Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 38 (1987)

Heft: 2

Artikel: L'opera religiosa di Emilio Maria Beretta (1907-1974) in terra romanda

Autor: Agustoni, Edoardo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393713

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: 13.07.2025

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

EDOARDO AGUSTONI

L'opera religiosa di Emilio Maria Beretta (1907–1974) in terra romanda

La pittura religiosa di Beretta colpisce per la grande continuità stilistica-formale-iconografica con la pittura di tradizione barocca. Essa è ricollegabile direttamente a quel dibattito sull'arte religiosa moderna che caratterizza la Svizzera romanda tra i due conflitti mondiali e che vede, nella pittura sei-settecentesca di profonda matrice cattolica, sparsa sul territorio ticinese, un modello estremamente importante da proporre alla Svizzera romanda, nella quale si assiste ad un fervido slancio innovatore nel dominio artistico della chiesa romana.

La formazione artistica di Emilio Maria Beretta è singolare: mentre la maggior parte degli artisti ticinesi dei primi decenni di questo secolo si iscrivono all'Accademia di Brera, o meno frequentemente si recano a Parigi, Beretta segue invece i corsi della Scuola di Belle Arti di Ginevra [1]. E Alexandre Cingria, il quale visse per diversi anni nel Locarnese e fu legato d'amicizia con la famiglia dell'artista, ad indurre probabilmente Beretta a frequentare la scuola ginevrina alla quale si iscrive nel '23. Per cercare di meglio focalizzare l'opera religiosa di Beretta, che si inserisce direttamente in quel contesto di «rinascita» dell'arte sacra in Svizzera romanda tra le due guerre, è indispensabile accennare al dibattito culturale che si sviluppa attorno a Cingria, e del quale Beretta sarà sensibilmente influenzato soprattutto nelle sue opere giovanili [2].

La crisi d'identità nel campo artistico che coinvolge la Svizzera romanda nel periodo tra i due conflitti mondiali, porta Cingria ad affermare che esiste un'arte «svizzera» ben distinta ossia l'arte «ticinese» alla quale il pittore svizzero deve attingere. Cingria vede in particolare nella pittura religiosa sparsa sul territorio ticinese, di lunga tradizione cattolica, un modello estremamente interessante per la Svizzera romanda e soprattutto per quei cantoni di minoranza cattolica dove si cerca di stimolare la produzione d'arte sacra e combattere la cosiddetta arte di «Saint-Sulpice». Cingria dedica quindi al Ticino numerosi scritti, ed in particolare un testo dove cerca di discernere le peculiarità o, per usare un termine caro all'artista ginevrino, «le costanti dell'arte ticinese» [3]. Quest'arte viene definita come un'arte di lunga tradizione classica, nella quale un carattere locale («ticinese» secondo Cingria) comincia a spuntare verso il XVII° secolo, specialmente durante il periodo Barocco. Innanzi tutto si fa riferimento alla tradizione di carattere latino, in contrapposizione alla Romandia che «(...) malheureusement a été influencé depuis une quarantaine d'année par le goût nordique» [4]. Questo carattere latino dell'arte «ticinese», presente in tutti i periodi artistici, e riscontrabile nel tipo d'urbanismo, d'architettura, di tecnica artistica, di colori adottati, è, sempre secondo Cingria, da difendere e promuovere tenacemente per-

chè anche in Ticino «(...) il pericolo di una colonizzazione nordica si afferma ogni giorno (...)»[5]. Il pittore romando deve inoltre prestare particolare attenzione alla tradizione barocca vista come un'arte profondamente religiosa. Tuttavia, più che del barocco italiano, Cingria è affascinato dalle opere sei-settecentesche sparse un po' ovunque sul territorio ticinese, perchè presentano un «carattere locale» ossia, come scrive Fosca «(...) le baroque a pris un caractère rustique prononcé. Il a conservé sa luxuriance et sa ferveur, mais s'est dépouillé de ce qu'ailleur, à Rome, à Gênes, à Venise, il avait de trop aristocratique, de trop raffiné»[6]. Il barocco «ticinese» possiede quindi un carattere «popolaresco», «naïf», «rustico», «candido» e i suoi artisti sono «maldestri», tutte peculiarità che permettono d'avvicinare l'opera d'arte religiosa alla gente comune: «L'art baroque y dominerait mais souvent dans le visage accueillant de l'art populaire»[7]. Questi caratteri si trovano, sempre secondo Cingria, in pittori ottocenteschi che continuano la tradizione barocca, quali Carlo Agostino Meletta (1800–1875), Antonio Vanoni (1810–1886) che Fosca paragona a un Douanier Rousseau, dove «(...) ses dons de peintre apparaîtraient à travers la naïveté et la gaucherie du métier»[8]. Questi pittori locali sono pure apprezzati perchè proseguono la tecnica dell'affresco, la quale è una delle «costanti» dell'arte di tradizione latina, ed in Ticino, al contrario della Svizzera romanda, «(...) est d'un usage courant, et la tradition s'en est pourtant conservée»[9].

