Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 88 (2019)
Heft: 2: Arte, Storia, Cultura

Artikel: Giacometti e Amiet : un contributo all'idea di paesaggio
Autor: Corgnati, Martina
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-842181

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Martina Corgnati

Giacometti e Amiet: un contributo all'idea di paesaggio

Questo articolo vuole essere un tentativo di esaminare uno soltanto fra i diversi soggetti pittorici e tematici affrontati da Giovanni Giacometti e Cuno Amiet nel corso del loro itinerario creativo: il paesaggio e, in particolare, il paesaggio di montagna. In esso si trova infatti, a mio parere, una chiave per valutare il loro importante contributo all'elaborazione di una sintassi moderna da parte della pittura tradizionale, in Svizzera e, più in generale, in Europa. Naturalmente una disamina del genere non può essere compiuta senza fare cenno al lavoro compiuto in parallelo e quasi negli stessi anni da Giovanni Segantini, il cui ruolo nella trasformazione dell'idea di paesaggio in pittura non può essere sottovalutato e che su Giacometti ha esercitato un'influenza determinante, almeno in una certa fase. Scrive Pietro Bellasi a proposito di Giacometti:

> Questo sarà del resto il filo rosso della sua vita e del suo operare pittorico: la tensione fra l'ammirazione appassionata (a volte persino affannosa) per i grandi maestri più ammirati dell'immediato passato (Cezanne, Gauguin, van Gogh), come per quelli a lui contemporanei e amici (Hodler, Segantini, lo stesso Amiet), gli stili e le tecniche delle grandi scuole europee (soprattutto l'impressionismo, il divisionismo); dall'altra parte l'amore esclusivo per la montagna, per i temperamenti più intimi e segreti di quel paesaggio e delle sue materie, le rocce, gli alberi, le acque, le erbe, le nubi, gli arbusti. [...] Si direbbe così che egli opponga questa "eternità" alla concitazione degli echi e degli stimoli culturali del mondo esterno [...].[1]

Nelle parole di Bellasi avverto gli echi di un tenace pregiudizio culturale: la città va opposta alla campagna, la stasi al movimento; vige l'idea che la natura sia immobile e che la montagna sia particolarmente immobile, in contrapposizione a un mondo in vivace mutamento. Come se non fosse concepibile che proprio in quella montagna, proprio in quella ciclicità stagionale, proprio in quel microcosmo apparentemente atavico, Giovanni Giacometti – un grande pittore e un grande artista che senza dubbio ha contributo alla "reinvenzione" e alla modernizzazione della pittura di paesaggio – abbia trovato l'*humus*, le circostanze giuste per far vibrare la sua ricerca delle giuste risonanze (come, peraltro, Cézanne ad Aix e molti altri).

Quanto poi le Alpi fossero immobili, e immobili culturalmente, è un altro tema tutto da discutere. Sempre Bellasi, in un'altra occasione,[2] ripercorre brillantemente la

[1] Pietro Bellasi, *Il sogno che urla e comanda. Metafore di una valle delle Alpi*, in Id. – Marco Obrist – Chasper Pult (a cura di), *I Giacometti: la valle, il mondo*, Mazzotta, Milano 2000, pp. 42 sg.

[2] Id., *Giovanni Segantini e l'invenzione delle Alpi*, in Annie Paul Quinsac – Diana Segantini (a cura di), *Segantini. Ritorno a Milano*, Skira, Milano 2015, pp. 79-89.

"scoperta" delle Alpi come una lunga avventura, condotta soprattutto da intellettuali nordici, che da una parte estetizzano la natura prima inaccessibile e poi sempre più accessibile nella categoria del sublime e dall'altra osservano con sguardo incuriosito e accondiscendente la gente di montagna come "neo-primitivi" che lo stesso sviluppo, il processo di trasformazione, o addirittura rivoluzione, in senso turistico ma anche scientifico, condanna inesorabilmente all'estinzione.

