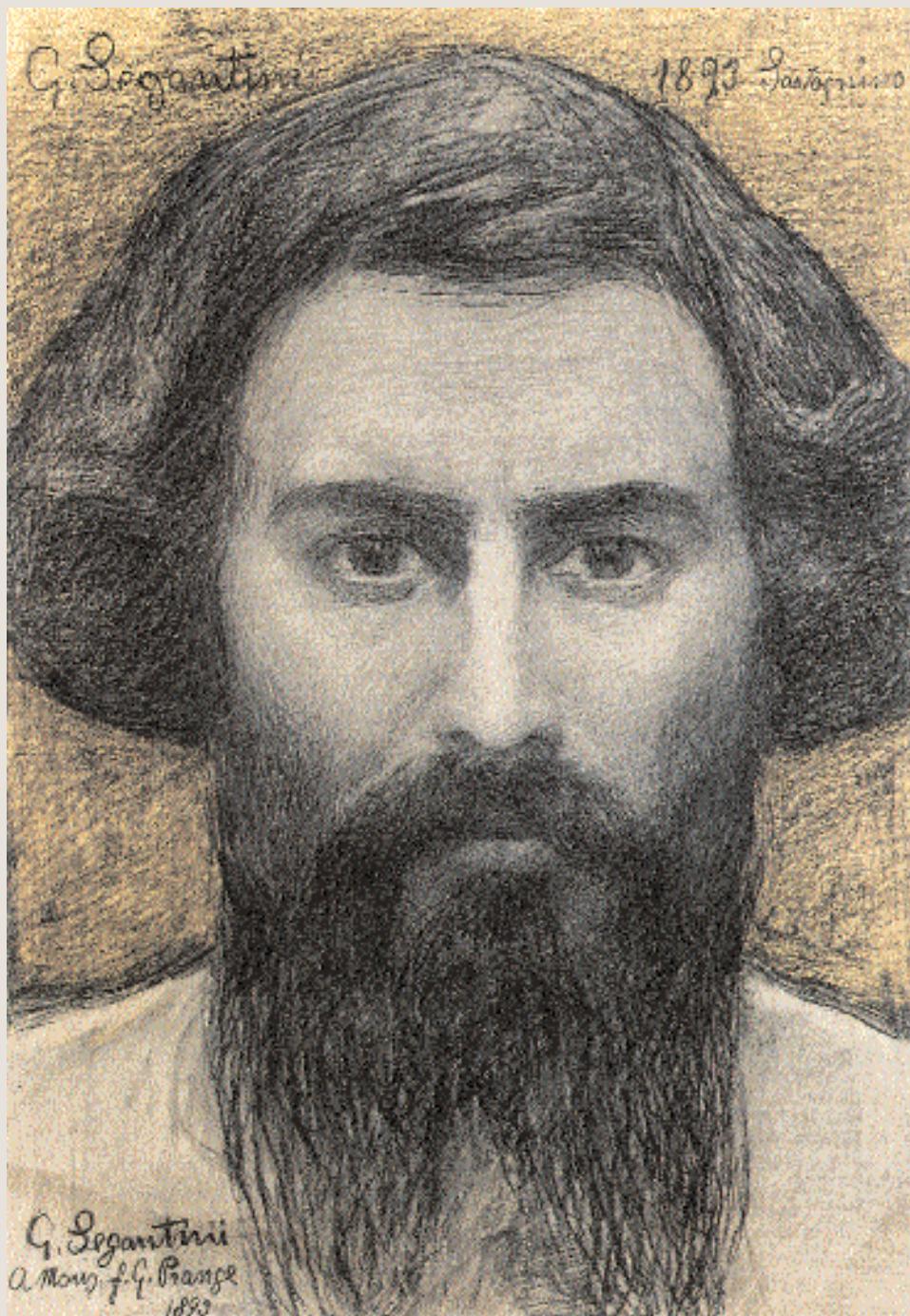

Giovanni Segantini

Luce, colore, lontananza e infinito

a cura di Pier Carlo Della Ferrera
con saggi di Beat Stutzer, Gaspare Barbiellini Amidei e Franco Monteforte





Elisabeth stava accanto a me davanti ad un grande quadro di Segantini ed era tutta assorta in contemplazione. Il dipinto rappresentava alcune contadine al lavoro in un magro prato alpino, e alle loro spalle, come sfondo, monti scoscesi e dentellati, che ricordavano il gruppo dello Stockhorn; inoltre, in un cielo freddo e luminoso una nuvola color avorio, disegnata in modo indicibilmente geniale. Colpiva al primo sguardo per la sua strana massa avvolta su se stessa come un gomitolo; si vedeva che era appena stata appallottolata ed impastata dal vento, e si preparava a salire per allontanarsi lentamente a volo. Evidentemente Elisabeth la capiva, poiché era tutta assorta in contemplazione. E la sua anima, altrimenti nascosta, era nuovamente apparsa sul suo volto, ridendo sommessamente dagli occhi ingranditisi, facendo sembrare morbida come quella di un bambino la bocca troppo piccola, e facendo appianare l'austera ruga tra le sopracciglia, segno di saccenteria. La bellezza e la veridicità di una grande opera d'arte costringevano la sua anima, essa stessa bella, verace e sincera, a rivelarsi. Io sedevo tranquillo lì vicino, ad osservare la bella nuvola del Segantini e la bella ragazza incantata davanti ad essa.^a

Attraverso questo brano del romanzo *Peter Camenzind* di Hermann Hesse corre il filo conduttore che lega idealmente l'inserto culturale del Rendiconto di quest'anno, che ha come protagonista Giovanni Segantini, a quello dello scorso anno, dedicato allo scrittore tedesco. Non è certo un caso che sia proprio la sensibilità di un grande artista a cogliere compiutamente il senso della pittura di Segantini, capace di rivelare sensazioni sempre nuove, di far emergere i lati più intimi dell'animo umano e di trasfigurare l'osservatore per fonderlo quasi indissolubilmente con l'opera d'arte.

Segantini è spesso ricordato con l'appellativo riduttivo e stereotipato di "pittore della montagna". In realtà monti, cielo e aria rappresentano nelle sue opere "idee lontane perdute nell'azzurro che si delineano, prendono forma e si fanno vive". Paesaggi popolati da contadini al lavoro e animali significano Natura e Vita. Madri e bambini uniti in teneri abbracci evocano dal profondo il mistero della maternità. In una sfolgorante "luce che dona vita al colore e che illumina e dà aria alle lontananze e rende infinito il cielo".

Pagina precedente:
Giovanni Segantini,
Autoritratto, 1893,
matita su carta
grigiastra, 34.4x24.2 cm
(St. Moritz, Museo
Segantini, deposito
dalla Fondazione
Otto Fischbacher di
San Gallo)

a. H. HESSE, *Peter Camenzind* (1904), trad. di G. Quieto, Roma, Newton Compton, 1974, p. 109-110.

La vicenda umana di Giovanni Segantini

di Pier Carlo Della Ferrera *
da un incontro con Gioconda Leykauf-Segantini **



A sinistra e sopra:

Giovanni Segantini, **La raccolta del fieno**,
1889-1898 ca., olio su tela, 137x149 cm
(St. Moritz, Museo Segantini)

Giovanni Segantini, che solo più tardi cambierà il nome in Segantini dal soprannome “Segante” datogli dagli amici milanesi, nasce ad Arco in Trentino il 15 gennaio 1858. Il padre Agostino è un venditore ambulante di chincaglierie, spesso lontano da casa nel tentativo di sollevare le sorti di una situazione economica familiare drammaticamente precaria. La mamma, Margherita de’ Girardi, una giovane originaria della Val di Fiemme, ammalatasi gravemente dopo il parto, muore, non ancora trentasettenne, nel marzo del 1865. Proprio quello della madre, “bella come un tramonto di primavera” nei ricordi del pittore¹, sarà uno dei principali motivi ispiratori dell’arte di Segantini.

Quando il nonno^b rimase orfano di madre aveva solo sette anni. Si mise in viaggio, con suo padre, per andare da Arco a Milano. Erano poveri, dovevano affrontare un cammino lungo e faticoso, questo uomo, che non aveva più la moglie, e questo bambino, senza più la mamma, ma con la stessa, grande tristezza nel cuore.



Col papà aveva percorso le strade, le piazze e i giardini di Milano. Sotto un grande arco il papà gli aveva detto che di lì erano passate le truppe di Napoleone, che di lì si poteva arrivare in Francia. E il nonno un giorno, scappato di casa, si mise in marcia per andare in Francia, seguendo la direzione che il padre gli aveva indicato. Perché voleva arruolarsi: non come soldato – era troppo piccolo – ma come tamburino.

Veduta di Arco di Trento, paese d’origine di Giovanni Segantini. A sinistra, dopo il ponte, la casa natale del pittore.

A Milano il piccolo Giovanni viene affidato a una sorellastra di diciannove anni, Irene. Gli impegni di lavoro impediscono alla giovane donna di prendersi cura del bambino e così,

nell’abbandono e nella solitudine – anche il padre nel frattempo è morto – “inizia la vicenda personale” di Segantini. Egli stesso la descrive come “alternativamente buona e grama, [...] perché anche la tristezza e il dolore non lo rendono del tutto infelice”².

Il ragazzo vive senza alcuna guida, ai margini della vivace società milanese di cui conosce solo gli ambienti più miseri. Nel 1870 è arrestato per ozio e vagabondaggio e tradotto all’istituto di correzione Marchiondi, dove rimane fino al 30 gennaio del 1873, “applicato alla sezione ciabattini”. Si trasferisce quindi a Borgo Val Sugana dal fratellastro Napoleone, presso il quale lavora, privo di motivazione ed entusiasmo, come garzone e aiuto fotografo. Torna a Milano più di un anno dopo, probabilmente verso la fine del 1874.

Per qualche tempo il nonno fece l’apprendista nella bottega di un tipo piuttosto bizzarro e originale. Si chiamava Luigi Tettamanzi, ma lui lo soprannominò scherzosamente “Teta-oss”, per via del suo fisico asciutto e segaligno. Aveva delle qualità, era pittore di bandiere, standardi, addobbi per ceremonie patriottiche e religiose, insegne commerciali e scene per teatro. Pare che un giorno in cui Tettamanzi compiaciuto gli chiese: “Segantini, cosa faresti se un domani diventassi un grande artista come me?”, il nonno irriverente e ironico gli rispose: “Mi buttarei dalla finestra!”

La frequentazione della bottega di questo singolare personaggio permette tuttavia al giovane Segantini di sviluppare la sua innata propensione all’arte figurativa e di iniziare a raffinare quelle capacità tecniche che già in passato aveva manifestato, sia quando era internato al riformatorio Marchiondi, sia all’epoca in cui, monello di strada, si divertiva a ritrarre i suoi compagni di avventura.

Il nonno ebbe molto presto il primo approccio con l’arte. Era ancora bambino, a Milano, quando una madre lo chiamò al capezzale della piccola figlia in punto di morte e gli chiese di farne il ritratto, perché potesse

b. Questo e i successivi interventi di Gioconda Leykauf-Segantini sono la sintesi del racconto dei ricordi della nipote del pittore, raccolti dall’autore durante l’incontro avvenuto a Maloja il 2 settembre 2003.

A destra:
La biblioteca di
Segantini a Maloja,
ora dispersa.

In basso:
Segantini studente
all'Accademia di Brera.



ricordarla viva. Vi si dedicò parecchie ore e, anni più tardi, scrisse di questo episodio: “Non so se il lavoro sia riuscito artistico o no, ma ricordo d’aver visto per un istante la madre così felice che pareami dimenticasse il dolore”³. Risale forse ad allora l’intuizione, che si radicò in seguito come convinzione, secondo la quale l’artista deve sì esprimere dei sentimenti, ma anche e soprattutto deve far provare dei sentimenti, toccare gli osservatori.

Il periodo vissuto a Milano a partire dal 1875 è decisivo per la formazione e la maturazione

di Segantini uomo e artista. Frequenta l’Accademia di Brera, seguendo dapprima le lezioni serali e poi i corsi regolari, e stringe amicizia con i fratelli Bertoni, nella cui drogheria si danno quotidianamente appuntamento intellettuali e artisti. A contatto con questo ambiente culturalmente favorevole si applica e studia con accanimento, sforzo quasi eroico per un analfabeta.

