

Macht der Tradition - Aktualität der Vergangenheit : das Tessin nach 1960 = Le Tessin après 1960 = La forza della tradizione - l'attualità del passato : il Ticino dopo il 1960 = Il Tessin suenter 1960 = The Ticino since 1960

Autor(en): **Kraft, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 1: **100 Jahre Schweizer Kunst**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-624227>

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.

Macht der Tradition – Aktualität der Vergangenheit

Das Tessin nach 1960

In der Geschichte des Monte Verità bei Ascona kommt stets der Kanton als Ganzes ins Blickfeld: Aktuelles Kunstgeschehen wurde damals wie heute immer wieder von auswärts, oft gegen den Widerstand der Einheimischen, herangetragen. Die Bildung von Kulturzentren wäre gerade für das Tessin mit seinen weitverzweigten Tälern, mit seiner politischen Abgrenzung gegen Italien und seiner geografischen gegen die Deutschschweiz wichtig.

Hoffnungsvoll stimmt die Eröffnung mehrerer Museen – vom Kantonalen Kunstmuseum in Lugano bis zu den städtischen Galerien in Bellinzona und Locarno: Hier wird nicht nur ein bedeutendes kulturelles Erbe aufgearbeitet, sondern sind auch Begegnungen mit heutigem Kunstschaffen möglich. Die Anwesenheit zahlreicher internationaler Prominenz einerseits und die Entfremdung von der eigenen ländlichen Tradition durch deren touristischen Missbrauch andererseits machen es freilich heutigen Kunstschaffenden nicht leicht. Angeführt vom bereits legendären Welterfolg der Neuen Tessiner Architektur gewinnen heute auch jüngere Künstler wieder vermehrt überregionale Anerkennung.

Ascona ist nicht das Tessin; und seine kulturelle Blütezeit ist im Übrigen längst Vergangenheit. Doch in der Geschichte des legendären Monte Verità, wie sie Harald Szeemann in seiner 1978 zunächst an den «Originalschauplätzen» gezeigten Ausstellung aufgearbeitet hat, kommt nicht von ungefähr immer wieder der Kanton als Ganzes ins Blickfeld. Und wenn das aufwändige Unternehmen selber zum weit über den Anlass hinausweisenden kulturpolitischen Faktor geworden ist – nicht zuletzt dadurch, dass es nun in wesentlichen Teilen am Ort selber dauerhaft präsentiert werden kann –, dann wird offensichtlich, wie hier aktuelles Kunstgeschehen nur zu begreifen ist als Fortsetzung (und vielfach auch Wiederholung) eines bereits historischen. Dass hier aktuelles Kunstgeschehen immer wieder von auswärts, ohne eigentliche Beteiligung der Einheimischen und oft gegen deren Widerstand, getragen und herangetragen wurde, zeigt sich dabei als auffällige Konstante einer jahrzehntelangen Entwicklung.

So ist denn überhaupt in einem seit je stark «überfremdeten» (und im Zusammenhang damit auch «überalterten») Kanton Kulturpolitik besonders eng verknüpft mit einer Tourismuswerbung, deren im Allgemeinen mehr quantitative als qualitative Ausrichtung auch sie bestimmt. Gerade wer heute den volkstümlichen Ferienort Ascona besucht, kann sich hier ein anarchisch-utopisches Treiben im Sinne der lebendigen Kulturszene der Vor- und Zwischenkriegszeit schwerlich mehr vorstellen. Das ist nicht nur eine Frage des (veränderten oder verschwundenen) Genius loci, sondern jenseits aller Mystifikation auch von handfesten Politintrigen, die, wenn auch gelegentlich recht ephemere, im Allgemeinen doch beispielhaft-symptomatisch für eine durchaus «kantonale» Mentalität anmuten. Sie reichten in jüngster Zeit von der Schliessung des naturgemäss «unrentablen» Kulturzentrums Beato Pietro Berno bis zur Vertreibung Dimitris aus dem von ihm nur wenige Monate geleiteten Theater; sie verhinderten bis heute, dass der Monte Verità nach dem verpflichtenden Willen seines letzten Besitzers Eduard von der Heydt zum (wiederum vor allem von Harald Szeemann konkreter projektierten) lebendigen Kulturzentrum wurde.

Wie wichtig die Bildung von kulturellen Zentren gerade für das Tessin wäre, zeigt ja schon ein Blick auf die Landkarte: mit den vielen isolierten Tälern, mit der politischen Abgrenzung gegen Italien und der geogra-

fischen gegen die «ennetbirgische» Deutschschweiz. So stimmt es hoffnungsvoll, dass in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Museen eröffnet wurden – vom Kantonalen Kunstmuseum in Lugano bis zu den städtischen Galerien in Bellinzona und Locarno –, die eben nicht nur ein bedeutendes künstlerisches Erbe aufarbeiten und bewusst machen, sondern im Einklang damit auch als Begegnungsorte heurigen Kunstschaffens wirken. Zugleich stimmt es traurig, sich in diesem Zusammenhang aller endgültig verpassten Gelegenheiten zu erinnern. Als 1986 in Ascona «Meisterwerke aus dem Von der Heydt-Museum Wuppertal» gezeigt wurden, verband Harald Szeemann in seinem Katalogbeitrag die «Trauer über das dem Tessin Entgangene» mit der Einsicht, dass ein Verbleiben der Sammlung auch die Zukunft des «Berges der Wahrheit» positiv beeinflusst hätte, betonte das Subversive der vorübergehenden «Rückführung im Hinblick auf die Tatsache, dass bei einem Minimum an Interesse hierzulande, damals, nach dem Kriege, die Bilder wahrscheinlich noch hier, in Ascona, oder im bald zu eröffnenden Kantonalen Museum in Lugano hängen würden oder in einem eigens erbauten Museum in Ascona, in dem sowohl die Sammlung moderner Kunst von Eduard von der Heydt wie auch die von Emil Bührle zu sehen gewesen wäre». Und etwas zwiespältig bleibt auch die Freude über das endlich doch noch Erreichte – wenn man sich etwa vergegenwärtigt, welcher Vorbedingungen es bedurfte, bis endlich in Lugano das Kantonale Museum eröffnet werden konnte. Der Überblick über die drei letzten Jahrzehnte Tessiner Kulturpolitik zeigt so ein auffälliges Nebeneinander von starken, meist von aussen kommenden Einzelpersonlichkeiten und Institutionen, die ohne übertriebene Eigeninitiative vor allem für die zögernde Realisierung der von jenen ausgehenden Ideen verantwortlich zeichnen. Das spezifisch Tessinerische ist dabei nicht leicht zu fassen, hat es doch schier unzählige mehr oder weniger bedeutende Künstler von auswärts wenigstens vorübergehend zum Leben und Arbeiten hierher gezogen. Das liegt primär sicher nicht an irgendwelcher «magischer Aura» der Gegend als vielmehr an der anziehenden Verbindung von landschaftlicher Schönheit, mildem Klima, vergleichsweise günstigen Lebenskosten und schweizerischer Wohlgeordnetheit, was viele wichtige Persönlichkeiten vor allem ihren Lebensabend hier verbringen liess. So zog etwa Hans Arp (1886–1966), nachdem er freilich schon Jahrzehnte zuvor Kontakte mit der Region geknüpft hatte, erst 1959 nach Locar-