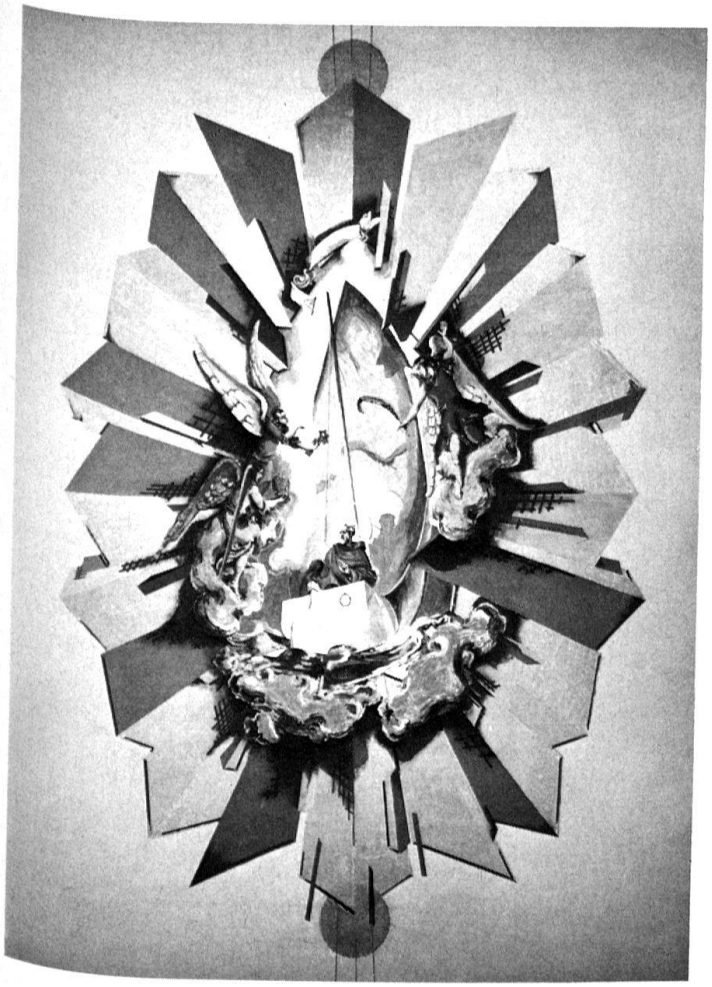
L'arte «ticinese», caratterizzata dalla presenza di queste «costanti», viene ad assumere il ruolo di «guida» per il pittore romando che si dedica a propagare l'arte sacra. Nel contempo Cingria e la sua cerchia si sentono loro stessi responsabili di frenare la «(...) colonisation du Tessin par la Suisse du Nord (...)»[10]: essi conducono la loro battaglia con tutta una serie di scritti e critiche, su giornali e riviste locali, i quali hanno come scopo principale quello di stimolare il Ticino ad associarsi con il gruppo romando per creare un gruppo unito e sentirsi meno isolati di fronte a quella parte della Svizzera che «(...) s'obstine dans un nordisme rétrograde – hodlérisme – idéïsme – schématisme – constructivisme – expressionisme – dadaïsme – cubisme – surréalisme (...)»[11]. Il Ticino tuttavia, malgrado gli scambi culturali con l'Italia tra i due conflitti mondiali siano molto scarsi, sembra sordo agli appelli di solidarietà con la Svizzera francese e non partecipa a quel processo dialettico di scambi culturali che Cingria avrebbe desiderato far nascere tra la Romandia e la Svizzera italiana in nome di una «latinità» comune alle due aree geografiche.