Il nonno non era mai andato a scuola, non aveva mai imparato a leggere e a scrivere. Dai fratelli Bertoni, un giorno, trovò un libro la cui bellissima copertina di pelle blu attirò la sua attenzione. Si trattava di un’edizione delle “Vite parallele” di Plutarco. Si fece leggere alcune pagine e ne restò talmente affascinato che volle a tutti i costi imparare a leggere, per poter continuare da solo, senza dover ricorrere ad altri. Fu in quel periodo che iniziò a raccogliere libri di letteratura classica e moderna, di arte, di storia, di filosofia e di religione: il primo nucleo di una straordinaria biblioteca che più tardi avrebbe allestito nell’atelier di Maloja, ricca di vere e proprie rarità, prime edizioni, incunaboli e testi manoscritti.

Minor convinzione Segantini mostra invece nei confronti degli studi accademici, poco incline a condividere la disciplina e i rigidi dettami di una scuola che reputa più adatta a produrre arte mercenaria che a scoprire e stimolare estro e genio. Ciononostante frequenta con regolarità e profitto i corsi annuali, che fino al 1878 conclude sempre bri-



lantemente, meritando medaglie e menzioni speciali. Non completa tuttavia il curriculum della scuola di pittura, forse a causa dei problemi economici che continuano ad assillarlo e a cui cerca di far fronte impartendo lezioni di disegno e arrivando persino a impegnare le medaglie vinte all'Accademia.

Una prima svolta nella vicenda, non solo artistica, di Segantini si verifica nel '79, quando viene esposto a Brera *Il coro di S. Antonio*, esercitazione finale del corso di prospettiva. L'inatteso successo dell'opera, che si segnala all'attenzione dei critici più autorevoli del tempo, consente al pittore di entrare in contatto con i galleristi Vittore e Alberto Grubicy de Dragon, che stanno organizzando a Milano un mercato dell'arte italiana sull'esempio di quelli di Londra, Parigi e Amsterdam. Certo del talento del giovane allievo dell'accademia, Vittore inizia ad acquistare per le sue esposizioni i quadri di Segantini; più tardi, nel 1883, stipulerà con lui un contratto di procura che gli assicura tutta la produzione segantiniana, di cui può disporre liberamente, in cambio di un vitalizio.



Si risolvono così, almeno in parte, i problemi finanziari di Segantini, che in questo periodo si dedica principalmente a dipingere su commissione fiori, nature morte e ritratti. Nel 1879 conosce Luigia Bugatti, detta Bice, sorella dell'amico ebanista Carlo, futuro disegnatore di mobili di grido e padre di Ettore, il famoso produttore di auto da corsa. Modello per il quadro *La falconiera*, Bice diventerà la compagna fedele di tutta la sua vita. I due non si sposeranno mai e dalla loro unione, sempre nutrita da un sentimento vivo e profondo, nasceranno Gottardo (1882), Alberto (1883), Mario (1885) e Bianca (1886).

Sopra:
La famiglia Segantini a tavola nel 1895.

A destra:
Giovanni Segantini,
Ritratto di Vittore Grubicy, 1887,
olio su tela, 151x91 cm
(Lipsia, Museum der Bildenden Künste)

Il nonno era apolide e questo è uno dei motivi per cui non si sposò regolarmente. Nacque come cittadino austriaco, perché Arco faceva parte dell'impero asburgico. A Milano, da poco entrata nel Regno d'Italia, rinunciò alla nazionalità austriaca, senza però richiedere l'iscrizione ai registri del comune. Quando conobbe Bice avrebbe potuto farsi Italiano. Ma Bice non volle, perché altrimenti il nonno avrebbe dovuto andare all'arma: "Le sue mani – diceva – erano mani d'artista, non erano mani fatte per toccare le armi".

Dall'ottobre del 1881 alla primavera del 1886 Giovanni e Bice vivono in Brianza cambiando casa più volte, da Pusiano a Carella, da Corneno a Caglio. Come scriverà anni dopo, nella solitudine, nella pace e nella dolcezza di questo ritiro fra i colli e i laghi, "riproduceva i sentimenti che provava, specialmente nelle ore della sera, dopo il tramonto, quando il suo animo si disponeva a soavi melancolie"⁴. Tuttavia Milano continua a rappresentare per Segantini un punto di riferimento imprescindibile, sia per i legami commerciali con i fratelli Grubicy, sia per la partecipazione al dibattito culturale che ha per principale interlocutore Vittore, ma anche altri intellettuali e artisti. Il mecenate svolge un ruolo di primissimo piano nel processo di maturazione artistica di Segantini: lo informa sul realismo francese e olandese, gli fornisce libri e riproduzioni di dipinti e ne favorisce l'apprezzamento per Millet, che lascerà una traccia sensibile nella sua opera. E grazie a Grubicy, che espone i suoi quadri nelle principali città europee, Segantini ha l'occasione di farsi conoscere e imporsi alla platea internazionale.

Le opere di questo periodo, che paiono intonarsi a un verismo in cui la schiettezza popolare viene tradotta con grande evidenza dalla resa formale e dalla altissima tecnica pittorica, assumono in realtà una dimensione simbolica che sopravanza il modello realistico e la pittura di genere.

È il caso di *Ave Maria a trasbordo* e di *A messa prima*. Dipinta a Pusiano su suggerimento dell'amico pittore Emilio Longoni, *Ave Maria a trasbordo* sembra rappresentare la celebrazione di un rito universale – che coinvolge uomini, animali e natura – nella gestualità quasi pregante del contadino che



ALBERTO CRIVELLI



voga e nella silenziosa devozione con cui la madre abbraccia il bimbo. Più di ogni altro quadro famoso di Segantini contiene elementi e immagini fortemente evocativi della religiosità dell'artista, sintesi della filosofia panteista con la tradizione cattolica, fede in un Dio che è nell'intimo di ciascun uomo come in tutte le manifestazioni della natura e del cosmo.

Il nonno era profondamente religioso, anche se visse il suo rapporto con Dio in maniera molto personale. Con la mamma aveva frequentato la chiesa, perché quando si è poveri, malati e sofferenti si va spesso in chiesa a pregare. E l'atmosfera delle chiese, calda e misteriosa, suscitò nel bambino un'impressione intensa e durevole. In un angolo della casa si era costruito un altarino con le immaginette dei santi. Un giorno il parroco del paese fece visita alla famiglia e regalò al piccolo un quadro del matrimonio di Maria, dove le figure dei sacerdoti erano rappresentate con gli abiti e i paramenti tipici della tradizione ebraica. Il nonno rimase così deluso e confuso nel vedere i preti in una foglia diversa da quella a cui era abituato e in cui credeva che subito distrusse l'altare e da allora guardò sempre con diffidenza e scetticismo alle istituzioni religiose.

L'estrema semplicità e il rigore compositivo di *Ave Maria a trasbordo*, attentamente calcolati in funzione di straordinari effetti di

luce, si trovano anche in *A messa prima*, dove la maestosa scalinata che conduce all'ampia volta del cielo pare simboleggiare una ascensione che fa raggiungere alla devozione umana gli spazi infiniti della natura illuminata.

La grandiosità di un vasto orizzonte, accompagnato dai ritmi lenti dei buoi e delle mucche al riposo, è invece il motivo dominante di *Alla stanga*, che esprime la pacifica armonia della vita in montagna e prelude alle realizzazioni segantiniane del periodo svizzero. Questo quadro e la prima versione dell'*Ave Maria a trasbordo*, oggi perduta, vengono premiati con la medaglia d'oro alle esposizioni internazionali di Amsterdam del 1883 e del 1886.

Dopo un breve soggiorno a Milano, nell'estate dell'86 Segantini decide di trasferirsi in una località di montagna. Intraprende con la famiglia un lungo viaggio, a piedi e con mezzi di fortuna, che lo porta a Como, in Valtellina, a Poschiavo, Livigno, St. Moritz, Silvaplana. Giunge infine a Savognin, piccolo centro delle Alpi grigionesi a 1213 metri di altitudine, adagiato in un'ampia vallata ai piedi dello Julier. Qui Segantini porta a maturazione la sua personale tecnica divisionista e dà inizio a una nuova stagione della sua poetica pittorica.

Quando il nonno arrivò a Savognin fu incantato dalla luce sfolgorante di quel luogo e cercò il modo per catturarla nei suoi quadri. Pulì la tavolozza e prese a usare solo

colori non mischiati. Incominciò a disporli, puri, sulla tela, con pennellate sottili e nette, avvicinando l'uno all'altro il fondamentale e il complementare nella stessa dose che avrebbe usato mescolandoli sulla tavolozza. Doveva essere la retina dell'occhio dell'osservatore a fonderli guardando il dipinto dalla giusta distanza. Ottenne così maggior luce, maggior aria, maggior verità nei suoi dipinti.

A partire da questo momento Segantini si dedica a nuovi soggetti. Tema centrale della sua arte diventano la montagna e i suoi abitanti, che si muovono e vivono nella natura e nell'ambiente di paese. L'aspetto che lo interessa maggiormente è la luce, ricercata e riprodotta in tutte le sue manifestazioni attraverso gli effetti divisionisti. È proprio la luce l'elemento che fonde in una palpante vibrazione di particelle cromatiche il primo piano e gli sterminati orizzonti di *Vacca bruna all'abbeveratoio* (1887) e di *Ragazza che fa la calza* (1888), opere in cui la ricerca sulla natura si libera da ogni residuo di sentimentalismo.

A Savognin il nonno ricevette la visita di Vittore Grubicy, che si trattenne da lui alcuni mesi per introdurlo al divisionismo. Ma ormai aveva già maturato la sua idea in proposito e stava già mettendo a punto la sua tecnica. Siccome era poco propenso ad accettare consigli e critiche ed era sempre convinto di quello che faceva fino alla testardaggine, pare mise a tacere il povero Grubicy in malo modo. Decise di fargli un ritratto, per costringerlo a stare fermo e soprattutto zitto mentre lo dipingeva.

Vero o no, l'episodio è comunque in sintonia con alcuni aspetti del carattere del pittore descritti nelle principali biografie, alcune delle quali vorrebbero Segantini addirittura affetto da complesso di superiorità e malato di egocentrismo, atteggiamenti alimentati dal crescente successo delle sue opere e dalla crescente fama della sua arte. È inoltre certo che la raggiunta maturità artistica rende Segantini sempre più insofferente alle critiche e all'interesse paternalistico nei suoi confronti da parte di Vittore. Nell'86 si pone sotto la tutela di Alberto Grubicy, stipulando con lui un contratto di procura legale in sostituzione di quello dell'83; si distacca progressivamente da Vittore, con il quale mantiene fino al 1891 un legame di amicizia che esclude qualsiasi intromissione in questioni artistiche. Nell'89 Segantini partecipa con otto quadri all'Esposizione Internazionale di Parigi, dove con *Vacche aggiogate*, dipinto l'anno prima, vince una medaglia d'oro e riscuote l'incondizionato favore della critica. Nello stesso 1889 dipinge *Le due madri* che presenterà nel '91 alla Triennale di Brera e nel '96 sarà insignito con la medaglia d'oro dello Stato all'esposizione di Vienna. *Savognin sotto la neve* e *Ritorno dal bosco*, entrambi del 1890, sono tra le realizzazioni più intense dell'artista che trasfonde nella visione della natura il mondo della spiritualità interiore.

Accanto alla produzione pittorica, in questi anni Segantini si dedica alla pubblicazione di saggi su problemi di estetica, che testimoniano l'ampiezza del suo pensiero. Le pagine segantiniane sulla teoria dell'arte esprimono la nuova necessità che l'artista rivendica a se stesso: quella di non essere solo un pennello



Giovanni Segantini,
Le due madri, 1889,
olio su tela, 157x280 cm
(Milano, Galleria d'Arte
Moderna)

ma un cervello. Scrive anche il testo per un dramma musicale (che per la sua complessità non verrà mai messo in note), mostrando così di condividere la concezione del legame tra le arti.

A partire dalla fine degli anni Ottanta, sotto l'influsso del Simbolismo europeo, si forma in Segantini una concezione sacrale dell'arte intesa come momento capace di permettere all'uomo di raggiungere la grandezza dei sentimenti universali e di dare espressione all'inconscio, al fantastico, alle potenti energie del mondo invisibile.

Il nonno fu profondamente colpito dalla lettura del poema Nirvana di Luigi Illica. Lì si parla della maternità rifiutata, del castigo di queste cattive madri che devono sopportare lunghe sofferenze per ottenere la redenzione. Da lì gli vennero lo spunto e l'ispirazione per le prime opere simboliste. Condannò sempre le donne che vogliono godere solo del piacere, e nel Castigo delle lussuriose, del 1891, espresse questa condanna: due donne attorcigliate, sospese a mezz'aria, vagano in una sterile landa desolata. Tre anni dopo, nelle Cattive madri, rappresentò l'intero poema di Illica, dalla punizione al riscatto: gli alberi sembrano rifiorire della vita che nasce con la maternità e la madre ottiene il perdono del figlio.

