra, assumendola come tratto distintivo,

l'etica contadina, non c'è da meravigliarsi che l'estetica prenda la stessa via, privilegiando alle istanze internazionali la continuità della tradizione, per molto tempo identificata con la modernità lombarda. In Ticino mancavano inoltre le strutture espositive, i collezionisti, gli intellettuali e una critica attenta, cioè tutti quei fattori che avrebbero potuto incoraggiare e sostenere le esperienze che si discostavano dalle tendenze dominanti (le gallerie erano inesistenti e i musei erano limitati al Museo Vela di Ligornetto e all'emblematico Museo civico di belle arti di Lugano).

Se è possibile riscontrare – in alcuni rari casi, durante un lasso di tempo limitato, senza particolari conseguenze sull'ulteriore sviluppo della produzione artistica – un confronto con la scomposizione e la semplificazione formale futuro-cubista (si pensi in particolare a Giuseppe Foglia), sono invece assenti nel panorama dell'arte ticinese (ancora una volta fa parzialmente eccezione Giuseppe Foglia) le accensioni cromatiche e l'incisività espressiva degli espressionisti, presenti in numero elevato sul territorio cantonale tra la fine degli anni Dieci e la fine degli anni Venti. Ma soprattutto, non hanno alcun riscontro le ricerche condotte in senso astratto-geometrico (se non a partire dagli anni Sessanta), e ciò malgrado il Ticino si trovasse in una posizione geografica privilegiata, tra Zurigo e Como-Milano, nel mezzo di uno degli assi lungo il quale si è sviluppato il dibattito inerente l'arte concreta. Nel corso della seconda metà degli anni Venti, e più in particolare a partire dalla metà degli anni Trenta, gli artisti ticinesi denotano invece una certa inclinazione verso talune ricerche di Novecento, che si sviluppano nel clima di generale “ritorno all'ordine” e di ribaltamento dell'antistoricismo tipico dei movimenti avanguardistici. Le convergenze che si riscontrano con le avanguardie si limitano essenzialmente all'appropriazione frammentaria di alcuni elementi di un linguaggio, senza che ciò comporti l'adesione al discorso ideologico generale di rottura con il passato che le contraddistingue; è anche in questo senso che deve essere compreso un certo interesse verso alcune esperienze, appunto, di Novecento.

A differenza, ad esempio, di Giovanni Giacometti – originario anch'egli della parte italofona del paese e affiliato per un certo pe-



1

1 Edoardo Berta, Ritorno dal Corpus Domini, 1906 ca., olio su tavola, 25,5×40,7 cm, Museo cantonale d'arte, Lugano (proprietà della Confederazione svizzera, Ufficio federale della cultura, Berna; depositato quale prestito permanente).

2 Mario Chiattone, La gru elettrica, 1912, olio su tela, 94×135 cm, Dipartimento di Storia delle arti dell'Università, Gabinetto Disegni e Stampe, Pisa.

3 Mario Chiattone, Edificio con due torri I, 1914, tempera, matita, matita colorata e pastello su carta, 57,5×47 cm, Museo civico di belle arti, Lugano.

4 Mario Chiattone, Visione notturna, 1911–12, olio su tela, 82×112 cm, Museo civico di belle arti, Lugano.

riodo alla sezione ticinese della Società pittori, scultori e architetti svizzeri –, che si forma a Monaco e a Parigi, la mobilità verso il Nord delle Alpi da parte degli artisti ticinesi è praticamente inesistente. Per loro è invece fondamentale la vicinanza con Milano: l'Accademia di belle arti di Brera è il luogo di formazione per eccellenza e le esposizioni milanesi sono appuntamenti inderogabili. Il confronto con il contesto culturale e il dibattito artistico in corso nella capitale lombarda è di vitale importanza. In questo senso, il fatto che a Milano (e in Italia in genere) le avanguardie storiche – ad eccezione del futurismo – non abbiano trovato terreno fertile, non può che ripercuotersi anche sull'arte ticinese.

