



Carlo Basilio,
Dipinto *Festa nazionale 1 agosto* (particolare), 1942-45.

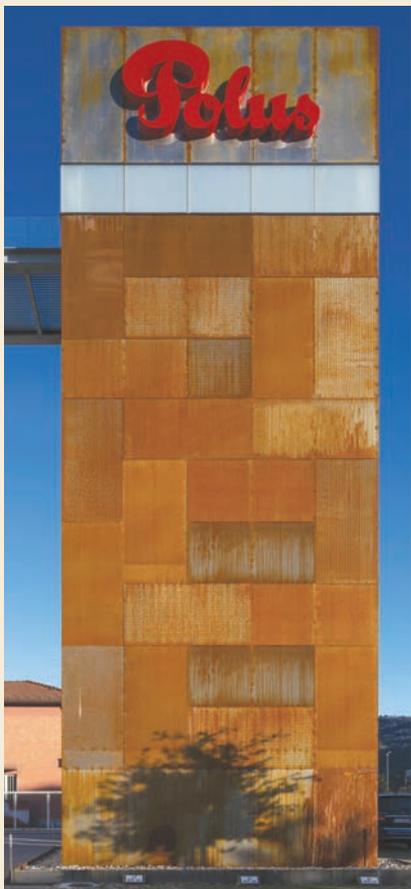
Una pagina dimenticata di pittura civile

Le opere di Carlo Basilio
alla
Polus di Balerna

Prefazione

di Giovanna Staub

Presidente del CdA e direttrice di Polus
Terza generazione della famiglia Staub



L'unicità del Monte San Giorgio, patrimonio mondiale dell'Unesco, il Monte Generoso e la Valle di Muggio, insignita del Premio paesaggio dell'anno 2014, i capolavori architettonici antichi e recenti recanti firme prestigiose, i borghi suggestivi e pittoreschi, le tradizioni plurisecolari (come le Processioni della settimana Santa di Mendrisio), i musei unici e le loro sedi particolari: il Mendrisiotto è insomma un territorio ricco di beni naturali, culturali e artistici. Alcuni già ben conosciuti, altri non ancora. Per lo stretto, antico legame con il territorio, anche le realtà meno note ne sono testimonianza e ne raccontano la geografia, la storia dei luoghi e delle genti, le loro interazioni con tutto ciò che è nei, e anche oltre, i suoi confini.

Il Mendrisiotto è punteggiato di testimonianze che permettono di osservare la regione attraverso la lente delle sue relazioni con la vicina Italia e con il resto della Svizzera, fornendo elementi per ripercorrere la tradizione imprenditoriale nei suoi legami con l'economia, le risorse tutte, la morfologia e le vicende di queste terre; per approfondire la tradizione culturale e artistica nei suoi intrecci con il contesto, le idee e le sensibilità che si sono avvicinate attraverso le epoche.

In tal senso, la Polus di Balerna, nata nel 1912 come manifattura di tabacchi, oggi centro polifunzionale dove convivono imprese, cultura e innovazione, dopo oltre un secolo è parte della storia della regione, e al tempo stesso ne è testimone anche grazie alla presenza, al suo interno, in quello che un tempo era il refettorio, di un notevole ciclo pittorico: una sequenza di opere dell'artista chiassese Carlo Basilico (1895-1966), eseguite tra il 1942 ed il 1945, che sviluppano temi storici, sociali, culturali e ideologici palesemente destinati a una funzione pubblica. Ed è proprio l'interesse per i messaggi contenuti in questa produzione artistica ad aver stimolato l'avvio di un approfondito studio critico - storico - artistico, sfociato nella presente pubblicazione. Il risultato di tale indagine è un insieme di scoperte e conoscenze che, oltre a rivelare il versante meno esplorato dell'artista e della sua opera, aggiungono un elemento di grande interesse per la conoscenza della regione e delle specificità che la caratterizzano, per far rivivere aspetti intimamente legati al territorio e alla sua storia e perché propone "delle tematiche che sono ancor oggi di grande attualità".

Uno sguardo in progressione: dalla famiglia patriarcale a un intero popolo in cammino

di Claudio Guarda



Lo stabile Polus, a Balerna.

L'antologica che la Pinacoteca Züst di Rancate ha recentemente dedicato a Carlo Basilio (1895-1966) – curata da chi scrive¹ – era volutamente incentrata sulla pittura “privata” dell'artista chiassese con l'intento di evidenziare contenuti e forme di quelle sue pagine da considerarsi un diario domestico realizzato nei giorni liberi dal lavoro: le domeniche di primavera, le ferie assolate dell'estate, l'ultimo caldo d'autunno con la famiglia che si gode il fresco della sera; oppure le prime nevi d'inverno, stagione in cui i suoi impegni lavorativi quotidiani normalmente calavano. Egli amava quel genere di pittura, vi si calava dentro, vi ritrovava quella parte di sé e quel profumo del mondo, delle cose o degli affetti, quell'armonia fatta di silenzi e di contemplazione che, nella vita di tutti i giorni, era spesso costretto a mettere da parte.

Ne usciva l'immagine di un artista che, a livello di soggetti, si muove nel perimetro ristretto dei suoi luoghi, dei suoi affetti familiari, tra le piccole cose di casa oppure tra le colline e i villaggi sparsi tra i pendii

vignati del Mendrisiotto, della Campagna Adorna. Quanto alla forma si voleva anzitutto far risaltare il portato dei suoi colori, la sua tavolozza inusuale (non lombarda, ma francese) per rapporto al contesto storico ticinese degli anni '20 e '40 in Ticino. Non era solo questione di colore, ma anche di segno e tratteggio, vale a dire del modo in cui usava il pennello, l'evidenza della traccia, l'utilizzo marcato del segno-colore che conferisce forza e dinamismo al dipinto, e lo fa diventare un elemento strutturale, costruttivo dell'opera stessa. Cosa non solo assai moderna e molto originale nel contesto ticinese di quegli anni, ma anche in grado di trasmettere a chi osserva un sentimento di partecipazione e coinvolgimento diretto.

Insomma, una pittura privata, ma anche libera, viva ed empatica, costituita da pagine sciolte fatte al volo, come quelle di un diario, senza alcuna volontà di dimostrare nulla, men che meno di raccontare o di illustrare, perché tutta tesa a rendere l'intensità di uno sguardo, di una emozione. Non rientrava invece nel concetto di quella rassegna un altro versante della sua pittura,



Carlo Basilio, *Autoritratto*, 1935.

decisamente minoritario rispetto a quello sopra descritto, articolato in nuclei di opere relazionate tra loro, caratterizzati da temi sociali e palesemente destinati a una funzione pubblica: come i dipinti per la famiglia Ris, ma soprattutto il ciclo di opere realizzato tra il 1942 e il 1945 per la Ditta Polus di Balerna, di cui intendiamo occuparci qui perché mai letto nella complessità dei suoi messaggi.



La lavorazione della pianta del tabacco, 1942-45.

La storia della ditta Polus e il ciclo dei dipinti

La Polus fu “la principale industria della lavorazione del tabacco a Sud delle Alpi”². Fondata nel 1912, dal 1923 al 1957 fu diretta da Hans Staub (1896-1957), originario del Canton Zugo; nel 1992 cessò definitivamente l’attività nel settore del tabacco. Durante la sua storia conobbe fasi di successo e sviluppo, ma anche momenti difficili dipendenti da varie cause per lo più riconducibili alla particolare situazione socio-economica, non solo svizzera, tra le due guerre mondiali: dal grande sciopero del 1918³ al crollo di Wall Street, dal restringimento dei mercati all’aumento del costo della materia prima, fino alla devastante epidemia di peronospora tabacina che, sul finire degli anni ’50, falciò le coltivazioni di tabacco in Europa. Nonostante ciò la ditta continuò a crescere e ad

ampliarsi, aggiungendo nuovi corpi a quelli preesistenti che non di rado venivano ristrutturati e adibiti a nuove funzioni, come avvenne nel corso dei primi anni ’40. Si trattò di una serie di lavori intrecciati tra loro che ebbero il loro punto qualificante nell’incarico dato ad Augusto Jäggi, amico di Rino Tami e Alberto Camenzind, ed esponente della corrente del funzionalismo, di progettare l’innalzamento dell’edificio chiuso tra due torri e caratterizzato dal ritmo binario delle finestre: ciò avvenne tra il 1945 e il 1947. In parallelo, ma presumibilmente con qualche anno di anticipo, era avvenuta la ristrutturazione del corpo originario che, al pian terreno, accanto agli uffici della direzione, aveva creato un vasto ambiente rettangolare adibito a refettorio e a luogo di socializzazione per operai ed operaie – più di duecento stando alla documentazione d’archivio –

che vi trascorrevano la pausa pranzo. È in quella circostanza che l’amministrazione della ditta contattò Carlo Basilico e studiò con lui la possibilità di una decorazione grazie alla quale “rendere più piacevole l’ambiente del refettorio”⁴. L’artista chianese era a loro ben noto in quanto miglior pittore ornataista operante nella regione, apprezzato per i suoi interventi decorativi in case, ville, chiese e, in particolare, al Cinema Teatro di Chiasso.

Allo stato attuale delle conoscenze e delle ricerche d’archivio non siamo in grado di affermare come sia nata l’idea del ciclo e per merito di chi: mancano infatti informazioni non solo su genesi e sviluppo del programma iconografico ma anche sulla esatta cronologia degli interventi di ristrutturazione dell’edificio e di esecuzione delle opere; ci sono comunque molteplici buone ragioni per credere che il suo intervento



La lavorazione dei sigari, 1942-45.



Festa nazionale 1 agosto, 1942-45.

debba situarsi tra gli anni 1942-1945. Non sappiamo neppure con quale denominazione venisse allora identificato l'intero ciclo, il fatto però che le opere si siano perfettamente conservate, per di più nella loro posizione originaria, ci permette di leggere e di collegare tra loro i vari elementi dell'intero programma iconografico costituito sostanzialmente da tre nuclei di opere, due dei quali a parete, mentre il terzo poggia al suolo ed è mobile.

