**Zeitschrift:** Quaderni grigionitaliani
**Herausgeber:** Pro Grigioni Italiano
**Band:** 80 (2011)
**Heft:** 3: Letteratura. Arte. Storia

**Artikel:** Segantini e oltre
**Autor:** Abbiati, Marcello
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-325328

**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:** 02.07.2025

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

Marcello Abbiati

# Segantini e oltre

"I miei antenati furono montanari e lo spirito delle Alpi si è comunicato al mio spirito che subito lo ha compreso e riprodotto sulle tele..."[1] ebbe a dichiarare Giovanni Segantini durante un'importante occasione pubblica, al culmine della carriera, un paio d'anni prima di morire. Un'affermazione senz'altro vera benché, in effetti, il pittore, suddito dell'Impero austro-ungarico poiché nato nel 1858 ad Arco in Trentino, fu durante tutta la sua breve esistenza un apolide, straniero in terre straniere. Egli ebbe un destino prettamente trentino, cioè dominato dall'emigrazione: condotto a Milano dal padre e affidato ad una sorellastra all'età di sette anni, trascorse la giovinezza nel capoluogo lombardo, trasferendosi in seguito con la compagna Bice Bugatti prima a Pusiano e Caglio, in Brianza, poi a Savognin nell'Oberhalbstein, ed infine a Maloja, in Engadina. Segantini, austriaco di nascita, non avendo prestato il servizio militare risultava renitente alla leva e privo di passaporto, e dunque nel 1894 il pittore iniziò le pratiche per la cittadinanza italiana, senza peraltro ottenerla. Fu quindi anche a causa delle difficoltà di cittadinanza e d'inserimento sociale che, con la compagna e i quattro figli, egli giunse a stabilirsi nell'agosto del 1894 a Maloja[2] presso lo chalet Kuomi. Se dunque alla decisione di trasferirsi nei Grigioni concorsero certamente ragioni di ordine pratico, d'altra parte non è possibile ignorare le motivazioni più strettamente legate alla psicologia, alla storia personale e all'evoluzione artistica del pittore trentino: non ha certamente torto la Quinsac nell'affermare che "la scelta dell'Engadina, quale terra da mitizzare, non risulta del resto casuale se si considera la doppia magia che essa era in grado di esercitare su Segantini: il fascino intrinseco del paesaggio (...) si fonde nella memoria a quello intimo e decantato dei luoghi dell'infanzia"[3]. Le Alpi svizzere divennero dunque per lui una sorta di

[1] Discorso tenuto da Segantini durante una conferenza a Samaden il 14 ottobre 1897, in occasione della presentazione al pubblico del suo progetto del *Panorama dell'Engadina*.

[2] Nella primavera dello stesso anno, Segantini era stato invitato a lasciare il paese dalla Reggenza di Savognin: le motivazioni che portarono a questa decisione furono, oltre che da una generica ostilità dei locali nei confronti del pittore, sospettato di ateismo e considerato di dubbia moralità, anche il ritardo nel pagamento delle tasse e l'irregolarità della sua posizione legale.

[3] A.-P. Quinsac, *Giovanni Segantini trentino e senza patria: chiave di lettura per una mostra antologica*, in G. Belli (a cura di), *Segantini*, Milano, 1987, p. 14.

*Heimatland*[4], e fu la permanenza di tredici anni nei Grigioni che permise all'artista di giungere ad una trasfigurazione totale della propria cifra stilistica e tecnica, catapultando la pittura segantiniana verso quella dei "grandi europei che vengono dopo l'Impressionismo; alla pari, almeno problematicamente, con Van Gogh, con Ensor, con Munch, in anticipo su Hodler"[5].