A questo proposito è interessante osservare che contrariamente a Hodler, bernese-ginevrino, allo stesso Segantini, nato ad Arco di Trento ma formatosi a Milano, e ad altri artisti che lavorano in fasi precedenti, fino a William Turner o a Philippe-Jacques de Loutherbourg, Giacometti non "va alla montagna", perché è già lì, e per questo rientra in una doppia condizione antropologica: da una parte quella del primitivo in via di estinzione, del valligiano, e dall'altra quella dell'interprete di un lavoro culturale ed estetico che per il momento chiamiamo solo di "interpretazione della montagna" o del paesaggio. In altre parole: Giacometti, da un lato, è l'insetto sotto la lente dell'entomologo e, dall'altro lato, l'entomologo stesso; una condizione raramente contemplata, soprattutto nella prospettiva culturale delineatasi dal *Grand Tour* in avanti, protagonista l'artista, il letterato, il gentiluomo forestiero il cui scopo è di perfezionare la propria formazione elitaria attraverso forti impressioni di tipo culturale e sempre più spesso anche naturale, che si trasformano in potenti determinazioni estetiche e di gusto.

Anche Segantini, osserva Bellasi, è partecipe di questo processo, anzi ne è l'ultimo – prima di Giacometti – protagonista. Tra Otto e Novecento si propone una interessante dialettica politica e culturale che sottende un rapporto doppio fra città e montagna o, se preferiamo, fra cultura a natura:

> [...] è il processo di urbanizzazione della montagna (di igienizzazione) e di folclorizzazione della città [...] partendo dal presupposto che la società tecnologico-industriale, nella conquista, nella trasformazione e nel saccheggio delle culture alpine produce frammenti e resti, la nostra attenzione si concentra su come questi resti vengano assemblati (*bricolage*) seguendo appunto immaginari "eufemistici" anche del tutto eterogenei rispetto ai loro insiemi originari, al fine di produrre una totalità ideale (ideologica) nuova. E di grande interesse risulta il dispiego di mezzi estetici e tecnici per convincere della verità dell'illusione, magari strabiliando con "il più vero del vero" di scenografie e macchinari ottico-teatrali (modello ridotto). Crettaz afferma allora che conquista e invenzione della montagna sono sostenute da due forme diverse di razionalità (e di immaginario). La razionalità scientifico-tecnica esplora gli eventi e apre una serie infinita di ipotesi e di fenomenologie verso il tempo lineare e la storia. La ragione *bricoleuse* tende all'essenzialità ferma, chiusa, atemporale; alla struttura.[3]

Segantini partecipa entusiasticamente di questo processo con il suo *Panorama dell'Engadina*, una delle forme più celebrate e diffuse del tempo e fra le prime consapevoli trasformazioni dell'oggetto artistico in *entertainment*, modalità di intrattenimento, sorprendente ibridazione fra arte e pubblicità, tecnologia e merce. Nel 1897, un anno dopo l'incontro con Giovanni Giacometti, Segantini presenta alle

[3] Ivi, p. 81.

autorità locali il suo progetto, un'opera d'arte totale, realizzata in collaborazione con i suoi amici pittori, che voleva essere un'immersione completa nelle impressioni della montagna. «Un'opera grandiosa dove potessi chiudere come in una sintesi tutto il grande sentimento delle armonie alpine», scrive lo stesso Segantini.[4]

Il sogno di Segantini non si realizza, al contrario di quello del *Panorama delle Alpi Bernesi* progettato per l'Esposizione universale del 1893 e realizzato da Auguste Baud-Bovy, Eugène Burnand e Francis Furet. La scelta non è quella di una montagna sublime ma di una montagna addomesticata, orizzontale in qualche modo, a misura d'uomo. E anche il "Villaggio svizzero" presentato a Ginevra nel 1896 era l'antenato delle "Italie in miniatura" buone oggi per gli autogrill più ricercati, prodromi di quei tanti *non luoghi*, per usare la definizione famosissima e già invecchiata di Marc Augé: invecchiata perché è il vero, oggi, un elemento del falso, e non viceversa (l'idea è già in Guy Debord) – e i centri storici, o anche le valli alpine, sono parchi tematici autentici, spiega il semiologo Ugo Volli, la cui autenticità non è però antidoto abbastanza efficace contro la tematizzazione turistica e, quindi, la trasformazione in parco.