Sulle pareti più lunghe del vasto refettorio, a far dar cornice, corrono dodici graffiti monocromi color sanguigna, realizzati direttamente sul muro e situati tra una finestra e l'altra: rappresentano angoli paesaggistici della regione circostante la fabbrica, sono quindi uno sguardo sul territorio. Sulle pareti più corte sono invece posizionati i tre grandi quadri che costituiscono il fulcro narrativo dell'intero ciclo. Su quella di sinistra (per chi entra) i due che raffigurano *La lavorazione della pianta del tabacco* e *La lavorazione dei sigari*, strettamente connessi quindi con il lavoro in fabbrica, mentre più lontano, sulla parete opposta, è situata *La festa del 1 agosto* che si svolge in un ambiente montano. Posizionata al suolo, ma mobile, c'è infine una suite di nove pannelli (215 x 80 cm ciascuno) legati a cerniera in modo da creare un paravento che poteva essere differenzialmente posizionato nella sala a dipendenza delle necessità o impiegato in caso di fiere ed esposizioni. Si tratta di un elemento concepito in un'ottica funzionale che rievoca le tappe relative ai due momenti più rilevanti della lavorazione del tabacco documentati nei primi due grandi dipinti parietali. Vi sono rappresentati, in ordine

cronologico, la semina in aiuole, l'aratura del campo, la messa a dimora delle piantine, il rincalzo delle piantine, la cimazione con l'eliminazione del fiore, la raccolta delle foglie a partire da quelle più basse, l'essiccazione delle filze di foglie, l'imballaggio in cassette di legno, la consegna con l'incasso derivante dalla vendita. Quest'ultima immagine potrebbe sembrare una semplice notazione di cronaca, mentre in realtà preannuncia uno dei temi sottesi all'intero ciclo vale a dire il passaggio da un'attività rurale tradizionale, sostanzialmente autarchica e di sussistenza, a un'economia nuova, con produzione finalizzata alla vendita e proiettata verso commerci internazionali. A livello stilistico, li caratterizza la stessa luminosità tenera e fresca dai delicati toni pastello della *Lavorazione del tabacco* che, al confronto, è però più sintetica e meno descrittiva.

Lettura descrittiva delle opere

I dodici graffiti monocromi color sanguigna (175 x 116 cm ciascuno) posizionati tra una finestra e l'altra sono un colpo d'occhio sui luoghi di provenienza delle sigaraie: è come se il territorio circostante confluisse in quella sala. Per realizzarli Basilico si è avvalso del supporto fotografico messo a sua disposizione dall'amico Gino Pedrolì che gli ha dato una mano a individuare luoghi, scorci o monumenti rappresentativi della regione, anche se in realtà Basilico si muove piuttosto liberamente quando li raffigura: non solo caratterizzandoli con l'inserimento di figure tipiche quali il pescatore o la vecchietta con la zappa, ma anche movimentando il cielo con nuvole o scorporando dal loro contesto angoli di

paesaggio così da farli meglio risaltare. Nel complesso costituisce un giro panoramico sul Mendrisiotto, una sorta di scenografia spaziale e geografica dentro la quale, fra poco, prenderà avvio la narrazione degli eventi. A sinistra di chi entra appare la Collegiata di Balerna, seguono poi, alla sua destra, un cortile di casa rurale a Coldrerio, la Campagna Adorna, il nucleo di Salorino con don Spinelli, la Croce Segeno con la chiesa di S. Maria Assunta a Stabio, la chiesa di S. Antonio ad Obino; sulla parete di fronte si susseguono la chiesa di S. Antonio a Balerna, una veduta della Val di Muggio con Bruzella, l'Eremo di San Nicola, il ponte di Castel San Pietro, la chiesa di S. Giorgio a Morbio Inferiore e infine Casa Navoni a Meride.

La lavorazione della pianta del tabacco (170 x 400 cm), il primo dei tre grandi dipinti, è ambientato all'interno di un tipico cortile del Mendrisiotto, per certi versi affine a quello che si vede nei graffiti, chiuso da un'architettura semplice ma anche dignitosa. È costituito da tre sequenze narrative a partire dallo sfondo dove si intravedono delle aiuole, situate appena dietro casa, con alcune donne che stanno lavorando: è un angolo irrorato da una tenera luce primaverile, di primo mattino, in cui Basilico ha modo di sciorinare le sue più raffinate qualità di colorista. Molto probabilmente – come si usava nell'antica pittura, e in maniera affine a quanto avverrà nel prossimo dipinto – si tratta di un salto indietro nel tempo, una sorta di flashback in cui, come documentato nei nove pannelli a cerniera, si rievocano fatti avvenuti mesi prima quali la semina del tabacco, la



La chiesa di San Giorgio, Morbio Inferiore. I dodici graffiti monocromi color sanguigna corrono sulle pareti più lunghe del vasto refettorio.

cura e il rinalzo delle pianticelle che verranno poi trapiantate nei campi della masseria. Da lì muove il racconto che arriva al presente, messo in primo piano, nel pieno di una bella mattinata estiva, dove un uomo di mezza età che ha appena scaricato la sua gerla carica di foglie di tabacco, tenendo per mano la sua bambina, le spiega cosa sta avvenendo davanti a lei. Il suo braccio teso, ripreso da quello della giovane in rosso, conduce lo sguardo dell'osserva-



La chiesa di S. Antonio a Obino.

tore nella terza sequenza dove un uomo inginocchiato, in secondo piano, stende su un grande telo le foglie appena arrivate e procede alla loro scelta: o l'essiccazione dentro l'aia con la vecchia che infila le filze di foglie le passa poi al marito che le appende al sole; oppure la loro sistemazione in apposite cestine per la consegna del "tabacco verde" alle varie industrie del tabacco che provvedevano alla sua essiccazione quando le masserie avevano esauriti gli spazi a loro disposizione. Solo a questo punto l'occhio nota una presenza apparentemente estranea: quella donna biancovestita, con gonna all'altezza del ginocchio e borsetta al braccio – elementi estranei alla tradizione contadina – che, presumibilmente, sta per recarsi in città.

Con *La lavorazione dei sigari* (170 x 400 cm) ci si sposta da un esterno in un interno: dentro la stessa Polus. Alla dislocazione temporale presente nel primo



La croce Segeno con la chiesa di S. Maria Assunta a Stabio.

dipinto, corrisponde qui – posizionata nello stesso spazio alto di destra – una dislocazione spaziale: un paesaggio marittimo, quasi certamente Genova, con un veliero che entra in porto e una grande nave mercantile, ormai ridotta a un punto sulla linea dell'orizzonte, che lo ha da poco lasciato. Proveniva da oltreoceano carica di pregiate foglie di tabacco Kentucky e Virginia stipate in enormi barili (fino a 800 Kg) che stanno ancora depositati sulle banchine del porto: servivano a integrare e impreziosire il tabacco locale. La forma

romboidale del veliero, soprattutto il bianco delle sue vele, in linea con ginocchia braccia e mani delle donne sedute sulla destra, induce l'occhio dell'osservatore a scendere lungo l'altra diagonale di bianche vesti che taglia la scena di sinistra e va poi a posizionarsi, con grande risalto, al centro del quadro. Sono le operaie addette alla preparazione dei sigari, tutte disposte attorno ai tavoli da lavoro nel tipico abito e copricapo bianco; fanno eccezione solo le due che apparentemente chiacchierano sulla destra. In realtà non si tratta di una pausa ricreativa, bensì di un'operaia più anziana che sta spiegando ad una giovane come si svolge il lavoro nelle sue varie fasi: dall'arrivo delle foglie al prodotto finito. Il racconto conclude su una ragazza china e rivolta all'osservatore che sta mettendo in scatola i sigari finiti, pronti ad essere prelevati da operai i quali provvedono, da una parte, a non far mancare il materiale



La foto d'epoca di gino Pedrolì, a cui fa riferimento il graffito di Carlo Basilico.

semilavorato per la confezione dei sigari, dall'altra, a portare nel reparto confezione-spedizione i prodotti finiti.

L'ultimo dipinto presenta la *Festa nazionale del 1 agosto* (170 x 400 cm), commemorazione della nascita della patria. Forse solo la particolare contingenza storica e il forte sentimento di identificazione nei valori della Svizzera possono spiegare come mai tale momento – centrale nell'ambito delle ricorrenze civili elvetiche – venisse celebrato con sì grande partecipazione di popolo come attesta il dipinto di Basilico.

Un grande corteo, su cui svetta la bandiera svizzera, si muove infatti dentro un paesaggio montano e notturno punteggiato qua e là da falò: è costituito da una lunga fila di uomini e donne composti e raccolti, ben consapevoli del momento che stanno vivendo. A far da portabandiera è stato chiamato un giovane atleta – chiara memoria delle Feste federali di ginnastica⁵, simbolo di vigore e salute – accompagnato da un nugolo di bambini alcuni dei quali portano gli stemmi dei vari cantoni: in primo piano quelli dei tre Cantoni Primitivi (Uri, Svitto e Untervaldo) che, unendosi in alleanza il 1 agosto del 1291, hanno dato origine alla Svizzera. Fanno da corona gruppi di spettatori tra cui un milite con la sua famiglia, sulla destra, mentre a sinistra spicca un vecchio seduto un po' malandato.

