Zeitschrift: Patrimoine fribourgeois = Freiburger Kulturgüter

Herausgeber: Service des biens culturels du canton de Fribourg = Amt für Kulturgüter des Kantons Freiburg

Band: - (2008)

Heft: 18: L'église Saint-Pierre à Fribourg

Artikel: Un grand peintre trop encombrant?

Autor: Rudaz. Patrick

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1035754

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: 12.12.2025

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

UN GRAND PEINTRE TROP ENCOMBRANT?

PATRICK RUDAZ

Entre un peintre gravitant dans le gotha artistique européen et un conseil de paroisse engagé dans un projet dont l'ampleur et les enjeux finissent par lui échapper, les incompréhensions et les procès d'intention vont se multiplier, enrayant la progression de l'ouvrage. Les circonstances politiques et économiques étaient trop défavorables pour mener un projet si contesté, où s'affrontèrent paroissiens, artistes, clergé et intellectuels appelés à la rescousse. Moins doué pour la négociation que Fernand Dumas et trop éloigné des réalités locales, Severini aura sauvé l'essentiel et terminé son projet après 25 ans de travail et de remise en question.

Quand Gino Severini arrive à Semsales en 1924, il quitte Paris où il est unanimement reconnu par la critique et où il fréquente Chagall, Picasso, Brancusi, Derain, Juan Gris, Picabia et de Chirico[1]. En 1913, pour ses noces avec Jeanne Fort, fille du poète Paul Fort, Filippo Marinetti et Guillaume Apollinaire étaient présents comme témoins et la presse avait salué, dans cet événement mondain, la réconciliation du futurisme et du surréalisme. La rencontre de Severini avec le philosophe néo-thomiste Jacques Maritain[2] sera décisive non seulement pour son œuvre mais également pour sa carrière en Suisse romande. Bouleversé à la lecture d'Art et Scolastique (1920) dont il fera son livre de chevet, l'artiste rebelle, athée, amoureux de la danse et des cabarets, entame une véritable quête spirituelle en compagnie de celui qui deviendra son ami fidèle et son meilleur soutien auprès de l'évêque et du clergé fribourgeois[3]. L'apôtre du futurisme, qui avait abordé les rivages du cubisme dans une obsession constante de la maîtrise technique, du bel ouvrage artisanal et de la proportion[4], y puise son credo artistique et sa volonté de réconcilier art moderne et art sacré: «Y-a-t-il une différence fondamentale entre l'art en général et l'art destiné à l'église? Je ne le pense pas. Ce ne sont pas deux activités différentes, c'est une seule et même activité, les deux formes relevant de la même vertu. Il n'y a qu'une différence d'intensité, de qualité, mais sur la même ligne. (...) Celui qui entreprend une œuvre destinée à susciter la prière, à exalter les saints, à honorer le Seigneur, on ne lui demandera pas seulement d'être artiste; il faut encore qu'il soit croyant et que toute sa vie intérieure soit appuyée sur l'Eglise maternelle»[5]. Désormais, la pratique artistique se double d'une discipline, d'une éthique et d'un art de vivre: «Je devais rapidement m'attaquer à mes risques et périls, à une expérience d'art mural, collectif et social, essentiellement laborieux»[6]. La Suisse lui

1 Voir ci-après la contribution de Anna Carolina KAPSOPOULOS.

2 Sur Jacques Maritain (1882-1973) voir: Jean-Luc BARRE, Jacques et Raïssa Maritain, Les mendiants du Ciel, Paris 1995.

3 Sur la conversion des artistes à l'époque (J. Copeau, J. Cocteau, M. Jacob ou P. Reverdy) voir: Frédéric GUGELOT, La conversion des intellectuels au catholicisme en France 1885-1935, Paris 2000.

4 «Après avoir défendu la nécessité du beau métier, je dirai même d'une vraie technique, et avoir souhaité reconduire les Beaux-Arts à l'artisanat, pour que ma façon de penser ne soit pas sujette à équivoque, je tiens à dire ceci: les moyens en général et les moyens que je défends, basés sur le principe de proportionnalité et sur la science des nombres, sont beaucoup dans l'œuvre d'art.» Gino SEVERINI, Le vrai sens du classicisme, in: L'Information, Paris, 24 sept. 1923.