Lombardo di formazione, Segantini iniziò il proprio percorso artistico nell'ambiente di Brera, assimilando prontamente quel naturalismo impastato di sensibilità atmosferica, luce e colore proprio della Scapigliatura, integrandolo forse con la conoscenza delle opere di Medardo Rosso, e dunque sfiorando il nodo, allora attualissimo e problematico, dell'interazione tra luce, colore e movimento[6]. Durante la giovinezza, l'orizzonte artistico di Segantini venne ulteriormente ampliato dal rapporto professionale e d'amicizia con i fratelli Grubicy de Dragon, e in particolare il sodalizio con Vittore gli fruttò la conoscenza dell'espressione figurativa in Olanda, tramite Anton Mauve, oltre che dell'opera di Millet. Tuttavia, se si desidera individuare un punto di non ritorno nella produzione artistica segantiniana, il momento della frattura con l'accademia può essere ravvisato nel dipinto *Alla stanga* (autunno 1885): opera culminante dei suoi anni formativi, contiene in nuce, e ovviamente depotenziati, molti degli elementi della sua poetica futura. La sfida al verismo ottocentesco è sancita dalla pennellata robusta, che distribuisce la materia pittorica per masse cromatiche anziché sfumarla; la luce inizia quel processo di purificazione che proseguirà contro il cielo blu dell'Engadina; l'organizzazione prospettica della scena viene compressa entro il ripido taglio diagonale del primo piano e la linea rialzata dell'orizzonte.

Il divisionismo di Segantini, certamente eterodosso in confronto ai tentativi di sistematizzazione operati da Previati e Morbelli sul finire del secolo, assume una forma compiuta solo sul finire degli anni Ottanta: "...la mia tavolozza è la più semplice che immaginar si possa... Stabilite sulla tela *le linee esprimenti la mia volontà ideale*, procedo alla colorazione (...) e incomincio a tempestare la mia tela di pennellate sottili, secche e grasse, lasciandovi sempre tra una pennellata e l'altra uno spazio interstizio che riempisco con i colori complementari, possibilmente quando il colore fondamentale è ancora fresco, acciocché il dipinto resti più fuso. Il mescolare i colori sulla tavolozza è una strada che conduce verso il nero; *più puri saranno i colori che getteremo sulla tela, meglio condurremo il nostro dipinto verso la luce, l'aria e la verità*"[7]. Il brano riportato qui sopra, oltre a costituire una testimonianza preziosa per quanto riguarda il metodo di lavoro di Segantini, contiene un'interessante "dichiarazione di poetica". Parlando di "linee esprimenti la mia volontà ideale", l'artista trentino dichiara che la sua pittura è, innanzi tutto, verosimile ma non compiutamente rea-

---

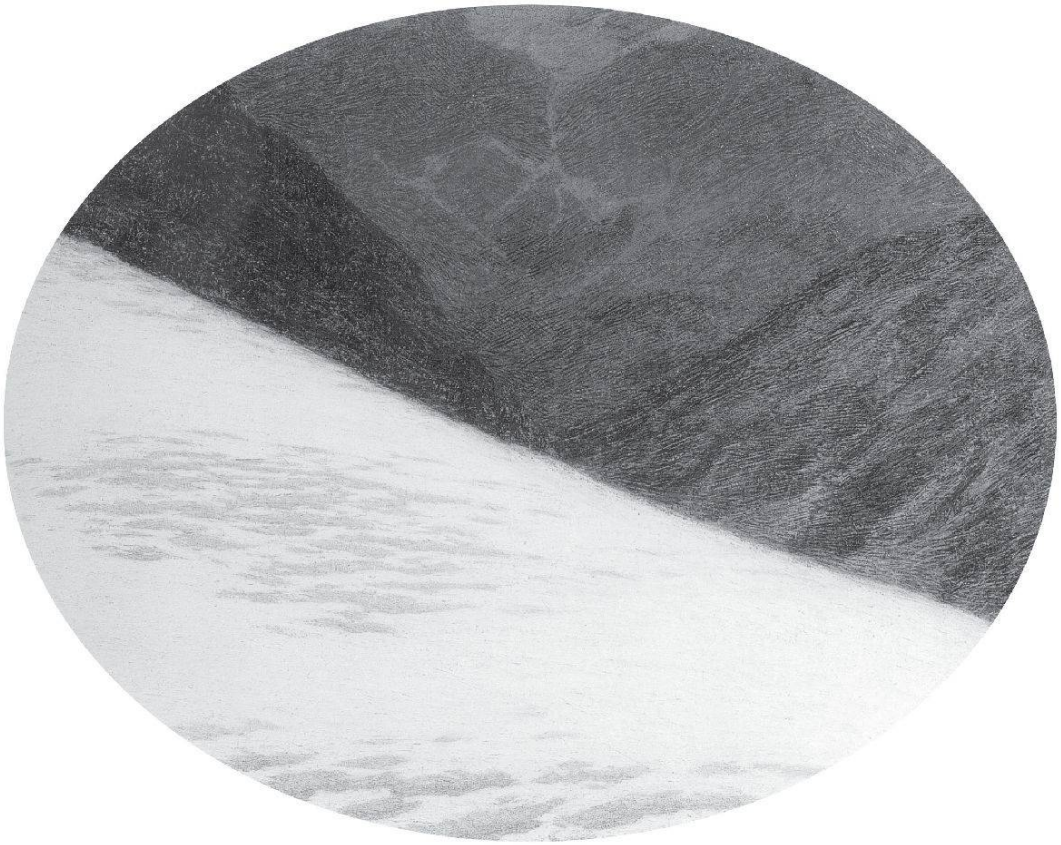
4 Patria/terra natale, intesa anche in senso ideale, elettivo.