Il mancato confronto con i linguaggi avanguardistici non è da imputare all'ignoranza di quanto avvenisse nei grandi centri bensì a una scelta, per così dire, di campo, enfatizzata dalla stessa critica locale come l'espressione della tipicità dell'arte ticinese. Le riviste circolavano, qualche raro dibattito ha luogo sulla stampa cantonale o in seno a riviste anche "tradizionali" come *Emporium*, periodico ampiamente letto dagli artisti e dagli intellettuali del cantone, che pur non intendendo «entrare in apprezzamenti sulle attuali tendenze artistiche» pubblica nel 1913 un articolo relativamente completo di Ugo Nebbia sul movimento pittorico contemporaneo d'oltralpe³.

La condizione di doppia periferizzazione del Ticino, nei confronti da un lato di Milano, dall'altro del resto della Svizzera, la necessità di avere una propria identità rispetto ai due poli di appartenenza, quello linguistico-culturale da una parte, quello politico dall'altra, il tutto inserito in un diffuso clima di rafforzamento dei nazionalismi (per il Ticino in chiave regionalistica), influenzano in maniera determinante l'orientamento generale dell'arte nel cantone. In tale contesto, la non adesione ai linguaggi delle avanguardie e il fatto, come scriveva Arminio Janner nel 1917, di «avere un po' di tradizione» e di non lasciarsi «andare a certi pervertimenti ultra-moderni»⁴, diventano altrettanti valori sui quali edificare la specificità dell'arte ticinese. È dunque tenendo conto del contesto socio-culturale e politico di origine, alla luce del discorso identitario e del confronto soprattutto con la realtà milane-

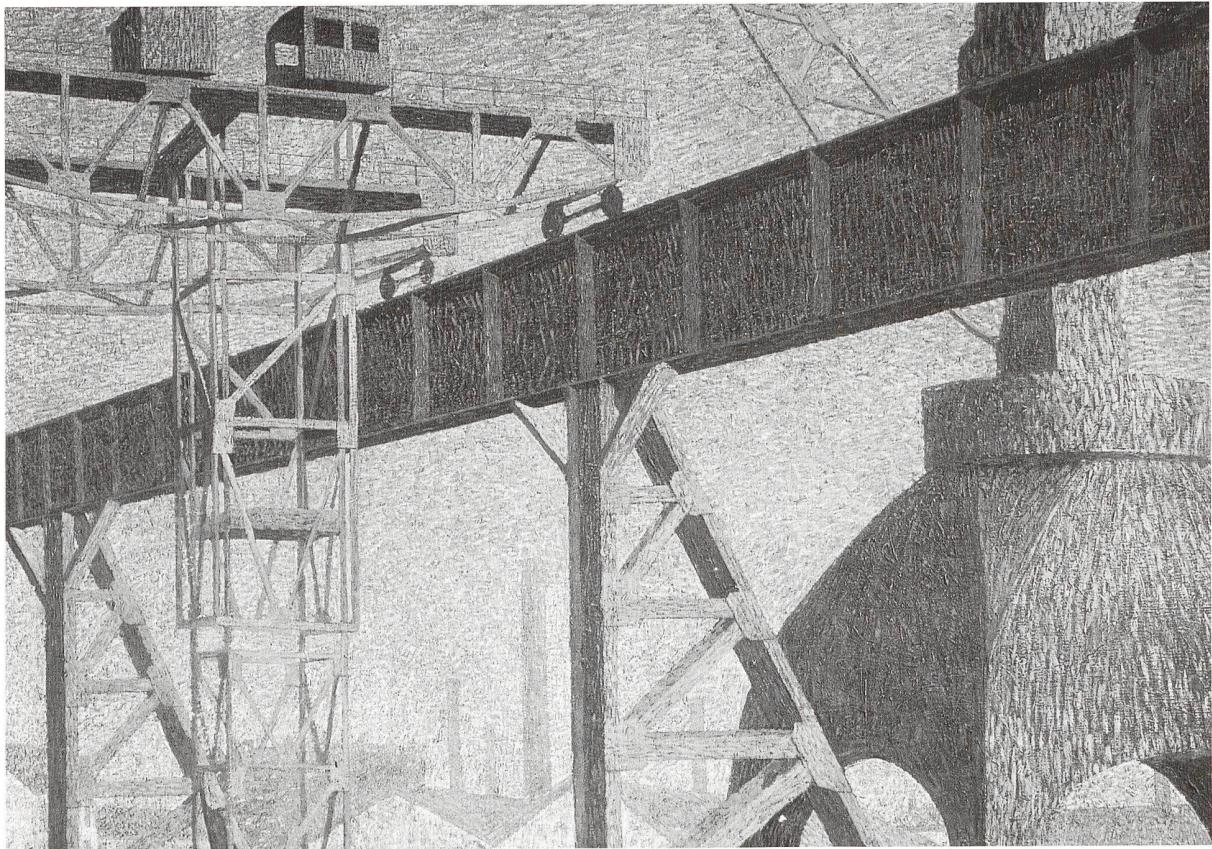
se, che si deve affrontare la questione della produzione degli artisti ticinesi tra l'inizio del Novecento e la seconda guerra mondiale, nella prospettiva della loro adesione (o meno) ai linguaggi delle avanguardie storiche europee.