Contemporaneo a quest'ultima opera, di cui costituisce antitesi e complemento, è *L'angelo della vita*, alla cui composizione già preludeva *Il frutto dell'amore* del 1889.

Pur non versando in condizioni economiche particolarmente agiate, Segantini vive in una bella e grande casa arredata con gusto e lusso. Nell'agosto del 1894, a causa dei debiti, è costretto a lasciare Savognin; si trasferisce quindi in Engadina, a Maloja, dove affitta lo chalet Kuoni. Qui abita con la famiglia, ad eccezione dei mesi invernali durante i quali si sposta a Soglio, che gode di un clima più mite.

Nello stesso anno alcune sue opere, presenti in un'ampia personale alle "Esposizioni riunite" al Castello Sforzesco, non riscuotono vasti consensi. Nel 1895 vince invece una medaglia alla I^a biennale di Venezia con *Paese natio* e gli viene interamente dedicato un numero di "Pan", la rivista della Secessione di Berlino. Proprio dai paesi germanici vengono all'artista importanti riconoscimenti: nel 1897 esce a Vienna la prima monografia su Segantini, firmata da William Richter, mentre *Amore alle fonti della vita* conquista la placca d'oro alla I^a Esposizione Internazionale di Dresda; nel '98 "Ver Sacrum", la rivista della Secessione di Vienna, pubblica il suo articolo *Che cos'è l'arte*, che teorizza le finalità sociali dell'arte, in risposta a un quesito di Tolstoj.

Gli anni solitari in Engadina segnano nell'opera di Segantini un ritorno alla natura, in una dimensione grandiosa che raggiunge punti di mirabile equilibrio con la componente simbolico-idealistica.

Per l'Esposizione Universale di Parigi del 1900, Segantini elabora già dal '96 il progetto del *Panorama dell'Engadina*, tentativo di riprodurre con mezzi visivi, congegni luminosi, sonori e persino idraulici il panorama di quella regione alpina. Del progetto, fallito per difficoltà organizzative ed economiche, restano *La vita*, *La natura* e *La morte*, le tre scenografiche opere dello spettacolare *Trittico*, altissimo esempio della sintesi fra sentimento e natura.

L'artista vi si esprime compiutamente, come totalmente liberato dalle contingenze terrene che ha tanto dolorosamente avvertito: consolazione e pace soffiano sull'essere umano, deciso a fondersi in questa natura che, eterna, rifiorisce ogni primavera. Più che mai la sua arte si apre all'eternità e all'infinito: anche di fronte alla morte il senso di serena accettazione è come illuminato da una luce proveniente da lontano.



Questo Tempio le unisce
che fai dal Tempio e la
sorridi mentre f'inspira
ne sarà profondo tempo
e farai forse mestiere

Schizzo inviato da Segantini al critico Vittorio Pica per illustrare il progetto del padiglione dell'Engadina all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 (St. Moritz, Museo Segantini)



Alcuni giorni prima di salire allo Schafberg, dove si sarebbe recato per ultimare il quadro centrale del Trittico, il nonno era nella sua biblioteca a riposare. Entrò Bice. Pensando di averne disturbato il sonno, si scusò: "Mi dispiace, non volevo svegliarti". "No, non dormivo - rispose il nonno - però mi sembrava che il morto che portavano fuori ero io".

Quasi un presagio della morte improvvisa e precoce che lo coglie sullo Schafberg il 28 settembre del 1899 e chiude l'intensa vicenda umana di questo grande poeta della natura.

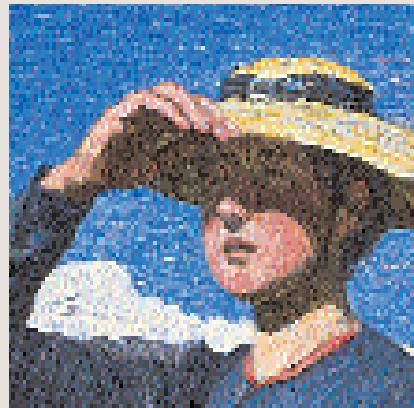
* Consulente della Banca Popolare di Sondrio per le attività culturali

** Nipote di Giovanni Segantini



Giovanni Segantini: un precursore dell'arte contemporanea

di Beat Stutzer*



Giovanni Segantini, **Mezzogiorno sulle Alpi**
(particolari), 1891, olio su tela, 77.5x71.5 cm
(St. Moritz, Museo Segantini, deposito dalla Fon-
dazione Otto Fischbacher di San Gallo)

Cartolina pubblicitaria per una mostra di Segantini, allestita nel 1906 a Milano presso la Galleria Grubicy.

Sul finire del XIX secolo, con il colossale trittico dal titolo *La vita, La natura e La morte*, Giovanni Segantini realizzò una delle ultime e più significative opere programmatiche della propria epoca. Ideato come ciclo monumentale da esporre all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1900, il maestro lo aveva inteso come rappresentazione dell'esistenza umana in perfetta armonia con la natura. Le semplici figure agresti e gli animali in esso raffigurati, infatti, si muovono entro il perenne ciclo delle stagioni. Inoltre, con l'imponente panorama del paesaggio alpino dell'Engadina, l'artista creò una visione pan-teistica di straordinario impatto figurativo, una vincente controproposta pittorica alla dura e opprimente realtà dell'industrializzazione metropolitana.

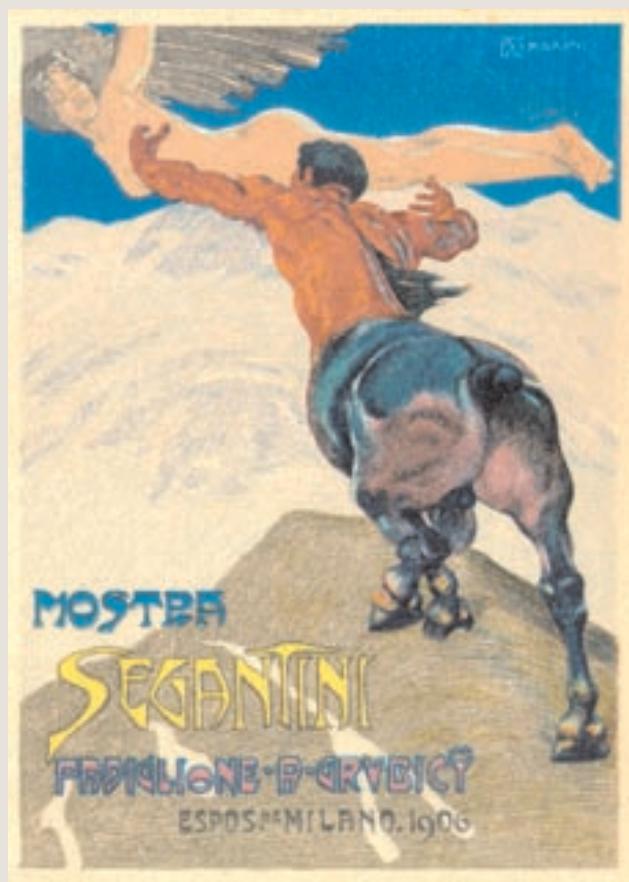
La fama internazionale di Segantini, così come la sua valenza nella storia dell'arte, sono legate all'originale convivenza, nelle sue opere, di una natura osservata in modo acritico e un intrinseco valore profondamente simbolico. L'artista riuscì a far confluire il paesaggio alpino, colto in tutte le sue sfumature e senza eccessivo illusionismo, in immagini allegoriche di straordinaria luminosità. Se da un lato Segantini, con le sue

immagini delle Alpi, può essere inteso come uno dei principali esponenti del simbolismo europeo, dall'altro il divisionismo italiano, che da lui fu notevolmente influenzato, può considerarlo un innovatore dell'arte pittorica. È proprio nella pittura dei divisionisti che possiamo riscontrare il segreto della luminosità dei dipinti di Segantini. La tecnica divisionista (caratterizzata da fini pennellate, ravvicinate tra di loro, di puro colore) rappresenta il suo determinante contributo alle correnti avanguardiste poco prima dell'avvento del nuovo secolo. Innovativa e rivoluzionaria, influenzò enormemente le successive generazioni di artisti, tant'è che gli stessi futuristi italiani, gli iconoclasti contemporanei, fecero di Segantini il loro modello ispiratore.

Milano e il ritiro in Brianza

All'età di sette anni, Giovanni Segantini perse la madre e l'anno seguente anche il padre. I ricordi della sua prima infanzia si erano talmente impressi nel suo intimo da indurlo a descriverli a più riprese nel corso della vita – ad esempio nell'autobiografia – e a farne una parabola del proprio desiderio di tornare alle origini della vita e alla figura materna. Così facendo, Segantini riuscì ad affrontare e superare tutte le avversità e a frequentare l'Accademia di Belle Arti di Brera, nonostante lo scarso livello della propria educazione. Nel 1880 allestì il suo primo atelier in Via San Marco 28 e a soli 21 anni riscosse il suo primo successo con il quadro *Il coro di Sant'Antonio*, opera che rivela la maestria dell'artista nella costruzione prospettica degli spazi e nella raffigurazione di personaggi, oltre alla sua bravura nel creare sapienti giochi di luce capaci di contrastare con l'oscurità interna della chiesa, rotta da alcuni raggi solari che penetrano da una finestra.

Nell'ottobre del 1881, Segantini si trasferì in Brianza, nella regione dei laghi, delle colline, della nebbia e dei repentini cambiamenti di luce. Qui visse in diverse località, alla scoperta della realtà contadina e dei suoi animali, tema che da quel momento divenne dominante nella sua arte. La prima produzione artistica di Segantini a Milano e in Brianza risulta influenzata dalla scuola di pittura lombarda, dall'Accademia milanese, nonché dalle esigenze e dai gusti dell'alta borghesia locale. In particolare, nei numerosi ritratti e





nelle nature morte, i generi figurativi allora preferiti dall'artista, Segantini affrontò la pittura con senso realistico, e quindi più nel rispetto della tradizione che della ricerca pre-impressionista verso nuove forme espressive e nuovi stili. La sue nature morte riscossero ciò nonostante molto successo presso la borghesia milanese, al punto da costituire una solida e gradita fonte di reddito per l'artista. Accanto ai ritratti e alle nature morte, Segantini introdusse nelle proprie opere temi esistenziali attraverso idilliaci quadri di genere e raffigurazioni di paesaggi agresti, che rappresentano con meticolosa osservazione il genere umano nel suo rapporto con l'ambiente circostante e con gli animali e sottolineano il valore intrinseco di tali atmosfere mediante sapienti giochi di luce. Nel loro stretto e intimo rapporto con il pastore, dal profondo carattere simbolico e pertanto inteso come il Buon Pastore, la pecora o l'agnello rappresentano, in questa fase artistica, i motivi figurativi preferiti da Segantini. Così come accadde per molti altri artisti, anche Segantini si allontana dai soggetti mitologici e religiosi, così come li intendeva l'Accademia, optando per tematiche e situazioni tratte dalla vita quotidiana. Proprio per questo aspetto, la pittura di genere è stata spesso paragonata al realismo, poiché con essa la vita di tutti i giorni entrò di diritto nel mondo dell'arte. Dapprima in Francia, quindi nel resto dell'Europa, questo tipo di pittura realistica creò, con le proprie svariate manifestazioni in bilico tra realtà concreta e mondo

ideale, un'importante corrente che pose le basi per successivi sviluppi. I soggetti di Segantini nascono dalle sue meditazioni circa la propria origine di uomo e trovano presto il proprio *humus* nella vita contadina brianzola. Partendo dai rapporti quotidiani con contadini e pastori, l'artista riuscì a trascendere le esperienze individuali, a favore di un rapporto generalizzante verso una realtà intesa in senso collettivo. Il tutto raffigurato con un realismo molto concreto. Come il suo modello ispiratore, Jean-François Millet, Segantini rappresenta le fatiche del lavoro contadino e i sacrifici della vita contadina in situazioni spesso intrise di profonda malinconia. Alle scene di vita quotidiana della campagna si associa al contempo la descrizione della condizione umana dei semplici contadini e dei pastori, e pertanto l'artista fa appello ai sentimenti dell'osservatore, posto di fronte alla raffigurazione delle principali emozioni e passioni umane, quali dolore e amore, tristezza a felicità.