no, wo er auch begraben liegt. Doch seine grosszügige Schenkung 1965 an die Stadt – vermittelt durch den langjährigen Tessiner «Kulturpapst» Remo Rossi, sollte als ein Grundstein von deren Kunstsammlung, nach der provisorischen Unterbringung im Visconti-Schloss, schliesslich überhaupt die Entstehung der Pinacoteca Comunale mitbestimmen, die heute in den vorzüglich restaurierten Räumen der Casa Rusca neben anderen Wechselausstellungen immer wieder auch heutige Tessiner Künstler präsentiert.

Die «Collezione Arp», neben eigenen Werken vorwiegend aus solchen der Künstlerfreunde bestehend und von diesen teils nachträglich vermehrt, macht als gerade in ihrer persönlichen Wahl überzeugender Überblick über die klassische Moderne zugleich bewusst, wie viele von deren Vertretern mit der Region persönlich verbunden waren oder noch sind. Julius Bissier liess sich 1961 in Ascona nieder, wo er 1965 starb. Walter Helbig lebte hier seit 1924, mit Unterbrüchen, bis zu seinem Tode 1968. Auch der vor allem als Dadaist bekannte Richard Hülsenbeck starb 1974 in Locarno-Muralto, wo er zuletzt gelebt hatte. Der 1914 in Zürich geborene Wilfried Moser arbeitete zeitweise in Ronco sopra Ascona, wie sich die 1985 verstorbene Meret Oppenheim regelmässig in Carona aufhielt. Hans Richter begab sich 1958 nach Ascona, dann nach Locarno, wo er 1976 starb. Anfangs der Siebzigerjahre liess sich der 1912 in Mailand geborene Italo Valenti in Ascona nieder, wo er heute lebt und arbeitet.

Diese Fülle «internationaler» Namen könnte leicht den Eindruck einer höchst vitalen Tessiner Kunstszene erwecken; doch handelt es sich eben vorwiegend um Persönlichkeiten, die hier in aller Stille ihr andernorts entwickeltes Spätwerk schufen. Ihre Präsenz wirkte auf jüngere Künstler wohl eher lähmend als befruchtend, konnte allenfalls fruchtbar werden ohnehin erst mit der Veröffentlichung des hier Geschaffenen. Ein gerade in seiner Ambivalenz eindringliches Beispiel dafür ist Julius Bissier, der eben damals, als er fast siebzigjährig ins Tessin zog, Weltruhm erlangte. 1988 hat das Kunstmuseum Mendrisio sein Werk mit einer eindrücklichen Retrospektive neu (und für viele Betrachter wohl erstmals) ins Bewusstsein gerückt; im Katalog dazu schrieb Michael Reiner: «An die Ufer des Langensees 1961 übersiedelt, kann Bissier in Ascona endlich eine ruhigere Arbeitsatmosphäre und vor allem das Gefühl einer grösseren geistigen Freiheit er-

Le Tessin après 1960

Dans l'histoire de Monte Verità, près d'Ascona, le canton tout entier réapparaît régulièrement dans le champ de vision. Autrefois comme aujourd'hui, les événements artistiques sont toujours provenus de l'extérieur, souvent contre la résistance des habitants du lieu. La création de centres culturels serait particulièrement importante pour le Tessin en raison de ses vallées ramifiées, de la frontière politique qui le sépare de l'Italie et des obstacles géographiques qui l'éloignent de la Suisse alémanique. On peut donc voir un signe d'espoir dans l'ouverture de plusieurs musées – du Musée Cantonal de l'Art à Lugano aux galeries civiques de Bellinzona et Locarno. Ils permettront non seulement la présentation renouvelée d'un héritage culturel important, mais aussi des rencontres avec la création contemporaine. La présence de nombreuses personnalités internationales d'une part, et l'éloignement de leur propre tradition locale en raison du mauvais usage qu'en fait le tourisme d'autre part, ne facilitent certes pas la vie aux créateurs artistiques. Mais dans le sillage du légendaire succès mondial de la nouvelle architecture tessinoise, les jeunes artistes sont toujours plus fréquemment reconnus au-delà de leur région.

leben. Die Einwirkung der Tessiner Landschaft, nicht als Modell, sondern als Quelle der Geruhsamkeit, wird durch die Möglichkeit eines fruchtbaren Austausches mit anderen Künstlern wie Hans Arp, Mark Tobey und Ben Nicholson bestens ergänzt. Hier stirbt er, in herrlicher Einsamkeit, am 18. Juni 1965.»

Wird hier die «herrliche Einsamkeit» der Tessiner Landschaft im Rückzug in die eigene Welt zumindest künstlerisch fruchtbar, scheint sie in ihrer pittoresken Lieblichkeit gleichzeitig für andere einen eigentlichen Verlust der schöpferischen Energie bedeutet zu haben: Die Winterthurer Ausstellung «Expressionismus in der Schweiz 1905–1930» hat 1975 einige der wichtigsten Schweizer Künstler der ersten Jahrhunderthälfte neu zur Diskussion gestellt, die zu einem guten Teil in mehr oder weniger enger Beziehung zum Tessin standen und von denen zwei der wichtigsten bis in die Sechzigerjahre hier lebten: Ignaz Epper (1892–1969) und Fritz Pauli (1891–1968). Gewiss liegt es schon im Wesen des Expressionismus, dass seine leidenschaftliche Intensität nicht ein langes Künstlerleben lang anhalten konnte, liegt es insbesondere auch an den Biografien beider Künstler, dass ihr spätes Werk gegenüber dem früheren abfällt. Zumal die späten Tessiner Landschaften Eppers, der bis an sein selbstzerstörerisches Ende von den Zeitereignissen bewegt wurde, vermitteln im Kontrast zu seinen besten (Früh-)Werken den spontanen Eindruck einer die schöpferischen Kräfte lahmlegenden Umwelt. (Dass heute das von ihm gestiftete Museo Epper in Ascona neben seinem eigenen Werk auch das junge Kunstschaffen fördert, ist eine um so erfreulichere Nachwirkung seines jahrzehntelangen Aufenthalts.)