Fig. 67 L'église au moment de sa consécration en 1935, après l'achèvement de la première étape du décor mais avant la pose des vitraux de la nef. L'éclairage très bas est assuré par des demi-couronnes de lumière fixées au sommet des piliers. Les piédroits de l'arc triomphal servent d'écran aux autels latéraux, dans une composition rigoureusement alignée. La chaire, au-dessus de l'autel de saint Joseph est complétée par un dorsal où deux anges présentent un médaillon portant une croix accompagnée de l'alpha et de l'oméga (BCUF, Fonds Johann & Jean Mülhauser).

permettra de réaliser cette ambition, de 1924 à 1957, avec les peintures murales, les fresques, les mosaïques et les vitraux qu'il laisse dans les églises de Semsales, de La Roche, de Saint-Pierre à Fribourg, de Tavannes, de Notre-Dame du Valentin à Lausanne ou dans le couvent des capucins de Sion, sans oublier les mosaïques et les peintures de l'Université de Fribourg, foyer du renouveau thomiste. Ces années helvétiques sont suivies attentivement à l'étranger par diverses revues artistiques de renom. En 1927, l'Effort moderne publie ses œuvres aux côtés de celles de Picasso, de Chirico et Gris[7]. La consécration vient en 1931, l'année où il remporte le concours de Saint-Pierre. Dans son Histoire de l'art sacré, Maurice Denis affirme que «le plus célèbre des décorateurs d'églises suisses est Gino Severini, d'ailleurs italien, ex-futuriste, qui a su concilier les formules de Braque et de Picasso avec le hiératisme du Haut Moyen Age»[8]. Auréolé d'un prestige international et désigné à l'unanimité pour un mandat qu'il aborde comme une expérience mystique, l'artiste avait-il la carrure pour affronter sereinement ses détracteurs? Dès la réception du mandat, en août 1931, il se heurte à la suspicion et à l'indécision du Conseil de paroisse qui diffère la signature du contrat, à tel point que l'abbé Journet s'émeut: «Pauvre Severini! La cabale des classiques est déchaînée ici contre lui. (...) Il a contre lui presque tous les membres et surtout le curé qui fait l'opinion de la foule»[9].

Une entrée en matière difficile (1932 – 1935)

Sept mois après avoir été désigné vainqueur du concours, Gino Severini n'a toujours pas signé de contrat avec la paroisse et le conflit s'enlise. On cherche à limiter le mandat de l'artiste et à le priver du choix de ses partenaires pour la

5 Gino SEVERINI, D'un art pour l'église, in: Nova et Vetera, Fribourg 1926.

6 Déclaration de Severini cit. in: Maurizio FAGIOLO, Gino Severini prima e dopo l'opera, Florence 1984, 48.

7 L'Effort moderne est la revue de la galerie du même nom, propriété du marchand de Severini, Léonce Rosenberg.

8 Maurice DENIS, Histoire de l'art sacré, Paris 1939, 310.

9 Lettre de Charles Journet à Jacques Maritain du 8 février 1932, in: Charles JOURNET et Jacques MARITAIN, Correspondance, II, 1930-1939, Fribourg 1997, 203-205.

Fig. 68 L'arrière de l'église en 1935, avec les peintures de Severini et le premier vitrail posé en 1934, la rosace d'Henri Broillet, sertie dans le grand orgue (BCUF, Fonds Johann & Jean Mülhauser).

Fig. 70 Alexandre Cingria, le Christ en croix du retable de la chapelle du Sacré-Cœur, aux armes des donatrices, Lucie de Weck née Glasson et sa sœur Edith, 1932-1933, seule réalisation de l'artiste à Saint-Pierre.