Caratteristica comune dei tre dipinti maggiori è la palese componente narrativa



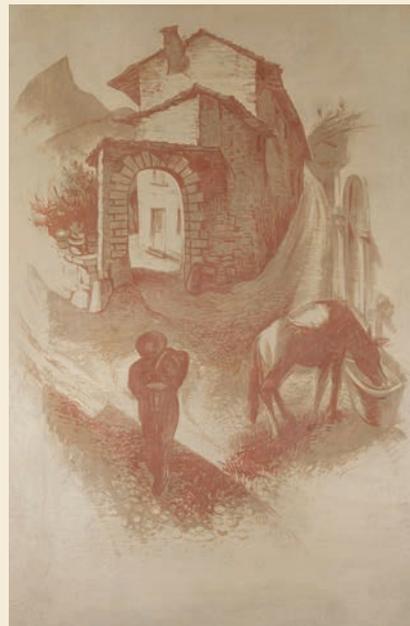
Casa Navoni a Meride, in una foto d'epoca di Gino Pedroli.

ed illustrativa (cosa assai rara, per non dire assente, nell'altra pittura di Basilico) cui si accompagna una chiara intenzione didattica affidata agli stessi attori in scena. Tanto nel primo come nel secondo il pittore sottolinea esplicitamente tale intento posizionando nello stesso posto e con lo stesso gesto, dapprima il padre che spiega alla bambina quanto sta capitando sull'aia, quindi l'operaia più anziana che chiarisce il processo di lavorazione alla più giovane; nel terzo lo dissemina invece un po' ovunque con padri e madri che prendono parte

o assistono al corteo portando con sé i propri figli, tenendo in braccio quelli più piccoli, mentre quelli più grandicelli vi partecipano attivamente. Nasce spontanea la domanda sulle possibili ragioni che hanno indotto il pittore a sottolineare con tanta evidenza tale proposito educativo. La risposta emergerà nelle pagine seguenti, quando apparirà chiaro che pure l'intero suo ciclo di interventi è sorretto da un'intenzione dichiarativa e didattica: inserendolo nel vivo di un dibattito in corso, proponendolo come riflessione circa l'identità di un popolo e delineando un articolato orizzonte di riferimento.

Il dibattito identitario e “la difesa spirituale” del Paese

È necessaria a questo punto una contestualizzazione storica: i dipinti per la Polus non hanno infatti una valenza solamente decorativa, si inseriscono invece nel vivo



Il graffito che raffigura Casa Navoni a Meride.

di due problematiche molto attuali nel dibattito politico, culturale ed anche artistico presente in tutta la Svizzera tra gli anni '20 e '50. Ci limiteremo qui a delinearle per sommi capi, quanto basta per creare lo sfondo su cui leggere le opere di Basilico.

Da una parte, fortemente sentito in ambito ticinese, si viveva il “problema identitario”⁶ di un cantone svizzero-italiano chiuso tra due frontiere che si erano fatte sempre più problematiche. Con la patria culturale, linguistica e storica, a Sud – “la

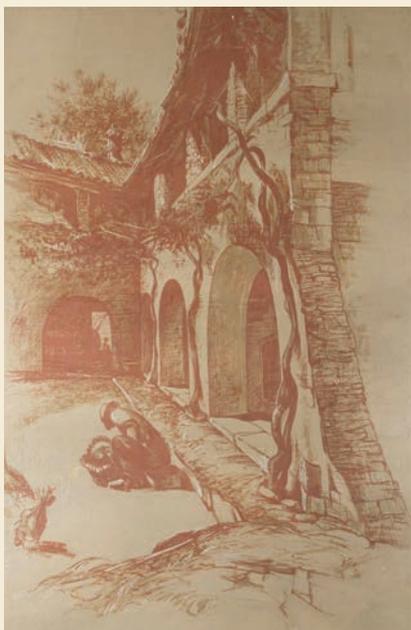


La chiesa di S. Antonio a Balerna. I dodici graffiti monocromi sono situati sulle pareti tra una finestra e l'altra del refettorio.

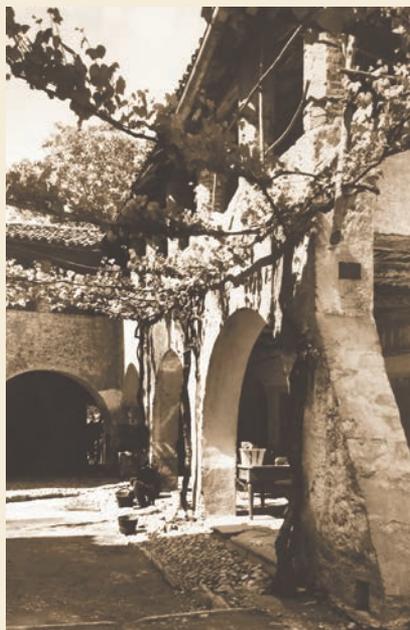
gran madre Italia” come la chiamava Francesco Chiesa – per via del progressivo aggravarsi della situazione politica italiana e del crescente isolamento della Svizzera sul piano internazionale. Sull'altro versante, con la patria di appartenenza politica, la Svizzera, paese di lingue e culture diverse da tempo impegnata nella definizione di una propria identità nazionale, che era però all'origine di quella percezione sempre più diffusa e mal sopportata – come ricorda lo storico Raffaello Ceschi – della “tede-



Vista della Valle di Muggio con Bruzella.



Un cortile di casa rurale a Coldrerio.



Stesso scorcio in una foto di Gino Pedrolì.

schizzazione del Ticino”, vale a dire di un misconoscimento quando non addirittura di una minaccia incombente circa l’identità culturale del Cantone.

Si trattava insomma di veder riconosciuta e sostenuta l’italianità (per taluni la “ticinesità”) del Cantone, salvaguardandone lingua, usi e costumi, vale a dire le radici culturali e storiche di differenziazione rispetto al contesto svizzero, senza per questo rinunciare ai valori dell’“elvetismo” così da riuscire a conciliare italianità ed elveticità. Due mondi che nel secondo ‘800 si integravano armonicamente (basti pensare all’apporto del Vela alla causa risorgimentale italiana o all’accoglienza data agli esuli italiani), ma che erano diventati molto problematici nel primo novecento in un momento particolarmente critico della storia cantonale ed europea. Ne conseguiva che l’Italia, alla quale si era sempre guardato come alla madre culturale e linguistica, si identificava adesso nelle forme di un fascismo anche aggressivo dalle cui pretese territoriali (“irredentismo”) occorreva difendersi: con il rischio di identificare la cultura italiana con quella fascista.

Già nel 1921, parlando alla Camera dei Deputati, Benito Mussolini aveva dato la stura ai suoi rivendicando il San Gottardo come “confine naturale” dell’Italia: affermazioni dalle quali, per quieto vivere, nemmeno lo Stato federale prendeva le distanze, anzi lasciava correre in un silenzio connivente. Anche per queste ragioni la Confederazione Svizzera, patria politica cui il Cantone aveva aderito e da cui si atten-

devano aiuto e sostegno, era percepita come un’entità lontana e indifferente, poco rispettosa delle specificità di un Ticino tutto sommato lasciato solo a se stesso⁷. Il rischio era quello di rimanere ancora impantanati in mezzo al guado⁸: proprio per evitare una simile fine il Governo si orientò decisamente verso lo Stato federale avviando però, nel 1924, la risentita politica delle “rivendicazioni ticinesi”, anche economiche, a difesa dell’autonomia e dell’italianità del Cantone. Non solo la Svizzera dei cantoni, pluriculturale e plurilingue, ma fors’anche l’Italia avevano tutto da guadagnare sostenendo una Svizzera italiana forte di una sua identità culturale e storica.

L’altra problematica, coeva alla prima ma che riguardava l’intera nazione, concerneva la “difesa spirituale” del Paese, cioè dei suoi valori e delle sue prerogative democratiche negli anni cupi delle dittature, dei totalitarismi e del secondo conflitto mondiale. Di fronte alle mire espansionistiche dei sistemi totalitari, si sviluppò un movimento politico-culturale che si prefiggeva di tutelare e rafforzare i valori della Svizzera⁹, tra i pochi paesi ancora democratici e liberali, e sosteneva la necessità di elaborare strategie difensive non solo in ambito culturale ed economico, ma anche militare. A un certo punto, la “difesa spirituale” divenne necessariamente anche la “difesa militare” dei confini, mobilitazione permanente, invenzione del “ridotto” con conseguente rafforzamento degli assetti militari soprattutto lungo i valichi alpini.

Con lealtà nei confronti della propria patria politica, scrive ancora Ceschi, “il Ticino aderì allora alla mobilitazione patriottica, alla difesa spirituale, antepose la promozione dell’Elvetismo alla difesa dell’italianità, cercò di soffocare la propaganda irredentista, si distanziò dagli interessati difensori esteri della sua integrità etnica, inclinò all’autarchia culturale, un po’ per costrizione e un po’ per scelta”¹⁰. Tutto questo portò, nel Cantone come nell’intera Confederazione, a sottolineare per un verso l’attaccamento alla Svizzera, ma al tempo stesso anche le specificità delle varie regioni di cui si mettevano sempre più in risalto gli elementi percepiti come identitari: dai più fondanti, storici e culturali, a quelli più aneddotici e folcloristici, dai diversi usi e costumi ai vari cortei.

Nella nostra regione sia la questione identitaria sia la difesa spirituale della patria dettero origine a un processo particolarmente laborioso e complesso, cui vennero chiamati a contribuire non solo gli uomini politici, ma anche intellettuali ed artisti: tra loro pure i fratelli Francesco e Pietro Chiesa, da Sagno, figure egemoni nell’ambito della letteratura e dell’arte cantonali. Erano entrambi fervidi sostenitori del “ticinesismo” come carattere peculiare di una regione e di una civiltà rurale e prealpina nella quale si fondono, ma non si confondono né si disperdono, valori italiani ed elvetici. Grazie all’apporto di artisti, storici e letterati, il Cantone puntava quindi a delineare la sua propria complessa identità nei confronti tanto della vicina Italia quanto dell’altra Svizzera. Il risultato fu che non di rado si sottolinearono i valori di autenticità e semplicità della sua gente, idealizzando, non senza retorica, soggetti e temi connessi alla sua storia come ben si può vedere in non poca produzione di nostri scrittori e artisti, anche di spessore, nel corso di quegli anni. Ciò che capitò anche a livello svizzero, con il rilancio della grande storia svizzera, soprattutto quella militare, accanto però a quella delle regioni e perfino dei villaggi (si pensi alla l’École de Savièse, in Vallese), la raffigurazione della austera vita contadina o montanara come incarnazioni della sobrietà elvetica, la celebrazione del “paesaggio svizzero” con le sue alte cime e i suoi laghi¹¹, fino ad arrivare al mito della montagna diventato drammaticamente attuale in quegli anni. Già nel 1907 Ernest Bovet scriveva che “il culto della montagna è il fonda-

mento stesso della nostra storia, della nostra indipendenza, della nostra morale”¹².