Uno dei capolavori del periodo brianzolo è l'opera *A messa prima* (pag. XXIV). In un formato decisamente allargato, ecco raffigurata l'imponente scala che conduce al sagrato della chiesa di Veduggio, presso Pusiano. Oltre che sulla scala, rappresentata in modo magistrale nel suo smaterializzarsi nel chiarore di un cielo mattutino, l'attenzione di chi osserva si focalizza sulla figura del prete che, con la mente assorta, incede sui larghi scalini, diretto alla celebrazione della messa. È particolarmente interessante notare che la

Giovanni Segantini,
Ritorno dal bosco,
1890, olio su tela,
64,5x95,5 cm
(St. Moritz, Museo
Segantini, deposito
dalla Fondazione
Otto Fischbacher di
San Gallo)



versione originaria del dipinto prevedeva la presenza di una donna incinta con un cane, raffigurati mentre scendono la scala derisi, alle loro spalle, da tre corpulenti monaci (pag. XXV). Ma con la versione finale del dipinto, grazie ad uno strato pittorico successivo, Segantini riuscì a smorzarne il messaggio anticlericale.

La prima versione dell'opera *Ave Maria a trasbordo* fu realizzata a Pusiano nel 1882, mentre soltanto nel 1886, a Savognin, l'artista vi sovrappose un nuovo dipinto facendo ricorso alla tecnica divisionista (pag. XXII). Diversamente dal divisionismo francese, dove i colori puri vengono applicati a puntini che assumono forme retinate, Segantini adottò pennellate a forma di virgolette o passate di colore ben serrate tra di loro. In questo modo riuscì non soltanto ad esaltare la forza luminescente dei colori, ma anche a rendere la struttura e la materialità di tutti i soggetti raffigurati in svariate *nuance* di colore, pur conservando un'unità compatta e omogenea. I colori complementari non venivano mescolati sulla tavolozza, ma usati puri, per poter preservarne la piena luminosità. Il dipinto *Ave Maria a trasbordo* non costituisce soltanto un capolavoro dell'artista, ma anche un'icona del tardo XIX secolo: esso è infatti uno di quei quadri che rientrano nel grande repertorio universale dell'umanità e assurgono a soggetto figurativo per eccellenza, essendo molto familiare a intere generazioni per le sue innumerevoli riproduzioni su calendari, certificati di cresime o biglietti di condoglianze; la sua vastissima diffusione lo

ha reso reperibile in quasi ogni aula scolastica e in moltissime camere da letto. Nel quadro è illustrata la vista che, da Pusiano, domina il lago omonimo e si spinge verso la sponda opposta, con una chiesa all'orizzonte. Soggetto principale è una barchetta che ospita, accalcati tra loro, un rematore, una giovane madre con il proprio figlio e un piccolo gregge di pecore. La giovane famigliola è descritta in profondo raccoglimento, dopo aver udito, in lontananza, il rintocco delle campane della chiesa. La natura è qui luogo di religiosa spiritualità, con la luce divina a rischiare la scena: il sole appena tramontato sull'orizzonte irradia infatti la volta celeste. Il riflesso della barchetta in controluce e le sue ordinate arcuate consentono all'artista di fare del motivo centrale del dipinto il suo tema principale, dalla valenza al tempo stesso formale e metaforica.

Il chiarore delle montagne

Nell'agosto 1886 Giovanni Segantini si stabilì a Savognin, un paese dell'Oberhalbstein nei Grigioni. Nell'inverno 1886-87 vi si fermò anche Vittore Grubicy, che volle aggiornare l'amico artista sulle novità in campo pittorico. Come già in Brianza, Segantini raffigura in questa regione ancora contadini e pastori nel loro vivere quotidiano, ma stavolta non più nella nebbiosa atmosfera brianzola, bensì nel chiarore cristallino del paesaggio alpino. Nel distaccarsi dalla pittura realista di genere, Segantini fu un vero maestro, dal momento che riuscì a evocare, mediante strumenti pittorici, particolari stati emotivi

Giovanni Segantini,
I miei modelli, 1888,
olio su tela, 65,5x92,5 cm
(Zurigo, Kunsthaus)

Giovanni Segantini,
Le cattive madri,
1894, olio su tela,
120x225 cm (Vienna,
Österreichische
Galerie Belvedere)

di grande intensità. Nell'opera *Ritorno dal bosco* (pag. XV), la fioca luce del crepuscolo e il candore assoluto della neve riescono perfettamente a trasmettere il senso di una freddissima serata invernale. Il freddo glaciale è evidenziato per contrasto, con grande efficacia, dal calore delle finestre illuminate delle lontane case del paesetto montano. In primo piano, una contadina raffigurata di spalle si dirige verso casa trainando una slitta sovraccarica di legna; è riuscita a procurare i nodosi tronchi e le radici con tanta fatica, per potersi accendere un fuoco e approntare un magro pasto. Il dipinto vuole simboleggiare il duro e misero vivere dei contadini di montagna e il loro sopravvivere al freddo inverno alpino. Al contempo, si tratta di un'allegoria imperniata sulla vita e sulla morte; la neve caduta a imbiancare montagne, prati e tetti, è vissuta come elemento quasi soffocante e opprimente, che espone la donna a una desolante e ineluttabile solitudine.

Nell'opera *I miei modelli* (pag. XVI), l'artista, come di consueto, prende a modello persone della propria cerchia di conoscenze. Vi è una giovane coppia, che, in un rossastro cono di luce creato da una lampada, di richiamo caravaggesco, contempla un quadro sistemato su un cavalletto: si tratta di Barbara Uffer, detta Baba, la bambinaia della famiglia dell'artista, e di un giovane contadino, il figlio della cuoca. Il titolo del dipinto ha un duplice significato: i due quadri nel quadro, esposti nell'interno di una casa contadina, sono, da

un lato, un grande dipinto dal titolo *L'aratura* e, dall'altro, un piccolo dipinto ancora incompleto, *Ritorno all'ovile*. In entrambi, anche gli animali appaiono come "modelli" per l'artista, animali che necessitano delle quotidiane attenzioni e cure da parte dei due assorti contadini in contemplazione davanti al quadro. Tuttavia, essi non sono raffigurati nella loro consueta realtà, bensì in una realtà trascendente, quella di un'opera d'arte. L'opera *Mezzogiorno sulle Alpi* (pag. XII) è un particolare esempio della maestria di Segantini nel riprodurre il chiarore e la radioattività della luce alpina. Sullo sfondo di un vasto paesaggio, racchiuso da imponenti cime innevate, si erge una giovane pastorella nel suo abito da lavoro blu. Con la mano sinistra regge il bastone, mentre con la destra la falda del proprio cappello di paglia nell'atto di ripararsi gli occhi rivolti al sole. L'intensa e abbagliante luce, ancora alta in cielo, fa vibrare l'intero paesaggio. La lieve brezza, nella quale due uccellini svolazzano liberi nel cielo blu pieno di luce, aveva ispirato l'originario titolo di *Giornata ventosa* dell'opera.

Gli ultimi anni in Engadina

Nei 1894 Segantini si trasferì con la famiglia in Alta Engadina, dove prese in affitto lo chalet Kuoni sul Maloja. Dal 1896 trascorse i mesi invernali anche a Soglio, in Bregaglia, dove conobbe il pittore locale Giovanni Giacometti ed Oskar Bernhard, medico e collezionista d'arte di St. Moritz. In Engadina,



Segantini scoprì nuovi straordinari soggetti e interessanti atmosfere, grazie ai quali le sue ultime opere raggiunsero il massimo livello artistico. In una lettera indirizzata alla scrittrice Neera (Anna Radius Zuccari) il 15 gennaio 1896, Segantini raccontò di aver finalmente individuato, in quei luoghi, il fine ultimo delle proprie incessanti ricerche, e cioè la piena e completa conoscenza della natura in tutte le sue sfumature, dall'alba al tramonto, e dichiarò che nello sforzo di riprodurre tutte le forme del creato, sia umane che ferine, assecondava un'intima passione, finalizzata alla creazione di opere intese e destinate a diventare ideale modello di perfezione.

In Engadina Segantini rafforzò l'intrinseco valore simbolico della propria produzione pittorica. È ciò che emerge, tra l'altro, dal celebre dipinto *Le cattive madri* (pag. XVII) incentrato sul castigo della donna che contravviene al sacro principio della maternità. Come purgatorio e luogo d'espiazione, l'ar-



tista sceglie una desolata landa ghiacciata sui monti, dove la madre è raffigurata con il figlio in uno strano contorcimento nel ramo nodoso di un albero. Sullo sfondo, a sinistra, compaiono altre tre stazioni del calvario della madre, dal castigo fino al riscatto finale. Segantini trasformò un manoscritto letterario (il poema *Nirvana* di ispirazione indiana, composto da Luigi Illica) in un'interpretazione figurativa decisamente unica e originale. Nonostante l'irrealtà della tematica affrontata, è qui rappresentato uno dei più splendidi paesaggi innevati della pittura in senso assoluto. Lo stesso artista parlò di una "sinfonia nata dal bianco e dal blu, dall'argento e dall'oro"⁵.

Giovanni Segantini,
Autoritratto, 1895,
disegno a carboncino
con tocchi di polvere
d'oro e gesso bianco,
59x50 cm (St. Moritz,
Museo Segantini)

Segantini si è sempre occupato profondamente del tema simbolico della maternità. L'opera *L'angelo della vita* (pag. XXVI) segna una svolta nella sua produzione, che passa da una pittura sostanzialmente naturalista a un simbolismo di impronta mistica. Al posto della madre raffigurata in un ambiente gelido e nel ramo di un albero come ne *Le cattive madri*, ecco che qui l'artista rappresenta la madre strettamente ed affettuosamente abbracciata al figlio. In realtà, è trasfigurazione della Vergine Maria, che trionfa sulla morte al di sopra dei profondi abissi del paesaggio lacustre. Con una trasformazione allegorica e mistica della tematica della maternità entro la naturale essenza dell'albero, del paesaggio e del cielo, Segantini si accosta con i propri dipinti ai pittori preraffaelliti inglesi.

L'alta opinione di sé dell'artista si manifesta pienamente nell'*Autoritratto* del 1895 (pag. XVIII). L'artista si mostra frontalmente, a mezzo busto, riempiendo totalmente lo spazio e ponendosi davanti a un lontano e oscuro orizzonte montano e al cielo. La gravità, tipica delle icone, della figura umana così rappresentata, il suo sguardo penetrante e i lineamenti del viso portano inevitabilmente a identificare il soggetto con il figlio di Dio. Anche la polvere d'oro utilizzata contribuisce a sottolineare questa impronta sacrale. Questo immaginifico quadro ricorda il noto *Autoritratto* di Albrecht Dürer del 1500, in cui l'artista si volle rappresentare inequivocabilmente come Gesù Cristo. Nel suo ruolo di artista, Segantini si vedeva esattamente come un eletto, un vero e proprio "deus artifex": "L'arte come ufficio divino"⁶, sosteneva, assecondando così la concezione dell'artista inteso come sacerdote e portatore di verità assolute.

Dal 1896, Segantini stava progettando il *Panorama dell'Engadina* per l'Esposizione Universale di Parigi del 1900, opera che fallì per gli esorbitanti costi da affrontare. Così si dedicò soprattutto a *La vita*, *La natura* e *La morte*, i quadri che compongono il famoso *Trittico della natura*. Gli schizzi preparatori evidenziano che i dipinti del ciclo vitale dovevano strutturarsi entro una cornice con medaglioni e lunette, architettura figurativa che avrebbe conferito loro un carattere ancora più solenne e metaforico. Nel primo quadro (pag. XIX) il paesaggio di Soglio è stato utilizzato da Segantini per raffigurarvi



“la vita di tutti gli esseri del creato, che trovano le proprie radici nella madre terra”⁷. La madre e il figlio sul ceppo di un albero, il pastore che sospinge al pascolo una mucca, le due donne in cammino giù da un colle animano l’imponente paesaggio alpino, le cui catene montuose sono rischiarate dagli ultimi raggi del sole del tardo pomeriggio. Il quadro centrale (pag. XX) si distingue per un profondo orizzonte perfettamente simmetrico, dove il panorama autunnale si dipana dallo Schafberg fino all’Alta Engadina, comprendendo specchi d’acqua lacustre di un intenso color azzurro e alcune case di St. Moritz. Sul sentiero alpino che si inerpica leggermente verso sinistra, un contadino conduce qualche mucca nelle profondità del dipinto, seguito a destra da una donna con un vitello e una mucca. Il sole, ormai tramontato, rischiara il cielo con la sua luce dorata, che appare come un’enorme aureola, trasfigurando così il silenzioso e tranquillo svolgersi di una normale giornata di lavoro, ormai giunta al termine, e conferendo ad essa un’atmosfera ricca di devozione. Il terzo quadro (pag. XXI) mostra i dintorni del Maloja con la vista verso la Val Maroz, in Bregaglia. Usando le parole dello stesso Segantini, l’immagine intende raffigurare “la morte di tutte le cose”⁸. Essa infatti da un lato è simboleggiata dalla stagione invernale, con i suoi rigidi freddi e il peso opprimente della neve, dall’altro è richiamata chiaramente dal fatto descritto: una salma viene portata fuori da una casa per essere condotta al cimitero, caricata su una slitta già pronta per partire. Si evince però un elemento di consolazione e di speranza: la strada che la salma deve imboccare conduce nelle

profondità del dipinto, dove il sole del mattino è appena sorto facendo capolino tra le cime dei monti, e dove un’irreale formazione nuvolosa, carica di mistero, vuole alludere a una presenza ultraterrena e a una nuova vita oltre la morte.