réalisation des vitraux et du décor des chapelles. Faute de procès-verbaux, on ne saisit l'affaire qu'à travers une longue lettre de Severini à Mgr Marius Besson l'invitant à intervenir en sa faveur: «Pour mon compte, précise-t-il, je n'entends pas me dessaisir du droit que me donne sur les vitraux, les Chemins de croix et les chapelles latérales, l'invitation du concours, ni au droit de choisir les collaborateurs qui me semblent capables de réaliser le travail». L'artiste insiste notamment sur la conformité du futur contrat avec les données du concours et, pour faire tampon avec la paroisse, il réclame une commission artistique dans laquelle siègerait l'évêque: «Je tiens particulièrement à cette commission qui seule peut résoudre d'une façon cordiale les divergences entre le Conseil de paroisse et moi, non seulement pour ce qui regarde mon travail, mais aussi pour ce qui regarde celui de mes collaborateurs éventuels»[10]. Le nœud du problème réside dans le choix du peintre verrier, une discipline dans laquelle excellent au moins deux artistes du cru, de surcroît paroissiens de Saint-Pierre, Jean-Edward de Castella (1881-1966) et Henri Broillet (1891-1960). Severini ne les juge pas à la hauteur et, sans doute avec l'appui de Fernand Dumas, il insiste pour qu'on engage Cingria: «Il y a en Suisse le meilleur peintre de vitraux de notre temps; la critique internationale est absolument d'accord de le situer au sommet, dans le domaine de l'art du vitrail. Ce peintre est Cingria. Et voilà que ses compatriotes au lieu d'en être fiers ils le renient, lui font une vie dure et une opposition acharnée chaque fois qu'un travail intéressant pourrait lui fournir l'occasion de donner une vaste idée de son génie. D'une collaboration entre Cingria et moi ne pourraient résulter que des œuvres dignes de respect»[11]. Suite à la double intervention de l'évêque et du président du jury, Adrien Bovy, Severini signe deux contrats en avril 1932, le premier d'ordre général et le second portant spécifiquement sur la décoration picturale de la nef et de la tribune de l'orgue. Entre 1932 et 1934, il réalise enfin, aidé de ses collaborateurs, la polychromie générale de l'église, les rinceaux à l'intrados des arcades de la nef, les anges musiciens du garde-corps de la tribune, les trophées et les rinceaux en dessous ainsi que les mosaïques des retables des autels latéraux et de l'encadrement de la chaire. La question des vitraux est différée, la

Fig. 69 Marguerite Naville, les deux chérubins et l'étoile de la mosaïque de pavement de la chapelle du Sacré-Cœur, 1931, une œuvre publiée par Alexandre Cingria dans la revue Art Sacré en décembre 1935.

Fig. 71 Gino Severini, l'Assomption aux pigeons, mosaïque réalisée pour le retable de l'autel de la Vierge, par l'atelier G. Salietti à Ravenne, 1933-1934.

paroisse prétextant que le montant alloué au budget ne permettra pas la réalisation d'un tel programme. Malheureusement pour lui, Cingria rate son examen d'entrée à Saint-Pierre. Sa maquette pour la mosaïque du retable de la chapelle du Christ-Roi est mal accueillie par l'évêque qui lui conseille de «soigner peut-être un peu plus le dessin»[12] de son Christ couronné d'épines, traité dans un style byzantin vivement coloré mais perçu comme dépourvu de religiosité, trop grossier, à la tête vulgaire et au torse nu décidément trop choquant. Venant d'une autorité en la matière, membre de la commission fédérale d'archéologie et défenseur du Groupe de Saint-Luc, ces critiques étaient du pain béni pour la paroisse qui ne se gêna pas de mettre en doute le talent d'un artiste qu'on voulait lui imposer dans les verrières[13]. Dépité, Cingria ironisa: «il vaudrait peut-être mieux que j'abandonnasse ce travail à un peintre plus habile que moi à représenter des sujets religieux»[14]. Il sera aussitôt pris au mot. En 1934 déjà, un artiste fribourgeois obtient une commande significative: le vitrail de la rosace qui éclaire la tribune, encadrée par les grandes orgues. La famille de l'architecte Frédéric Broillet, décédé en 1927, offrit en effet une somme de 2500 francs pour la réalisation d'un vitrail à la condition expresse qu'il fût réalisé par le neveu du défunt, le peintre Henri Broillet, qui se présenta comme paroissien et

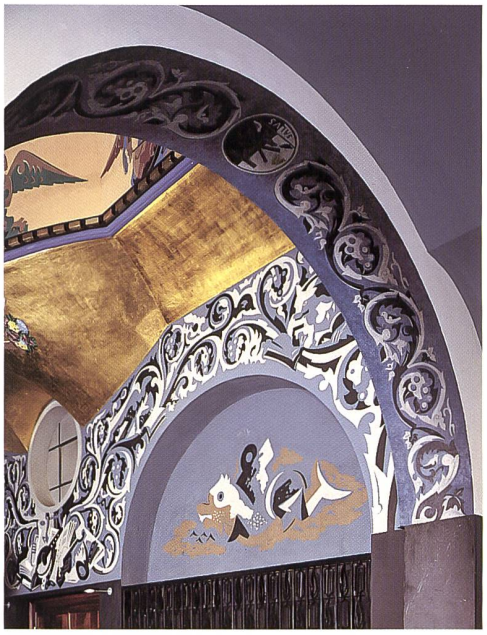

Fig. 74 Gino Severini, rinceaux peints à l'intrados des arcs séparant la nef des collatéraux, 1932.