Es ist gewiss auch dieses «Klimas» wegen, dass in den letzten drei Jahrzehnten unverhältnismässig wenige Tessiner Künstler überregionale Anerkennung erlangten – ein anlässlich föderalistisch angelegter gesamtschweizerischer Ausstellungen kaum je deutlich ausgesprochenes, aber deshalb nicht minder virulentes Problem. Inwiefern hier das weitgehende Fehlen massgeblicher privater Galerien – für welche die an sich verdienstvollen Ausstellungsmöglichkeiten der SPSAS nur bedingt ein Ersatz sein können – und Medien, ganz allgemein von tatkräftig-innovativen Organisationen und Institutionen, Ursache oder Wirkung ist, lässt sich wohl ebenso wenig auseinander dividieren wie heute, in einer seit einigen Jahren erfreulich gewandelten Situation, der Zusammenhang zwischen

den verschiedenen Museumseröffnungen und einer wieder lebhafteren, gelegentlich auch über die Kantons Grenzen hinaus Aufmerksamkeit erweckenden Kunstszene. Diese lange anhaltende Stagnation war um so auffälliger angesichts der zahlreichen im Tessin arbeitenden Künstler, die aber eben eher von den materiell günstigen Lebensbedingungen als von einem spezifischen «Klima» angezogen wurden. So suchte etwa Markus Raetz in Carona, wo er 1973–1976 lebte, vor allem die Abwesenheit der Grossstadt und meinte, wie er im Katalog der Ausstellung «Monte Verità» zitiert wird: In das Tessin müsste man eigentlich hingehen, um den Lebensabend zu verbringen.

Es ist ja gewissermassen eine doppelte Tradition, gegen welche die Tessiner Künstler anzukämpfen und sich zu behaupten hatten und haben: Die Anwesenheit so vieler internationaler Prominenz seit der Blütezeit des Monte Verità bis in die Sechziger- und Siebzigerjahre verführte leicht zu einem epigonalen und entsprechend provinziellen Internationalismus. Andererseits ist die Tradition ländlicher Kultur von jenem permanenten Massentourismus, in dessen Rahmen auch viele Pensionierte das Tessin zu ihrem ständigen Wohnort erkoren haben, und seine zum Klischee der «Sonnenstube» pervertierten Fluchtphantasien so lange missbraucht und im Einklang damit zerstört worden, dass sie einem aktuellen Kunstschaffen keine direkten Identifikationsmöglichkeiten mehr bietet. So erweist sich die entschiedene Distanz zur alten Heimat, falls sie nicht zur völligen Entfremdung von ihr führt, als Voraussetzung, mit ihr doch noch in einen fruchtbaren Dialog zu treten: Der 1903 in Chiasso geborene Serge Brignoni hat wie kaum ein Tessiner seiner Generation internationale Anerkennung gefunden – nicht zuletzt dank langen Aufenthalten in den Kunstzentren Berlin, Mailand, Paris und Kontakten mit den dortigen Avantgardisten. Seine Weltoffenheit spiegelt sich in seiner intensiven Auseinandersetzung mit afrikanischer und ozeanischer Plastik – besonders fruchtbar für sein eigenes dreidimensionales Schaffen, wie es 1989 in Lugano erstmals gesamthaft vorgestellt wurde. Die Ausstellung markierte die anhaltende Beziehung des Künstlers zu seiner alten Heimat, die dank der Schenkung seiner Sammlung mit dem Museum für aussereuropäische Kulturen in Lugano über eine weitere kulturelle Attraktion verfügt: Unweit der Villa Favorita mit der weltberühmten Sammlung Thyssen/Bornemisza gelegen, lässt sie hoffen, dass die Erfahrungen mit dieser Sammlung, die erst mit ihrem

drohenden Wegzug die lokalen (Kultur-)Politiker für sich zu interessieren vermochte, sich nicht wiederholen mögen.

Wenn aber von jüngeren Tessiner Künstlern die (überregionale) Rede war, dann tauchten lange Zeit fast stets nur dieselben zwei Namen auf: Sowohl Gianfredo Comesi (1940) als auch Flavio Paolucci (1934) haben dabei immer wieder deutlich gemacht, wie gerade die Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft und Umwelt heute mehr als die Orientierung nach internationalen «Zentren» zu künstlerischer Individualität und Verbindlichkeit führt. Gianfredo Comesi, nach Studien- und Arbeitsaufenthalten in ganz Europa und in Nord- und Südamerika vor allem in Frankreich lebend, ist dazwischen doch wieder ins Tessin, in seinen Geburtsort Menzonio, zurückgekehrt. Die «Aktualität Vergangenheit», Thema der 3. Biennale der Schweizer Kunst in Winterthur, hat sich gerade an ihm beispielhaft bewährt, der sich anfangs der Siebzigerjahre in die Landschaft seiner Kindheit zurückzog: scheinbar ein Bruch mit dem Bisherigen und doch dessen konsequente Fortsetzung bis hin zu den eigenen Ursprüngen. «L'univers est en nous, le monde est son miroir», schrieb er dazu. In Hunderten von Zeichnungen hat er sich so mit der heimatlichen Landschaft auseinander gesetzt, in stetigen «Transmutationen» vom realistischen Abbild bis zur zeichenhaften Abstraktion, durch alle Konzepte und Theorien hindurch wieder zum spontanen Dialog mit der Natur vorstossend. Flavio Paolucci lebt seit 1958 in Biasca, seine Biografie weist als einzige Unterbrechung eine Studienreise nach Paris und zwei Reisen nach Marokko auf. Aber auch ohne die «Welterfahrung» Comesi's hat er hier doch ein nicht minder welthaltiges Werk geschaffen. Die «Aktualität der Vergangenheit» hat gerade auch sein Beitrag zur Winterthurer Ausstellung evident gemacht: Sein «Alfabeto selvatico» formte er aus dem Holz jener Waldreben, mit denen – gleichsam eine kollektive Kindheitserinnerung – so viele Schüler ihre ersten Raucherlebnisse hatten und die nun in einem Wäldchen bei seinem Atelier wieder fand. Die versuchte Wiedervereinigung von Kultur – zu deren Uranfängen die schriftliche Kommunikation und damit eben das Alphabet gehört – und Natur, die hier so elementare Gestalt gewonnen hat, bestimmt Paoluccis künstlerische Entwicklung überhaupt. Seine still-geduldige Arbeit mit naturhaften Materialien ist dabei durchaus wesensverwandt mit dem Handwerk seiner Vorfahren, auf die er sich bezieht – natürlich

ohne jene Sentimentalität, welche ein nach wie vor beliebtes Bild vom Tessin prägt. Mit Bezug auf seine Jugend im Bleniotal meinte er dazu im Katalog zu seiner Retrospektive 1984 in Olten: «Wenn immer ich an mein Tal denke, an meine Leute und auch gerne dahin zurückkehre, dann hat das nichts mit Sentimentalität zu tun, sondern mit einem ganz natürlichen Bedürfnis, weil mein Leben ja da oben begonnen hat.»