Nonostante la difficile infanzia e la problematica adolescenza e malgrado tutte le circostanze avverse, Segantini riuscì ad affermarsi come artista grazie alla propria imperturbabile forza di volontà. Al crescente successo si affiancò anche la sua ascesa sociale. Come artista arrivato, conduceva la sua vita nel lusso. La rappresentazione delle proprie esperienze giovanili, che sua figlia Bianca, volle esporre per la prima volta soltanto nel 1909, è da intendersi come una postuma autoaffermazione dell’artista di successo, che tentava di liberarsi dai traumi dell’infanzia attraverso la creazione di un “mito individuale”.

Nel settembre 1899 Segantini di recò sullo Schafberg per dedicarsi al dipinto centrale del Trittico. Il 18 settembre fu colpito da una peritonite acuta, ed il 28 dello stesso mese morì. Al suo capezzale erano presenti l’amico Oskar Bernhard, il figlio Mario e la compagna di vita, Bice.

Osannato e denigrato

Mentre era in vita, e almeno da quando si stabilì a Savognin nell’agosto 1886, Giovanni Segantini fu un artista di straordinario successo. Dopo gli apprezzamenti raccolti grazie alla prima versione dell’opera *Ave Maria a trasbordo* all’Esposizione di Amsterdam nel 1883, gli onori e i consensi si susseguirono uno dopo l’altro. Pertanto non stupisce che i suoi paesaggi fossero i più pagati del-

Giovanni Segantini,
La vita, 1896-1899,
olio su tela, 190x322 cm
(St. Moritz, Museo
Segantini, prestito per
manente dalla Fonda-
zione Gottfried Keller)



l'epoca, e che anche le sue opere meno rappresentative raggiungessero prezzi esorbitanti sino al 1914. Accanto alle numerose mostre di rilievo allestite nei centri internazionali dell'arte, l'acquisto dei suoi capolavori per rinomate collezioni e musei creò un ulteriore motivo per la sua precoce presenza in numerose città europee. L'enorme fama di Segantini era bivale. Le medaglie e gli onori che ricevette giunsero dalla cosiddetta strada "ufficiale", rispettosa delle tradizioni accademiche, cosa che gli valse l'epiteto di "pittore da salotto" e di "pompier". Al contempo, però, Segantini fu reclamato anche dall'avanguardia, dai pionieri, per la sua arte innovativa e progressista. Con le mostre di Parigi e Vienna, due anni dopo la sua morte, l'artista fu letteralmente osannato e il suo trionfo fu assoluto: da quel momento, assurgeva a uno dei più celebri artisti della propria epoca, nonché a uno dei più straordinari maestri del simbolismo. Fino allo scoppio del primo conflitto mondiale, la sua arte venne celebrata in tutta Europa. Una folta schiera di ammiratori accolse il suo messaggio come fosse uno dei Vangeli. Culmine, nonché segno particolarmente evidente, della venerazione di Segantini è il Museo di St. Moritz, a lui dedicato, inaugurato il 28 settembre 1908, esattamente nove anni dopo la sua morte. La vista che si gode dall'edificio centrale e dalla maestosa cupola, collocati in una posizione molto esterna sopra il lago di St. Moritz, si posa sullo Schafberg, dove nel 1899 Segantini trovò improvvisamente la morte. Il Museo è in realtà una sorta di mausoleo, di monumento visitabile, di luogo della memoria, nonché di apoteosi sotto forma di pietre squadrature.

Questo grande amore cessò bruscamente negli anni '20. Il simbolismo di Segantini cadde in disgrazia come le opere dei vari Arnold Böcklin, Max Klinger, James McNeill Whistler o Franz von Stuck. L'interesse degli storici dell'arte, a partire dal 1903 con la pubblicazione di *Genesi dell'arte contemporanea*, opera fondamentale di Julius Meier-Graefe, si rivolse quasi esclusivamente alle innovazioni e alle tecniche pionieristiche adottate e proposte soprattutto dall'arte francese. Da quel momento in poi, l'attenzione della critica e degli storici dell'arte si indirizzò a quelle produzioni artistiche che avevano contribuito all'instaurarsi di alcuni notevoli cambiamenti nella percezione e nel senso delle immagini figurative verso la fine del 1800 e avevano con ciò aderito esplicitamente al principio dell'avanguardia. Decisamente ignorati furono i contributi artistici di Segantini, certamente di non poco conto: l'aver conferito libertà al colore, allontanato da toni malinconici e opprimenti per essere diretto verso una limpida purezza e un luminoso-candore (divisionismo), e aver costituito un punto di riferimento fondamentale per il futurismo che seguì.

Negli anni '50, la figura di Segantini fu recuperata in virtù della sua romanzesca vita piena di dolori, su cui si fondarono alcune leggende. Entrò nel novero degli artisti più amati e popolari, riconosciuto come il "pittore delle montagne"; le sue opere, grazie a stampe artistiche e riproduzioni con tirature da milioni di esemplari, erano divenute familiari e care al grande pubblico. Nei suoi dipinti di soggetto montano si apprezzò la serena armonia di un mondo supposto come incontaminato e ormai andato perduto. Da alcuni

Giovanni Segantini,
La natura, 1897-1899,
olio su tela, 235x403 cm
(St. Moritz, Museo
Segantini, prestito per-
manente dalla Fonda-
zione Gottfried Keller)

esperti giunse però presto una critica, secondo cui l'arte di Segantini poteva essere classificata come superata, nostalgica, sentimentale e moraleggiate. All'artista fu rimproverato, tra l'altro, di essersi rifugiato sui monti per scappare dalla realtà del proletariato e da un mondo sempre più industrializzato, per dipingere quadri privi di qualsivoglia accenno alle problematiche sociali dell'epoca.

L'ormai compromessa reputazione di Giovanni Segantini, giudicato nostalgico e tradizionalista, lasciò profonde tracce dietro di sé. Ciò è legato al fatto che l'analisi della sua produzione artistica si è, a lungo e quasi esclusivamente, incentrata sui contenuti, trascu-rando così la qualità pittorica e riscuotendo pertanto ben pochi consensi. Con la tecnica del divisionismo l'artista riuscì a realizzare immagini di campi innevati e paesaggi estivi davvero uniche e rivoluzionarie, grazie alla vitalità e alla luminosità dei colori impiegati, al punto che le generazioni di artisti che seguirono vi si ispirarono concretamente. Dap-prima con la grande retrospettiva del 1990 al Kunsthaus di Zurigo, e poi con le mostre al Kunstmuseum di San Gallo e al Museo Segantini di St. Moritz in occasione del centenario della morte dell'artista, la sua arte ha riguadagnato ampi consensi, degni del grande maestro. Si è trattato sostanzialmen-

nenti della grande tradizione paesaggistica”⁹, insieme a Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Edvard Munch, Ferdinand Hodler, Paul Cézanne e Claude Monet. In primo luogo, fu l'evidente interesse ai contenuti, alla tematica simbolista, ad aver veramente distolto lo sguardo dalle straordinarie qualità pittoriche dell'artista? Oppure la questione è un'altra, e cioè: esistono forse, tra le opere dell'epoca, paesaggi invernali innevati o paesaggi estivi più belli e più convincenti, o anche solo paragonabili, per colori e intensità di luce, a quelli che possiamo riscontrare e ammirare in *Ritorno dal bosco* o *Mezzogiorno sulle Alpi*?

* Sovrintendente del Museo Segantini di St. Moritz e Direttore del Bündner Kunstmuseum di Coira



te di una definitiva "rilettura ex novo" di Segantini. Tuttavia potrebbe non meravigliare, secondo il giudizio di Christian Klemm, se la sua arte "restasse ancora oggi stranamente isolata rispetto alle consuete trattazioni e discussioni circa la produzione artistica della fine del XIX secolo", pur facendo parte Segantini "dei più grandi espo-

Giovanni Segantini,
La morte, 1898-1899,
olio su tela, 190x322 cm
(St. Moritz, Museo
Segantini, prestito per
manente dalla Fonda-
zione Gottfried Keller)



La poesia di Segantini a San Gallo

di Gaspare Barbiellini Amidei *



Giovanni Segantini, **Ave Maria a trasbordo**
(seconda versione), 1886 ca., olio su tela, 120x93 cm
(St. Moritz, Museo Segantini, deposito dalla Fonda-
zione Otto Fischbacher di San Gallo)

Mi sono innamorato di Segantini a San Gallo, città propizia ad amori duraturi. Si entra al museo attraversando un piccolo parco, con un roseto e una voliera che paiono trasportati in volo dall'Italia. Era il 1999, venivano esposte le opere della Fondazione Fischbacher, nata dalla generosità di un collezionista la cui famiglia è culturalmente ed economicamente centrale in questo Cantone, nel quale ho passato alcuni anni della mia vita. Altre volte, a St. Moritz, a Milano, a Vienna e a Zurigo mi ero distrattamente imbattuto nei quadri di questo pittore, ma ero rimasto indifferente. Molte cose mi sembravano note e scontate, l'infanzia dolente e vagabonda, il primo mestiere di calzolaio, il parcheggio nel riformatorio, i corsi serali di pittura e poi gli studi all'Accademia di Brera, la liberazione dal bisogno e l'ingresso nella platea internazionale degli acquisti dopo aver conquistato l'attenzione dei famosi mercanti d'arte Grubicy. Era venuto proprio da Milano, prima posseduto da Alberto Grubicy e poi da Umberto Tossi, il quadro *A messa prima*, con quel prete di spalle lungo le scale. Me lo sono trovato davanti come un uccellaccio strano nella tonaca nera e nel largo cappello, nella prima sala del Kunstmuseum di San Gallo, portatovi da Otto Fischbacher che lo aveva comprato nel 1940 a Samaden, magica Engadina.

Segantini è come certi "poeti cancellatori" dell'avanguardia, nasconde parte della rappresentazione già realizzata, opera censure, isola dal contesto l'unico personaggio sopravvissuto e ci fa vedere il contrario di quanto prima aveva concepito. Paradossalmente accumula nuovo senso con una operazione di sottrazione. Riutilizza la composizione e la struttura architettonica di *I commenti maligni*, un'opera che aveva esposto con successo a Torino nel 1882. Dentro questo primo quadro egli narrava la storia di tre chierici, di una donna incinta e di un cagnolino che erano personaggi di un aneddoto figurativo di esplicito sapore anticlericale. Soccorreva, per chi non avesse inteso, questo sottotitolo: "Non assolta". Tutto il contrario sembra essere la nuova opera, che per cancellazione lascia un solo prete nella dilatata e metafisica scala della chiesa settecentesca di Veduggio. Lo scenario si impoverisce e si allarga trasmettendo un nuovo senso. L'indagine radiografica conferma però che sottostante c'è il vecchio dipinto, memoria e coscienza del nuovo. A me pare che così si stratifichino matericamente e intellettualmente diversi ma non antitetici simboli. La manipolazione di elementi della realtà e della fantasia, utilizzati dall'artista, ha esiti stupendamente ambigui. Non si riesce a ca-



La cifra magica di Segantini diventa facilmente decifrabile, se viene riletta in questo Cantone che in certi giorni ha la stessa luce singolare. L'aura che circonda i quadri di Segantini assomiglia a quella dei campi di meli e di ciliege della vicina riva del Bodensee. Questa aura funge da lente di ingrandimento per i piccoli misteri di un artista ideologicamente e sentimentalmente bitonale. *A messa prima* è una seconda stesura, custodisce un secondo significato e trasmette un secondo messaggio. In questo quadro

pire, e questa è ulteriore ricchezza, se sia uno stratagemma oppure la proposta di una ulteriore visione del mondo.