«membre passif du chœur mixte»[15]. En hiver 1934, alors que les vitraux, la grande mosaïque du chevet, le Chemin de croix et le décor de deux chapelles latérales restent à faire, les conseillers paroissiaux décident de porter l'estocade. Ils tentent d'écarter du chantier Fernand Dumas et Gino Severini et envisagent de dénoncer les conventions de 1927 et de 1932. Le conseiller juridique de la paroisse, un avocat de la place, les en dissuadera[16] tout en relevant la spécificité des engagements contractuels avec le peintre, certes désigné comme «l'auxiliaire de l'architecte pour la direction des travaux de décoration en général», mais dont le mandat a été réglé dans le détail par un contrat spécifique qui précise bien que le travail avancera «à mesure que le permettront les ressources financières de la paroisse». Le Conseil en profite pour aiguiser sa stratégie. Il temporise, invoque le manque de ressources et favorise les promesses de dons liées au choix d'un artiste local, comme Jean-Edward de Castella pour les vitraux de la nef[17]. Dumas et Severini sont obligés de composer avec cette nouvelle donne, au détriment de la qualité et de la cohésion de l'ensemble. L'architecte boucle alors son dossier et fournit son rapport final en février 1935, moins de trois mois avant la consécration solennelle de l'église, le 4 mai 1935[18]. Ainsi lâché par un Dumas tout occupé à d'autres chantiers, Gino Severini est désormais bien seul face à un Conseil de paroisse

Fig. 72 Gino Severini, nature morte aux instruments de musique et rinceaux, traduction moderne du chatoiement et de la richesse des décors paléochrétiens et byzantins que Fernand Dumas imaginait pour son église, revers de l'entrée, 1932-1934.

Fig. 73 Gino Severini, la Sainte Famille adorée par un ange avec les tours de Fribourg à l'arrière-plan, en particulier celle de Saint-Pierre dominant celle de la cathédrale, mosaïque réalisée pour le retable de l'autel de saint Joseph, par l'atelier G. Salietti à Ravenne, 1933-1934.

10 AEvF, Paroisses, St-Pierre Fribourg, lettre de Gino Severini à Mgr Marius Besson, 1er février 1932.

11 Ibid.

12 AEvF, Paroisses, St-Pierre Fribourg, carton 37, copie d'une lettre de Mgr Besson à Alexandre Cingria, 2 juillet 1932.

13 AEvF, Paroisses, St-Pierre Fribourg, carton 37, copie d'une lettre de Conseil de paroisse à Alexandre Cingria, 27 juillet 1932.

14 AEvF, Paroisses, St-Pierre Fribourg, carton 37, lettre manuscrite d'Alexandre Cingria à Mgr Besson, 29 juillet 1932.

15 AP St-Pierre, Classeur Patrimoine architectural, lettre d'Henri Broillet, 3 mai 1931.

16 AEF, Dossier St-Pierre, lettre d'Eugène Deschenaux avocat à Fribourg au président du Conseil de paroisse, 23 avril 1936.

17 Voir ci-après l'article de Ferdinand PAJOR et Frédéric ARNAUD.

18 AP St-Pierre, Classeur Patrimoine architectural, Etapes importantes de la construction de l'église St-Pierre 1924 – 1935, tapuscrit signé de Fernand Dumas, 7 février 1935.

hostile. Nerveux parfois jusqu'à l'impolitesse, peu diplomate, l'artiste italien souffrira du départ de cet appui précieux.

Une guerre d'usure (1936–1945)

Durant les neuf ans qui suivirent, seuls les vitraux de la nef furent réalisés par Jean-Edward de Castella. Severini reçut du curé la maquette des deux premières verrières en août 1939 et son jugement fut sévère: «La maquette n'est pas brillante, il n'y a aucun accent heureux de ceux qui font prévoir la solution unique d'un problème d'art. Monsieur de Castella est un homme probe, intelligent, connaissant son métier, mais je

Fig. 75 Gino Severini, décor des tribunes du chœur, 1932.