Ci limiteremo qui a evidenziare due conclusioni tra quelle tratte dagli artisti che operavano e dibattevano in Ticino: da una parte rilanciare storia temi e soggetti tipici del Cantone, tra cui l'antica tradizione migratoria delle maestranze d'arte ticinesi in giro per l'Europa, a partire dai maestri comacini, al fine di sottolineare – non senza retorica – il glorioso passato del nostro paese che ci differenziava dagli altri cantoni svizzeri di marcata tradizione militare¹³; dall'altra, preservare la tradizione artistica italica contro il pericolo di una tedeschizzazione della nostra arte, non accettando gli artisti svizzeri- tedeschi, anche da decenni operanti a Sud delle Alpi, all'interno delle associazioni di categoria o delle mostre che vi si svolgevano¹⁴. Era una sorta di lotta tra poveri nel difficile contesto di una consapevole marginalità che divideva. In quell'unghia di terra che è il Ticino, il dibattito sulla funzione dell'arte aveva fortemente smussato il suo portato di riflessione estetica per assumere una marcata connotazione territoriale e politica. Tra gli artisti che in quegli anni, con le loro opere, hanno dato visibilità a tali problematiche spiccano soprattutto Pietro Chiesa e Rosetta Leins, autori di interventi pittorici in luoghi altamente rappresentativi della comunità ticinese¹⁵. Del tutto dimenticato, invece, fino ad oggi, questo ciclo di dipinti di Carlo Basilico che, nella loro interrelazione, costituiscono, a livello cantonale, la più alta e complessa testimonianza di quel dibattito in quel particolare momento storico.

Lettura interpretativa dei dipinti

La cornice paesaggistica. I dodici graffiti che, tra una finestra e l'altra, si alternano sulle pareti lunghe della sala, attirando subito l'attenzione di chi entra, sono un giro d'orizzonte sul territorio della Svizzera più meridionale di cui sottolineano la “lombardità prealpina” ravvisabile tanto nell'orografia del paesaggio, chiuso tra dolci colline e prime montagne, quanto negli usi e costumi nonché nella tradizione costruttiva non solo di nobili chiese e oratori – presenti quasi in ogni dipinto, al fine di sottolineare l'identità cattolica del Cantone –, ma anche di case e cortili ingentiliti da logge e portali, nonché da una vegetazione tipicamente meridionale: vigne, pergole, noci e castagni, perfino svettanti cipressi. Costituiscono un'ideale corona

che riporta il territorio circostante all'interno della fabbrica e stabilisce una relazione personalizzata con il personale che vi si raduna.

Si tratta di luoghi noti, facili da riconoscere e in cui identificarsi, che vanno dalla vicinissima collegiata di Balerna alla piana della Campagna Adorna, alla cerchia di colline che chiudono l'orizzonte lontano, ma con improvvise zoomate su scorci di paesaggio o edifici che si inerpicano. Da quei paesi provengono le maestranze che vi lavorano, ed è a quei paesi e villaggi che ritorna lo sguardo di chi siede all'interno della sala. Si determina così un movimento, sia fisico che mentale, di andata e ritorno, dal territorio alla fabbrica ma anche dalla fabbrica al territorio dove hanno casa: il tutto a sottolineare l'idea di uno stretto legame e di una continua interazione tra paese e città, tra fabbrica e campagna, tra



Il ponte di Castel S. Pietro.

vita rurale di ieri e vita operaia di oggi, fors'ancor più di domani. Sono immagini descrittive, apparentemente neutre, ma che in realtà contengono già precisi segnali di modernizzazione del territorio: contrapponendo per esempio il carro trainato da buoi al treno che corre veloce, oppure il vecchio ponte in pietra con quello slanciato in cemento armato e potrelle di ferro. A differenza delle altre opere, i graffiti non hanno però una determinazione temporale specifica, né circa la stagione né rispetto all'ora del giorno: vivono in una dimensione di atemporalità sospesa, come se il pittore volesse conferire loro la con-

notazione di uno sfondo psicologico, cosa evidenziata anche dalla scelta del monocromo e dalla trasfigurazione del paesaggio rispetto alla sua verità naturale. Costituiscono quindi un orizzonte di riferimento memoriale, come fossero un paesaggio dell'anima in cui quel che conta non è la verità naturalistica del luogo, ma quella emozionale.

Non così, invece, nei tre dipinti maggiori dove entra la pienezza del colore e dentro i quali si percepisce lo scorrere del tempo con passaggio dall'alba al tramonto, dal giorno alla notte, dalla primavera all'estate. Hanno quindi una precisa connotazione temporale diacronica, che manca invece nella cornice. Ciò nonostante il legame è evidente: sia *La coltivazione* che *La lavorazione del tabacco* sono ambientati nella stessa regione meridionale della Svizzera illustrata nella cornice. Il primo potrebbe



La collegiata di S. Vittore a Balerna.

aver luogo in una delle tante corti di quei paesi che contornano la sala: si svolge all'aperto, nell'aia di una tipica fattoria del Mendrisiotto con colonne in granito ed archi ribassati; l'altro avviene invece all'interno della fabbrica Polus a Balerna. Si stacca invece il terzo dipinto non solo per il fatto che è ambientato di notte, ma anche perché – a differenza degli altri due incentrati prioritariamente sui processi di lavorazione tipici della cultura materiale – tramite i suoi simboli, fa esplicito riferimento ai valori della cultura spirituale di un popolo.

La corte e la famiglia patriarcale. Creato lo sfondo con la cornice, adesso il pittore

ci porta nella realtà del vissuto e dell'azione. Fin dal medioevo la corte è l'emblema della vita contadina. È un'entità ristretta, chiusa, molto poco mobile e autosufficiente: luogo, reale e simbolico ad un tempo, di un'economia di sussistenza e della continuità della vita comunitaria e lavorativa, delle generazioni che si susseguono lungo i secoli. È il passato regolato dal ritmo sempre uguale della stagioni. Di lì non ci si muove se non limitatamente o in rare occasioni: magari per andare a servire la patria in guerra. Nella corte si vive e lavora, si festeggiano nascite e matrimoni o si compiangono i morti, si celebrano riti collettivi sia liturgici che profani, dalle rogazioni alla mazza del maiale. Situata all'interno dei grandi cascinali disseminati nella campagna,



L'eremo di S. Nicolao.

gna, su di essa si affacciano stalle, fienili, servizi e depositi nonché gli appartamenti dei diversi nuclei familiari che vi vivono, non di rado strettamente imparentati tra di loro. Dal punto di vista architettonico, quelli alle spalle dei personaggi qui raffigurati, sono un palese segnale di identificazione regionale che li ancora alla tradizione rurale lombarda.

Fondamento di quel mondo è la famiglia patriarcale, a gerarchia maschile, rappresentata qui nello svolgimento di uno stesso lavoro, che Basilico scandisce in più generazioni messe in sequenza scalare lungo la diagonale: dai più vecchi sulla sinistra, passando per la generazione intermedia, fino alla piccola bambina il cui vestitino richiama il bianco della camicia del nonno. Sono

i due estremi della catena familiare: il pittore ne evidenzia l'armonica convivenza, il sentimento comunitario, la totale dedizione al lavoro tipica della gente contadina non solo lombarda. Solo il padre si prende un momento di pausa dall'andirivieni tra la fattoria e i campi, per spiegare alla bimba – che si direbbe svegliata da poco – cosa stanno facendo i vari membri della famiglia e veicolarle così i primi rudimenti non solo sulla coltivazione del tabacco ma anche sull'importanza dell'unione familiare, la laboriosità e la collaborazione. In tale ruolo egli incarna quindi il valore fondante della famiglia e della tradizione (dal latino tradere, cioè trasmettere, consegnare: è il complesso di memorie, insegnamenti e valori che le generazioni più vecchie affi-



La Campagna Adorna.

dano come eredità morale ai giovani), degli usi e costumi, delle pratiche lavorative e costruttive nella plurisecolare società contadina delle nostre terre.

Ma la tradizione da sola non basta, sembra dire la pittura di Basilico! Essa costituisce un importante patrimonio da rispettare e tramandare. Non ci si può però limitare a conservare il già noto: la vita cambia, bisogna quindi anche innovare, saper cogliere nuove prospettive di lavoro e di vita. In effetti dentro il dipinto sono disseminate più spie di cambiamenti in corso dentro la tradizione: a cominciare dalla coltivazione stessa del tabacco! Questi contadini non stanno facendo filze di pannocchie o di cipolle, neppure manipoli di orzo da appendere ai travoni delle logge

per trarne caffè, come si usava un tempo; stanno lavorando a un prodotto tutto sommato abbastanza recente, che viene da molto lontano in grado di sostituire con vantaggio i campi seminati a granoturco o a frumento. La tradizione non viene dunque rinnegata, ma si aggiorna o amplifica! Un secondo indizio è ravvisabile nei costumi che cambiano come dimostra il confronto tra l'abito lungo e composito della vecchia contadina rispetto a quello unitario, più corto e di taglio decisamente più moderno, della nipote in rosso. Ma il segno più evidente dei tempi che cambiano è quella giovane donna con tanto di permanente e borsa al braccio, pure lei biancovestita e messa a fare da punta al triangolo compositivo, che sta uscendo di casa per recarsi in città, dove forse già lavora come operaia o impiegata. È un'immagine fortemente connotata sul piano simbolico: è l'uscita dal "Quarto stato" (immagine richiamata anche dall'energia del suo passo e dalla sua postura frontale) e cioè da una atavica condizione di sopravvivenza legata alla lavorazione della terra. Nel suo passo deciso si legge quella che per lei è ormai una scelta acquisita verso quel mondo urbano e industriale in grado di offrire nuove prospettive di vita grazie anche alla crescente scolarizzazione. Ed è proprio il suo bianco vestito a far da ponte con quello delle operaie che domina nel prossimo dipinto. Nel complesso *La lavorazione del tabacco* è un'opera polisemica, dentro la quale coesistono più significati e valori di una comunità rurale non statica ma in movimento; il cambio generazionale che Basilico evidenzia con la sua pittura non è quindi solo registrazione di un dato anagrafico, ma anche proiezione di un mutamento sociale ed economico in atto.