In questo contesto Beretta assume un'importanza rilevante poichè, essendo d'origine ticinese, è indicato dalla letteratura locale, in particolare romanda, come portatore di quelle «costanti» che Cingria individua nell'arte «ticinese». La critica, parlando delle opere religiose di Beretta, mette l'accento sul carattere «latino» della sua produzione artistica: «A ses origines méridionales, M. Beretta, qui est tessinois, doit une compréhension de l'antiquité plus vive, plus directe que celle qu'on a dans les pays du Nord»[12]; è indicato come diretto continuatore della tradizione barocca: «Beretta, Tessinois, s'affirme touché par le Baroque, penchant inconscient, naturel et peut-

être héréditaire»[13]; pure il gusto per l'affresco è visto come innato in Beretta e dovuto alla sua cultura d'origine latina: «(...) Beretta n'a pas tenté de ressusciter une technique oubliée, mais a utilisé un procédé qu'il voyait employé autour de lui»[14]; e, non da ultimo, il pittore è inserito in quella corrente d'emigrazione artistica che ha caratterizzato il Ticino nel passato: «E confortante per noi constatare che la secolare tradizione dell'emigrazione artistica (secolare gloria di cui il Ticino può andar fiero) non è del tutto spenta e che forse un giorno potrà rinascere»[15]. Beretta che fa parte dell'«Ecole des Pâquis», della «Société de Saint-Luc», di «Raison d'Etre» che assume in seguito il nome di «Romanité», tutti gruppi artistici che hanno come fine principale quello di difendere la «latinità» della cultura, è il solo rappresentante della Svizzera italiana e viene quindi ad assumerne il ruolo di legame tra la Romandia e il Ticino. La presenza di Beretta di conseguenza legittimizza l'appellativo di associazioni della Svizzera latina: «L'Ecole des Pâquis réunit dans un groupement compact des éléments pris de toutes les régions de la Suisse latine, groupement auquel appartient pour la première fois aux côtés de Genèves et du Valais, le Tessin qui n'est pas encore entièrement colonisé par le Nord»[16].

L'opera religiosa di Beretta in Svizzera si distribuisce prevalentemente tra la Romandia e il Ticino[17]. In un primo periodo, che va dal 1930, data della sua prima decorazione per un edificio ecclesiastico
III. 1 (chiesa parrocchiale di Bulle FR) fin verso la fine della seconda guerra mondiale, Beretta opera soprattutto in Svizzera romanda. Le opere gli sono commissionate, nella maggior parte dei casi, dall'architetto friburghese Fernand Dumas, uno dei fondatori della «Société de Saint Luc», alla quale Beretta aderisce nel 1928. Il binomio Dumas-Beretta firma numerose opere ecclesiastiche, soprattutto nel Canton Friborgo: 1931 chiesa di Saint Pierre di Friborgo[18], 1934 chiesa di Sorens e di Fontenais (quest'ultima nel Giura bernese), 1936 chiesa di Rueyres-les-Prés, 1938 chiesa di Murist e 1939 chiesa di Mézières-sur-Romont[19]. Nello stesso periodo le opere a soggetto religioso realizzate in Ticino sono create per una committenza privata (pitture murali, per interni ed esterni di case, per cappelle mortuarie...) ad eccezione di due vetrate per la chiesa parrocchiale di Polleggio del 1938.

Con la fine del Secondo conflitto mondiale, che corrisponde pure al declino di quella «rinascita» dell'arte religiosa in Romandia, Beretta si trasferisce in Ticino. Le sue opere sono raggruppate prevalentemente nel Sopraceneri, ed in particolare nel Locarnese dove il pittore risiede: 1945 chiesa di Verscio, 1946 chiesa di Tegna, 1947 chiesa di San Michele a Giornico e chiesa del collegio Sant'Eugenio a
III. 2 Locarno, 1948 chiesa di Gresso e 1952 cappelle della Via Crucis di Comologno[20]. L'intervento di Beretta nelle chiese ticinesi si differenzia tuttavia sostanzialmente rispetto al suo lavoro degli edifici ecclesiastici romandi. In Ticino esso avviene principalmente come un apporto nuovo ad una decorazione preesistente, inserendosi in un apparato architettonico il più delle volte sei-settecentesco e dove sovente lo spazio a disposizione del pittore è abbastanza limitato:

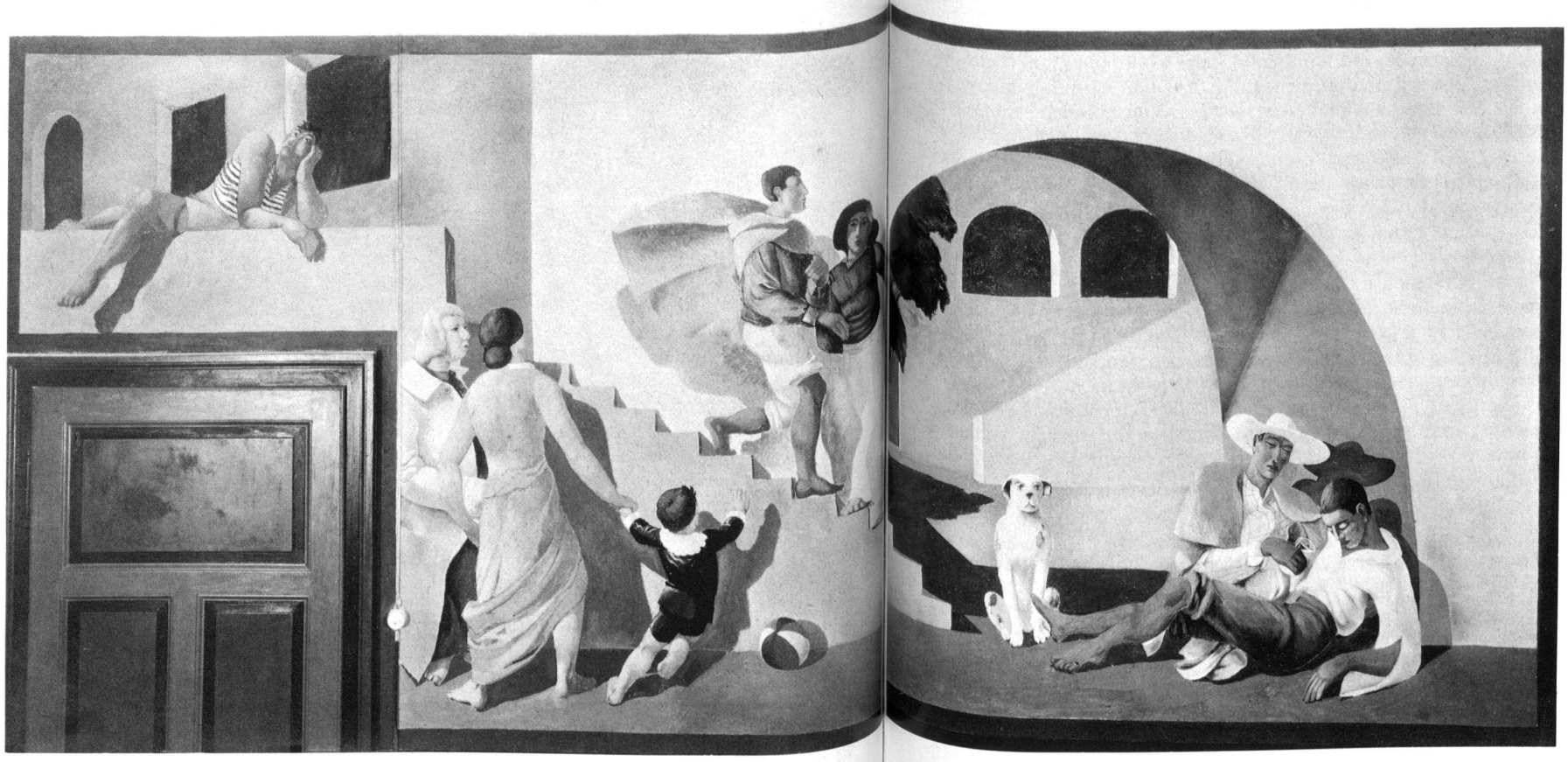


1 Volta della navata della chiesa parrocchiale di Bulle FR. Pittura murale. «La barca di San Pietro» (1932).

2 Chiesa parrocchiale di Gresso TI. Maquette. «Sant'Orsola». 1948.

l'opera religiosa di Beretta non è quindi mai collocata in una struttura architettonica coeva e viene a mancare inoltre quella collaborazione di gruppo, avente un programma che coinvolga direttamente architetto-pittore-scultore, esistente nelle opere romande[21]. Dopo gli anni '50 e ad eccezione dell'importante decorazione della chiesa ginevrina del Christ-Roi (Petit-Lancy, 1953) in collaborazione con l'architetto André Bordigoni, l'interesse di Beretta si sposta principalmente verso la realizzazione di vetrate che troviamo sia in Ticino sia in Romandia: 1960 Cappella dei Canonici del Grand-Saint-Bernard a Martigny, 1963 chiesa di Saint-Joseph a Sion, 1967 clinica Sant'Anna a Sorengo e 1968 chiesa del Carmelo a Maggia, più alcune vetrate in cappelle private e progetti non realizzati.

Dal punto di vista stilistico-formale è fondamentale sottolineare la frattura esistente tra le opere a soggetto religioso e il resto della produzione artistica di Beretta. Le esperienze e le ricerche che il pittore ticinese conduce nel campo della pittura profana, e che vanno, oltre che nella direzione barocca, pure verso la cultura postcubista, con recuperi di classicismo e molti motivi del Novecento francese, non sembrano invadere il campo dell'opera ecclesiastica, la quale si mantiene prevalentemente in un'ottica barocca[22]. Beretta che, come afferma il suo biografo Fosca, fu tentato d'introdurre nelle sue opere giovanili a carattere religioso un linguaggio d'ispirazione cubista, e in seguito classicista, abbandona ben presto questa strada: «Parmi les



3 Casa paterna Beretta, Muralto TI. Pittura murale. «Dare da bere agli assetati» del ciclo «Le Opere della Misericordia» (con un autoritratto di Beretta al di sopra della porta). Pitture eseguite in collaborazione di Albert Chavaz. 1928–29.