Dopo l'Unità d'Italia nel 1861, Milano si afferma come la capitale economica del paese, nella quale le spinte moderniste si avvertono con maggiore insistenza. Ciò vale anche per il campo dell'arte, che proprio nella capitale lombarda propone una via propria e autonoma verso la modernità: un cammino avviato dalla scapigliatura e continuato dal divisionismo, e che raggiunge per la prima volta le ricerche d'avanguardia del resto d'Europa con il futurismo, grazie anche al confronto con le opere dei cubisti parigini.

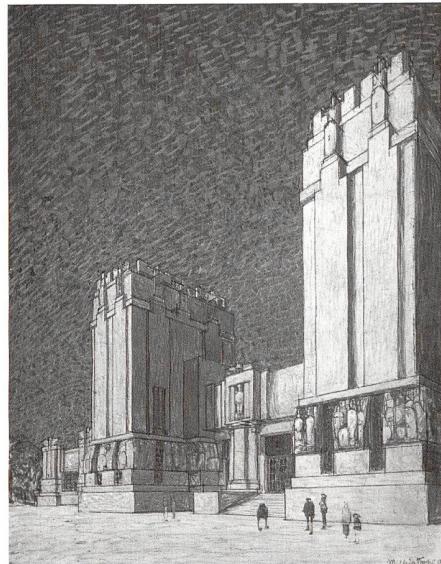
La pittura divisionista nelle sue diverse declinazioni – quella universalista segantiniana, quella fortemente intrisa di valenze simboliche di Gaetano Previati, ma anche di Angelo Morbelli, Emilio Longoni, Giuseppe Pellizza da Volpedo, fino alle esperienze di Giacomo Balla, Gino Severini, Umberto Boccioni, Carlo Carrà – occupa ancora, nel primo decennio del XX secolo, una posizione di rilievo sulla scena artistica milanese, al punto che con l'apertura della sua filiale parigina nel 1907, la Galleria Grubicy tenta di imporre sul mercato europeo, «fuori tempo massimo»⁵, la seconda generazione di divisionisti come l'espressione della pittura italiana moderna.

Tale contesto incide anche sulle scelte stilistiche operate da alcuni protagonisti della realtà artistica ticinese come Pietro Chiesa (1876–1957), Fausto Agnelli (1879–1944), e soprattutto Edoardo Berta (1867–1931) (ill. 1): questi artisti adottano la tecnica divisa attorno alla metà del primo decennio del Novecento, partecipi – accanto a personalità come Adolfo Feragutti Visconti (1850–1924), Filippo Franzoni (1857–1911), Luigi Rossi (1853–1923) – della grande corrente internazionale del simbolismo che permea la cultura europea *fin-de-siècle*.

