Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani

Herausgeber: Pro Grigioni Italiano

Band: 79 (2010)

Heft: 1

Artikel: Paesaggio con pecore : un quadro di Giovanni Segantini al Museo Vincenzo Vela

Autor: Fasani, Ursina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-154870

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: 15.07.2025

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

URSINA FASANI

Paesaggio con pecore Un quadro di Giovanni Segantini al Museo Vincenzo Vela

Nella produzione di ogni grande artista vi sono opere per così dire minori, poco conosciute, e opere celebri, note a un vasto pubblico. I fattori che determinano il successo di un'opera d'arte sono svariati: oltre alla genialità dell'opera stessa, vi è altresì l'influenza di elementi quali il mercato o la critica, che spesso hanno un peso non indifferente. Di solito le opere più famose sono anche le più importanti e rappresentative di un artista, ma è di grande interesse valorizzare pure le opere che per un motivo o per l'altro tendono a rimanere nell'ombra; difatti non è mai escluso che possa essere scoperto un gioiello nascosto. In caso contrario si tratta comunque di un elemento utile a completare la comprensione generale di una qualsiasi produzione artistica, come il tassello di un puzzle che contribuisce alla definizione del soggetto.

È questa la situazione pure nel caso di Giovanni Segantini (1858-1899), figura di fondamentale importanza nel panorama artistico europeo del XIX secolo. L'argomento di questo testo è infatti un quadro relativamente sconosciuto del pittore: *Paesaggio con pecore*, di proprietà del Museo Vincenzo Vela a Ligornetto. I dipinti di Segantini sono attualmente sparsi in tutto il mondo: molte opere si trovano all'interno di collezioni private mentre i nuclei più importanti sono conservati nei musei di Milano, Zurigo, San Moritz e San Gallo (Fondazione Otto Fischbacher-Giovanni Segantini).[1] Non deve quindi stupire la presenza di un dipinto segantiniano presso il Museo Vincenzo Vela, dove non giunge peraltro in modo casuale bensì grazie al contatto tra Giovanni Segantini e Spartaco Vela, figlio del noto scultore da cui prende nome il museo. Segantini e Vela sono pressoché coetanei: il primo nasce nel 1858 ad Arco nel Trentino[2], mentre il secondo, più anziano di tre anni, viene al mondo nel 1854 a Torino[3]; entrambi muoiono prematuramente, all'età di quarantun anni. Pur non esistendo alcun documento che possa attestare un legame tra i due, essi devono essersi conosciuti durante il periodo di formazione presso l'Accademia di Brera a Milano. Segantini frequenta i corsi serali dell'Accademia a partire dal 1875 e quelli regolari dal 1878, terminando gli studi nel 1879; mentre Vela vi trascorre il periodo tra il 1869 e il 1878. Durante i tre anni in cui Segantini è iscritto ai corsi serali

---

1 Cfr. *Giovanni Segantini. 1858-1899*, catalogo d'esposizione, Kunsthaus Zürich, 1991, p. 21.

2 Per tutti i dati biografici riguardanti Giovanni Segantini cfr. ANNIE-PAULE QUINSAC, *Segantini. Catalogo generale*, vol. I, Electa, Milano 1982, pp. 13-32 e EAD., *Segantini* (Art e Dossier 179), Giunti, Firenze 2002.

3 Per tutti i dati riguardanti Spartaco Vela cfr. GIANNA A. MINA ZENNI (a c. di), *Museo Vela. Le collezioni: scultura, pittura, grafica, fotografia*, Cornèr Banca, Lugano 2002, pp. 150-155, 285 e MARC-JOACHIM WASMER, *Il Museo Vela a Ligornetto. La casa-museo dello scultore ticinese Vincenzo Vela*, Società di Storia dell'Arte in Svizzera SSAS, Berna 2003, pp. 27-28.