Tornando a Segantini, sorprende forse che questo purissimo cantore della visione irriducibile della montagna inarrivabile e ciclica, ancestrale, atemporale, sia stato sedotto dal panorama; eppure l'evento è centrale nel delineare il rapporto fra «verisimiglianza e verità, tra immaginario e reale, tra positivismo, simbolismo, realismo, arte, arista e natura». Prosegue Bellasi:

> Angosciato dai limiti espressivi e comunicativi della pittura su tela di fronte all'incommensurabile varietà delle armonie alpine egli ha spinto ai limiti estremi della spettacolarità la metafora miniaturistica del più vero del vero [...] alla ricerca di una totalità nuova, sul filo di una razionalità scientifica di conoscenza dell'ambiente fisico ed etnico, di una competenza tecnica (assomiglia a quella del cinema oggi) e dentro le logiche del bricolage che è capace di riassemblare plausibilmente in una struttura magari aleatoria e fuggevole i brandelli dispersi di mondi in dissoluzione.[5]

Le Alpi come gli elefanti, in via di estinzione. Segantini rinuncia al progetto, ma il celebre *Trittico delle Alpi*, osserva Annie-Paule Quinsac, in fondo è ancora un panorama: un panorama in chiave allegorica e non onnicomprensiva (bulimica), in chiave simbolista e idealistica e non illusionistica e, quindi, posticcia; la totalità è recuperabile solo sul piano della visione ma tale visione è facilitata, agevolata, veicolata dal «livello più avanzato di comunicabilità»[6] operato dal Museo Segantini di St. Moritz, esattamente come dallo studio ovale del vecchio Monet: entrambi sono incantesimi retorici, atti di magia immaginaria di sortilegi estetici che creano suggestioni e atmosfere. Come si può dire? Niente HD, ma colonna sonora a un'emozione che spalancata dalla visione resta inesprimibile. Buio in scena. Una

---

4 Citato ivi, p. 85.

5 Ivi, p. 87.

6 Annie-Paul Quinsac, *Milano, le Alpi, il mondo*, in Ead. – D. Segantini (a cura di), *Segantini. Ritorno a Milano*, cit., p. 62.

parabola, un *haiku*. La certezza che, in fondo, si dicono e si fanno vedere sempre le stesse cose perché simile a sé stessa è la condizione umana.

Giustamente, conclude Bellasi, pur con attitudine da *bricoleur*, Segantini non finisce per essere un antropologo cinico e nemmeno un *tour operator* di lusso, ma resta un sincero inventore di strutture cosmiche sottratte alla temporalità e poste su un piano, per così dire, esemplare. Ed è su questo piano che, nelle differenze, si articola il rapporto più profondo fra Giovanni Giacometti, Cuno Amiet e lo stesso Segantini; ed è da questo punto che Segantini lascia (la vita) nel 1899 a quarantuno anni e, invece, Giacometti e Amiet cominciano il loro lavoro *sulla* e *nella* montagna. Gli anni decisivi sono quelli.

Bisogna adesso parlare dei quadri. *Pascoli alpini* è il primo lavoro di Segantini che lascia una traccia importantissima nell'immaginario di Giacometti, secondo quanto scrive egli stesso all'amico Amiet nel 1894:

> Tutto il quadro è inondato dalla luce del sole, solo a metà del primo piano una grande ombra leggera si estende su tutta la lunghezza del quadro; una nuvola che passa. È un quadro di molto effetto e poesia, come tutti i quadri del Segantini, e di una sana impressione della natura, riprodotta francamente. [...] Per es. io non ho mai visto un cielo azzurro dipinto come il suo. [...] Sono piccoli tratti grassi di pennello vibranti di mille colori, e così è dipinto tutto il quadro. [...] Per mesi intieri egli si tiene collato col suo lavoro al posto che lo ha ispirato, senza copiare la natura, ma tenendosi coscienziosamente all'impressione, studiandone le linee e gli effetti.[7]

Grazie a Segantini, Giovanni Giacometti sarebbe dunque diventato divisionista senza assorbire le sublimazioni simboliste ma rivalutando la semplicità del proprio ambiente e imparando a trarne una fonte d'ispirazione.