Nel caso di Berta, il principale esponente del divisionismo nel cantone, l'adozione di questo linguaggio espressivo avviene nel 1905, certamente anche grazie all'amicizia coltivata con Pellizza



2



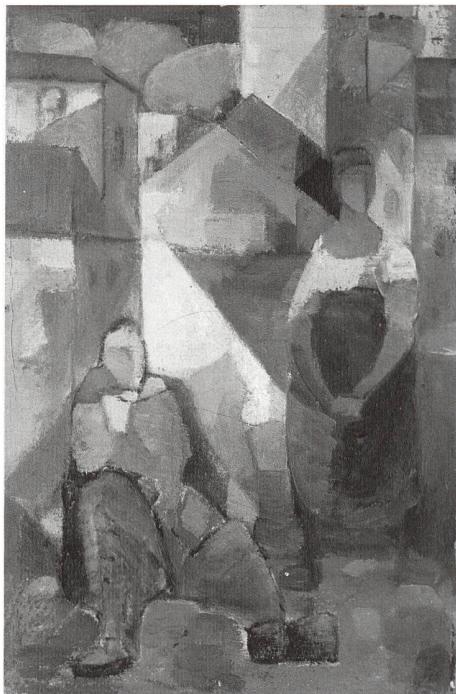
3



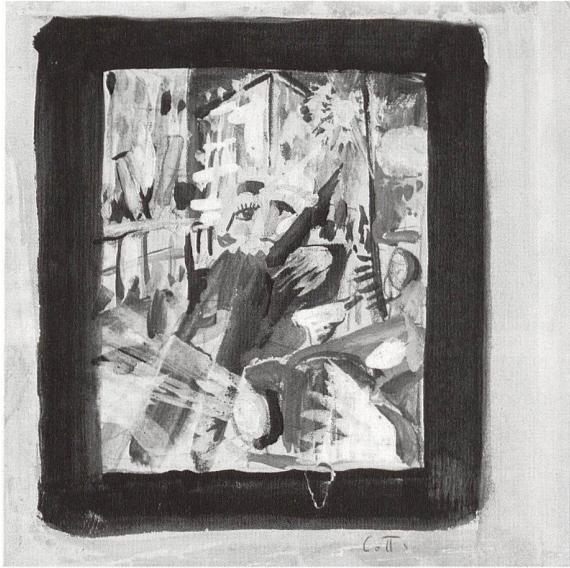
4



5



6



7

5 Giuseppe Foglia, Pensierosa, 1915–1920, olio su cartone, 49×69 cm, Museo cantonale d'arte, Lugano.

6 Giuseppe Foglia, Sera, 1920–22, olio su tela, 30×20,5 cm, Museo Villa dei Cedri, Bellinzona (proprietà della Confederazione svizzera, Ufficio federale della cultura, Berna; depositato quale prestito permanente).

7 Carlo Cotti, Disegno futurista a Milano, 1923, tempera su carta, 15,3×15 cm, Fondo comunale Carlo Cotti, Lugano.

8 Giuseppe Foglia, Gerla fienata, 1935–1942, olio su tela, 161,6×145 cm, Museo civico di belle arti, Lugano.

da Volpedo dopo gli studi comuni a Bergamo e all'influenza delle teorie professate da Vittore Grubicy. Il particolare lirismo della sua pittura, la sensibilità nella resa della luce e il rapporto intimo con la natura concorrono all'elezione di Berta da parte della critica a pittore del Ticino, a colui che più di chiunque altro ha saputo sentire e restituire sulla tela il paesaggio tipico ticinese⁶.

Analogamente a quanto avvenuto per il paesaggio nel caso di Berta, Mario Chiattone (1891–1957), dopo il suo rientro in Svizzera nel 1916, sarà uno degli inventori dell'architettura "tipica" ticinese⁷, in assonanza con i presupposti concettuali e ideologici dello *Heimatstil* e nel clima di recupero della tradizione in chiave moderna.