della scuola d'ornato, egli lavora come apprendista e tuttofare nella bottega di Luigi Tettamanzi, fotografo, pittore di stendardi e di insegne commerciali. Segantini segue i corsi della scuola di pittura durante gli ultimi due anni di studi a tempo pieno, in cui è suo insegnante di paesaggistica Luigi Carmignani. Spartaco Vela è iscritto alla scuola di pittura negli anni dal 1873 al 1875 ma, a differenza di Segantini, è sotto la guida di Giuseppe Bertini, direttore della scuola. Nel 1879 i due pittori condividono il loro debutto espositivo a Brera, in una manifestazione di portata nazionale, dove Segantini presenta *Il coro di Sant'Antonio* ottenendo un ampio successo. Risulta dunque verosimile che un rapporto tra i due artisti sia nato in questo periodo; rapporto che pare non si dissolva immediatamente terminata l'Accademia dato che *Paesaggio con pecore* è del 1881-82 (la data sul dipinto non è ben leggibile, ma questo aspetto verrà approfondito più avanti), tre anni dopo la fine dell'Accademia e senza garanzia che l'anno di creazione sia pure quello di acquisizione da parte di Spartaco Vela. Si presume che il quadro sia stato donato direttamente da Segantini a Vela, anche se potrebbe essere entrato in suo possesso per vie alternative. L'unico dato certo è che il dipinto figura sin dall'inizio nell'inventario delle opere appartenute a Spartaco Vela, redatto poco tempo dopo la sua morte nel luglio del 1895: esso compare al numero 61 delle opere presenti nello studio del pittore a Milano, sotto la dicitura "Quadro pecore di Segantini"[4].

Prima di considerare in modo più approfondito il dipinto è opportuno ripercorrere brevemente la fase iniziale della carriera di Giovanni Segantini. Come accennato sopra, il primo successo dell'artista è *Il coro di Sant'Antonio* (1879)[5], dipinto premiato con una medaglia, tramite il quale il giovane pittore attira l'attenzione dei critici. Tra di essi si trova Vittore Grubicy, che diventa ben presto "mentore", mercante e amico di Segantini. Vittore Grubicy De Dragon (1851-1920) è un personaggio di spicco nel mondo italiano dell'arte di quel periodo, mercante e critico, egli vanta un'educazione classica e vari soggiorni all'estero, attraverso i quali si fa un'idea precisa dell'arte contemporanea. Insieme al fratello Alberto, verso la fine degli anni Settanta, fonda una galleria d'arte con la quale si prefigge di promuovere gli artisti contemporanei secondo lui più promettenti; il più importante fra di essi è senza dubbio Giovanni Segantini. Il fatto di concentrarsi sull'arte contemporanea è una novità nell'Italia del tempo e già con la loro prima esposizione di rilievo, una retrospettiva su Tranquillo Cremona, i fratelli Grubicy riescono a imporsi commercialmente a livello internazionale. Non è questo il luogo di approfondire l'influenza di Vittore Grubicy su Segnatini, fatto sta che egli ha certamente avuto un ruolo abbastanza importante nell'evoluzione del modo di dipingere dell'artista. Il mecenatismo di Grubicy nei confronti di Segantini ha inizio, come si è visto, verso gli anni 1879-80; del 20 gennaio 1883 è il primo contratto che lega quest'ultimo in modo assoluto al primo (tutti gli aspetti economici sono infatti sotto il controllo di Grubicy, così come il diritto di costui di firmare i quadri di Segantini con una sigla speciale). Vari documenti dimostrano come nel corso degli anni Grubicy dia, spesso per lettera trovandosi frequentemente all'estero, e inviando anche dei disegni, consigli pratici al suo protetto; ha dunque luogo un impor-

---

4 *Inventario degli oggetti d'arte lasciati dal defunto Spartaco Vela in Milano* (29-30 luglio 1895). Documentazione conservata presso il Museo Vincenzo Vela, Ligornetto.

5 Per quest'opera cfr. Quinsac, *Segantini.* Catalogo generale, 1982, vol. II, p. 394.

tante scambio di teorie e idee, le quali contribuiscono molto all'evoluzione intellettuale di Segantini. È grazie a Grubicy che egli conosce i pittori olandesi, in particolare l'opera di Anton Mauve, ed è sempre tramite il mercante che Segantini ottiene la monografia su Jean-François Millet di Alfred Sensier. Dal punto di vista pittorico Grubicy indirizza l'artista verso un modo di dipingere il quale mette in primo piano il risalto della luce, spingendolo in sostanza verso l'uso della tecnica del divisionismo[6], di cui, a partire dal 1886, con il rifacimento di *Ave Maria a trasbordo*, il pittore fa sapientemente uso. In questo senso Vittore Grubicy ha avuto un'influenza più o meno importante su quasi tutti i divisionisti italiani, i quali hanno potuto trarre vantaggio, a volte in modo anche solo indiretto, dai suoi insegnamenti.[7]