Darunter, dass dieses Zurückfinden zur eigenen Tradition eben durch einen traditionalistischen Kunstbetrieb erschwert wird, hat Paolucci lange genug gelitten: «Ich denke, dass die Entwicklung, wirklich zu tun, was man will, immer schwierig ist und überall teuer zu stehen kommt. Im Tessin wird einem dies durch die Traditionsverbundenheit der kulturellen Institutionen noch besonders erschwert. Es gibt kein aktives Museum. Informationen, Kunst, Kultur überhaupt und Politik betreffend, sind spärlich, und gewisse Bildungsmöglichkeiten fehlen.» Bezeichnenderweise gab aber auch hier die Erfahrung der Fremde den Anstoss, den eigenen Ursprüngen nachzugehen: «1964, bei meinem ersten Marokko-Aufenthalt, wo alles sich veränderte, war ich vom Himmel und von der Wüste gefangen. Der Ausblick war mit dem Auge nicht mehr zu fassen; ich war ein ausgesetzter Punkt, wusste nicht, welches meine Richtung war. Von da an habe ich angefangen, meinen Ursprüngen nachzugehen.» Die Entdeckung der «Provinz» im positiven Sinne, als eines Ortes, der aktuelles Kunstschaffen ebenso ermöglichen kann wie die grossstädtischen Zentren – das ist eine Erfahrung, welche diese beiden Künstler mit anderen aus der ganzen Schweiz teilen. Nur hat sie eben im Tessin über solche individuelle Selbstfindung hinaus nicht zu einem kollektiven Bewusstsein, entsprechend auch nicht zu alternativen Zentren von Kunstbetrieb und -vermittlung geführt.

Freilich wird dieser eher pessimistische Blick auf die kulturpolitische Situation des Tessins seit den Sechzigerjahren ein wenig in Frage gestellt, wenn er die eben damals entstandene, inzwischen bei aller lebendigen Fortentwicklung bereits legendäre Neue Tessiner Architektur einbezieht. Das drängt sich schon insofern auf, als eine Bestandesaufnahme Junger Schweizer Kunst wie die 1987 unter dem Titel «Offenes Ende» in Nürnberg gezeigte als einzigen Tessiner Künstler den weltbekannten Architekten Mario Botta berücksichtigt. Auf diesem Gebiete sind heute in der Besinnung auf regionale Traditionen offensichtlich eigenwillige

Il Ticino dopo il 1960

Nella storia del Monte Verità presso Ascona si rispecchia sempre tutto il Cantone: l'evento artistico è stato e continua ad essere un evento d'importazione, che non di rado trova l'opposizione della popolazione locale. Eppure, proprio per il Canton Ticino, con il suo ramificarsi di vallate e i suoi confini – quello politico con l'Italia, quello geografico con la Svizzera tedesca – sarebbe stato importante creare propri centri culturali. Fa ben sperare l'inaugurazione di svariati musei – dal Museo Cantonale d'Arte di Lugano alle Civiche Gallerie di Bellinzona e Locarno – nei quali non solo si rielabora un'importante eredità culturale ma si aprono le porte agli incontri con l'attività artistica più attuale. È vero che la presenza di numerosi artisti internazionali di grande prestigio e l'estrañamiento dalle proprie tradizioni rurali, troppo abusate dai flussi turistici, non rendono le cose facili a chi oggi vuole «fare arte»; ma è anche vero che gli artisti ticinesi, anche i più giovani, preceduti dal già leggendario successo mondiale della Nuova Architettura Ticinese, stanno guadagnandosi sempre maggior fama oltre i confini cantonali.



Seite 112:
Castel Grande
Foto: © Stefania Beretta

Leistungen möglich, die weltweite Anerkennung finden und mit denen ausgeprägte schöpferische Individuen jenseits vereinsmässiger Zusammenschlüsse auch zu einer «Tessiner Schule» zusammengefunden haben. Voraussetzung war freilich gerade hier jenes kulturelle «Klima», das seinen augenfälligsten Ausdruck in der baulichen Verwüstung weitester Gebiete findet. Sie forderte gleichsam heraus zum anarchischen Widerspruch und liess so im stetigen Bezug der neuen Architektur auf ihre gefährdete oder schon zerstörte Umgebung eine eigentliche «Ästhetik des Widerstands» entstehen. Seit diese künstlerische Revolution auch schon in eine gewisse historische Distanz gerückt ist, beginnt allerdings die lang anhaltende Euphorie der Einsicht zu weichen, wie wenig sich eigentlich von all den zukunftsweisenden Projekten gegen die ungünstigen Verhältnisse – das Unverständnis der Behörden zumal – verwirklichen liess.

Was tatsächlich gebaut wurde, das waren meist Einzelaufgaben statt die eigentlich geplanten städtebaulichen Umgestaltungen, angesichts von deren praktischer Undurchführbarkeit sich die massgeblichen Architekten immer wieder auf den (nicht zu Unrecht immer wieder als ökologisch und sozial fragwürdig kritisierten) Bau von Einfamilienhäusern zurückzogen. Hier wird sicht- und greifbar, was auch einer lebendigen Kunstszene immer wieder in die Quere kommt: die von den Zugewanderten aufgezogenen Klischees in einem «heilen» Tessin in perverser Einheit mit der vorwiegend von eben diesen (finanzkräftigen) Auswärtigen erzwungenen spekulativen Verschandelung dessen, was hier lange wirklich noch mehr oder weniger «heil» war. So fasst es Frank Werner in der Rückschau zusammen: «Immerhin war man ja am Ende der Sechzigerjahre

unter der erklärten Prämisse angetreten, der unkontrollierten Zersiedelung, dem gleichermaßen zerstörerischen wie spekulativen Ausverkauf der eigenen Heimat, dem deutschschweizerischen Faible für kitschige, heimatümelnde Retortensiedlungen ein für allemal Einhalt zu gebieten. Doch aller Euphorie und allen Anstrengungen zum Trotz sollte diese Absicht stets auf die einzelne Bauaufgabe beschränkt, nie jedoch auf das übergeordnete Ganze ausgedehnt werden.»

Eine gewichtige Ausnahme von dieser betrüblichen Feststellung eröffnet schliesslich doch noch eine hoffnungsvollere Perspektive. Der 1936 in Lugano geborene Aurelio Galfetti, gelegentlich zutreffend als der (heimliche) «Stadtbaumeister von Bellinzona» tituliert, hat hier als unermüdlicher Einzelkämpfer, dem manch anderer letztlich erfolglos vorangegangen war, die Dialektik des überlieferten Stadtbildes mit präzisen Eingriffen für eine zünftige Entwicklung fruchtbar gemacht: mit der langen Passerelle des von ihm miterbauten Schwimmbades als Verbindung zwischen dem Kern der Stadt und ihrem zersiedelten Weichbild, mit der benachbarten Sportanlage, mit dem zentralen PTT-Gebäude, mit modellhaften Wohnüberbauungen und schliesslich mit der Restaurierung des die Stadt beherrschenden und nun zu ihr in einen überraschenden neuen Bezug gesetzten Castel Grande: Es scheint, als könnte die offizielle Hauptstadt des Tessins, gerade weil sie als blosse Durchgangsstation der grossen Touristenströme sich bis heute so viel von ihrer Eigenart bewahrt hat, im Einklang mit dieser baulichen Erneuerung bald auch – die kürzlich erfolgte Eröffnung eines städtischen Kunstmuseums kann gewiss als ein Schritt in dieser Richtung gesehen werden – vermehrt zu einem Zentrum des aktuellen Kunstgeschehens werden.