A differenza degli altri artisti del Cantone Ticino, Chiattone, discendente di una famiglia di scultori (sono suoi zii Antonio e Giuseppe Chiattone), cresce a Milano, dove ha modo di frequentare gli ambienti innovatori. Sin dall'infanzia è vicino al mondo dell'arte grazie al padre Gabriele, che dirige una stamperia di successo a Milano per cui lavorano cartellonisti importanti come Marcello

Dudovich e Adolfo Hohenstein, oltre ad artisti del prestigio di Umberto Boccioni, di cui acquista attorno al 1908 ben ventun'opere pre-futuriste. Mario Chiattone frequenta l'Accademia di Brera dal 1907 al 1914, conseguendo nel 1915 il diploma di professore di disegno architettonico a Bologna, dove qualche anno prima si era laureato anche il suo amico Antonio Sant'Elia. Sono suoi compagni di studio Aroldo Bonzagni, Carlo Carrà, Giovanni Possamai, Achille Funi, il quale realizzerà nel 1924, a testimonianza di un rapporto che prosegue ben oltre il periodo milanese, *Ritratto dell'architetto Mario Chiattone*, esposto in occasione della prima presenza collettiva internazionale dei pittori di Novecento alla Biennale di Venezia dello stesso anno. Nel 1912 è presente, accanto a Funi e a Bonzagni, alla mostra dei rifiutati dell'esposizione annuale dell'Accademia di Brera tenutasi al Caffè Cova, occasione per la quale realizza la copertina del catalogo dagli echi secessionali – sensibilità che emerge anche in dipinti come *Visone notturna* (ill. 4) – e dove espone *La gru elettrica* (ill. 2). Avvolta da un generale senso di immobilismo, tributaria della lezione divisionista,



8

quest'opera rimanda alla tematica delle periferie industriali cara a Boccioni, indagata nei sobborghi di Milano e recuperata quale sfondo a *La città che sale* (1910-11).

L'incontro con Sant'Elia, con cui lavora a stretto contatto nello studio della casa paterna di via Concordia nel 1913-14, è decisivo per il suo primo profilo di architetto. Sono le sue ricerche e i suoi progetti di impronta futurista (ill. 3) a motivare la sua adesione a *Nuove Tendenze*⁸, dove figura tra i firmatari della dichiarazione programmatica del gruppo, diffusa alla maniera dei futuristi sotto forma di volantino il 20 marzo 1914, e tra i protagonisti della mostra tenutasi due mesi dopo alla Famiglia Artistica. A differenza di Sant'Elia, Chiattoni non aderisce (e non è neppure invitato ad aderire) al futurismo, di cui probabilmente non condivide la radicalità delle posizioni e l'esclusivismo del linguaggio espressivo, essendo egli forse più incline a non voler «profanare per puro capriccio di novità il senso estetico dei più»⁹. La realtà di *Nuove Tendenze* è da comprendere come la presa di posizione di quegli artisti che a Milano ambiscono al rinnovamento delle arti senza ri-

correre agli eccessi del futurismo, in un contesto che tra il 1912 e il 1914 – nel momento in cui Boccioni e compagni sono impegnati nella diffusione internazionale delle loro idee – vede la nascita di innumerevoli iniziative espositive di tipo secessionista (esposizioni soprattutto da parte dei rifiutati alle mostre «ufficiali»), come pure di artisti vicini ma rimasti estranei al futurismo su tutto il territorio italiano.

Una volta rientrato in Svizzera, Chiattoni opera un vero ritorno all'ordine che lo porterà a sviluppare, a partire dalla sua partecipazione al Concorso per la casa tipica ticinese del 1916, un'architettura di tipo neo tradizionale. Successivamente, in nessuna occasione egli si è espresso su quanto realizzato nel corso del periodo detto futurista. È stato invece sensibile, in ambito pittorico, agli esiti di Novecento – come attestano *Ritratto della sorella Pia* (1925 circa) oppure *Natura morta con pilastro* (1936) – forse anche grazie ad Achille Funi, con cui ha condiviso gli anni di formazione e l'esperienza di *Nuove Tendenze* e che continua a frequentare anche negli anni Venti.

Un altro artista che è personalmente entrato in contatto con i futuri futuristi e che ha in seguito mantenuto un silenzio programmatico sulle ricerche pittoriche condotte sotto l'influenza delle avanguardie, è il pittore e scultore Giuseppe Foglia (1888–1950). Attorno al 1905, quando frequenta la Scuola libera del nudo annessa all'Accademia di belle arti di Roma, conosce Balla, Boccioni, Mario Sironi e forse Severini, questi ultimi tre allievi di Balla e da lui iniziati al divisionismo. Nel 1908, a Milano, conoscerà anche Carrà.