Segantini certo riesce a comunicare una incapacità del suo e del nostro tempo nei confronti della preghiera. Il prete sale le scale senza guardare il cielo. La chiesa è architettonicamente data, eppure sulla tela manca, sia come manufatto sia come suggestione sacrale. Non c'è traccia dell'Assente. Ma c'è la luce dall'Assente, splendida. Essa è il vero segreto di Segantini. Mi intriga questa luce italiana trasportata in

Giovanni Segantini,
A messa prima,
1885-1886, olio su tela,
108x211 cm
(St. Moritz, Museo
Segantini, deposito
dalla Fondazione
Otto Fischbacher di
San Gallo)



riva al Bodensee, è la luce di un'alba con una presenza forte, come quella della divinità che è fuggita da queste tele. È una luce materna. Di sua madre, Margherita Girardi, morta quando lui aveva sette anni, l'artista portò caro sempre un ricordo fatto di luce, agli amici raccontava che era "bella come un tramonto". E per amore di lei e per amore di sé stesso e della sua terra dipinse albe o tramonti come modo di narrare l'esistenza. La luminosità dell'alba in questo quadro rende più intenso il blu del cielo e più bianca la piccola luna che si affaccia a un angolo del panorama. Lontana, nel giorno ormai arrivato, la luna di *A messa prima* non se ne va, resta come noi restiamo, perché come noi vuole sapere come finirà la storia, quella che si vede, tutta poggiata sulle spalle curve del prete solitario e quella che non si vede, nascosta ma non cancellata dal pittore. Se non fu assolta, come dice il sottotitolo, che fine ha fatto la povera donna incinta della prima stesura dell'opera, coperta dall'impasto successivo dei colori?

La luce nasce qui dai colori, ma a loro volta i colori di Segantini da quali profondità psichiche e da quali irrisolti rapporti con l'invisibile nacquero? Fedele alla natura e alla sua presenza, meno cancellabile di quella degli uomini, Segantini narrò brani di verità velati dalla sua interna timidezza.

Ritrovo questa sensazione, di pudore se non di mistero, in un'altra opera appartenente alla Fondazione Fischbacher, *Ave Maria a trasbordo*. È il primo tentativo divisionista in ambito italiano, documento quindi eccezionale. L'unità dei colori e della scena è frantumata ma non dispersa, il significato ricomponne l'insieme. La luce è allo stesso tempo della sera e dell'aurora. Sorgere e tramontare in Segantini diventano la stessa cosa, come

per gli antichi alchimisti.

C'è una ragione interiore oltre che pittorica in questa magia che rintraccio anche nel terzo e nel quarto quadro della Fondazione Fischbacher, *Ritorno dal bosco* e *Mezzogiorno sulle Alpi*. Mi sono seduto a guardarli su una panca del Kunstmuseum e ho ascoltato musica di concerto. Credevo venisse dalla Tonhalle, l'auditorium che si affaccia cento metri prima sulla stessa Museumstrasse, ma non era così. Suonavano i quadri di Segantini. Letteralmente, suonavano la sinfonia dei blu, dei verdi, dei grigi e dei bianchi nel lungo inverno alpino che accoglie la donna senza volto e la sua slitta sulla neve, suonavano il valzer lento del rosso vermiglio, del blu, dell'ocra e del giallo della pastorella e delle sue pecore. Le donne di Segantini, come quelle di San Gallo che ha raccolto alcune delle opere sue più belle e le offre poi al piacere del mondo, sono "petali di rosa". È questo il titolo di un altro quadro, appartenente a una diversa collezione privata. Questi ritratti custodiscono l'enigmatica cifra di Segantini, pittore amato dagli uomini moderni per la sua capacità non solo di far vedere, ma di far intuire molto di più.

* Scrittore e giornalista. Professore Ordinario di Sociologia delle Comunicazioni

Giovanni Segantini,
I commenti maligni o Non assolta,
1884-1885, olio su tela,
108x211 cm (visibile
ai raggi X sotto
A messa prima,
St. Moritz, Museo
Segantini, deposito
dalla Fondazione
Otto Fischbacher di
San Gallo)



Da Livigno al Maloja

Motivi valtellinesi nella biografia artistica di Giovanni Segantini

di Franco Monteforte *



Giovanni Segantini, **L'angelo della vita**, 1896 ca.,
disegno, matita dura su carta, 59.5x43 cm
(St. Moritz, Museo Segantini)



Nella primavera del 1886 Giovanni Segantini lasciava definitivamente il lago di Pusiano e la Brianza. I debiti crescevano e con essi l'ostilità della gente verso quel *mezz matt* dai cappelli lunghi e dalla barba incolta che si faceva servire senza pagare, si attorniava in casa di modelle e non andava mai in chiesa. Bice, la sua compagna, aveva appena avuto la quarta figlia, Bianca, e Segantini aveva sempre più bisogno di danaro. Ma, più del danaro, aveva bisogno di sentire attorno a sé amore e affetto, due cose che la vita fino a quel momento gli aveva negato. Per questo si era messo subito a convivere con Bice Bugatti, sorella del suo compagno di Accademia Carlo Bugatti, il grande ebanista artigiano di mobili liberty padre di Ettore, il creatore della mitica auto Bugatti; per questo ai rissosi ambienti artistici milanesi aveva preferito la Brianza, dove la semplicità della natura e della vita contadina avevano acuito le sue forze creative, e l'assegno mensile di 200 lire della galleria dei fratelli Grubicy, cui aveva ceduto i diritti di tutta la sua produzione (compreso quello di firmare i quadri), gli aveva permesso di dedicarsi totalmente al proprio lavoro artistico mantenendo agitamente una famiglia divenuta presto numerosa. Erano nati così la prima versione, oggi distrutta, di *Ave Maria a trasbordo*, con cui aveva vinto il primo premio ad Amsterdam, il magnifico *A messa prima* e *Alla stanga*, l'unico suo quadro acquistato dal governo italiano per la Galleria d'Arte Moderna di Roma, dove Segantini aveva portato all'estremo le possibilità espressive del colore tonale, impastato sulla tavolozza o direttamente sulla tela, nel rendere la luminosa ma-

tericità dell'erba e della natura. Ma proprio in queste opere il colore toccava quei limiti di luminosità che invano Segantini cercava di superare e la luce restava come imprigionata nell'impasto cromatico e, con essa, anche quel sentimento crepuscolare di armonica e religiosa fusione tra uomo e natura che sta alla base di tutta la sua opera.

Era questo, forse, al di là dei debiti e dell'ostilità della gente, il motivo profondo che lo spinse altrove. Così, dopo alcuni mesi a Milano, nell'estate nel 1886, Segantini partiva con Bice alla ricerca di un nuovo luogo dove stabilirsi e dopo averlo cercato attorno a Como, si indirizzò verso la Valtellina. Come mai? Certamente non gliene aveva parlato Emilio Longoni, che era stato con Segantini per qualche anno in Brianza ma che in Valtellina sarebbe venuto a dipingere solo dopo il 1902, quando fu inaugurata la ferrovia. Forse gliene avevano parlato Alberto e Vittore Grubicy che da giovani erano stati in convitto a Sondrio da cui erano scappati per raggiungere Garibaldi sullo Stelvio, o gli amici della Scapigliatura milanese che andavano a farsi la cura delle acque ferruginose a Santa Caterina Valfurva. Sicuramente, come narra Raffaele Calzini, gliene parlò il *Carlinett de la Madonna*, suo modello a Pusiano, che la strada dello Stelvio l'aveva percorsa tutta.

Segantini e Bice Bugatti giunsero a Bormio e da lì proseguirono per Livigno. Secondo Reto Roedel, la conca livignasca, così dolce, selvaggia e solitaria li colpì al punto che decisero di stabilirvisi¹⁰. Segantini non accenna mai nei suoi scritti e nelle sue lettere a Livigno e ciò che sappiamo del suo fugace soggiorno

Giovanni Segantini,
Alla stanga, 1886,
olio su tela,
169x389.5 cm
(Roma, Galleria
Nazionale d'Arte
Moderna)

lo si deve al racconto di Grubicy e a quello di Bice Bugatti, sui cui ricordi si fonda, probabilmente, la celebre pagina di Raffaele Calzini nella sua vita romanziata di Segantini che tanto ha contribuito alla leggenda dell'artista¹¹.

“L'arrivo del fuligginoso Segantini dalla barba nera accompagnato da una bella creatura bionda – scrive Calzini – richiamò l'attenzione del villaggio. Era un sabato sera (il giorno della stregoneria); i due viandanti furono ospitati malvolentieri. I gesti e le parole della coppia misteriosa furono controllati e discussi dal capoccia del villaggio. Lo sguardo acuto dell'uomo, il suo interessarsi ad ogni cosa destarono sospetti. Pareva che egli avesse con sé un libro sul quale non scriveva parole ma tracciava segni indecifrabili e strani. Il parroco consigliò il segretario del Comune perché procedesse a un sommario interrogatorio. Dond venivano? Che professione facevano? Di che nazionalità erano? Che religione praticavano? Le risposte un po' metafisiche e ironiche del Segante avevano aumentato le meraviglie. Lo stupore divenne ostilità e più tardi ira. Il mattino, invece di andare a messa, i due Segantini si erano fatti servire dall'atterrito oste pane e salame, poi avevano preso la via dei monti; l'uomo tenendo un libro da scrivere e la donna, inaudita vergogna, un libro da leggere! La popolazione si ammutinò contro gli intrusi e dovettero partire in fretta e furia inseguiti da poco benevole parole e da meno benevole sassate dei ragazzi”.

È andata proprio così? È difficile dirlo. Segantini non amava ricordare gli episodi di ostilità e i suoi taccuini di note, schizzi e disegni sono andati, purtroppo, perduti. Se dobbiamo credere a Calzini, tuttavia, “non parlava con accredine dell'episodio; sorrideva”. Ma non sorrise più quando da Livigno giunse a Tirano dove l'accoglienza non fu certo più cordiale e dove certamente accadde qualcosa che lo ferì profondamente se si decise a scrivere al giornale “La Riforma” di Roma una lettera poco conosciuta, ripresa da molti giornali di Milano e dal bisettimanale valtellinese “La Provincia”¹².

“Arrivato – scrive Segantini – dopo una penosissima traversata alpina colla mia signora affranta dalla fatica, all'albergo della Posta in Tirano di Valtellina, invece del riposo, che ci

ripromettевamo, ebbimo ad inquietarci seriamente pei lazzi, le spiritosaggini insolenti e insultanti, di cui una comitiva di signori indigeni seduta ad un tavolo vicino, si permetteva di farci bersaglio, tanto per rompere la sua vacua noia.

Un ufficiale della benemerita, che faceva parte del crocchio, vedendo che io mi ero alzato indignato e che stava per perdere la pazienza, impose loro di cessare; il che fu fatto. Ma il bello si è che, subito dopo, questo campione dell'ordine e rappresentante monturato dell'autorità, pareva che si fosse assunto lui solo l'impegno di provocatore e il gusto di ritirare fuori dai gangheri un povero diavolo, che non faceva del male a nessuno, col piantarsi per una mezz'ora in faccia alla mia signora (che coi piedi rovinati era impossibilitata a muoversi) fissandola con ridicola se, non insultante, insistenza, malgrado le ripetute dimostrazioni di noia e di dispetto da parte di essa. Le occhiate poi al mio indirizzo non mancavano di significato; pareva dicessero: “Apri la bocca che ti faccio buttar *drento*”. Non c'era da scegliere, dovevo inghiottire.

Altro che le melliflue egloghe sull'ospitalità dei nostri buoni montanari e sulla decantata protezione che le autorità esercitano sui pacifici cittadini! Alla larga!”



Segantini in un ritratto fotografico del 1885.

La lettera, certamente corretta dall'amico Enrico Dalbesio o forse dallo stesso Vittore Grubicy che del giornale liberale romano era in quel momento critico d'arte, era pervenuta da Milano a "La Provincia" di Emilio Quadrio, allora appena trasferitosi in Valtellina con tutta la sua casa editrice dalla capitale lombarda dove aveva vissuto negli stessi ambienti della Scapigliatura frequentati da Segantini. Ci fu una replica sul giornale¹³, in cui i protagonisti dell'episodio, che si sarebbe svolto non al Posta, ma all'albergo Italia, negavano le minacce, ma confessavano di non aver abbracciato gli occhi neppure per un attimo "di fronte alla bella compagna del pittore" che "slacciata un'elegante mantellina da viaggio lasciava vedere ed intravedere un mondo di belle cose".