La fabbrica: nuove prospettive di lavoro (femminile). Questo vale ancor più per la fabbrica. La fabbrica è il nuovo che irrompe, è il presente che avanza: e protagoniste sono qui soprattutto le donne. Al centro del dipinto precedente c'era la famiglia, qui c'è il collettivo; nel prossimo ci sarà un intero popolo. In effetti, a differenza della corte, la fabbrica è un'entità urbana che offre nuove possibilità di lavoro e di emancipazione – soprattutto per la componente femminile in grado di assumere un nuovo ruolo – grazie anche a occasioni di incontro e di socializzazione assai più allargate rispetto a quelle della campagna. Non avesse voluto sottolineare proprio questo aspetto di apertura, spaziale e mentale,

Basilico – come era naturale – avrebbe chiuso la parte alta del dipinto con il ben noto profilo dei monti locali. Invece no: sfonda sul mare, ma se ne capisce la ragione dato che l'orizzonte proiettivo di una fabbrica va molto oltre la chiostra dei monti vicini.

Situata a pochi passi dalla stazione internazionale di Chiasso, luogo di transito di uomini e merci, la Polus accoglieva e lavorava prodotti semilavorati che provenivano anche da regioni molto distanti che poi a sua volta rispediva in città e paesi lontani, una volta concluso il processo lavorativo. Per poter vivere la fabbrica ha dunque bisogno di strade, mezzi di trasporto e vie ferrate, di contatti internazionali, di agenzie di commercio e di cambio. Lì confluiva buona parte della materia prima prodotta in Ticino, compresa quella proveniente dal Piano di Magadino dove la Polus aveva campi sperimentali ed essiccatoi propri su terreni ottenuti a seguito della Bonifica del 1939. La fabbrica rappresenta dunque l'invenzione di nuove possibilità di crescita e sviluppo che non dipendono più dalla quantità e qualità della terra o dalle bizzesze del tempo, delle buone o cattive annate, ma che si creano e sviluppano grazie alle capacità umane di rinnovarsi. Non per nulla il bianco – segno di ricambio generazionale e di rinnovamento dentro il precedente dipinto – diventa il colore che adesso spicca all'interno della fabbrica dei sigari: sono le operaie sedute al tavolo in abiti da lavoro, i cui copricapi, sandali e pantofole sono in netta contrapposizione con gli zoccoli o i costumi della tradizione contadina. Anche questo ambiente ha però un'intonazione familiare e serena. Non è una famiglia, ma è un po' come se lo fosse, ed il pittore lo sottolinea: i volti, distesi e sorridenti nella luce calda del meriggio, denotano un clima di armonica convivenza e sollecita collaborazione tra operaie ed operai. Tavoli e sedie di lavoro nel dipinto sono esattamente uguali a quelli su cui siedono le operaie quando consumano il loro pasto nel refettorio e guardano i quadri che stiamo descrivendo. Ne deriva un gioco proiettivo grazie al quale esse si specchiano nell'immagine che vedono.

Sono tutte donne e uomini che provengono dai paesi circostanti, di antica stirpe contadina, ma con davanti a loro un futuro presumibilmente diverso, forse anche più sicuro oltre che meglio remunerato. E tuttavia la fabbrica non si costituisce come polo alternativo o contrapposto alla campagna, cioè come superamento di una rura-

lità che ci si vuol lasciare definitivamente alle spalle, quanto piuttosto come ampliamento e integrazione del lavoro contadino all'interno del recente progresso manifatturiero. Nella fabbrica, segno dei tempi che cambiano, un passato rurale sostanzialmente statico si integra dentro un presente di incipiente meccanizzazione industriale che vive di scambi ed è potenzialmente orientato verso un futuro terziario: il tutto a favore dello sviluppo socio-economico di un'intera regione dalle scarse risorse naturali. Ed è proprio questa "nuova cultura" che l'anziana operaia sta "tramandando" alla giovane collega. Mettendo in sinergia i due dipinti, risulta quindi abbastanza evidente che Basilico sta delineando un virtuale processo di modernizzazione che non coinvolge solo la regione di confine, ma l'intero Cantone cui sembra rinviare anche il paesaggio decisamente più montano del prossimo dipinto.

La festa nazionale: un popolo in cammino. Le montagne, la bandiera svizzera, il corteo, la festa del 1 agosto ci proiettano in una dimensione non più paesana o regionale, ma nazionale e simbolica che ha come protagonista un intero popolo. Ne sono spia due elementi di immediata differenziazione rispetto agli altri dipinti della trilogia: la sua ambientazione non diurna bensì notturna e palesemente montana, ma soprattutto la composizione: mentre quelli hanno uno sviluppo narrativo prevalentemente in orizzontale, qui l'im-

paginazione del dipinto è studiata in modo da evidenziare subito l'elevata centralità della bandiera svizzera. Ed il pensiero si rivolge ora alla Svizzera. Anche questa scena si svolge comunque in Ticino, come si deduce dall'abbigliamento di uomini e bambini che ha poco in comune con quello della Svizzera tedesca. Siamo dunque in una imprecisata regione alpina della Svizzera italiana, forse ai piedi del Gottardo, nella notte in cui si festeggia il natale della patria. Di conseguenza si modificano anche l'orizzonte di riferimento e relativo messaggio. Non si tratta più – come nei due dipinti precedenti – di uno sguardo sulla realtà lavorativa locale, ma del rapporto istituito con la madre patria Svizzera: con passaggio dal piano socio-economico cantonale a quello politico nazionale. Tale commemorazione viene celebrata non solo con grande partecipazione di popolo, ma anche con la ritualità di un evento non esente da connotazioni che si direbbero religiose. Ad aprire infatti quella che parrebbe una "processione", in posizione assolutamente centrale e sopraelevata, tanto nella elaborazione dell'immagine quanto nei suoi significati simbolici, spicca la bandiera svizzera colpita da un fascio di luce spiovente che la fa risaltare nel contesto notturno; su di essa convergono inoltre tutte le linee compositive del dipinto: dai profili dei monti lontani alle braccia di uomini e bambini in primo piano. Rievocare il Patto del Grütli e celebrare la festa



Una foto della Sala Basilico presso il Centro Polus. Le pareti sono decorate con pregevoli dipinti degli anni '40 dell'artista rappresentanti luoghi del "vecchio" Mendrisiotto.

nazionale svizzera nel corso dei primi anni '40 voleva dire attualizzare la lotta degli avi contro le minacce totalitaristiche o le ingiustizie sociali del momento. Il modo in cui queste persone sono atteggiare, l'intensità della loro partecipazione, la devozione che manifestano alla bandiera svizzera, sembrano voler essere una risposta alla cruciale domanda che Francesco Chiesa si poneva trent'anni prima circa il rapporto tra ticinesi e svizzeri per quanto riguarda l'identità nazionale: "Molti uomini insieme non bastano a fare un popolo... Perché dalla vicinanza di molte anime sorga un'anima, è necessario che, pur essendo diverse e avverse, siano concordi in qualche cosa, in parecchie cose, anzi. Una moltitudine acquista il diritto di chiamarsi popolo solo quando possieda una coscienza sufficiente della sua unità e della sua continuità. Ebbene, possiamo noi affermare che tale coscienza sia stata e sia nelle popolazioni ticinesi?"¹⁶.

Il dipinto di Basilico sembra voler essere una risposta a tale domanda: evidenzia infatti la coralità di tutto un popolo che si identifica nei valori ed i simboli rappresentati dalla bandiera svizzera in un momento particolarmente critico non solo per il Canton Ticino, ma soprattutto dà grande risalto e affida un grande ruolo a quei bambini portati lì da genitori e parenti – ancora una volta torna il valore fondante della famiglia! – a vivere quel momento e ad animare la scena. Anche questa è "tradizione" nel senso alto del termine dato che essi incarnano il futuro! Un futuro che si spera diverso dal presente soprattutto per loro: perché quel buio che grava sul dipinto non è solo quello fisico della notte, è anche simbolico: è il buio della ragione (Goya), quello di un'Europa devastata dalla guerra e dai totalitarismi, quello della Confederazione nel momento di un'improrogabile necessità di "difesa spirituale" e militare della patria ma che attende l'alba di un nuovo giorno¹⁷ in un mondo di pace. Da qui la lunga processione di uomini e donne che, ordinati e pensosi, muovono compatti dietro il simbolo della patria; ma da qui anche le "presenze simboliche" che la chiudono sui lati: a sinistra la vicinanza e solidarietà verso i deboli in momenti tanto difficili, rappresentata da quel vecchio, certamente non benestante e forse anche cieco, messo a sedere ai bordi della strada; a destra, la difesa attiva della patria e il ruolo fondamentale della famiglia, in particolare della donna, simboleggiati da

quel soldato lì convenuto con i figli e la moglie, la quale, con la pressione delle sue mani sulle sue spalle, sembra volergli trasmettere tutta la sua vicinanza e partecipazione nell'imminenza del prossimo distacco. Non è il caso di ricordare che la quasi totalità del personale della fabbrica erano donne i cui compagni o mariti erano spesso lontani per il servizio militare. A questo punto, l'immagine festosa dei falò che la notte del 1 agosto punteggiano le montagne, si mescola con quella dei lontani avamposti militari o dei fortini che lo stanno aspettando: il mito della montagna, luogo eletto ed identitario delle tre stirpi svizzere, diventa ora anche il simbolo della resistenza popolare cui partecipa attivamente e sentitamente anche la Svizzera

frontale, all'inizio, si fa sempre più ribassato con la conseguenza che il paesaggio si impenna man mano ci si avvicina al paesaggio montano della festa. Non è solo una questione stilistica, c'è anche un preciso significato che passa adesso lì dentro: il tutto prende la forma di un ideale anello che unisce il Sud al Nord del Cantone, con una geografia che si amplifica, ma anche con una visione che, dilatandosi, viene a includere un popolo con tutta la sua storia, di cui si sottolinea l'identità italiana – ravvisabile nella lingua, nella cultura sia materiale che spirituale, nella appartenenza religiosa¹⁸, negli usi e nei costumi, nelle tradizioni lavorative e costruttive ecc. – ma anche la totale adesione ai valori della Svizzera.