Amiet, invece, trova nell'incontro con Segantini, avvenuto un po' più tardi, l'occasione per scomporre ulteriormente il proprio tratto e adottare una caratteristica pennellata "a virgola". I primi risultati di questi cambiamenti si percepiscono già nelle (poche) opere riferibili all'infelice estate che Amiet e Giacometti trascorrono insieme nella Val da Cam (1896), cercando di dipingere ma lottando in realtà con la pioggia incessante e le durezze di una vita all'addiaccio: in sei settimane, i giorni di sole si contarono sulle dita di una mano e per il resto fu solo umidità e temporali in una piccola, desolata capanna. Per Amiet è, quasi, l'addio alla montagna, mentre per Giacometti l'avvio del dialogo con Segantini, come dimostra il *Lägh da Cam*, dipinto recentemente ritrovato, dai toni rosa e giallo, caratteristici di quella che sarà la sua stagione migliore.

---

7 Giovanni Giacometti a Cuno Amiet, Stampa, 25 marzo 1894, in Cuno Amiet – Giovanni Giacometti, *Briefwechsel*, hrsg. von Viola Radlach, Scheidegger & Spiess, Zürich 2000, pp. 168 sg. (ortografia adattata).

Giovanni Giacometti, Lägh da Cam, *olio su tela, 1896. Museo Ciäsa Granda, Stampa*

Pascoli viene replicato dall'autore in un'opera della primavera 1896, conservata alla Pinacoteca di Brera, in cui si riconoscono i prati ad ovest del Maloja, la Val Marozzo e il Piz Lagrev, con la cima fra le nuvole. È una maternità, proprio come il quadro rimasto incompiuto alla morte di Segantini che Giacometti sarebbe stato invitato a completare, aggiungendovi il paesaggio del Maloja, che contestualizza un tema universale come quello della maternità in un ambiente "impossibile" o almeno ostile. Giacometti, infatti, sbilancia il lavoro di Segantini e lo rende incongruo. Madre donna e pecora con l'agnello non sono più a loro agio nelle vette non solo inospitali ma ormai neppure illuminate, come prima dell'alba o dopo il tramonto. Dove potranno mai andare? Sopravvivranno alla notte? La pennellata è fratta, scoperta, sminuzzata e quasi polverizzata, più che mai artificiale: quasi una citazione di divisionismo in un quadro non più atmosferico ma, in un certo senso, spirituale.

È anche interessante indagare che cosa Giacometti tenti di fare da questo momento in avanti col soggetto delle montagne, montagne cui apparteneva non solo per elezione o per adesione spirituale ed esistenziale, ma per nascita. Giacometti è parte di quelle montagne, culturalmente ed economicamente: ricostruendo le vicende della famiglia, Chasper Pult segnala che la storia bregagliotti è (anche) una storia di emigrazione, verso l'Italia, la Francia, l'America.[8] Il mondo della montagna era fatto di

[8] Cfr. Chasper Pult, *La valle, il mondo. La Bregaglia e i Giacometti*, in P. Bellasi – M. Obrist – Ch. Pult (a cura di), *I Giacometti: la valle, il mondo*, cit., pp. 62 sg.

fatica e durezze: in una lettera Giacometti racconta che suo padre andava a Coira a piedi, faceva il pane all'alba per tutta la famiglia, copriva tutti i giorni migliaia di metri di dislivello; sappiamo anche di Bruno, il figlio minore di Giovanni, che Annette spediva a Stampa da Capolago a piedi tutte le mattine a prendere l'insalata per il pranzo. L'emigrazione, tuttavia, favoriva i contatti con gli altri e rendeva i bregagliotti mediamente "informati" delle novità; essi tornavano in valle d'estate e per sposarsi.