Terminata la formazione all'Accademia di Brera, Segantini non rimane a Milano per molto tempo. Egli era arrivato nel capoluogo lombardo a causa dei travagliati eventi della sua infanzia: nato da una famiglia molto povera, con il padre alla continua ricerca di lavoro e la madre inferma, dopo la morte di quest'ultima, all'età di sette anni, egli è dato in custodia alla sorellastra Irene (figlia di primo letto del padre), residente a Milano. La donna, bisognosa di lavorare, non ha molto tempo per prendersi cura del bambino, il quale è quindi spesso affidato a se stesso. Nel 1870 il ragazzo è arrestato per ozio e vagabondaggio, con la conseguenza dell'internamento al riformatorio Marchiondi, dove rimane per tre anni, imparando il mestiere di calzolaio. Nel 1873 esce dal riformatorio grazie all'interessamento del fratellastro Napoleone, proprietario di una bottega fotografica a Borgo Valsugana (Trentino), dove porta il giovane nella speranza di farne un fotografo. Quest'esperienza però non dura più di due anni, difatti, come detto sopra, al più tardi nel 1875 Segantini è di ritorno a Milano, deciso a studiare pittura. Il desiderio di tornare ai luoghi della sua prima infanzia, in un paesaggio dominato dalle Alpi (eccettuata la breve parentesi presso il fratellastro, che in questo senso deve aver rappresentato una delusione), rimane sempre vivo nel cuore dell'artista, ma data l'impossibilità di tornare nel Trentino[8], nel 1880 egli si decide per un primo trasferimento a Pusiano, in Brianza, dove vive insieme a Bice Bugatti, compagna che gli rimane al fianco per tutta la vita e da cui avrà quattro figli. Egli realizza in questo modo il desiderio di lasciarsi alle spalle la vita cittadina, anche se Milano rimarrà sempre un *pied à terre*, dove il pittore torna almeno

---

6 Ovvero la stesura dei colori puri sulla tela, i quali, applicati a puntini, a virgola, a cerchietto, a filamenti, si fondono tra loro sulla retina dell'occhio umano e non sulla tavolozza del pittore. Tramite questo procedimento il risultato è molto più luminoso e brillante che attraverso la maniera tradizionale.

7 A proposito della vita di Vittore Grubicy e dei rapporti fra quest'ultimo e Giovanni Segantini cfr. ANNIE-PAULE QUINSAC, *La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements, 1880-1895*, Klincksieck, Parigi 1972, pp. 45-61e pp. 75-88.

8 Giovanni Segantini si trova fino quasi alla fine della sua vita in una difficile situazione politica: nato in "terra irredenta" (Arco, Trentino), egli è cittadino austriaco. Un documento del 1867 attesta che già da bambino Segantini si libera della cittadinanza austriaca grazie alla richiesta fatta per entrambi da parte della sorellastra Irene. Essa acquisisce in seguito automaticamente la cittadinanza italiana sposandosi con un milanese, ma, non occupatasi più delle pratiche del fratellastro, egli non viene registrato presso il municipio di Milano e rimane di conseguenza senza patria: non più austriaco, ma non ancora italiano. Nel 1879 il governo austriaco, pur avendo perso le tracce di Segantini, lo chiama al servizio militare obbligatorio e, vista la sua assenza, lo dichiara un disertore e gli viene impedita la possibilità di tornare a Trento, pena l'imprigionamento. Segantini tenta svariate volte, senza successo, di ottenere la cittadinanza italiana e non accetta mai quella svizzera offertagli dalle autorità durante gli anni di residenza nei Grigioni. Il suo stato politico incerto rimane perciò invariato fino all'anno prima della morte, in cui viene finalmente amnistiato.

una volta all'anno, essendo questa l'unica possibilità concreta di rimanere in contatto con il mondo dell'arte. Per quanto riguarda il desiderio di ritorno alla natura di Segantini, si può affermare che «nel suo rifiuto altero della città e nella sua scelta di vita, che erano opposizione alla civiltà tecnologica ma anche alla socialità, Segantini realizzò il sogno di un secolo e mezzo di aspirazioni letterarie e artistiche: tutti proclamavano il bisogno di un ritorno alla natura e più precisamente di una conquista dell'altitudine come simbolo di ascensione purificatrice»[9].