Posizionata al suolo, ma mobile, c'è una suite di nove pannelli, legati a cerniera in modo da creare un paravento mobile. Rappresentano 9 momenti della coltivazione del tabacco.

Italiana. Arrivati ora alla fine di un viaggio che ci ha portato nel cuore delle Alpi, se da questa prospettiva ci volgiamo a considerare i graffiti messi a far da cornice, ci rendiamo conto che essi formano un percorso che a partire da chiese, case e luoghi del Mendrisiotto arriva fino agli imponenti massicci alpini che chiudono il Cantone. Non sono più solo una sintetica localizzazione regionale, sono anche il mezzo di cui il pittore si serve per legare il basso con l'alto Ticino: accentuando qua e là le asperità di alcuni paesaggi subalpini e forzando il punto di vista prospettico che da quasi

Lo stile

Prima di passare alle conclusioni è opportuno soffermarci brevemente sulle peculiarità stilistiche dell'insieme che, rispetto all'altra sua pittura più libera e privata, è evidentemente condizionato dagli intenti di chiarezza didascalica che lo governano: tanto nella scelta dei soggetti che vi figurano quanto nella loro composizione. Già abbiamo accennato ad alcune caratteristiche formali sia dei pannelli che della cornice. Il confronto tra i graffiti e le istantanee superstiti scattate da Gino Pedroli dimostra una stretta interrelazione tra fotografie e

pitture, ma anche un'ampia libertà da parte del pittore, stimolata dal fatto di dover passare da fotografie perlopiù orizzontali a una raffigurazione verticale. Da qui la necessità di isolare dal loro contesto quegli elementi paesaggistici che ne permettono un'immediata leggibilità, magari caricandoli di un'imponenza avvolgente come se fossero visti attraverso una lente a occhio di pesce: per esempio nella *Chiesa di Sant'Antonio ad Obino*. Come si è appena visto, un altro aspetto che Basilico intensifica è l'accentuazione dei tagli montani grazie a prospettive colte dal basso che fanno inerpicare il paesaggio come si vede in *Casa Navoni a Meride* alla cui sinistra compare una eccelsa vetta che in realtà altro non è se non il più modesto Poncione

fare del treno, il bianco nitido della facciata per rapporto all'intrico di rocce e vegetazione che, nell'Eremo di San Nicolao, sembrano le fiamme di un incendio. Ma dimostra anche una notevole abilità impaginativa nel passaggio da una immagine all'altra, alternando immagini con taglio lungo o panoramico ad altre con taglio più corto e ravvicinato così da creare nell'osservatore una percezione di mobilità, quasi fosse lui stesso in viaggio.

Nelle tre opere maggiori, a differenza di quanto avviene nelle sue pitture private, in genere di piccole dimensioni e di rapida esecuzione, dove quel che conta è trasmettere l'essenza di uno sguardo, l'intensità di un'emozione, Basilico si cimenta in un genere di pittura lontano da quella sua più

di modificarle quanto basta nel passaggio da un dipinto all'altro così da mantenere l'unità nella varietà. Vi si aggiunga la funzione di supporto della luce e del colore che illuminano con fasci di luci mobili e con gradazioni diverse i vari elementi che compongono la scena, a volte facendo risaltare soggetti apparentemente marginali e sul fondo, come le contadine al lavoro, oppure centrali e di assoluto rilievo, come la bandiera svizzera portata dal giovane atleta. Come si è visto, proprio la luminosità del dipinto è uno degli elementi che mutano nel passaggio da un'opera all'altra: mentre la luminosità tersa e fresca del primo fa pensare che avvenga al mattino, quella del secondo, più calda, densa e sfatta, si direbbe pomeridiana, mentre il terzo si svolge di notte. Tale studiata progressione di luci e di toni, di soluzioni formali e compositive, di rapporti dialettici per esempio tra la cornice descrittiva esterna e lo sviluppo narrativo interno, tutto questo lascia supporre una progettazione coordinata e finalizzata – pure nei significati allusi – messa a fuoco prima dell'inizio dei lavori, anche se la loro effettiva esecuzione – e ci sono indizi che lo lascerebbero intuire – può esser avvenuta in situazioni e tempi dilatati.

Se, come scrive Nicoletta Ossanna Cavadini, dietro questo complesso ciclo di pitture realizzate da Carlo Basilico per la Polus si può percepire una sua consonanza con lo spirito dei tempi, in particolare la sua "adesione con la rivendicazione dell'epoca «muri ai pittori» in cui Mario Sironi, dall'autorevole tribuna della Triennale, indicava nella pittura murale il superamento di quella da cavalletto"¹⁹, resta comunque assai marcata la distanza che separa Basilico dal pittore "milanese" sia sul piano della forma che dei contenuti. Ne sono prova quei colori vivi e luminosi che caratterizzano buona parte della sua pittura, la sua narrazione lontanissima da qualsiasi magniloquenza retorica²⁰, le intenzioni che lo animano e il contesto in cui opera: tali da mettere in forte dubbio che nelle sue opere si legga "una scoperta devozione ai modelli sironiani", come scrive la Bossaglia²¹.

Vi si coglie comunque una certa qual affinità con "Novecento" ravvisabile nella semplificazione delle forme che caratterizza soprattutto *La Lavorazione del tabacco*: come testimoniano la compatta volumetria della contadina in blu o le forme rudemente sbazzate dei suoi piedi radicati al suolo.



1. La semina nelle specifiche aiuole per la preparazione delle piantine. 2. La messa a dimora delle piantine. 3. L'aratura del campo.

d'Arzo intravedibile sullo sfondo della fotografia. Tale libertà trova la sua giustificazione proprio nel bisogno dell'artista di collegare le immagini della cornice con le opere interne, in particolare con il paesaggio che fa da fondale alla *Festa del 1 agosto*. In questo senso il pittore dimostra una grande padronanza del mestiere operando, per esempio, all'interno di immagini che si dissolvono sui lati per evidenziare la centralità del soggetto prescelto; o in cui fa convivere parti statiche e parti mobili: il fondale della chiesa ed il corteo degli sposi, l'immobilità del paesaggio e lo sbuffo

privato non solo per via del grande formato, ma anche perché narrativo, illustrativo e palesemente didattico. Pur non rinunciando alle qualità della sua arte, ne derivano alcune conseguenze irrinunciabili quali la chiarezza disegnativa e didascalica, la leggibilità dell'immagine e, soprattutto, l'impaginazione scenografica.

L'analisi della composizione nei tre principali dipinti dimostra non solo la grande perizia dell'artista nel servirsi delle linee naturali e compositive di ogni singola opera così da guidare l'attenzione dell'osservatore sui punti centrali del racconto, ma anche

Conclusioni

L'intera sequenza di pitture realizzate da Carlo Basilico nella sala del Centro Polus rappresenta il suo personale sviluppo di un tema, su cui peraltro si erano già cimentati altri artisti, concernente la "vita ticinese". Vi si leggono delle chiare linee di sviluppo che trapassano dall'una all'altra pittura: a livello temporale (l'idea di compiutezza, ciclica e simbolica, nel passaggio dall'alba al tramonto, alla notte); geografico (dal piano alla montagna, dal Sud al Nord del Ticino); sociale (dalla famiglia patriarcale, al collettivo con prevalenza femminile, ad un intero popolo); economico (dall'economia rurale della corte alla fabbrica, alla società dei commerci); culturale e morale (dalla cultura materiale connessa ai bisogni primari del vivere alla cultura e ai valori dello spirito e conseguenti scelte di vita).

Rispetto alle opere di altri pittori che si sono cimentati sullo stesso tema, l'intervento di Basilico si distingue per la complessità delle problematiche affrontate che costituiscono il suo primo tratto distintivo e di merito. Mentre quelli, in contingenze di forte insicurezza, di solito evidenziavano l'identità del Ticino volgendo lo sguardo a un passato nostalgico e rurale, senza rendersi conto che le cose nel frattempo stavano realmente mutando, egli si confronta con una realtà dinamica regionale, cantonale e nazionale proiettata nel futuro di cui sottolinea i valori fondanti: la famiglia, il lavoro, la patria. Si pensi, per un confronto, alle opere coeve, di analogo soggetto, di un maestro dell'arte ticinese come Pietro Chiesa cui si debbono riconoscere tutti i meriti che gli spettano, ma che – come scrive Simone Soldini²² – mette al centro della sua pittura un Ticino ancora rurale, bello ma povero per via di una terra aspra e difficile, un paese ancorato alla sua vita rustica, ai lavori nei campi, sobrio ma un poco anche malinconico perché la sua gente migliore era costretta da secoli a emigrare per poter vivere, lasciando per lungo tempo la famiglia e gli affetti. In questo caso la percezione è quella di un destino avverso e inalienabile che grava sopra di loro.