ne sais si on peut lui demander une telle solution. La maquette présentée par lui, révèle, pour le moment, seulement cette probité. (...) Comme vous êtes liés, dans le choix du peintre, par les conditions du donateur, mon avis serait de lui confier, en attendant, seulement, les deux vitraux offerts. (...) En vue d'une parfaite unité d'ensemble je serais d'avis de nous tenir à une seule solution, et précisément celle des fenêtres séparées en 4 petits sujets, ce qui donnera une plus grande variété de couleurs et une grande richesse sur ce mur que, dans ce but, j'ai volontairement tenu gris et pauvre»[19]. Il espérait toujours sauver la mise, comptant sur l'appui de Fernand Dumas: «j'ai demandé de faire seulement 2 vitraux et de commencer par la tribune là où on les verra le moins. Soutiens cette proposition!»[20] L'artiste fribourgeois a déjà gagné la partie et défini l'ensemble du programme iconographique. Il profitera de la guerre et de l'absence de Severini pour réaliser toutes les douze verrières des Apôtres. Durant les cinq ans où la Suisse et l'Italie n'ont plus de relations, la

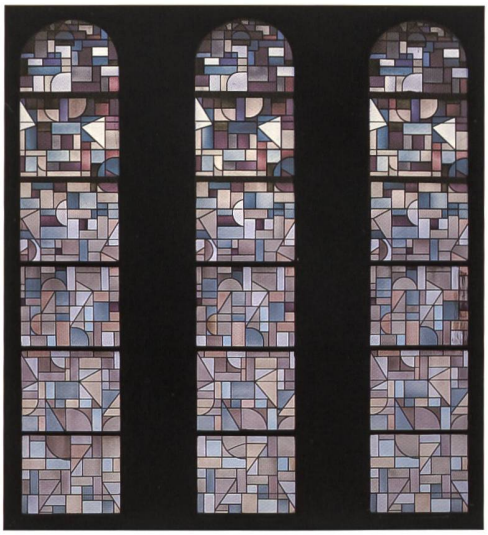

Fig. 76 Gino Severini, les vitraux géométriques en camaïeu du chœur, 1953. L'artiste s'est réservé le mandat afin d'éviter que les verrières n'entrent en concurrence avec la grande mosaïque qu'il élaborait au chevet.

décoration de l'église est gelée. Dès 1939, Severini s'est cependant désintéressé de l'ensemble pour se concentrer sur l'essentiel, l'achèvement de son mandat, en particulier la grande mosaïque de la paroi-retable du chœur. Il multiplie les appels à Fernand Dumas pour qu'on lui passe commande de cette œuvre majeure. Il lui dit même avoir trouvé une solution technique nettement meilleur marché en travaillant dans l'atelier d'un mosaïste romain sur un support de bois plus maniable que la dalle de ciment utilisée jusqu'ici[21].

Une rédemption tardive (1946–1957)

«Enfin la tourmente est passée, mais a laissé le terrain si ravagé qu'il est bien difficile de vivre et la vraie paix paraît encore assez loin. Nous

Fig. 77 Gino Severini, septième et huitième station du Chemin de croix, réalisé à Paris en 1957 sur le modèle de celui exécuté en 1946 pour l'église de Cortone, et dernière œuvre mise en place à l'église, en 1958.

19 Musée de Charmey, Fonds Severini – Dumas, copie d'une lettre de Gino Severini au curé de la paroisse Saint-Pierre, 19 août 1939, en réponse à une lettre du 17 juillet 1939, dans le même fonds.

20 Musée de Charmey, Fonds Severini – Dumas, lettre de Gino Severini à Fernand Dumas, 19 août 1939.

21 Ibid.

22 Musée de Charmey, Fonds Severini – Dumas, lettre de Gino Severini à Fernand Dumas, 3 décembre 1945.

23 AEvF, Paroisses, Saint-Pierre Fribourg, carton 37, lettre de Jacques Maritain à Mgr Charrière, 18 février 1948.

24 AP St-Pierre, PV 1944-1950, 18 mars 1946.

25 Ibid.

26 L'Italie l'a très vite lavé de tout soupçon, lui accordant en 1952 déjà sa plus haute distinction républicaine. Jusqu'à son décès en 1966, Severini présentera en outre à plusieurs reprises ses œuvres à la Biennale de Venise.