Nel corso degli anni, a causa di motivi in parte economici, in parte politici, ma forse soprattutto dettati da ragioni legate alla sua arte, Segantini si trasferisce molte volte insieme alla famiglia. Sostanzialmente questi spostamenti si possono raggruppare in tre grandi periodi: quello della Brianza (1880-1886), quello di Savognin (1886-1894) e quello del Maloja (1894-1899). Pure la produzione artistica di Segantini si può suddividere allo stesso modo, difatti a queste tre fasi sono legati tre tipi diversi di pittura: in Brianza egli si serve prevalentemente di tonalità scure e la melanconia del paesaggio lombardo gli ispira soprattutto sentimentali scene di genere; a Savognin sperimenta con la tecnica divisionista, la quale gli offre un nuovo spettro di possibilità rappresentative e tramite cui inizia ad avvicinarsi al simbolismo; infine, a Maloja, predominano le raffigurazioni simboliste, in cui è affidato alla natura un significato mistico e panteista, rappresentato attraverso uno sguardo quasi visionario e tramite il pieno dominio della divisione dei colori.[10]

Durante il periodo della Brianza la scelta dei soggetti è in parte influenzata da determinati modelli e aspettative: il pittore è ancora alla ricerca di uno stile completamente suo, si tratta quindi, almeno inizialmente, di un periodo in un certo senso di sperimentazione. In generale, si può affermare che la pittura di Segantini si sviluppa senza dubbio sulla base dell'arte lombarda e principalmente della scapigliatura[11]. Un genere che compare spesso durante questi anni e che verrà in seguito completamente abbandonato da Segantini, è quello dei paesaggi idillici, di un gusto lezioso allora di moda, ispirato a Francesco Paolo Michetti. Un'influenza fondamentale è invece quella di Jean-François Millet, noto a Segantini attraverso la monografia di Sensier del 1881. Millet ha creato una vera e propria iconografia della realtà contadina, essendo stato il primo a tradurre in immagini la vita campestre. Segantini fa suoi diversi motivi milletiani (pastore con pecore, madre e bambino, preghiera all'aperto ecc.), egli però non li copia direttamente, ma li rende propri ispirandosi all'ambiente circostante. Un fatto che accomuna ulteriormente i due pittori è che per entrambi la natura non è un semplice fatto visivo, bensì diventa portatrice di significati più profondi e spirituali. Già nella fase briantea, Segantini si avvia dunque verso quel modo di vedere la natura che lo porterà in seguito ad esprimersi attraverso il simbolismo. Un altro elemento importante sia per Millet che per molti dei contemporanei italiani di Segantini, come ad esempio Emilio Longoni o Giuseppe Pellizza da Volpedo, è quello dei temi sociali, ma è questo un aspetto per il quale Segantini non mostra un

---

9 Gabriella Belli (a c. di), *Segantini*. Catalogo d'esposizione, Palazzo delle Albere Trento, Electa, Milano 1987, p. 17.

10 Cfr. *Giovanni Segantini. 1858-1899*, 1991, p. 30.

11 Movimento artistico e letterario formatosi a Milano all'inizio degli anni Sessanta dell'Ottocento; propagatore di un'ideologia prettamente antiborghese e generalmente opposto alla cultura tradizionale, aperto a influssi letterari e artistici stranieri come quello dei poeti maledetti francesi o del naturalismo.

grande interesse, infatti è un tipo di rappresentazione a cui non darà mai spazio. Per il pittore la vita contadina equivale a un ritorno alle origini da cui non è possibile trarre interpretazioni sociali: uomo, animali e natura formano insieme una metafora della vita e diventa evidente soprattutto nella produzione più tarda che creatura e natura sono considerate dall'artista come una cosa sola.

Una caratteristica di Segantini è quella di lasciarsi ispirare dal paesaggio che gli sta intorno; egli è difatti alla continua ricerca di un ambiente esteriore capace di rispecchiare i suoi sentimenti: si può dire che iconografia e topografia scorrono parallele nella vita del pittore. È il bisogno di trovare un paesaggio consono alla sua realtà interiore che spinge Segantini verso l'ambiente austero delle Alpi svizzere; il trasferimento in Brianza è solo un primo tentativo di ritorno alla natura. L'atmosfera limpida delle Alpi sarà inoltre in perfetta sintonia con il divisionismo, ideale per rendere la luce cristallina che permea i paesaggi di alta montagna. Nelle pianure e sulle colline della Lombardia regna invece una foschia che tende a privare gli oggetti dei loro contorni e a dematerializzarli; tramonti e albe immergono il mondo in colori soffici, che vengono tradotti sulla tela con un fare quasi impressionista.[12] Segantini stesso descrive in questo modo gli anni della Brianza:

> Con questi miei primi mezzi tecnici, di colore, di forma, e di disegno che da solo acquistai [da notare l'omissione di un qualsiasi riferimento all'Accademia di Brera], mi portai verso le Prealpi (Brianza) e vi dimorai per circa 4 anni. La Natura era divenuta per me, come un istrumento che suonava accompagnando ciò che cantava il mio cuore. Ed esso cantava le armonie calme dei tramonti ed il senso intimo delle cose, nutrendo così il mio spirito d'una melanconia grande, che producevami nell'anima una dolcezza infinita.[13]

Paesaggio con pecore si inserisce perfettamente in questa prima fase della pittura di Segantini: lo testimonia innanzitutto la data e lo conferma il soggetto. Per quanto riguarda la data, come già accennato, essa risulta quasi illeggibile, ma non ci sono dubbi che questa tela sia da situare nella prima metà degli anni Ottanta. Nei pochi libri e cataloghi d'esposizione in cui l'opera è stata pubblicata, le viene di norma attribuita la datazione del 1881, in un caso quella del 1882.[14] Se si osservano accuratamente le cifre che compaiono sulla tela nell'angolo in basso a destra sotto la firma dell'autore, l'interpretazione più probabile sembra quella di un "82" o "84". Pure quest'ultima data, mai presa in considerazione finora, sembrerebbe attendibile vista la concomitanza di soggetti simili presenti nell'iconografia segantiniana fino almeno in quest'anno e tenendo inoltre presente la tecnica pittorica che non permetterebbe una datazione posteriore.

---

[12] A proposito della produzione giovanile di Segantini e degli anni trascorsi in Brianza cfr. Belli, *Segantini*, 1987, pp. 13-18; Beat Stutzer / Roland Wäspe (a c. di), *Giovanni Segantini*, catalogo d'esposizione, Kunstmuseum St. Gallen / Segantini Museum St. Moritz, Hatje, Ostfildern 1999, pp. 8-33 e Quinsac, *Segantini*, 2002, pp. 33-43.

[13] *Scritti e lettere di G. Segantini*, Fratelli Bocca, Torino 1910, p. 18. È una citazione tratta dall'*Autobiografia* di Giovanni Segantini (pp. 3-19).

[14] *Paesaggio con pecore* compare con una scheda informativa nelle seguenti pubblicazioni: Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*, vol. I, 1982, p. 242; *Giovanni Segantini. 1858-1899*, 1991, p. 86; Stutzer / Wäspe, *Giovanni Segantini*, 1999, tav. 5 (in questo caso non si trova nessun commento oltre alla didascalia); Mina Zeni, *Museo Vela. Le collezioni*, 2002, pp. 307-308 e Marco Goldin (a c. di), *Gli impressionisti e la neve. La Francia e l'Europa*, catalogo d'esposizione, Linea d'ombra Libri, Conegliano 2004, p. 367 (in quest'ultimo la datazione è quella del 1882). Per l'analisi del quadro cfr. questi testi.

Giovanni Segantini, Paesaggio con pecore, *olio su tela, 73 x 45 cm, Ligornetto, Museo Vincenzo Vela, [1881-84]*

Il soggetto del dipinto è un gregge di pecore che da sinistra avanza dritto verso lo spettatore. L'animale che si trova a capo del gruppo è il solo a essere ben definito ed è l'unico di cui è chiaramente visibile la testa; tutte le altre pecore formano una massa sempre più indistinta alla cui fine si intravede la figura altrettanto vaga del pastore. Questo personaggio non ha alcuna individualità; esso è caratterizzato dagli stessi toni scuri con i quali è definito il paese visibile nello sfondo. L'orizzonte è frastagliato dai contorni degli edifici in forte controluce e, sulla sinistra, dalla testa del pastore che spunta anch'essa sopra la linea dell'orizzonte, in contrasto con il cielo color arancio. I toni più scuri sono utilizzati proprio per questa fascia che separa il cielo dalla terra, aumentando tramite il contrasto l'intensità dei colori accesi del tramonto e del bianco della neve. La presenza umana rimane relegata allo sfondo del quadro, veri protagonisti sono le pecore e il paesaggio, ma più di tutto, forse, l'atmosfera molto particolare del tramonto.