Non di rado, nella pittura ticinese di quegli anni, si assiste insomma a una sorta di ripiegamento regionalistico, non privo di concessioni aneddotiche e folcloristiche, in cui si evidenziano lavori, usi e costumi della tradizione (dal falciatore allo scalpellino o alle processioni) quali segni iden-

titari del popolo ticinese: come si può ben vedere nell'affresco su eternit (3.70 x 17 metri!) sempre del pittore di Sagno, dipinto nel '39 per la Landi di Zurigo. "Il Chiesa – commenta Tita Carloni²³ – descrisse con lodevole alacrità un territorio ticinese quieto e luminoso, tutto popolato di villanelle rubiconde, di famiglie serene, di contadini laboriosi, un po' italico e un po' svizzero, ma non troppo né di qua né di là. Il grande affresco dal titolo "Vita ticinese" all'Esposizione nazionale del 1939, con un matrimonio in campagna, cappelletta con vergine e fontana, giovanotto che spara in aria, vecchiette sferruzzanti, gatto e capretta ne fu forse l'espressione

grafica con il paesaggio in cui siamo nati e vissuti e nemmeno può limitarsi agli usi e costumi; è invece fenomeno dinamico, assai più vasto e complesso, stratificato, che si amplifica e differenzia sulla scorta delle esperienze di vita: che parte dalla famiglia e dal paese, ma può arrivare a includere la nazione e il mondo intero.

Alla base della nostra identità c'è insomma un territorio affettivo in cui ritroviamo le nostre radici fisiche, ma poi c'è pure un territorio della vita, del pensiero e dell'anima frutto dei valori e delle scelte che hanno caratterizzato l'essenza del nostro vivere. In questo senso con i suoi dipinti Basilico sviluppa una rifles-



4. La zappatura con rincalzatura delle zolle. 5. La cimazione con l'eliminazione del fiore. 6. La raccolta delle foglie.

più lampante." In quell'anno questo suo dipinto unitamente alla rappresentazione dello spettacolo *Sacra Terra del Ticino* di Guido Calgari significò l'apoteosi del "ticinesismo"²⁴.

Carlo Basilico, nei suoi dipinti per la Polus, sembra volersi contrapporre, sia per forma che per contenuti, proprio a quel tipo diffuso di pittura illustrativa e non di rado priva di criticità: non limitandosi a un solo quadro, ma sviluppando un pensiero articolato attraverso la dialettica interna all'intero ciclo. Come già detto, l'identificazione con il "territorio" non può per lui limitarsi a un'evidenza di natura oro-

sione per immagini, complessa e articolata ma anche unitaria, che a partire da una contestualizzazione geografica locale, coinvolge le problematiche socio-economiche di un cantone tra ruralità e industria, e si allarga infine a considerare i rapporti con la madre patria Svizzera in un momento particolarmente drammatico della sua storia.

È la storia di un popolo in cammino di cui evidenzia alcuni elementi fondanti: la geografia, la storia e la cultura, cioè la sua identità storica; ma anche il suo presente e le trasformazioni in atto, proiettate verso un futuro in grado di apportare anche nuo-

vi e diversificati valori. In questo modo egli mette in atto un processo di identificazione ad onde concentriche che, partendo dal locale e dalla consapevolezza della propria identità di chiara matrice italica, arriva ai rapporti e ai valori della patria politica svizzera coinvolgendo problematiche sempre più ampie. Per comprendere tutto questo non basta richiamare il dibattito identitario e storico che si sviluppa in Ticino in quei decenni, bisogna anche ricollocarsi nel vivo della situazione vissuta in tutta la regione di confine e perfino dentro la Polus stessa negli anni di guerra. Il signor Staub, direttore della fabbrica, era un ufficiale dell'esercito svizzero. Dentro la Polus,

tra Amministrazione della ditta e il pittore Carlo Basilico, prende corpo l'idea di un ciclo pittorico che va ben oltre l'intenzione di "rendere più piacevole l'ambiente del refettorio".

Certamente egli vedeva in questa soluzione la possibilità di un doppio risultato: di inserirsi con un ciclo di sue pitture nel vivo di un dibattito politico ed ideologico allora molto sentito, e, al tempo stesso, di ampliare il repertorio della sua pittura cimentandosi con generi, problematiche ed obiettivi tutto sommato alieni alla sua arte. Grazie alla lettura di questa sua opera noi possiamo identificare una terza "anima" dentro la produzione artistica di Basilico

questa via che un popolo può maturare una sua reale coscienza storica, sociale, culturale e ideologica. Con i suoi interventi alla Polus Basilico configura dunque un'auspicata proiezione di paese, dinamico e aperto, tanto nello spazio, per via dei crescenti scambi commerciali, come nel tempo, in quanto proteso verso il futuro.

L'artista non avrebbe mai potuto realizzare tali opere con relativi significati senza il sostegno e la condivisione dei titolari dell'impresa Polus.

Il che permette di gettare una luce assai diversa sulla temuta "tedeschizzazione" dell'italico Ticino ad opera di vacanzieri, artisti e imprenditori svizzero-tedeschi che invadevano il Cantone.

Nel caso specifico della Polus, Hans Staub non stava solo promuovendo lo sviluppo socio-economico di una regione dando lavoro a più di duecento operai, ma dimostrava anche un'attenzione particolare per il personale della ditta creando per loro un locale-mensa – con tanto di cucina per la preparazione di piatti caldi – che fungeva da luogo di pausa e ristoro così da favorire la socializzazione del personale; lo aveva inoltre fatto "ornare" con pitture e graffiti che avrebbero dovuto contribuire alla loro consapevolezza identitaria e, con lungimirante anticipo sui tempi, avevano fatto in modo che all'occorrenza potesse essere trasformato in sala di proiezione cinematografica per le maestranze come avvenne il 5 ottobre del 1946 in occasione dell'inaugurazione del refettorio²⁵. Se non ancora quel giorno, ma presumibilmente già molto tempo prima, qualcuno avrà pure spiegato loro il significato dei dipinti di Basilico!

Se Pietro Chiesa e Rosetta Leins sono stati fin qui gli artisti ticinesi più considerati per quanto concerne l'attenzione ai problemi identitari del Ticino diventati oggetto dei loro dipinti nella criticità di quegli anni, noi siamo in grado di aggiungervi oggi la figura di Carlo Basilico che, delle problematiche allora dibattute sia nel Cantone come in Svizzera, è certamente colui che con le sue pitture, complesse ed unitarie, non solo ha dato immagini vive e vere, ma anche le proiezioni più aperte e stimolanti in un momento di non facile trapasso per il Paese. In questo senso si tratta indubbiamente di un intervento artistico di rilevante valore storico per rapporto agli anni in cui fu eseguito, ma che al suo interno continua a proporre tematiche ancor oggi di grande attualità. □



7. L'essiccazione delle filze di foglie. 8. L'imballaggio in casse di legno. 9. L'incasso derivante dalla vendita.

durante gli anni di guerra, era ospitato un presidio militare, con il preciso intento di sorvegliare la zona di confine, che non di rado ospitava alti ufficiali; sul tetto dalla fabbrica era stata dipinta un'enorme bandiera svizzera per segnalare agli aerei sia tedeschi sia degli alleati – gli stessi che avevano bombardato Milano – che quello era territorio svizzero. Si viveva insomma in una situazione molto precaria, con sconfinamenti e incidenti anche gravi che più di una volta avevano coinvolto le zone di confine: una situazione che a Chiasso si viveva a fior di pelle.

È in questo contesto che negli incontri

che accanto a quella della pittura "privata" messa in luce nell'esposizione alla Pinacoteca Züst, a quella del rinomato ornataista, aggiunge oggi quella del pittore "civile" che, a partire dalle contingenze storiche e dalle dinamiche in atto tanto nel Cantone quanto nell'intero Paese, problematizza con la sua opera la questione identitaria e socio-economica di un Ticino in movimento. Come volesse dire che il futuro dell'identità di un popolo si costruisce nel presente, sulle basi della cultura materiale e spirituale che gli viene da un passato inalienabile, capace però anche di proiettarsi in avanti anticipando i tempi. È solo lungo



Note dell'Autore

Claudio Guarda

nato a Gallarate (Varese) nel 1947, si è laureato in Storia dell'Arte a Milano, con Gian Alberto Dell'Acqua, e ha insegnato Letteratura italiana e Storia dell'arte al Liceo Cantonale di Locarno. Dal 1987 scrive regolarmente critiche d'arte su quotidiani e riviste del Cantone, per un decennio ha tenuto una rubrica settimanale d'arte su "Il Caffè". Attualmente collabora con La Regione. Ha partecipato alla realizzazione di mostre, curato monografie e cataloghi sia in Ticino che Oltralpe. Dal 1996 al 2008 è stato membro della Commissione Cantonale di Belle Arti; dal 2005 al 2008 della Commissione culturale della Città di Lugano.