Se inizialmente questi contatti non influiscono sul linguaggio di Foglia – da una prima vena simbolista muove verso un realismo sintetizzato nella scultura *Il Muto* (1913) –, tra la metà degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti egli denota una riflessione analoga a quella riscontrabile nelle ultime opere, del 1915–16, di Boccioni (analogie si possono riscontrare anche con alcuni studi di testa del 1911). Da questi lavori emerge la lezione di Paul Cézanne, che nei dipinti del ticinese si associa alla riduzione della tavolozza cromatica e soprattutto a una scomposizione geometrica dei volumi di matrice cubista. Foglia conduce queste ricerche a partire dal Ticino, dove è rientrato allo scoppio della prima guerra mondiale dopo essere stato per breve tempo anche a Parigi, e le avvia nel momento in cui accanto alla scultura inizia a crescere il suo interesse per la pittura. Di questa fase creativa testimoniano opere come *Ritratto del pianista W. Häfliiger* (1915–1929 circa), *Pensierosa* (ill. 5) e *Sera* (ill. 6), inviata alla Biennale di Venezia del 1922 ma non esposta. In occasione della mostra di Foglia al Lyceum di Milano nel 1934–35, sono numerosi i critici (Carrà, Vincenzo Costantini, Dino Bonardi, Luigi Venturini) che rievocano il momento di convergenza dell'artista con l'ambiente delle avanguardie: «Questo ticinese, inquieto e tenace, fu della pattuglia di coloro che – più di vent'anni or sono – ruppero in modo brusco con la tradizione. Seguì Boccioni e l'avanguardia lo ebbe indagatore sempre sincero: ora torbido e impulsivo, ora impegnato a scomporre la realtà apparente nei suoi elementi plastici. Pittore, scultore, disegnatore ha seguito la grande avventura – sia detto nella accezione eletta di "esplorazione" – dell'arte moderna, con animo avido di luce, anche se con sentimento errabondo»¹⁰. Pur ammettendo di averli «conosciuti tutti i principali Eroi veri e non di questa allegra parodia isterodinamo-spirituale»¹¹, negli scritti autobiografici Foglia non fa riferimento in alcun modo agli anni delle sue sperimentazioni linguistiche, così come è assente qualsiasi riferimento a un'adesione alle ricerche delle avanguardie precedenti il primo conflitto mondiale. Che l'artista fino ai primi anni Venti operasse nell'ambito del cubo-futurismo sembra essere testimoniato, oltre che dalle poche prove superstiti di questo periodo, anche dal fatto che Filippo Boldini (1900–1989), di cui Foglia diventa il principale punto di riferimento dopo la morte del suo primo maestro, Antonio Barzaghi Cattaneo (1834–1922), afferma di essere «partito nel 1922 con una pittura decisamente cubista» e di essersene successivamente allontanato, dopo il 1925, perché sentiva «troppo l'influenza di Juan Gris e per certi versi anche di Boccioni»¹². Delle

opere di quegli anni – Boldini sostiene di averle cedute «a un signore che mi aveva ritirato tutta la produzione di quegli anni, e che poi non ho potuto riavere» – è nota unicamente *Crocifissione* (1925)¹³. Le sue ricerche immediatamente successive sono sintomatiche per la comprensione del generale clima di ostilità che si riscontra in Ticino nei confronti delle avanguardie. In una sorta di cronologia a ritroso nel tempo l'artista, dopo le iniziali sperimentazioni cubiste, si confronterà con il naturalismo francese, il simbolismo e il divisionismo, quasi volesse riallacciare i legami con la contemporaneità dominante in Ticino, fortemente impregnata della permanenza di una pittura di derivazione tardottocentesca.