Sorge spontaneo l'interrogativo, a cui è difficile trovare una risposta definitiva, se il momento catturato dal pittore sulla tela sia veramente un tramonto o se non si tratti piuttosto di un'alba. L'atto del gregge di allontanarsi dal paese sembrerebbe negare la plausibilità del tramonto, mentre il fatto che Segantini durante quegli anni si sia concentrato spesso su scene ambientate al calare della sera, potrebbe far pensare che anche questa immagine faccia parte dello stesso tipo di rappresentazione. Alcuni esempi di questo genere sono *Bacio alla croce* (1881-82), *Effetto di luna* (1882), *L'ultima fatica del giorno* (1884) e *La benedizione delle pecore* (1884). Il confronto tra ognuno di questi dipinti, eseguiti tutti in Brianza, e *Paesaggio con pecore* è molto interessante poiché si ritrovano delle similitudini sia per quanto riguarda gli effetti di luce, sia per il modo di raffigurare le pecore. Si tratta di scene che, come detto, hanno luogo al tramonto e in ognuna di esse la colorazione del cielo assume tonalità differenti, che tendono dal giallo, al rosa, a un arancione intenso, o anche all'azzurro. Sono dominanti i toni caldi che avviluppano le persone e gli animali in un'atmosfera positiva e che donano un senso di tranquillità e di pace. In *Paesaggio con pecore* vi è, però, qualcosa di diverso, quasi di ostile e negativo: pur essendoci anche in questo caso un cielo fiammeggiante di gialli e di aranci, che si riflettono in parte sulla pianura innevata e in parte sul manto delle pecore, tutta la parte superiore del cielo, che comprende circa un terzo del quadro, è ricoperto di nuvole scure e minacciose. Pure le finestrelle rosse, visibili in alcune case sullo sfondo, negano qualunque senso di sicurezza o di accoglienza. A contribuire a questa atmosfera cupa sono anche le pecore, le quali sono completamente sottomesse al loro destino e avanzano in modo rassegnato, in una marcia apparentemente inesorabile. Proprio in questo senso il dipinto, e non è l'unico di questo periodo, assume un tono simbolista, precorritore delle grandi opere di quel genere realizzate da Segantini negli anni Novanta. Come accadrà in quelle rappresentazioni, già in questo dipinto gli animali sono raffigurati con semplicità e senza pretese: lo spettatore si trova davanti al ciclo della vita che avanza ed essi ne fanno parte.

Tornando al confronto di *Paesaggio con pecore* con i quadri menzionati sopra bisogna, però, tenere conto del fatto che in essi, al contrario del dipinto in questione, non sono raffigurati paesaggi invernali dominati dalla neve. La neve ha infatti per Segantini una connotazione molto negativa: "durante l'intera sua esistenza, la neve rimane un simbolo

del sonno della natura, della depressione dell'animo, della morte di tutte le cose"[15], un sentimento probabilmente legato ad alcune esperienze dell'infanzia, per cui la neve viene associata al dolore e all'abbandono. Questo modo di percepire l'inverno spiega dunque l'effetto di negatività e di rassegnazione presente nell'opera.

Per terminare il confronto vale la pena soffermarsi brevemente sulle pecore stesse: esse sono dipinte in modo simile in tutti e cinque i quadri, ma trovano una corrispondenza soprattutto in *La benedizione delle pecore*[16] del 1884 circa (vd. ill.). Gli animali sono qui definiti in modo più preciso rispetto a *Paesaggio con pecore*, ma la loro fisionomia è praticamente identica, così come il fatto che il gregge, sperdendosi nello sfondo, diventa man mano più indistinto.[17] In *Paesaggio con pecore* si nota sia nella resa degli animali che del paesaggio l'uso di una tecnica pittorica meno attenta ai dettagli che negli altri dipinti, la quale riesce nell'insieme a mantenere viva la freschezza di un bozzetto (aspetto suggerito in parte anche dalle dimensioni ridotte del quadro). Le pecore e le case dello sfondo hanno sì dei contorni ben definiti, ma forse è proprio questo l'elemento che avvicina la composizione al disegno, dando l'idea di un primo abbozzo. I robusti contorni neri e gli abbinamenti dei colori danno inoltre al quadro un sentimento quasi espressionista, *à la* Munch (confronto azzardato, ma si pensi all'*Urlo*...). È da notare che intorno al 1883-84 Segantini abbandona definitivamente l'uso del bozzetto e rinuncia a dipingere in studio.[18] A differenza di molti altri artisti, per i quali il disegno è un mezzo di studio e di preparazione, Segantini se ne serve per riprendere, spesso a distanza di anni, un soggetto svolto in passato e conservato grazie alla rigorosa documentazione fotografica delle proprie opere.