Literatur

- Pinacoteca Comunale
Casa Rusca: Collezione Arp
(Locarno 1987)
- Gianfredo Camesi:
Dimension Unique (Zürich,
Genf 1980)
- Frank Werner/Sabine
Schneider: Neue Tessiner
Architektur (Stuttgart
1989)

Il Tessin suenter 1960

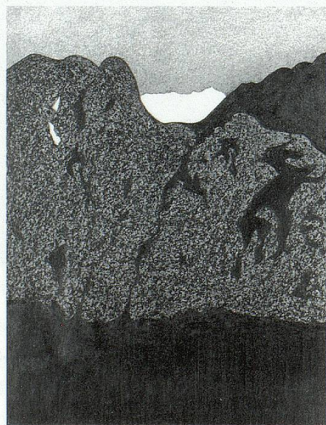
En l'istoriga dal Monte Verità sur Ascona cumpara il chantun adina sco in'unitad: da quel temp sco oz vegniva l'activitad artistica actuala adina puspè apportada d'ordaiser, savens cunter l'oposiziun dals indigens. Gist per il Tessin cun sias bleras vals, sia cunfinaziun politica vers l'Italia e geografica vers la Svizra tudestga fissi però impurtant d'avair centers culturals. In aspect positiv è l'avertura da plirs museums – dal museum d'art chantunal a Lugano fin a las galarias municipalas da Bellinzona e Locarno. En quels lieus na s'occupan ins betg mo da l'impurtanta ierta culturala, mabain porscha era pussaivladads per l'inscunter cun la lavur artistica odierna. Per artistas ed artists tessinaiis odierns n'èsi dentant betg simpel da sa far valair, d'ina vart pervi da la preschientscha d'ina numerosa prominenz internaziunala, da l'autra vart perquai che l'abus da l'atgna cultura tras il turissem als allontanescha pli e pli da quella. La Nova architectura tessinaisa ha però già acquistà in renum mundial legendar ed era artistas ed artists pli giuivens acquistan danovamain dapli renconuschientscha surregionala.

La forza della tradizione – l'attualità del passato

Il Ticino dopo il 1960

Nella storia del Monte Verità presso Ascona si rispecchia sempre tutto il Cantone: l'evento artistico è stato e continua ad essere un evento d'importazione, che non di rado trova l'opposizione della popolazione locale. Eppure, proprio per il Canton Ticino, con il suo ramificarsi di vallate e i suoi confini – quello politico con l'Italia, quello geografico con la Svizzera tedesca – sarebbe stato importante creare propri centri culturali.

Fa ben sperare l'inaugurazione di svariati musei – dal Museo Cantonale d'Arte di Lugano alle Civiche Gallerie di Bellinzona e Locarno – nei quali non solo si rielabora un'importante eredità culturale ma si aprono le porte agli incontri con l'attività artistica più attuale. È vero che la presenza di numerosi artisti internazionali di grande prestigio e l'estraniamento dalle proprie tradizioni rurali, troppo abusate dai flussi turistici, non rendono le cose facili a chi oggi vuole «fare arte»; ma è anche vero che gli artisti ticinesi, anche i più giovani, preceduti dal già leggendario successo mondiale della Nuova Architettura Ticinese, stanno guadagnandosi sempre maggior fama oltre i confini cantonali.



Pagina 114:
Gianfredo Camesi
Paysage n° 36/345, 1972
Bleistift auf Papier
39,5 x 29,7 cm
Galerie Renée Ziegler,
Zürich, Inv. Nr. 23

Pagina 115:
Collezione Arp
in der Casa Rusca

Ascona non è il Ticino; il suo fiorente periodo culturale è lontano nel tempo. Nella storia del leggendario Monte Verità, così come l'ha ricostruita Harald Szeemann, ripercorrendo i «luoghi originali», nella sua esposizione del 1978, il cantone appare però spesso come un tutto. Trasformare un progetto impegnativo in un fattore politico-culturale, dopo aver reinserito le sue parti più significative nei posti che l'hanno originato, rende d'altronde possibile vivere questa proposta artistica sotto forma di attualizzazione (se non, addirittura, di ripetizione) del passato. A distanza di molti decenni, si arriva poi a capire come gli avvenimenti artistici contemporanei siano sempre proposti e gestiti dall'esterno, talvolta persino in aperto contrasto con la popolazione locale, che quasi mai è chiamata a partecipare.

La politica culturale di un cantone fortemente «inforestierizzato» (e, di conseguenza, anche «invecchiato») appare sempre maggiormente legata alla promozione turistica, il cui indirizzo, più quantitativo che qualitativo, porta a ben determinate scelte culturali. Oggi, chi si reca ad Ascona, fa fatica a immaginare la vivace scena culturale di questa popolare località di villeggiatura nei primi decenni del secolo, animata dalla presenza di un movimento anarchico e utopico. Non è solo questione del genius loci (mutato o scomparso), bensì, al di là di tutte le mistificazioni, anche dell'effetto dei sordidi intrighi politici che, pur essendo spesso effimeri, rispecchiano in generale e in modo sintomatico una certa mentalità «cantonticinese». La quale, peraltro, si rispecchia anche nella recente chiusura del centro culturale Beato Pietro Berno, ritenuto «poco redditizio», e nell'allontanamento di Dimitri dal teatro che gli era appena stato affidato; per non dimenticare gli ostacoli che hanno finora impedito al Monte Verità di diventare, secondo la volontà vincolante del suo ultimo proprietario Eduard von der Heydt, un centro culturale vivo e vivace (così come concretamente progettato da Harald Szeemann).