27 Musée de Charmey, Fonds Severini – Dumas, lettre de Gino Severini à Fernand Dumas, 14 novembre 1953.

28 AEvF, Paroisses, Saint-Pierre Fribourg, carton 37, lettre de Gino Severini à Mgr Charrière, 13 septembre 1957.

sommes restés debout, mais on a passé des moments assez durs, et on se demande par quel miracle on a échappé à tant de dangers»[22]. Pour tous les rescapés, les temps sont à l'apaisement. Avec le double décès, en 1945, d'Alexandre Cingria et de Mgr Marius Besson, Severini a perdu deux précieux alliés à Fribourg mais Fernand Dumas ne l'a pas oublié. Dans l'immédiat après-guerre, il le fait travailler sur deux chantiers de son bureau. Il réalise ainsi le décor peint du pavillon de musicologie et la mosaïque de l'aile des cours à l'Université de Fribourg ainsi qu'un cycle de fresques dans l'église du couvent des Capucins de Sion. A Saint-Pierre, la situation est désormais claire. Les deux chapelles latérales inachevées, celles de Sainte Thérèse de Lisieux et de Saint Nicolas de Flue sont réservées à des artistes de la paroisse, Jules Schmid et Oscar Cattani, qui les décorent entre 1948 et 1954. Severini obtient l'essentiel: la grande mosaïque du chevet en 1951, les vitraux du chœur en 1953 et le chemin de croix quatre ans plus tard. Même s'il bénéficie d'un solide appui avec Jacques Maritain, devenu ambassadeur de France au Vatican, et qui n'hésite pas à intervenir auprès du nouvel évêque[23], l'artiste italien n'a pas su gagner la confiance du Conseil de paroisse de Saint-Pierre qui se sent obligé de questionner l'artiste sur ses accointances avec le régime fasciste[24]. Severini se défend, affirmant «qu'il a depuis longtemps renoncé à ses relations avec la bureaucratie fasciste»[25], mais le doute demeure. En 1936, l'artiste a été associé à la réalisation du Foro Mussolini à Rome – l'actuel Foro Italico –, un énorme complexe sportif où il a collaboré à quelque 7500 m² de mosaïques. Il a également orné de mosaïques la salle de gymnastique privée de Mussolini. Rarement citées dans les biographies de l'artiste, ces œuvres embarrassent aujourd'hui encore l'Italie et on comprend qu'elles aient suscité des discussions en Suisse également, à la fin de la guerre. Severini avait d'ailleurs choisi un exil volontaire en France, en 1946, dans le pays de son épouse[26].

Fig. 78 Gino Severini dans son atelier de Rome, via F. Paolucci de Calboli, avec le mosaïste Romualdo Mattia travaillant au taureau de saint Luc destiné à la grande paroi-retable du chevet de Saint-Pierre, 1950 ou 1951.

Après avoir vilipendé le Conseil de paroisse, Severini se pliera désormais à ses conditions, acceptant de soumettre ses projets aux critiques d'experts mandatés par la paroisse. A bientôt 70 ans, il craint de ne plus être en mesure d'achever l'œuvre qui lui tient à cœur: «je redoute le manque de force physique»[27]. Il finit même par proposer qu'on utilise à Fribourg les maquettes du chemin de croix qu'il a réalisé pour Cortone, sa ville natale[28]. L'économie est substantielle mais le Conseil hésite et ne prend sa décision qu'après une consultation des paroissiens. La pose de cette œuvre met un point final, en hiver 1957, à la réalisation de l'église de Saint-Pierre. Une autre génération est déjà prête à assumer les premiers signes de vieillesse de cette église à peine terminée.

Zusammenfassung

Die Arbeit an der Ausstattung der Kirche St. Peter dauerte fast 25 Jahre. Gino Severini, Sieger des Wettbewerbes von 1931, wünschte sich, mit Cingria und anderen Künstlern seiner Wahl zu arbeiten. Demgegenüber wollten die Pfarrei, aber auch die Stifter der Glasfenster und der Seitenkapelle, lokale Künstler berücksichtigen. Dieser Konflikt verzögerte den Beginn der Arbeiten, die bereits 1932 hätten beginnen sollen. Severini konnte schliesslich nicht verhindern, dass Jean-Edward de Castella, ein Künstler den er nicht schätzte, mit der Ausführung der Glasfenster betraut wurde. Die während des Krieges unterbrochenen Arbeiten konnten zwar zwischen 1946 und 1957 beendet werden, doch herrschte ein Klima von gegenseitigem Misstrauen. Der fügsamere Severini konnte sein Hauptwerk, das Altarbild und den Kreuzweg aber doch noch beenden.