A proposito di fotografia, vi è un ultimo punto da esaminare riguardo al dipinto: la sua impostazione ha un taglio nettamente fotografico. Questa osservazione è molto importante, in quanto riconduce all'esperienza di Giovanni Segantini presso lo studio fotografico del fratellastro a Borgo Valsugana. Durante questo breve periodo di apprendistato, Segantini si è probabilmente esercitato nel disegno sulla base di immagini fotografiche, il che gli ha permesso in seguito di visualizzare nuove possibilità e tagli inediti nell'impostazione delle sue opere.[19] In *Paesaggio con pecore*:

> la ribaltata superficie del terreno innevato, descritta con disinvolte pennellate, crea uno sfondo non perfettamente 'a fuoco' per le pecore che avanzano in primo piano, che, per un effetto di distorsione prospettica tipico della fotografia ottocentesca, risultano nettamente più grandi rispetto al resto del gregge che le segue da presso. [...] Gli abbassati colori del crepuscolo, che conferiscono un tono mesto al dipinto, potrebbero suggerire un ulteriore riferimento alla fotografia se derivati da "certi effetti tonali della dagherrotipia".[20]

---

15 Goldin, *Gli impressionisti e la neve*, 2004, p. 209.

16 Per quest'opera cfr. Qunisac, *Segantini. Catalogo generale*, vol. II, 1982, p. 424.

17 La similarità fra le pecore nei due dipinti è certamente un elemento da tenere presente nella questione della datazione e potrebbe essere una prova della concomitanza nella data di creazione. Purtroppo anche *La benedizione delle pecore* ha una datazione incerta, rimane perciò difficile dare un responso definitivo.

18 Cfr. Quinsac, *Segantini*, 2002, p. 38.

19 Cfr. Stutzer / Wäspe, *Giovanni Segantini*, 1999, p. 12.

20 Goldin, *Gli impressionisti e la neve*, 2004, p. 367.

È dunque essenzialmente tramite l'immagine delle prime pecore, ingigantite rispetto alle altre, che viene evidenziato il collegamento con la fotografia, ma anche la disposizione dei piani di colore caratterizzanti il paesaggio contribuisce fortemente all'effetto di immagine fotografica. Difatti i solchi neri visibili in basso nella neve, più che rendere un'idea della prospettiva, contribuiscono a dare l'impressione di un piano verticale che proietta per l'appunto in avanti le pecore; al contrario, nella distesa innevata sulla destra e nel cielo, le pennellate sono orizzontali e danno in questo modo un maggiore senso di profondità a questa parte del dipinto. Il rapporto con la fotografia è un elemento da tenere sempre presente nell'arte della seconda metà dell'Ottocento, poiché a partire dal 1850 circa molti artisti si servono della fotografia, sia come modello in sostituzione del vero o come supporto della memoria, sia come mezzo per catalogare le proprie opere ecc. Le conseguenze della nascita della fotografia per la pittura possono essere riassunte nel modo seguente:

> Sulla base di una comune attenzione al dato visivo e all'emulazione non solo della precisione fotografica ma anche dei suoi elementi di modulazione tonale, si rinnovano le pose, le luci, le inquadrature; cambiano i formati, si introduce un dialogo e un'identificazione nuova col soggetto, si eliminano le tradizionali quinte prospettiche, si inseriscono distorsioni e ribaltamenti spaziali, tagli audaci dei primi piani, effetti di alonatura e di sfocato.[21]

Si tratta di osservazioni molto pertinenti a ciò che si è già potuto osservare sulla base di *Paesaggio con pecore*.