Per capire l'importanza della creazione di centri culturali, soprattutto nel caso ticinese, basta dare un'occhiata alla cartina geografica e osservare le molte valli isolate, il confine politico con l'Italia e quello geografico verso i cantoni «transalpini» svizzero tedeschi. È di buon auspicio il fatto che negli ultimi anni siano stati aperti tutta una serie di musei, dal Museo cantonale d'arte di Lugano fino alle gallerie cittadine di Bellinzona e di Locarno, che non solo elaborano e permettono

The Ticino since 1960

The history of Ascona's nearby Monte Verità invariably encompasses the canton as a whole: now, as during the site's already culturally rich past, contemporary art events reflect outside inspiration and, as such, often run against the local grain. The creation of cultural centers in the Ticino canton – given its far-reaching valleys, and the way it is cut off politically from Italy and geographically from German Switzerland – would be an asset. The opening of several museums, including Lugano's Cantonal Kunstmuseum and the municipal galleries of Bellinzona and Locarno, is a promising development. It represents occasion not only to refurbish the region's significant cultural heritage, but also to meet up with present-day art. The presence of a great number of international celebrities, on the one hand, and, on the other, the way misguided tourism has alienated much of the region's folk traditions, hardly make things any easier for today's artistic creators. Prompted by the already legendary worldwide success of the "New Ticinese Architecture", today too a younger generation of artists is enjoying renewed and growing recognition beyond the canton's borders.



di conoscere e assimilare un'eredità artistica importante, ma fungono altresì, in sintonia con quanto è stato detto, da luoghi d'incontro per l'attività artistica contemporanea. Ciò non toglie che sia triste dover ricordare in questo contesto anche tutte le possibilità che si sono lasciate irrimediabilmente scappare. Quando, nel 1986, ad Ascona, vennero esposti i «Meisterwerke aus dem Von der Heydt-Museum Wuppertal» (i capolavori del museo Von der Heydt di Wuppertal), Harald Szeemann, in un saggio apparso sul catalogo, espresse, assieme alla «tristezza per le occasioni perse dal Ticino», la speranza che la presenza della collezione potesse influenzare positivamente il futuro del Monte Verità. Egli sottolineò il carattere sovversivo della mostra temporanea, ricordando che, «con un minimo di buona volontà, nell'immediato dopoguerra, i quadri si sarebbero potuti trattenere dov'erano, o convogliare verso il Museo d'arte cantonale che si sarebbe aperto poco dopo a Lugano, o ancora verso un museo che si sarebbe potuto appositamente allestire sempre, ad Ascona, per accogliere le collezioni d'arte moderna di Eduard von der Heydt e di Emil Bührle». Lo stesso entusiasmo, per quanto si è potuto infine costruire, arrischia di smorzarsi, se si considera tutto il travaglio

resosi necessario per arrivare all'agognata apertura del Museo cantonale d'arte di Lugano. L'analisi retrospettiva degli ultimi tre decenni di politica culturale ticinese mette in evidenza una sorta di connubio tra singole personalità molto importanti, provenienti nella maggior parte dei casi dall'esterno, e istituzioni che, senza una caratterizzazione propria, si sono in un qualche modo destreggiate a mettere in pratica le idee degli altri. Il carattere specifico della regione ticinese non è facile da cogliere; se numerosi artisti più o meno importanti l'hanno scelta per vivere e lavorare, qualcosa indubbiamente deve pur esserci. L'attrazione del luogo non risiede, verosimilmente, in una qualsiasi, non meglio definita, «aura magica» della regione, ma piuttosto nella coincidenza di più fattori (la bellezza del paesaggio, il clima mite, il costo della vita relativamente vantaggioso, la stabilità svizzera...) che devono aver convinto molte personalità importanti a trascorrere gli ultimi anni della loro vita nel Ticino. Pur avendo allacciato contatti con la regione già da alcuni decenni addietro, Hans Arp (1886–1966) si era trasferito a Locarno solo nel 1959 e lì fu anche sepolto. La grande donazione della sua opera alla città, avvenuta nel 1965, grazie alla mediazione del «papa della cultura»

La forza della tradizione l'attualità del passato

di Tiziana Scazzari



ticinese Remo Rossi, costituì una pietra miliare nella collezione d'arte comunale. Sistemata provvisoriamente nel castello visconteo, essa fu altresì uno dei fattori determinanti per la nascita della Pinacoteca Comunale che oggi, nei locali della Casa Rusca, ottimamente restaurata, presenta, oltre ad alcune esposizioni temporanee di artisti internazionali, anche numerose personali di artisti ticinesi contemporanei.

La «Collezione Arp», composta sin dall'inizio di opere dell'autore e di alcuni suoi amici pittori, che hanno poi contribuito per conto proprio a rinfoltirla, permette di verificare, essendo un'antologia dell'arte moderna classica, resa tanto più convincente in quanto basata su una scelta personale, quante di queste personalità fossero o siano ancora legate personalmente alla regione. Julius Bissier si stabilì ad Ascona nel 1961, dove morì nel 1965. Walter Helbig vi ha soggiornato dal 1924, con qualche interruzione, fino alla sua morte, nel 1968. Anche Richard Hülsenbeck, conosciuto soprattutto come dadaista, morì nel 1974 a Muralto; proprio lì aveva trascorso gli ultimi anni della sua vita. Wilfrid Moser, nato a Zurigo nel 1914, ha lavorato

spesso a Ronco sopra Ascona, mentre Meret Oppenheim, morta nel 1985, ha trascorso numerosi soggiorni a Carona. Hans Richter si stabilì ad Ascona nel 1958 ma poi si trasferì a Locarno, dove morì nel 1976. All'inizio degli anni Settanta, pure Italo Valenti, nato a Milano nel 1912, si è stabilito ad Ascona, dove oggi vive e continua a lavorare.

Quest'abbondanza di nomi «internazionali» potrebbe far credere che il Ticino presenti una vitalissima scena artistica; in realtà si tratta soprattutto di personalità che hanno ideato per proprio conto e prodotto altrove le loro ultime opere. La loro presenza ha avuto sui giovani artisti ticinesi un'influenza più paralizzante che stimolante, influenza che, d'altronde, avrebbe potuto diventare fruttuosa solo attraverso la pubblicazione di tutta quanta la produzione. Un esempio convincente, proprio per la sua ambivalenza, è quello di Julius Bissier, che si trasferì in Ticino, quando, quasi settantenne, aveva oramai raggiunto fama mondiale. Nel 1988, il Museo d'arte di Mendrisio ha riproposto (ma per molti visitatori si è trattato di una prima) le sue opere, in una retrospettiva imponente; nel testo del catalogo,

Pagina 116:

Serge Brignoni
L'artista nel Atelier
a Berna, 1975

Foto: © Ernst und
Margrit Baumann

Michael Reiner commenta: «Traslocato sulle rive del Verbano nel 1961, Bissier trova ad Ascona un'atmosfera di lavoro più serena e una sensazione di maggior libertà. All'influsso positivo del paesaggio ticinese, percepito non come modello ma come ponte di pace, si aggiunge la possibilità di scambi di idee con altri artisti come Hans Arp, Mark Tobey e Ben Nicholson. In questo splendido isolamento, egli muore il 18 giugno 1965.»