Tornando a Foglia, nella seconda metà degli anni Venti egli sviluppa il suo linguaggio pittorico personale, in cui emerge l'attenzione per la figura umana espressa in quella intensa galleria di ritratti, dall'incisiva indagine psicologica resa sulla tela mediante un segno nervoso ed espressivo, che lo accompagnerà per tutta la sua carriera. Negli anni Trenta egli si confronta inoltre con soggetti legati alla realtà del Ticino – ne sono un esempio *Giocatori di Bocce* (1920–1930 circa), *Suonatore di fisarmonica* (1930–35 circa), *Messidoro* (1930–35 circa), e soprattutto *Gerla fienai* (ill. 8) –, in cui dominano figure statuarie dai volumi monumentali e una semplificazione formale riconducibile alla lezione di Sironi.

È infine doveroso citare almeno brevemente anche Carlo Cotti (1903–1980). Artista versatile, sperimentatore di numerosi linguaggi artistici, di lui sono note alcune piccole opere su carta di matrice futurista – tra cui *Disegno futurista a Milano* (ill. 7) –, testimonianza di una curiosità e di una certa apertura nei confronti dei nuovi linguaggi ancora possibili nei primi anni Venti e poi rapidamente abbandonate per un ritorno a modalità espressive di matrice più tradizionale. Sarà lo stesso Cotti insieme ad altri, un trentennio più tardi, a contribuire al primo rinnovamento dell'arte ticinese del dopoguerra.

In conclusione si può affermare che in Ticino, in generale, si assiste al passaggio dalle istanze tardo-ottocentesche, dal divisionismo e dal simbolismo a una moderata apertura verso gli esiti di Novecento, per poi sviluppare negli anni Trenta, come d'altronde avviene anche altrove, una pittura impregnata dei valori della difesa spirituale, legata alla tradizione e avversa a qualsiasi influenza proveniente dall'estero.

L'adesione alla modernità sembra insomma vincolata al fatto che lo stesso discorso di modernità contempli e connoti positivamente la tradizione. Se, al contrario, il discorso modernista, come nel caso delle avanguardie storiche, si pone in una posizione di rottura rispetto al passato, viene rifiutato. Il silenzio di Giuseppe Foglia e di Mario Chiattone sul periodo in cui sono stati vicini alle avanguardie, ma soprattutto la loro incapacità di affrontare, anche in chiave storico-biografica, questa fase della loro vita, esprimono tutta la difficoltà con cui i protagonisti dell'arte ticine-

se dei primi quarant'anni del XX secolo si sono relazionati con le ricerche artistiche più innovative.

Résumé

Aborder la question de la présence et du développement des avant-gardes historiques dans le canton du Tessin entre le début du XX^e siècle et la Seconde Guerre mondiale, c'est parler, d'une certaine manière, d'une absence. Dans l'ensemble, les artistes tessinois, à l'exception de quelques cas comme Mario Chiattone et Giuseppe Foglia, n'ont pas été réceptifs à leur langage, pas plus qu'ils n'ont pris contact avec les représentants de ces avant-gardes ayant séjourné au Tessin. Toutefois, parler simplement d'une occasion manquée serait simplifier la question de manière excessive. Il serait important, au contraire, de tenir compte du système de relations prédominant, du rapport privilégié entre le Tessin et Milan, mais aussi du discours identitaire dans lequel la référence à la tradition artistique tessinoise et à sa spécificité, que ce soit par rapport à la Lombardie voisine ou au reste de la Suisse, joue un rôle essentiel.

Zusammenfassung

Soll das Problem der Existenz und der Entwicklung der historischen Avantgarden im Kanton Tessin zwischen Anfang 20. Jahrhundert und dem Zweiten Weltkrieg angegangen werden, ist in einem gewissen Sinn von einem Fehlen zu sprechen. Mit Ausnahme weniger Fälle wie Mario Chiattone und Giuseppe Foglia waren die Tessiner Kunstschaufenden diesen Strömungen gegenüber nicht empfänglich und traten auch nicht in Verbindung zu den Vertretern der Avantgarden, die sich zu jener Zeit im Kanton aufhielten. Dies ausschliesslich als verpasste Gelegenheit zu bezeichnen, wäre indessen eine enorme Vereinfachung der Frage. Zu berücksichtigen sind aber das wichtigste Beziehungssystem, das Netz der privilegierten Kontakte zwischen Tessin und Mailand, und der Identitätsdiskurs, in dem der Bezug auf die künstlerische Tradition des Tessins und auf seine Besonderheiten sowohl im Vergleich zur nahen Lombardei als auch zum Rest der Schweiz von grundlegender Bedeutung ist.