Per molti anni *Paesaggio con pecore*, un dipinto, come si è osservato, abbastanza particolare all'interno dell'iconografia segantiniana, è rimasto sconosciuto al pubblico e alla critica, sia perché non ha mai cambiato proprietario, sia perché fino a pochi decenni fa non era mai stato esposto (a parte forse negli spazi del Museo V. Vela). La prima pubblicazione in cui appare è il *Catalogo generale* redatto da Annie-Paule Quinsac (maggiore esperta al mondo di Segantini), mentre la prima mostra è quella del 1991 organizzata dal Kunsthaus di Zurigo e dedicata interamente a Giovanni Segantini. Da allora il dipinto è stato esposto in altre occasioni e, al più tardi a partire dalla ristrutturazione del Museo V. Vela terminata nel 2001, è stato sempre visibile nel contesto della mostra permanente di quest'ultimo.

---

[21] Silvia Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, in: *La pittura in Italia. L'Ottocento* (Tomo secondo), Electa, Milano 1990, p. 586.

Giovanni Segantini, La benedizione delle pecore, *olio su tela, 198 x 120 cm, San Moritz, Museo Segantini, [1884 ca.]*

Il Museo Vincenzo Vela di Ligornetto (TI)

Prima di diventare un museo, Villa Vela era la casa di Vincenzo Vela (1820-1891). Fatta costruire su incarico dello scultore tra il 1862 e il 1865, e pensata inizialmente come residenza estiva, essa diviene l'abitazione definitiva della famiglia Vela a partire dal 1867. Vela, originario di Ligornetto (presso Mendrisio), nel 1834 raggiunge il fratello Lorenzo (anch'egli scultore) a Milano, dove l'anno successivo si iscrive all'Accademia di Brera. Conclusi gli studi nel 1844, egli rimane a Milano fino al 1852, costretto a trasferirsi in seguito a Torino per motivi politici. Qui lo scultore raggiunge l'apice della sua carriera; dal 1856 è inoltre professore di scultura all'Accademia Albertina. La villa di Ligornetto, edificata durante gli ultimi anni torinesi, oltre a fungere da abitazione, comprendeva spazi adibiti a studio e a museo privato. L'intenzione di Vincenzo Vela era infatti quella di raccogliervi quasi tutti i gessi delle sue opere, i quali erano stati conservati dallo scultore sin dagli esordi della sua carriera. Il nucleo dell'edificio è costituito dal salone centrale ottagonale, dove sono esposte le opere monumentali dell'artista e che già all'epoca veniva denominato "Sala pei modelli". Si tratta di sculture di tema prevalentemente risorgimentale, le quali si distinguono sia per le loro innovazioni iconografiche che per la loro importanza storica. Una particolarità della gipsoteca veliana è che nella maggior parte dei casi si tratta dei modelli originali in gesso delle sculture, cioè di quei modelli che costituivano il punto di partenza per la trasposizione delle opere in pietra o in bronzo, e non di calchi tratti in seguito dall'opera realizzata. Ciò significa che i gessi sono autografi, un fatto che li rende di valore inestimabile e che pone la collezione fra le più importanti a livello europeo.

La collezione principale del museo è arricchita ulteriormente dal lascito di Lorenzo Vela (1812-1897), fratello maggiore di Vincenzo, attivo soprattutto nell'ambito della scultura ornamentale, di genere e animalista, e da quello del figlio Spartaco (1854-1895), pittore di quadri di genere, di figure e di paesaggi. Oltre alla produzione artistica dei membri della famiglia Vela sono conservati presso il museo altri importanti nuclei: la pinacoteca, costituita in gran parte da opere di pittori lombardi e piemontesi del XVII e XIX secolo, la collezione grafica, la pregiata raccolta di fotografie d'epoca e la biblioteca di famiglia.

Il Museo Vincenzo Vela e le sue collezioni sono oggi proprietà della Confederazione elvetica. Secondo la volontà del padre, nel 1892 Spartaco Vela lega per testamento la proprietà (con tutti i suoi contenuti) allo Stato, a condizione che essa diventi un'istituzione di pubblica utilità, quale una scuola o un museo. Nel 1898, trasformata la casa in museo, le sue porte vengono aperte al pubblico. Oltre a essere la più antica raccolta d'arte a entrare in possesso della Confederazione Svizzera, si tratta anche del primo museo del Cantone Ticino.

L'esposizione permanente è allestita al piano terreno del museo ed è visitabile durante tutto il periodo di apertura (*Paesaggio con pecore* di Giovanni Segantini si trova nella sala XXI), mentre al piano superiore e nel parco vengono organizzate regolarmente mostre temporanee. Il museo propone inoltre molteplici opportunità di incontro con il pubblico, le quali spaziano dalle attività didattiche agli incontri musicali, dalle visite guidate ai convegni pubblici.