Mentre il paesaggio ticinese con il suo «splendido isolamento» diventa artisticamente fruttuoso per chi vuole ripiegarsi nel proprio mondo interiore, il suo fascino pittoresco significa per altri una vera e propria perdita dell'energia creativa. A Winterthur, nel 1975, l'esposizione «Expressionismus in der Schweiz 1905–1930» ha portato di nuovo alla ribalta molti artisti svizzeri importanti della prima metà del secolo, alcuni dei quali furono in stretta relazione con il Ticino, due di essi addirittura vi vissero fino agli anni Sessanta: Ignaz Epper (1892–1969) e Fritz Pauli (1891–1968). Appare evidente che nessuna intensità appassionata, come quella insita nella natura dell'espressionismo, possa durare per tutta una lunga vita artistica. Ad ogni buon conto già nelle biografie di entrambi questi artisti si scoprono importanti ragioni per cui la loro ultima produzione risulta inferiore rispetto a quella creata prima. Pensiamo soprattutto al tardo Epper, un artista influenzato dagli avvenimenti contemporanei fino alla sua autodistruzione. Ebbene, i suoi paesaggi ticinesi trasmettono in contrasto con le sue prime e migliori opere, l'immediata impressione di un ambiente paralizzante per la forza creatrice. (Il fatto che, oggi, il museo Epper, fondato da lui stesso ad Ascona, non si limiti ad esporre le opere del fondatore ma sostenga pure giovani artisti, è solo una conseguenza positiva del suo decennale soggiorno.)

Questo «clima» particolare ha sicuramente contribuito, negli ultimi tre decenni, a rendere più rari i riconoscimenti che gli artisti ticinesi ottengono fuori dal loro cantone: un problema che forse non è mai stato espresso con chiarezza, a causa della particolare impostazione delle esposizioni nazionali, ma che non di meno resta virulento. Tenendo conto che le lodevoli iniziative intraprese dalla SPSAS nel campo espositivo non riusciranno mai a surrogare la presenza di organizzazioni e di istituzioni dinamiche e innovative, è difficile determinare oggi in quale misura l'assenza di gallerie private prestigiose sia causa o effetto della

situazione che si è andata creando, tanto più che non è neppure facile stabilire quale sia oggi, dopo parecchi cambiamenti, il rapporto tra l'apertura di nuovi musei e un contesto artistico più vivace, in grado persino di stimolare interessi fuori cantone. Questa stagnazione di lunga durata appare ancora più appariscente se si considera che il forte numero di artisti, che lavorano o hanno lavorato in Ticino, è più legata alle condizioni favorevoli di vita materiale che non a un «clima» specifico. Markus Raetz, per esempio, a Carona, dove visse dal 1973 al 1976, cercava soprattutto l'evasione dalla grande città. Egli era comunque dell'avviso, come scrisse sul catalogo della mostra «Monte Verità», che in Ticino ci si dovesse recare solo per vivere gli anni del tramonto.

Gli artisti ticinesi per affermarsi dovevano e devono ancora far fronte a una doppia tradizione. Da un lato, la presenza di molte personalità straniere famose che, a partire dal periodo d'oro del Monte Verità fino alla fine degli anni Sessanta e Settanta, li ha facilmente indotti a lasciarsi sedurre da un internazionalismo epigonale e quindi provinciale. Dall'altro, la tradizione di una cultura rurale, violentata e quindi distrutta da un turismo di massa permanente, sulla cui scia molti pensionati si sono mossi per spostare il loro domicilio in Ticino. La fuga dal grigiore metropolitano sviluppa fantasie che trasformano questa cultura in luogo comune della «Sonnenstube», impedendole così ogni possibilità di accedere alla creazione artistica contemporanea. Una distanza consapevole nei confronti delle proprie radici, purché non comporti un'estraniamento totale, si rivela necessaria per riaprire un dialogo fruttuoso: se Serge Brignoni, nato a Chiasso nel 1903, ha riscosso successo all'estero come pochi altri artisti ticinesi della sua generazione, lo si deve, tra l'altro, ai suoi lunghi soggiorni nei grandi centri culturali come Berlino, Milano e Parigi, e ai contatti intrattenuti con le varie avanguardie locali. L'apertura di Brignoni verso il mondo si rispecchia in un confronto intenso con la scultura africana e oceanica. Confronto che si è rivelato molto importante nella sua creazione tridimensionale, presentata per la prima volta integralmente nel 1989 a Lugano. L'esposizione ha evidenziato la continuità di rapporto tra l'artista e il suo paese d'origine. Avendo ereditato l'intera raccolta, ora a Lugano dispone di un'ulteriore attrazione culturale costituita dal museo per le culture extraeuropee, situato poco lontano dalla Villa Favorita e dalla famosa collezione Thyssen-Bornemisza. A proposito di quest'ultima, c'è da

sperare che i politici ticinesi che si occupano di cultura debbano tener conto dell'esperienza e risvegliare i propri interessi prima che i privati minaccino di lasciare il paese.

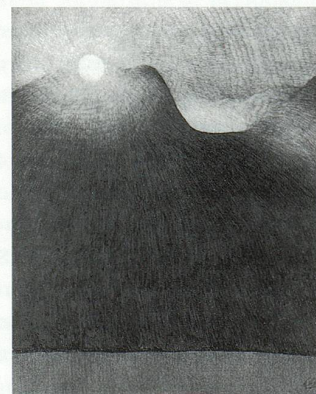
Per molto tempo, quando si parlava fuori dal Ticino di giovani artisti ticinesi, i due nomi più ricorrenti erano sempre i medesimi: quelli di Gianfredo Camesi (1940) e di Flavio Paolucci (1934). Entrambi hanno sempre mostrato chiaramente che il confronto attuale con la propria origine e il proprio ambiente porta più all'individualità artistica e all'impegno che non a un dislocamento verso i «centri» internazionali.

Gianfredo Camesi, dopo aver studiato e soggiornato per lavoro un po' ovunque in Europa, nell'America del nord e in quella del sud, dopo aver vissuto molto tempo in Francia, ha finito per rientrare in Ticino, a Menzonia, nel suo paese d'origine, all'inizio degli anni Settanta. Con questo ritiro nel paesaggio della propria infanzia, il tema della terza Biennale dell'arte svizzera di Winterthur, l'«attualità del passato», ha trovato un'ottima conferma in Camesi, che taglia, in apparenza, con il proprio passato, riallacciando tuttavia un filo rosso con le proprie origini. Non a caso, egli scrisse: «L'univers est en nous, le monde est son miroir.» In centinaia di disegni ha ripreso il paesaggio natio e stabilito un dialogo spontaneo con la natura, «trasmutando» in continuazione da immagini realistiche a segni astratti, passando attraverso tutti i concetti e tutte le teorie. Flavio Paolucci vive a Biasca dal 1958; la sua biografia registra poche interruzioni: un viaggio di studio a Parigi e due viaggi in Marocco. Pur senza «l'esperienza mondiale» di Camesi, egli è riuscito a creare un'opera di non minore universalità. L'«attualità del passato» in un'esposizione a Winterthur è stata resa possibile anche grazie al suo contributo. Paolucci