tout premiers travaux de Beretta, deux toiles, une Madone et une Visitation, méritent, en dépit de ce qu'elles ont de timide et d'hésitant, de retenir un moment l'attention. Des influences diverses y apparaissent: une austérité dans la couleur et dans l'exécution, ainsi qu'un parti pris de dénuement, rappellent les Derain d'avant 1914. D'autre part, un schématisme de la forme, par exemple ces plis parallèles des draperies, indique que l'artiste avait louché du côté des cubistes»[23]. Oltre alle due tele menzionate da Fosca, fanno eccezione alla linea sei-settecentesca, le pitture murali che Beretta esegue, assieme all'amico Chavaz, nel 1928 a Muralto, nella casa paterna e che portano il titolo «Le Opere della Misericordia». In questi dipinti, si intravede l'influenza di quella cultura classicheggiante che caratterizza la scena artistica degli anni '30. La composizione dei dipinti murali è all'insegna della semplicità, dell'ordine e della chiarezza: i personaggi massicci e scultorei, vestono un abbigliamento contemporaneo e si inseriscono in un'architettura nella quale prevalgono le forme geometriche, come volte ed archi a tutto sesto; una paletta chiara mette in rilievo il gioco, sensibilmente sottolineato, delle ombre. Beretta tuttavia, influenzato da quel clima culturale che caratterizza la Svizzera romanda dopo il Primo conflitto mondiale, accennato nella prima parte di questo articolo, abbandona queste ricerche nel campo della produzione religiosa, per continuarle nel resto della sua opera, e riesume il lessico barocco visto come stile per eccellenza dell'arte cattolica e della tradizione latina[24]. Il barocco in Beretta si manifesta, sia dal punto di vista iconografico, con la scelta di una serie di temi in auge nei secoli XVII e XVIII (San Carlo Borromeo, San Rocco, la Madonna della Misericordia...), sia dal punto di vista formale, attraverso la costruzione del quadro lungo un asse in diagonale, con una composizione piramidale della scena, l'introduzione del trompe-l'œil, una pennellata dinamica, il fondo scuro della tela e con forti contrasti di luce ed ombra.