Si concludeva così a Tirano la breve parentesi valtellinese di Segantini. A Livigno aveva trovato una natura amica, ma aveva sentito gli uomini nemici. Nel Trentino austriaco, dov'era nato, non poteva tornare perché da pacifista convinto era renitente alla leva e Bice

diligenza. Qui, a 1200 metri, l'aria era limpida e, come a Livigno, i versanti si facevano dolci, la valle ampia e il paese vi si allungava in mezzo. Decisero di fermarsi all'albergo dei fratelli Pianta, due oriundi poschiavini che parlavano bene l'italiano, ma presto avrebbero affittato la villetta di donna Margherita Petterelli, italiana di nascita, vedova di un medico militare.

I Pianta, i Petterelli e le altre famiglie più notabili ne favorirono l'inserimento nel paese e una pastorella di 14 anni, Barbara Uffer, la Baba, ne sarebbe diventata fino alla morte l'inseparabile modella, governante e accompagnatrice in montagna. I Petterelli addirittura, fra cui c'era un ex consigliere agli Stati e un membro del governo cantonale, avrebbero ottenuto per lui, in via eccezionale, uno speciale permesso di soggiorno grazie a 3000 franchi di cauzione, sborsati in parte da Grubicy, e a un semplice certificato di nascita fatto arrivare da Segantini dal Trentino attraverso l'amico G. Zippel. Segantini, infatti, non aveva passaporto, non aveva una vera nazionalità e rimase sempre per scelta un'apolido. "Io non credo si possa ottenere la pace, l'abolizione della guerra, sino a che esiste un Parlamento nazionale – scriveva nel '91 a Grubicy – Parlamento nazionale significa patria, patria significa bandiera da far rispettare, quindi da difendere; e sino a che sventolerà un brandello di qualsiasi colore, di questo avanzo di barbarie, simbolo di prepotenza brutale e di conquista, noi non potremo con la ragione trattenere né noi, né i nostri fratelli dal correre e distruggersi barbarmente, bestialmente"¹⁴. Il mondo, per Segantini, avrebbe dovuto essere una Confederazione internazionale di comuni e province autonome, "acciò che possano vivere con le leggi proprie adatte alle esigenze economiche ed all'indole degli abitanti", insomma una piccola Svizzera. E ciò spiega, forse, perché dalla Svizzera, una volta stabilitovisi, non volle mai muoversi.

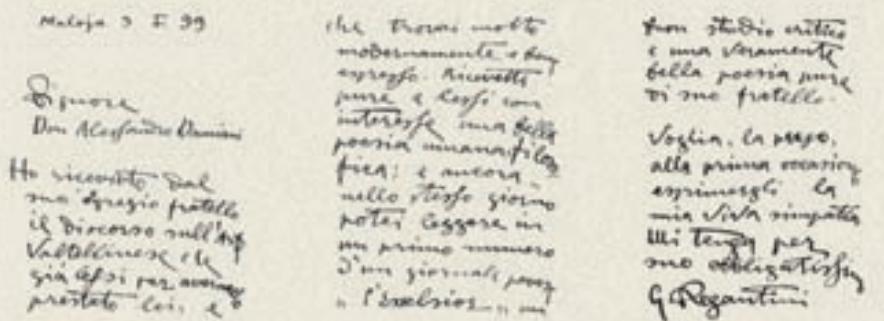
Anche a Savognin non andava in chiesa, ma amava, pur restandone ai margini, essere considerato parte della comunità al punto da offrirsi di eseguire quasi gratis l'affresco di una Madonna con due Santi nella facciata in restauro della parrocchiale di "Nossa Donna", un progetto caldeghiato dai padri Cappuccini che gli erano amici, ma rifiutato infine dal Comune. Segantini, infatti, non



gli aveva fatto promettere che mai la sua mano d'artista avrebbe toccato un'arma. Decisero, dunque, di proseguire verso i Grigioni per visitare la via Mala tanto decantata dall'amico Dalbesio che ne era rimasto affascinato.

In diligenza da Tirano (e non da Castasegna come scrive Calzini), attraverso il Bernina giunsero a Silvaplana e da qui, per la via dello Julier, scesero nell'Oberhalbstein, ma giunti a Savognin, Segantini fece fermare la

Giovanni Segantini,
Ritratto della fidanzata Bice Bugatti
o Studio per la testa di una giovane donna bionda, 1878-1879,
olio su tela, 36,5x28 cm
(Milano, Galleria d'Arte Moderna)



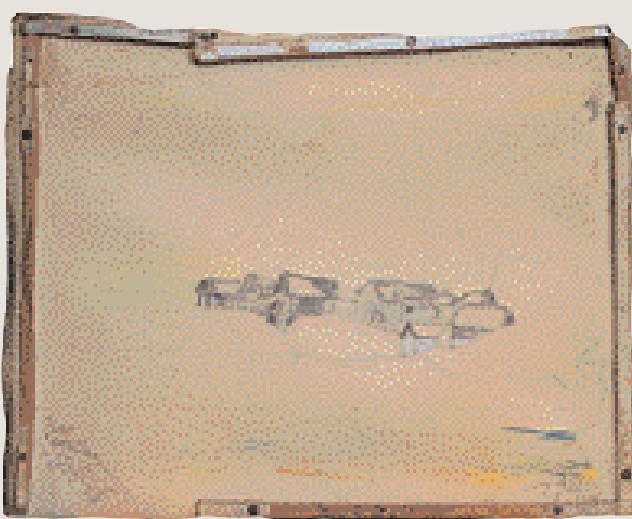
pagava le tasse e a Savognin aveva ripreso a fare debiti, malgrado il forte aumento dei guadagni. Era in quegli anni il pittore più pagato in Europa, Alberto Grubicy gli aveva portato l'assegno da 200 a 300 lire al mese più una cifra variabile per ogni quadro venduto ed egli stesso vendeva spesso direttamente in tutta Europa i suoi quadri eludendo il contratto che lo legava a Grubicy. Ma ciò non bastava al suo livello di vita principesco. La casa, una villetta a due piani di quattordici stanze, era ricoperta di arazzi e di mobili in stile neogotico, pagava modelle e governanti, si rifiutava di mandare alla scuola pubblica i propri figli per i quali stipendiava un istruttore privato e si riforniva dei migliori vini da diversi venditori fra cui, riferisce Calzini, il De Giacomi di Chiavenna. Era stato proprio quest'ultimo, a quanto pare, a consigliargli di andare a bere "un famoso vino arcivescovile detto Costanza nella piccola osteria proprio di fronte alla cattedrale di Coira", dove Segantini parlò per la prima volta ad Alberto Grubicy del suo desiderio di lasciare definitivamente Savognin.

Con l'ostilità del Comune, infatti, era cresciuta anche l'esigenza di rinnovare ancora una volta la sua pittura in un nuovo scenario alpino dove la luce fosse ancora più pura e cristallina, quasi che in lui il bisogno di luce e il bisogno di amore crescessero insieme. A Savognin la sua pittura era divenuta di colpo viva, luminosa vibrante, grazie alla nuova tecnica divisionista, sperimentata su incitamento di Vittore Grubicy, secondo la quale i colori fondamentali e complementari non andavano mescolati sulla tavolozza, ma stesi puri sulla tela uno accanto all'altro in filamenti sottili che l'occhio dell'osservatore avrebbe provveduto da sé a fondere nell'atto visivo. Ricomincia perciò a ridipingere molti quadri del periodo brianzolo, fra cui la celebre *Ave Maria a trasbordo*, ora intrisa di tutta

l'intensità luminosa e malinconica della luce crepuscolare, e nascono capolavori come *Le due Madri*, *Mezzogiorno sulle Alpi*, *Allo scio-gliersi delle nevi*, *Ritorno dal bosco*, *Sul balcone* che daranno a Segantini grande notorietà internazionale e in cui ritroviamo quasi sempre la Baba, contrappunto della femminilità umana alla femminilità della natura. È una natura materna quella di Segantini, una natura la cui vita si lega armonicamente e amorosamente a quella dell'uomo, in una fusione panteistica di cui si fa espressione la luce. Ed è nel tema della maternità della natura e della sua panteistica vitalità che risiedono, a mio avviso, le radici dell'originale simbolismo cui Segantini approderà negli ultimi anni della sua vita a Maloja. Nell'ampia piana di Maloja, dove l'Engadina si affaccia a precipizio sulla Bregaglia, Segantini giunse nell'agosto 1894 e vi comprò lo chalet Kuoni, costruito da un ingegnere che aveva lavorato alla strada del Gottardo, che sembrava fatto apposta per lui con quella scritta scolpita sulla facciata, "Schang stand uf, schau d'Suun schint sche", "Giovanni, alzati e guarda: il sole splende già". Negli anni seguenti Segantini vi avrebbe affianca-

In alto:
Lettera di Giovanni Segantini a don Alessandro Damiani, fratello del poeta morbegnese Guglielmo Felice (Colico, Archivio privato di Martino Fattarelli)

A destra:
Giovanni Segantini,
Casa a Capolago,
1895-1897, disegno
a matita e pastello,
32x26 cm (collezione
privata)



to il fantasioso padiglione circolare in cui sistemerà la sua piccola biblioteca di incunaboli e libri antichi, estremo vezzo intellettuale del pittore che aveva anche fatto incidere sui piatti e sulle posate di casa il monogramma "Gs".

Maloja era allora un piccolo villaggio alla vigilia di un lancio turistico cui lo stesso Segantini cercherà di contribuire con l'imponente progetto del *Panorama dell'Engadina*, una sorta di "arte-réclame" come scrisse egli stesso, cui assocerà anche Carlo Fornara e Giovanni Giacometti, ma i cui costi, lievitati in poco tempo da centomila a un milione di franchi, risulteranno proibitivi per la committenza degli albergatori di St. Moritz e di Samaden, patrocinatori del progetto rimasto irrealizzato.

È a Maloja che il suo divisionismo assume quella curvatura onirica e simbolista sul tema della vita, dell'amore e soprattutto della maternità che è stata associata nel 1911 da Karl Abraham¹⁵ a quello della morte, che a Maloja si presenta con insistenza in Segantini, per il complesso, ambivalente rapporto di odio e di amore che l'artista avrebbe avuto con la figura della madre, morta a 37 anni, da cui l'artista si sarebbe sentito rifiutato e per la cui morte si sarebbe sentito in colpa.

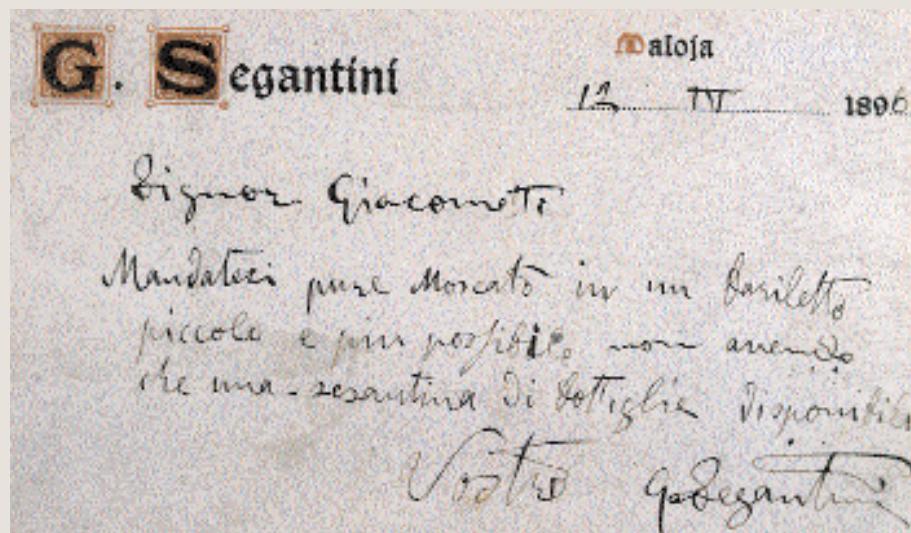
Ma se ciò può spiegare meglio alcune opere, come *Le cattive madri* ad esempio, e la stessa personalità di Segantini, certamente non regge come chiave esplicativa di tutta la sua

scendere senza volontà. [...] ma io nel core ho sempre la primavera in fiore, e tutti i sogni miei cantano d'amore [...]. In mezzo a questo bianco che da mesi dura, non mi posso raccapazzare, [...] attendo il canto degli uccelli e il fragrante odore di erba fresca". Tutte le scene di tristezza e di morte sono in Segantini scene invernali, tutti avvertiamo l'angoscia di quella landa innevata che in *Ritorno dal bosco* divide la contadina dal paese lontano e "si stende come un lenzuolo che copre la morte", scrive Segantini; tutti vediamo *Le cattive madri* torcersi con sensualità che nega la maternità, in una livida atmosfera invernale, avvinte a un albero (la vita) i cui rami contorti si trasformano nel cordone ombelicale che riunisce la cattiva madre al bambino rifiutato. Le scene di vita si svolgono invece in una serena e rigogliosa natura primaverile, come *Primavera sulle Alpi* con i due cavalli (noleggiati a Chiavenna) tenuti per le redini dalla Baba, o come *La Vita*, la tela cui Segantini lavorò dal 1896 al 1899 senza finirla, con quella donna col bambino in primo piano seduta come una Madonna sotto il pino, alle radici stesse della vita, sul Pian Lutero coronato in lontananza dalle cime illuminate del Badile, dell'Ago di Sciora e dei ghiacciai della val Bondasca. Quando si parla di Segantini come pittore di montagna ci si dimentica spesso che nella sua pittura la montagna è quella degli alti pascoli primaverili, degli animali, dei contadini con il loro lavoro e delle donne con il loro senso di maternità, non quella delle vette e delle cime sempre in remota lontananza nei suoi quadri. Segantini in montagna cercava una natura semplice e una luce sempre più pura e intensa, non una cima sempre più sublime o la ciclopica imponenza di una natura superiore. Non c'è in lui nessuna concezione eroica o, peggio ancora, superomistica della montagna e della natura, nessuna idea di lotta e di nietzscheiana volontà di potenza, ma solo un religioso curvarsi sulla vita, "accarezzando col pennello i fili d'erba, i fiori, gli animali e l'uomo", come scrisse egli stesso nel 1898. Certo Segantini era una personalità nietzscheiana e si sentiva un superuomo. "Sincerissimamente era persuaso - scrive l'ultimo istitutore dei suoi figli, Romeo Boldori - che sarebbe riuscito eccellente in ogni cosa pur che se ne fosse occupato"¹⁶. Disprezzava gli altri pittori,