ha plasmato il suo «Alfabeto selvatico» nel legno di una clematide ritrovata nel bosco, vicino al suo atelier. Stando a un ricordo collettivo d'infanzia, molti scolari con questo legno facevano la prima esperienza di fumo. Il tentativo di ricongiungere la cultura, da cui è scaturita la comunicazione scritta e quindi anche l'alfabeto, con la natura, che in questo lavoro assume una forma molto elementare, definisce bene lo sviluppo artistico di Paolucci. Il suo lavoro silenzioso e paziente, fatto con materiali naturali, ricorda il procedimento dell'artigianato, che era proprio dei suoi antenati e che ora lui riprende, sfronzandolo però da quei sentimentalismi che caratterizzano un certo stereotipo del Ticino. Nel catalogo della sua retrospettiva di Olten, allestita nel 1984, egli ricorda così la sua gioventù, trascorsa in Val di Blenio: «Se penso sempre alla mia valle, alla mia gente e se vi ritorno volentieri, ciò non ha niente a che vedere con il sentimentalismo, bensì con un bisogno del tutto naturale, in quanto la mia vita è cominciata lassù.»

Paolucci ha molto sofferto il fatto che, nel mondo dell'arte tradizionalista, la riscoperta delle proprie tradizioni sia resa così difficoltosa. «Io penso che mettere in pratica veramente quello che si vuole sia sempre difficile e costi anche caro. In Ticino, ciò viene reso ancora più difficile dal legame con la tradizione delle istituzioni culturali. Non c'è nessun museo attivo. Le informazioni, l'arte, la politica culturale e la cultura in genere sono carenti, così come mancano adeguate possibilità di formazione.» È significativo come anche in questo caso, sia l'esperienza conseguita all'estero a dare la spinta per ricercare le proprie origini: «Nel 1964, durante il mio primo soggiorno in Marocco, dove tutto è cambiato, ero preso dal cielo e dal deserto. Il panorama era incredibilmente vasto; io ero un punto esposto, e non sapevo più quale fosse la mia direzione. Da lì ho

Pagine 118 e 119:
Gianfredo Camesi,
Menzonia 1972
Paysage n° 36, 37, 44,
94/345 1972
Bleistift auf Papier
39,5 x 29,7 cm
1973
Galerie Renée Ziegler,
Zürich, Inv. Nr. 23



iniziato a ricercare le mie origini.» La scoperta della «provincia», in senso positivo, come luogo in grado di offrire alla creazione artistica contemporanea la stessa opportunità garantita dai grossi centri, è un'esperienza che in Svizzera non solo questi due artisti hanno registrato. In Ticino, malgrado gli autoritrovamenti individuali, quest'esperienza non ha però portato a maturare nessuna «coscienza collettiva» né a far sorgere centri artistici alternativi di produzione e di mediazione.

A dire il vero, quest'impressione piuttosto pessimista sulla situazione politica-culturale del Ticino dopo gli anni Sessanta, viene ora messa in questione dall'ormai leggendaria nuova architettura ticinese, nata proprio in quel periodo e ancora oggi soggetta a uno sviluppo strabiliante. Si tratta di una considerazione tanto più doverosa, se si tien conto che in occasione di una rassegna sulla giovane arte svizzera (quella tenutasi nel 1987, con il titolo «Offenes Ende»/Conclusione aperta, a Norimberga), l'unico ticinese presente fu il famoso architetto Mario Botta. In questo campo artistico sono evidentemente possibili creazioni originali, basate sulla consapevolezza delle tradizioni regionali, che riescono a raccogliere il riconoscimento mondiale. Per questo motivo individui eccezionalmente creativi, pur senza far ricorso a strutture organizzate, sono riusciti a costituire una «scuola ticinese». La premessa è stata paradossalmente fornita proprio da quel «clima» culturale che trovava la sua espressione concreta nella devastazione edilizia di vaste regioni. Una siffatta situazione non poteva che risolversi in una vera e propria sfida, stimolare una risposta anarchica e dar vita, dentro lo stretto rapporto che intercorre tra la nuova architettura e l'ambiente minacciato o già devastato, a una «estetica della resistenza». Questa sorta di rivoluzione artistica può ormai essere osservata con una



certa distanza storica, l'euforia iniziale sta lasciando il posto all'amara constatazione di chi, in una situazione così compromessa, anche a causa dell'incomprensione delle autorità, non è riuscito ad approfittare un granché dei propri progetti.

La messa in opera di piccoli progetti isolati ha preso il sopravvento sulle grandi ristrutturazioni urbane. La mancata realizzazione pratica di progetti globali ha costretto gli architetti più importanti a limitarsi alla costruzione di case unifamiliari (discusse e discutibili dal punto di vista ecologico e sociale). Ecco che in uno scenario artistico assai vivace diventano visibili e comprensibili alcuni elementi di contraddizione: il cliché di un Ticino «sano» viene imposto ai visitatori mentre già imperversa, su un territorio rimasto a lungo incontaminato, la speculazione devastante promossa da questi stessi ospiti dal portafoglio gonfio. Così Frank Werner riassume la situazione nella sua retrospettiva: «Alla fine degli anni Sessanta, si era mantenuta l'intenzione di dare un taglio all'insediamento selvaggio, alla svendita devastatrice e speculativa del proprio territorio, al finto rustico strapaesano e al cattivo gusto sollecitati dagli svizzero-tedeschi. Malgrado l'euforia e gli sforzi, questa intenzione rimase confinata a singole costruzioni, ma mai estesa alla globalità dell'assetto territoriale.»

Questa situazione poco rallegrante registra però infine un'importante eccezione che apre finalmente uno spiraglio di speranza. Aurelio Galfetti, nato a Lugano nel 1936, indicato a volte e a giusto titolo come il (segreto) «architetto di Bellinzona», ha saputo restituire all'immagine cittadina con instancabile e solitaria passione, una precisa dialettica fra l'assetto urbano tradizionale e lo sviluppo futuro, proprio là dove molti avevano fallito: ecco la lunga passerella della piscina, alla cui realizzazione aveva pure contribuito, che collega il centro città con l'area suburbana, ecco il vicino centro sportivo, ecco l'edificio della posta centrale, ecco gli insediamenti abitativi modello ed ecco, infine, il Castel Grande restaurato che domina sulla città e che si sta vestendo di nuovo. Sembra proprio che, pervasa da questo fervore edilizio, risparmiata, in quanto luogo di transito, dalle masse dei turisti, la capitale ticinese, dopo aver salvato le proprie caratteristiche, sembra stia indirizzandosi verso la possibilità di diventare un centro dell'arte contemporanea. L'apertura del museo d'arte cittadino è sicuramente un passo importante in questa direzione.