È evidente che in questo contesto guadagnarsi da vivere con la pittura fosse molto difficile; non a caso, prima dell'incontro con Segantini, Giacometti è spesso depresso e sfiduciato e tenta un contatto con la nascente industria turistica, facendo tesoro dell'esperienza del suo omonimo predecessore. Scrive infatti Chasper Pult, riportando le parole dello stesso artista:

> Giacometti aveva però trovato la via della pittura paesaggistica destinata al turismo. Così nel 1898 dipinse la veduta del *Muottas Muragl* e nel 1899 l'imponente panorama *Vista sul Maloggia con l'albergo Palace*. L'ironia della sorte volle che il suo *Ritratto di mio padre*, dello stesso anno, rimanesse senza menzione all'Esposizione mondiale di Parigi del 1900, mentre l'Hotel Kursaal Maloja, che presentava il suo *Panorama* nella sezione della Confederazione dedicata al turismo, vinceva una medaglia. Giacometti era contrariato. Il 31 ottobre del 1900 scriveva a Oscar Miller, il fabbricante di carta suo collezionista: «Ho appena letto sull'*Engadin Express* che l'Hotel Kursaal Maloja ha vinto una medaglia nella sezione del Canton Grigioni. Questo hotel ha esposto un mio quadro pubblicitario. Malgrado l'abbia aiutato ad avere una medaglia, faccio fatica ad ottenere il mio denaro (500 franchi), se pur lo riceverò. Non metterò mai più la mia arte al servizio degli interessi degli alberghi. L'arte deve mantenere me e la mia famiglia ma, non deve prostituirsi».[9]

Tuttavia, nonostante i propositi, Giacometti avrebbe dipinto almeno altri due panorami: nel 1904 l'imponente *Panorama di Flims (Waldhaus)*, un grande trittico modernista di oltre 400 cm di base; l'anno successivo il perduto, gigantesco, *Panorama di Sankt Moritz*. Opere importanti e molto diverse una dall'altra, capaci fra l'altro di riflettere le straordinarie trasformazioni che le valli stavano subendo, per esempio con l'elettrificazione (che vi sarebbe giunta prima che a Zurigo).

Giacometti apprende da Segantini ad avvalersi della pittura commerciale come di uno strumento sensibile e versatile, capace di riflettere contemporaneamente le trasformazioni del proprio lavoro come anche del paesaggio che lo circonda. Contemporaneamente, le montagne dipinte da Giacometti appaiono non solo segantiniane (come il bellissimo *Paesaggio invernale in Val Bregaglia* del 1903) ma aggiornate su tutte le novità del neoimpressionismo più avanzato e, in ultima analisi, *fauve*. Già il *Lägh da Cam* è sensibile a Sérusier e, in generale, alla scuola di Pont-Aven. Il punto di vista rialzato, che elimina il cielo e la presenza incombente delle montagne intorno al riflesso nell'acqua, apparenta assai quest'opera al celebre *Talismano* di Sérusier, dipinto soltanto otto anni prima. Mentre l'*Arcobaleno* del 1903 è decisamente *fauve* nell'autonomia del colore ma anche del segno della forma affrancata da qualunque servitù rappresenta-

[9] Citazione di G. Giacometti, ivi, pp. 64 sg.

tiva, naturalista e realista. In Giacometti, però, l'antinaturalismo del colore non elide il rapporto né con la realtà naturale né con la valorizzazione del fenomeno luminoso, variando fra le stesure ad acquarello, i tratti più filamentosi e quelli più liberi e materici. In *Visione di settembre* è notevole come l'artista riesca a coniugare un'attenzione al dettaglio quasi da geologo con un'espressività assolutamente sperimentale.

In conclusione, ancora una parola sul rapporto fra pittura commerciale e arte "pura" in Giacometti: abituati, come siamo, a pensare che una delle conseguenze più dirompenti del linguaggio moderno sia l'affrancamento dal soggetto – che porta non solo all'astrazione ma all'insignificanza del "che cosa" rispetto al "come" in pittura – forse abbiamo perso di vista un'altra possibilità, che è quella della ricerca di armonia fra queste due componenti dell'immagine. Ed è alla luce di questa prospettiva che Giovanni Giacometti offre il suo contributo più prezioso e più raro.

Le sue montagne partecipano alla costruzione dello stile moderno, *fauve* o espressionista, non meno di quanto facciano certi paesaggi tardi di Ernst Ludwig Kirchner. Le rocce e le rupi diventano pilastri di una trasformazione estatica e culturale che si addentra profondamente nel Novecento, nella sua coscienza e nella sua arte.

Giovanni Giacometti, Autoritratto, *olio su tela, 1909. Kunstmuseum Winterthur*