NOTE

- 1 Su questi aspetti, oltre ai saggi e alla bibliografia del volume citato alla nota 2, si leggano i contributi di *Arte in Ticino 1803–2003. L'affermazione di un'identità 1870–1914*, a cura di Rudy Chiappini, catalogo mostra, Lugano, Museo civico di belle arti, Bellinzona 2002.
- 2 Luciano Caramel, «Vivere dentro una scalfittura geografica al cospetto del mondo». L'arte ticinese tra le due guerre», in *Arte in Ticino 1803–2003. Il confronto con la modernità 1914–1953*, a cura di Rudy Chiappini, catalogo mostra, Lugano, Museo civico di belle arti, Bellinzona 2003, p. 51–52.
- 3 Ugo Nebbia, «Sul movimento pittorico contemporaneo», *Emporium*, n. 228, dicembre 1913.
- 4 Arminio Janner, «La XIII Esposizione Nazionale di Belle Arti», *Corriere del Ticino*, 31 maggio 1917.
- 5 Annie-Paule Quinsac, «Grubicy. Dicotomia di un viaggio: dal sogno di un mercato internazionale per l'arte italiana alla pittura come autobiografia», in *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, a cura di Annie-Paule Quinsac, catalogo mostra, Torino, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Rovereto, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Ginevra-Milano 2005, p. 18.
- 6 Cristina Sonderegger, «La poetica della luce e il sentimento della natura nell'arte di Edoardo Berta», in *Arte in Ticino 1803–2003. L'affermazione di un'identità 1870–1914* (cfr. nota 1), p. 227–237.
- 7 Pier Giorgio Gerosa, *Mario Chiattone. Un itinerario architettonico fra Milano e Lugano*, catalogo mostra, Lugano, Villa Malpensata, Milano 1985.
- 8 *Nuove Tendenze. Milano e l'altro futurismo*, catalogo mostra, Milano, Padiglione d'arte contemporanea, Milano 1980.
- 9 U. N. [Ugo Nebbia], in *Prima esposizione d'arte del gruppo Nuove Tendenze*, catalogo mostra, Milano, Famiglia Artistica, 1914, p. 5.
- 10 Dino Bonardi, «Giuseppe Foglia», *La Sera*, 11 gennaio 1935, riportato da Luigi Cavallo, «Foglia e il novecento italiano», in Simona Martinoli (a cura di), *Giuseppe Foglia* («Artisti nel Ticino»), Bellinzona 1999, p. 11–12.
- 11 È un passaggio tratto, secondo Mario Agliati, da un articolo sul futurismo di Foglia del 1917 (non reperito); riportato in Giuseppe Foglia, *Cronache di Sagittario*, a cura di Mario Agliati, Lugano 1951, p. 10.
- 12 Claudio Guarda, *Filippo Boldini «cercare la luce» (l'immagine arte)*, Lugano 2000, p. 22.
- 13 Cfr. Guarda 2000 (cfr. nota 12), p. 22 e p. 45 (illustrazione dell'opera).

REFERENZE FOTOGRAFICHE

- 1, 5: Museo cantonale d'arte, Lugano (Dona De Carli). – 2: Gabinetto dei disegni e delle stampe, Dipartimento di storia delle arti dell'Università, Pisa (Elda Chericoni e Valerio Sironi). – 3, 7: Museo civico di belle arti, Lugano (Thomas Banfi). – 4, 8: Museo civico di belle arti, Lugano (Roberto Paltrinieri). – 6: Museo Villa dei Cedri, Bellinzona (Stefania Beretta)

INDIRIZZO DELL'AUTRICE

Cristina Sonderegger, lic. phil. I, storica dell'arte, Dicastero attività culturali, viale Franscini 9, 6900 Lugano