Ill. 3

A questa vena barocca, Beretta rimane legato per tutta la sua carriera artistica e se ne distacca soltanto nelle sue ultime opere, quando introduce l'astratto nelle vetrate della chiesa del Carmelo a Maggia (1968) e in alcune cappelle private della regione ginevrina, secondo una tendenza del dopoguerra che vede l'intervento degli artisti nell'edificio religioso spostarsi generalmente dalla parete alla vetrata trattata il più delle volte in modo non figurativo.

Zusammenfassung Die religiöse Malerei Emilio Maria Berettas beeindruckt durch die stilistische, formale und ikonographische Kontinuität innerhalb der barocken Malereitradition. Sie steht in direktem Zusammenhang mit der Debatte über die moderne religiöse Kunst, welche die Westschweiz zwischen den zwei Weltkriegen kennzeichnet. In diesem Kontext stellt die grundlegend katholisch geprägte Malerei des 17./18. Jahrhunderts im Tessin ein entscheidendes Vorbild für die Westschweiz dar, wo die römisch-katholische Kirche in künstlerischer Hinsicht einen ausgeprägten Erneuerungswillen aufweist.

Résumé La peinture religieuse de Beretta frappe par la grande continuité stylistique, formelle et iconographique qu'elle établit avec la peinture baroque. On peut la rattacher directement au débat sur l'art religieux moderne qui caractérise la Suisse romande pendant la période de l'entre-deux-guerres. Dans ce contexte, la peinture du 17e et 18e siècle, de pure origine catholique et répandue en territoire tessinois, se présente comme un modèle extrêmement important pour la Suisse romande où l'on assiste à un fervent élan novateur dans le domaine artistique de l'église catholique romaine.

Note

1 Per una biografia sull'artista si vedano: FOSCA, FRANÇOIS. Emilio Maria Beretta («L'art religieux en Suisse romande», vol. 9), Neuchâtel 1947; il catalogo dell'esposizione Emilio Maria Beretta 1907–1974, Genève 1980; Emilio Maria Beretta 1907–1974, presentato da Jean M. Marquis, Genève 1986.

2 Per una panoramica culturale della Svizzera romanda tra le due guerre si vedano: BERCHTOLD, ALFRED. «La Suisse romande au cap du XXe s., Lausanne 1963; WYDER, BERNARD. «La Suisse romande et les années trente», in Dreissiger Jahre Schweiz, Kunsthaus Zürich 1981, pp. 64–85; GAMBONI, DARIO. Louis Rivier et la peinture religieuse en Suisse romande, Lausanne 1985; GAMBONI, DARIO e MORAND, MARIE-CLAUDE. «Le renouveau de l'art sacré», in Nos monuments d'art et d'histoire, N° 1, 1985, pp. 75–86; «Ich male für fromme Gemüter», Kunsthaus, Luzern 1985; 19–39. La Suisse romande entre les deux guerres, Lausanne 1986.

3 CINGRIA, ALEXANDRE. Les constantes de l'art Tessinois, Lausanne 1944; CINGRIA, ALEXANDRE. Itinéraires autour de Locarno, Lausanne 1927; CINGRIA, ALEXANDRE e MENAPACE, LUIGI. Itinerari Ticinesi. Il paese e l'arte, Losanna 1946.

4 CINGRIA, ALEXANDRE. Les constantes de l'art Tessinois, op. cit., p. 45.

5 CINGRIA, ALEXANDRE. La scuola «des Pâquis», in Le Arti plastiche, Milano, novembre 1929.

6 FOSCA, FRANÇOIS. Emilio Maria Beretta, op. cit., p. 17.

7 CINGRIA, ALEXANDRE. Les constantes de l'art Tessinois, op. cit., p. 17.

8 FOSCA, FRANÇOIS. Emilio Maria Beretta, op. cit., p. 22. Per quanto concerne la pittura postbarocca ottocentesca in Ticino si veda: SCHUBIGER-SERANDREI, LETIZIA. La pittura sacra monumentale nell'Ottocento in Ticino, in Nos monuments d'art et d'histoire, N° 1, 1985, pp. 55–62.