Scorcio dello Chalet Kuoni, abitazione di Segantini a Maloja, e dell'annesso atelier in una fotografia d'epoca. Sullo sfondo il Castello di Belvedere, per il quale l'artista elaborò alcuni studi in vista di un possibile intervento di restauro.

opera dove il tema della maternità è forse più semplice di quel che spesso si ritiene e che lo stesso Segantini lasciò credere. Segantini ha una concezione religiosa e sacrale della natura come Dea Madre entro cui la primavera è simbolo di vita e l'inverno personificazione della rigidità della morte. "Qui la neve - annota a Savognin - continua a di-



amava vivere solitario, ma riverito e ricerchato, godeva della mitologia che su di lui fioriva in tutta Europa ed egli stesso diede di sé un'immagine eroica nella sua *Autobiografia*. Era convinto che pochi sono in arte i veri creatori e nel suo simbolismo c'è il compiacimento aristocratico che pochi sono in grado di accedere ai simboli di cui è disseminata l'opera di un artista. Ma il superuomo in lui si ferma qui, alle soglie della sua pittura. Amava essere venerato come un superuomo, ma nella natura cercava solo l'amore universale che accomuna tutti gli esseri viventi, un tema che si accentuò negli anni a Maloja.

Qui Segantini divenne presto un punto di riferimento non solo di artisti e intellettuali della Bregaglia, come Giovanni Giacometti o Antonio Scartazzini, ma anche di due poeti valtellinesi che ne ricercarono la stima e ne sollecitarono l'amicizia, il chiavennasco Giovanni Bertacchi e il morbegnese Guglielmo Felice Damiani.

Nel carteggio pubblicato dalla figlia Bianca¹⁷ c'è una lettera senza data "Al poeta Bertacchi" dove Segantini scrive:

"Ho letto e riletto con godimento crescente le *Due Fontane* e vi ringrazio molto per il libro e per la dedica.

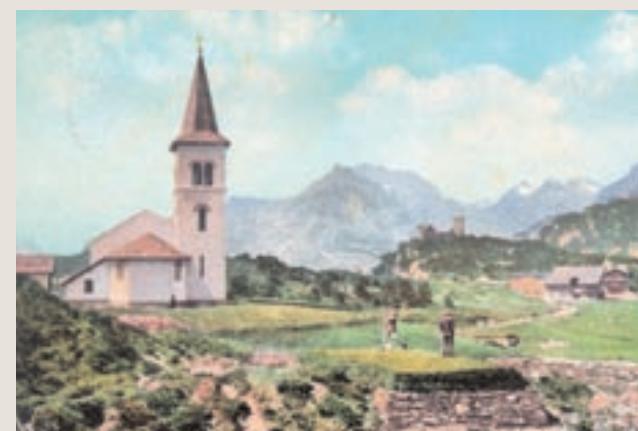
Ogni qualvolta mi accade di leggere su Riviste qualche scritto Vostro poetico o di critica, lo leggo con interesse, perché Vi sento un'anima amorosa e sincera.

Io faccio voti perché riuscite nei Vostri sogni buoni."

Tenetemi per vostro
G. Segantini".

È molto improbabile che la lettera – il cui destinatario è certamente un'erronea aggiunta della figlia Bianca – fosse indirizzata a Bertacchi che non ha mai scritto un'opera con questo titolo, mentre è quasi sicuro, come ha dimostrato Martino Fattarelli nel 1971¹⁸, che essa era indirizzata a Guglielmo Felice Damiani, il cui libro *Le due fontane* era uscito nel 1899, il che consente anche di datare la lettera agli ultimi mesi di vita del pittore. Anche il lusinghiero accenno di Segantini a qualche altro scritto "poetico o di critica", ricordava a Damiani che qualche mese prima aveva mandato al pittore altri suoi scritti, come risulta da un'altra lettera di Segantini del 3 gennaio 1899 resa nota sempre da Martino Fattarelli e indirizzata al fratello del Damiani, don Alessandro Damiani, parroco a Villa di Chiavenna, in rapporti di grande cordialità con l'artista.

"Signore don Alessandro Damiani,
Ho ricevuto dal suo egregio fratello il discorso sull'Arte Valtellinese che già lessi per avermelo prestato lei, e che trovai molto mo-



In alto:
Messaggio epistolare
di Segantini ad
Alberto Giacometti
(1834-1900), gestore
dell'Albergo Piz Duan
di Stampa e padre
del pittore Giovanni
(Stampa, Collezione
Giorgio Dolfi)

A destra:
Veduta di Maloja
nei primi anni
del Novecento.

dernamente e bene espresso. Ricevetti pure e lessi con interesse una bella poesia umana, filosofica; e ancora nello stesso giorno potei leggere in un primo numero d'un giornale pavese l'“Excelsior”, un buono studio critico e una veramente bella poesia pure di suo fratello. Voglia, la prego, alla prima occasione, esprimergli la mia viva simpatia. Mi tenga per suo obbligatissimo.

G. Segantini”

Gli scritti di Damiani cui Segantini fa qui riferimento sono il discorso *Pietro Ligari da Sondrio e l'arte valtellinese* pubblicato nel 1898 su “La Valtellina”, i *Documenti intorno a un'ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari a Morbegno* pubblicati nel 1896 sull’“Archivio storico dell’arte”, il saggio *Tommaso Rodari e il Rinascimento in Valtellina* apparso sempre nel 1897 sul “Periodico della Società Storica Comense”, i *Canti dell’umiltà* pubblicati insieme a uno studio critico su “Excelsior” nel dicembre 1898, mentre la “poesia umana e filosofica” era *Il mendico* apparsa su “Vita internazionale” nel novembre del 1898. Segantini leggeva molto poco, era Bice a leggergli qualche romanzo di Dumas mentre dipingeva e non so, perciò, quanto avesse veramente letto tutti questi scritti del Damiani, anche se era sensibilissimo agli omaggi ossequiosi dei letterati. Ma se c’è un poeta la cui vena malinconica era vicina a quella di Segantini, questo fu Damiani e *Le due fontane*, quella dell’amore e quella del dolore, era una raccolta che molto probabilmente e sinceramente Segantini apprezzò.



La pensione Willy di Soglio (oggi Albergo Salis), dove Segantini soggiornava abitualmente durante l'inverno negli anni della sua permanenza in Val Bregaglia.

Damiani e Segantini non si incontrarono mai. Si può dire la stessa cosa per Bertacchi? Nel maggio 1898 Giovanni Bertacchi, allora professore al liceo Parini di Milano, per sfuggire alla repressione poliziesca contro i socialisti seguita ai moti di quell’anno, si rifugiò in Bregaglia, a due passi da Chiavenna, dove scrisse i quattordici *Sonetti retici* dedicati a Segantini e pubblicati su “La Gazzetta letteraria”. Segantini, che li ricevette dallo stesso Bertacchi, rispose con una lettera.

“Quali parole posso io adoperare che valgano il piacere che provai leggendovi nei bei versi armoniosi, e significanti che voi avete avuto la bontà di dedicarmi? Voi siete stato qua su. Perché non avete picchiato alla mia porta? I fratelli in arte sono sempre benvenuti.

Con la speranza di stringervi la mano vi saluto caramente e tenetemi per Vostro”.

Diede seguito Bertacchi a quest’invito? Secondo l’opinione prevalente non ci fu alcun incontro e lo stesso Bertacchi, del resto, non ne parlò mai pubblicamente. Senonché c’è una lettera di Carlo Fornara a Bertacchi del 9 maggio 1935, in cui l’allievo e collaboratore di Segantini scrive: “Con quanto piacere ho letto l’evocazione del suo incontro con il maestro nel di lui studio rotondo al Maloja!”¹⁹.

Secondo Romeo Boldori, Segantini non aveva alcuna simpatia per i pittori italiani, mentre ammirava diversi letterati, come Pascoli, il poeta simbolista Tumiati e Bertacchi, appunto. “Altro poeta nominato con compiacenza fu il caro e buon Bertacchi che visitò anche il maestro a Soglio”, scrive Boldori. Bertacchi e Segantini si incontrarono dunque a Maloja o a Soglio? La testimonianza di Boldori non è trascurabile, perché egli, come si è detto, a partire dal 1891 fu l’istitutore privato dei figli di Segantini e, in qualche modo, il suo segretario privato. Ma ricordava bene Boldori che scrive la sua testimonianza nel 1940 a oltre quarant’anni dai fatti?

Segantini era solito trascorrere l’inverno con la famiglia a Soglio alla pensione Willy, nel settecentesco Palazzo Salis. Fu a Soglio che Segantini conobbe Giovanni Giacometti (“Lo stimava poco come artista – scrive Boldori – ma era nella sua simpatia perché de-



voto ammiratore e sommesso”), che quella domenica del 28 settembre 1899 sullo Schafberg avrebbe schizzato sulla carta il bell’acquerello *Segantini sul letto di morte* oggi al Museo Segantini di St. Moritz. Nei registri dell’albergo Willy si incrociano spesso le firme di Bertacchi e di Segantini, ma in periodi diversi e, forse, fu destino che l’artista trentino e il letterato valtellinese, spesso celebrati insieme con fuorviante retorica come artisti per eccellenza della montagna, non si incontrassero mai.

Oltre ai *Sonetti retici*, di cui sette confluiranno nel 1903 nella raccolta *Liriche Umane*, Bertacchi scriverà nel 1899 l’ode *In morte di Giovanni Segantini*, che nella versione originale è molto più lunga di quella pubblicata nel 1906 nella raccolta *Alle sorgenti*, ma scriverà soprattutto nel 1921 *Al casolare dello Schafberg*, la più bella e certamente la più nota delle poesie dedicate dal poeta chiavennasco a Segantini, grazie anche al figlio di questi, Gottardo, che nel 1951 ne riprodusse la prima strofa in una piccola monografia sul padre:

*La baita solitaria,
bassa aderendo al margine del monte,
par che si accasci sotto
l’enorme vuoto dell’aria.
Egli, lassù raccolto, ebbe di fronte
tutto il destino immenso
del suo passaggio sì breve:
seguir dal pieno sole
fin dentro l’ombra ogni senso
di luce; i giorni verdi, le sere stinte, la neve
che sempre bianca appare
e non è bianca mai.
Interrogar con occhio lento
morene e ghiacciai;
umiliarsi in preghiera
fino alla greggia e all’erba,
sentir la raffica acerba
e il soffio blando, il rombo ed il tintinno;
continuar le sparse voci di là da ogni udire
in una muta parola,
come nell’ombra d’immo,
e dopo ciò la sola
gloria che resti: morire.*

* Giornalista e storico

Giovanni Segantini,
Costume grigionese
o **Ragazza alla fon-**
tana, 1887, olio su tela,
54x79 cm
(St. Moritz, Museo
Segantini, deposito
dalla Fondazione
Otto Fischbacher di
San Gallo)