- (¹) Si vedano in proposito la monografia a cura di Claudio Guarda, *Carlo Basilio, 1895-1966. La pittura*, con due contributi di Alberto Nessi, Silvana Editoriale, 2019 (www.silvanaeditoriale.it); e il filmato riassuntivo del regista Marco Otz (visionabile su YouTube) intitolato *La pittura di Carlo Basilio* (in lingua tedesca "Die Malerei von Carlo Basilio").
- (²) Sulla storia della Polus come pure sulla coltivazione e lavorazione del tabacco in Ticino, si veda di Nicoletta Ossanna Cavadini (a cura di), *Tabacco e Arte. Il Mendrisiotto nei frammenti di un'epoca*, Comune di Chiasso, 2012.
- (³) La difficile situazione economica durante gli anni della prima grande guerra afflisse soprattutto il proletariato urbano: i contrasti si inasprirono in vari Paesi d'Europa, in Germania come in Francia e altrove. Nel novembre 1918 in Svizzera venne indetto uno sciopero generale a cui parteciparono oltre 250mila lavoratori.
- (⁴) *Tabacco e Arte*, op. cit., p. 38.
- (⁵) "La connotazione patriottica della ginnastica si precisò a partire dal 1874, quando l'educazione fisica fu resa obbligatoria a livello federale per i ragazzi in età scolastica in vista del servizio militare. Dopo la prima guerra mondiale si accentuò ulteriormente la volontà di mettere la ginnastica (presentata come la versione moderna delle virtù militari confederate) al servizio della difesa nazionale. Questa "militarizzazione" toccò l'apice nel 1940 con il progetto federale (caldeggiato dalle federazioni ginniche e sportive, ma respinto in votazione referendaria) di rendere obbligatoria la preparazione fisica premilitare". Marco Marcacci, *Ginnastica, sport e difesa nazionale 1874-1945*, ad vocem "Ginnastica", Dizionario storico della Svizzera, 2015.
- (⁶) Sulle vicende e sui dibattiti connessi a queste problematiche esistono numerosi studi che non è il caso qui di richiamare. Per una visione complessiva e relativa documentazione bibliografica circa "L'identità ticinese" si veda l'omonima voce elaborata dal Sistema bibliotecario ticinese nel sito <https://www.sbt.ti.ch/beb/home/drt/dossier/identita/index.html>.
- (⁷) La situazione era tale che alcuni politici, come Emilio Bossi, si chiedevano se "valesse ancora la pena di rimanere svizzeri". Ne derivavano di conseguenza dubbi e interrogativi sull'"indole" dei ticinesi, sul loro grado di fedeltà alla Berna federale e sulla tenuta della loro italianità, dentro un contesto internazionale gravido di tensioni e sedotto da teorie nazionalistiche sempre più aggressive. Si vedano Orazio Martinetti, *Sul ciglio del fossato. La Svizzera alla vigilia della grande guerra*, 2018, Dadò Editore; Rudy Chiappini (a cura di), *Arte in Ticino 1803-2003, Il confronto con la modernità 1914-1953*, Città di Lugano-Salvioni Edizioni, 2003 pp. 19-97.
- (⁸) Da sempre, verso Nord, le Alpi avevano costituito una barriera fisica difficile da superare specie durante i lunghi mesi invernali; solo nel 1882, con l'apertura della galleria del Gottardo il Ticino sarebbe finalmente potuto uscire dall'isolamento non solo fisico nei confronti della patria elvetica, ma in quel contesto storico la realtà dei fatti sembrava orientata diversamente.
- (⁹) "Nella pratica politica delle grandi potenze e nelle riflessioni teoriche che ne derivarono, l'Ottocento europeo è stato segnato in larga misura dall'affermarsi del principio di nazionalità: un contesto in cui i gruppi dirigenti della Svizzera – rimasta per secoli un aggregato di cantoni – sentirono in maniera intensa la necessità di rinsaldare la coesione tra levarie parti del paese e rafforzare la coscienza di un destino comune". "Solo alla fine dell'Ottocento i responsabili politici e culturali svizzeri misero a punto una celebrazione patriottica unitaria": con le feste federali di tiro, di canto, di ginnastica, con i cortei in costume – come quello della Vendemmia – ritenuti un efficace mezzo comunicativo. Ottavio Lurati, "Dall'Elvetica ai cortei storici", in Andrea Ghiringhelli, Carlo Agliati (a cura di) *Ticino 1798-1998. Dai baliaggi italiani alla Repubblica cantonale*, Casagrande Edizioni, Lugano, 1998, pp. 53-62.
- (¹⁰) Raffaello Ceschi, Giorgio Donati, "La vicenda storica", in *Ticino regione aperta*, Locarno 1990, p. 57.
- (¹¹) Bastino a questo riguardo i nomi di Albert Haker, Ferdinand Hodler e Giovanni Segantini. Ma si vedano anche di H.C. Von Tavel, *Un secolo d'arte svizzera, da Böcklin a Giacometti*, Banca Popolare Svizzera, Berna 1969; *L'iconografia nazionale*, in AaVv, *Arti e cultura visiva in Svizzera*, vol. X, Zurigo 1992.
- (¹²) Christoph Vögelé, Matteo Bianchi, Pascal Ruedin (a cura di), *1900 Simbolismo e Liberty nella pittura svizzera*, Civica Galleria d'Arte, Bellinzona 2000, p. 40.
- (¹³) Come Hodler celebrava le gloriose milizie svizzere calate in Italia, analogamente i nostri artisti e intellettuali celebravano la gloriosa migrazione artistica che dai maestri comacini discendeva a Fontana, Borromini, Maderno inglobando molti altri artisti: "Tutto un gran capitolo dell'arte italiana parla di uomini nostri e di opere nostre", così dichiarava Francesco Chiesa in Ticino e Svizzera, Lugano 1914. Su questo ed altro si vedano in particolare i saggi di Ottavio Lurati, Simone

Soldini e Carlo Agliati in Andrea Ghiringhelli-Carlo Agliati (a cura di) *Ticino 1798-1998. Dai baliaggi italiani alla Repubblica cantonale*, Casagrande Edizioni, Lugano 1998.

(¹⁴) Claudio Guarda, *La condizione dell'artista in Ticino tra le due guerre*, in Claudio Guarda, *Filippo Boldini: "cercare la luce"*, Casagrande Ed., Lugano 2000, pp. 7-15.

(¹⁵) Per quanto riguarda Pietro Chiesa bisognerebbe citare anche i suoi numerosi interventi scritti nonché le sue prese di posizione quale autorevole esponente della Società di Belle Arti Ticinese; quanto ai suoi interventi pittorici o a fresco si rievocano qui quelli per l'abside della Chiesa parrocchiale di Riva San Vitale, l'affresco *L'emigrante* eseguito nel 1933 nella stazione di Chiasso, ed infine *Vita ticinese*, affresco su eternit realizzato nel 1939 per l'Esposizione nazionale di Zurigo.

Di Rosetta Leins si vogliono ricordare i due più grandi affreschi: quello con scene di vita ticinese eseguito nel 1943 nella Sala dei matrimoni del Palazzo Civico di Lugano e *L'uomo e il lavoro* eseguito, ma siamo già nel 1956, al primo piano di giro dello scalone del nuovo Palazzo del Governo a Bellinzona; seguono ai piani superiori opere di soggetti affini, degli anni 1956-57, firmati da Pietro Salati, Ugo Cleis, Giuseppe Bolzani e Felice Filippini; a Serge Brignoni spetta invece la decorazione dell'atrio di collegamento tra vecchio e nuovo palazzo.

(¹⁶) Francesco Chiesa, "La Voce", 18 dicembre 1913.

(¹⁷) Ci si potrebbe chiedere a questo proposito se, per ragioni di logica interna al programma iconografico oltre che di simmetria distributiva e spaziale, non manchi un quarto dipinto che avrebbe dovuto concludere l'intero ciclo. Ai due che, sulla parete di sinistra, gettano uno sguardo alla vicende di un Ticino in trasformazione, concernenti le attività lavorative sull'arco di una giornata, dovrebbero infatti corrispondere altri due su quella opposta aventi per tema il rapporto con la madre patria e ambientati tra la notte e "l'alba di un nuovo giorno", in un mondo di ritrovata pace anche nazionale. Quest'ultimo non lo si poteva però realizzare fintanto che perduravano gli anni cupi della seconda guerra mondiale: per farlo bisognava esserne fuori davvero e respirare tutt'altra aria. Purtroppo non disponiamo di alcuna informazione in merito, ma è plausibile che sia questa l'origine dell'iniziale rinvio. Malauguratamente sul finire della guerra, nei primi mesi del 1945, Carlo Basilio si ferì ad un occhio con della calce viva che lo colpì mentre stava lavorando su una parete e rischiò di perdere la vista. Per parecchio tempo dovette restare inattivo: questo lo amareggiò molto e segnò anche un periodo di lunga riflessione. Da qui, forse, la decisione della committenza, avvicinandosi la data di inaugurazione del refettorio, di far progettare una cabina per la proiezione di film.

(¹⁸) Al riguardo non può non sorprendere che, a differenza delle anonime figure di genere distribuite nei vari graffiti, l'unico personaggio identificabile sia Don Giuseppe Spinelli, nato a Sagno nel 1859, ordinato prete nel 1882, docente di musica e organista, parroco di Salorino, Somazzo e Cragno per quasi quarant'anni dal 1911 al 1949, anno della sua morte. Tale fatto non può essere privo di significato: come se per qualche ragione non si potesse raffigurare la chiesa di Salorino senza metterci anche lui. Purtroppo sappiamo troppo poco sul suo conto. Sulla lapide cimiteriale lo si commemora quale "erudito cultore della musica" ed "esempio di integerrima vita ai fedeli", in realtà fu un personaggio assai particolare al centro di vicende e prese di posizione discutibili o al limite dell'ingenuità – contro il ballo considerato immorale e vergognoso, per esempio, oppure sulle presunte manifestazioni diaboliche di Cetto – tanto da diventare oggetto di caricatura in uno spettacolo teatrale tenutosi in valle: immagina forse di un vecchio clero obsoleto in tempi di rapidi cambiamenti socio-economici. (Cfr. *Fogli, Informazioni dell'Associazione Biblioteca Salita dei Frati*, N. 24, aprile 2003, Lugano, pp. 25-37; Luigi Del Busco, *Salorino*, Città di Mendrisio, 2010, pp. 46-51).

(¹⁹) Nicoletta Ossanna-Cavadini, in "Il nostro paese", n. 286, ottobre-dicembre 2005, p. 42.

(²⁰) Il riferimento si limita alle opere di analogo soggetto, dedicate al tema del lavoro, realizzate in quegli anni da Sironi, in particolare a quella eseguita a fresco per la Triennale milanese del 1933.

(²¹) Rossana Bossaglia, in AaVv. (a cura di Nicoletta Ossanna Cavadini), *Carlo Basilio - Pittore, progettista e designer (1895-1966)*, Comune di Chiasso, 1998, p. 11.

(²²) Simone Soldini, *Tra identità cantonale e identità nazionale: tre affreschi pubblici di Pietro Chiesa*, in "Arte + Architettura in Svizzera", n.55, 2004, p. 42; ma si veda anche Simone Soldini (a cura di), *Pietro Chiesa 1876-1959*, Museo d'arte, Mendrisio, 2004.

(²³) Tita Carloni, *Con l'occhio dei pittori*, in "Area", Anno VII, N. 22, 28.05.2004.

(²⁴) Simone Soldini, "Arte + Architettura in Svizzera", op. cit., p. 44.

(²⁵) Nicoletta Ossanna Cavadini, *Tabacco e Arte*, op. cit., p. 38; nel testo si rammenta "la passione cinefila del direttore Hans Staub", ben nota a quanti lo conobbero.