9 FOSCA, FRANÇOIS. «Deux œuvres d'art religieux moderne», in Tribune de Genève, 15 aout 1946, p. 5. Sul problema dell'affresco in Ticino si veda pure l'indicazione bibliografica della nota N° 10 e: MAGNAT, G.E., Le Tessin, pays de la fresque, in L'Œuvre, N° 12, 1932, pp. 3–7.

10 CINGRIA, ALEXANDRE. «La décoration murale au Tessin», in L'Œuvre, N° 4–5, 1931, p. 5.

11 CINGRIA, ALEXANDRE. Invitation au 3e Salon de Romanité, Genève, Athénée, 12 septembre 1931. Da ricordare inoltre che nel 1932 viene fondata una sezione ticinese all'interno della rivista L'Œuvre.

12 MATTHEY-CLAUDET, W. «L'exposition des peintres de L'Ecole des Paquis», in Tribune de Genève, 12 juin 1930.

13 AESCHLIMANN, QUINEY. «L'exposition de l'Ecole des Paquis», in Feuille d'Avis officielle, 10 juin 1930.

14 FOSCA, FRANÇOIS. «Deux œuvres d'art religieux moderne», in Tribune de Genève, 15 aout 1946.

15 VICREDI, LALLO. Emilio Maria Beretta e Albert Chavaz in Il Cittadino, 2 luglio 1930.

[16] CINGRIA, ALEXANDRE. «Présentation de l'Ecole de Pâquis» in Invitation pour l'inauguration de La Casa Paterna Beretta, 9 XI 1929.
[17] Diverse opere religiose sono pure state realizzate in Francia, tra cui una vetrata per l'abbazia di Hotecombe (1951) e tredici vetrate nella chiesa di Bois-de-Quesnois a Haumond (1959).
[18] Nel 1948–49 Beretta interviene una seconda volta nella chiesa di Saint-Pierre di Friborgo, con una pittura murale.
[19] Oltre che con F. Dumas, Beretta collabora con gli architetti: Jean Camoletti per la chiesa di Bulle (1930), Adolphe Guyonnet per la chiesa di Tavannes (1930), Albert Cingria e Franz de Reynold per la chiesa d'Aubonne (1941).
[20] E' all'occasione della decorazione della Via Crucis di Comologno, avvenuta con la partecipazione, oltre che di Beretta, degli artisti Mario Marioni, Pietro Salati, Alberto Salvioni, che viene fondato il gruppo «La Barca», al quale si unisce pure in seguito Giuseppe Bolzani. Questo gruppo, come dichiarano i suoi membri, è una presa di posizione a favore della tradizione italiana, in particolare lombarda.
[21] Fa eccezione l'intervento di Beretta alla chiesa di San Michele a Giornico, avvenuta in collaborazione dell'architetto Alberto Camenzind.
[22] Segnaliamo in particolare l'influenza di Severini su Beretta, che incontra già nel 1930 durante la decorazione della chiesa di Tavannes e con il quale resta legato da un rapporto di profonda amicizia (rimangono, come testimonianze, la corrispondenza e delle pagine di diario, conservate nell'Archivio Beretta). Tutta una serie di opere del pittore ticinese risentono da vicino il periodo «classicista» di Severini: personaggi in posizione scultorea, drappeggiati all'antica e inseriti in un'architettura classica, nature morte e grande interesse per i personaggi della Commedia dell'arte e per il mondo delle maschere.
[23] FOSCA, FRANÇOIS. Emilio Maria Beretta, op. cit., p. 58. Una delle due tele menzionate da Fosca («Visitation») non è più localizzata. Rimangono tuttavia alcune fotografie nell'Archivio Beretta. Le due opere non sono datate, ma sono ricollegabili alle esperienze di Beretta degli anni 1926–29.
[24] Stile che riscontriamo in pittori legati alla Société de Saint-Luc, quali Jean-Louis Gampert e Alexandre Cingria: in quest'ultimo pittore in particolare, l'estremo eclettismo del suo stile è caratterizzato da influenze barocche abbinate a reminiscenze bizantine e paleocristiane.

Fonti delle fotografie

1: Bacchetta, Ginevra. – 2, 3: Foto-erre, Locarno. –

Indirizzo dell'autore

Edoardo Agustoni, licenziato in lettere, docente, via F. Chiesa, 6834 Morbio Inferiore