5 F. Arcangeli, *Il primo a vedere le Alpi*, in *L'opera completa di Segantini*, Milano, 1973, p. 7.

6 Non è un caso, credo, che Segantini, insieme a Rosso e Previati, venga considerato dai futuristi punto di partenza irrinunciabile per l'Avanguardia: "Domandate a questi sacerdoti del vero culto (...) dove siano oggi le opere di Giovanni Segantini: domandate loro perché le Commissioni ufficiali non si accorgano dell'esistenza di Gaetano Previati; domandate loro dove sia apprezzata la scultura di Medardo Rosso!" (*Manifesto dei Pittori Futuristi*, 11 febbraio 1910).

7 Lettera indirizzata da Segantini a Orsi nel 1896, da G. Belli, *Procedere nella luce*, in *Segantini*, a cura di G. Belli, Milano, 1987, p. 19.

**Vittore Grubicy De Dragon**, La montagna azzurra *(1895), pastello su cartone, 47x58.5 cm, collezione privata*



**Angelo Morbelli**, Il ghiacciaio dei Forni *(1914-19), olio su tela, 75x94 cm, collezione privata*

listica: il paesaggio dipinto risulta essere frutto di un'esperienza vissuta e fortemente drammatizzata. Man mano che la creazione artistica procede, Segantini si trova costretto a confrontarsi con un paesaggio sempre più consono alla propria realtà interiore, e l'Engadina sembra diventare dunque un luogo della mente, innanzitutto.

È innegabile, tuttavia, che la quasi totalità dei dipinti realizzati a Savognin e Maloja riproducano realtà orografiche esistenti, anche se assimilate e ricomposte in maniera spesso arbitraria. La formazione lombarda e dunque tradizionalmente improntata ad un forte realismo non venne mai completamente rinnegata durante i tredici anni trascorsi nel Grigioni, anche se l'intelaiatura compositiva tipica dei suoi dipinti dell'ultimo decennio, pur partendo da premesse "reali" (l'Engadina, più che essere una valle, è in effetti un altopiano), mostra con chiarezza il grado di astrazione visiva cui era approdato il pittore al culmine della carriera. La montagna di Segantini esclude quasi sempre ghiacciai, burroni e abissi, è per lo più un pianoro "organizzato in campiture parallele o in un gioco di curve concave e convesse, che sotto l'orizzonte si chiude con il profilo delle cime, come se l'intera catena fosse osservata dall'alto"[8]. Una montagna antiromantica alla sua, dunque, dove la sublimazione delle vette alpine lascia posto ad ampi e distesi panorami: "la verticalità divina è abbandonata a favore di un'orizzontalità umana"[9]. Il colore terso, steso per lunghi filamenti di tonalità pure ricche di suggestioni tattili, contribuisce in maniera determinante a restituire la matericità e la verità del paesaggio montano, spesso con l'aiuto di un naturalismo esacerbato[10]. La "verità" alla quale il pittore fa riferimento nella lettera ad Orsi è dunque quella che permette al turista, ancora ai giorni nostri, di riconoscere il paesaggio del fondovalle engadinese come "segantiniano"[11].

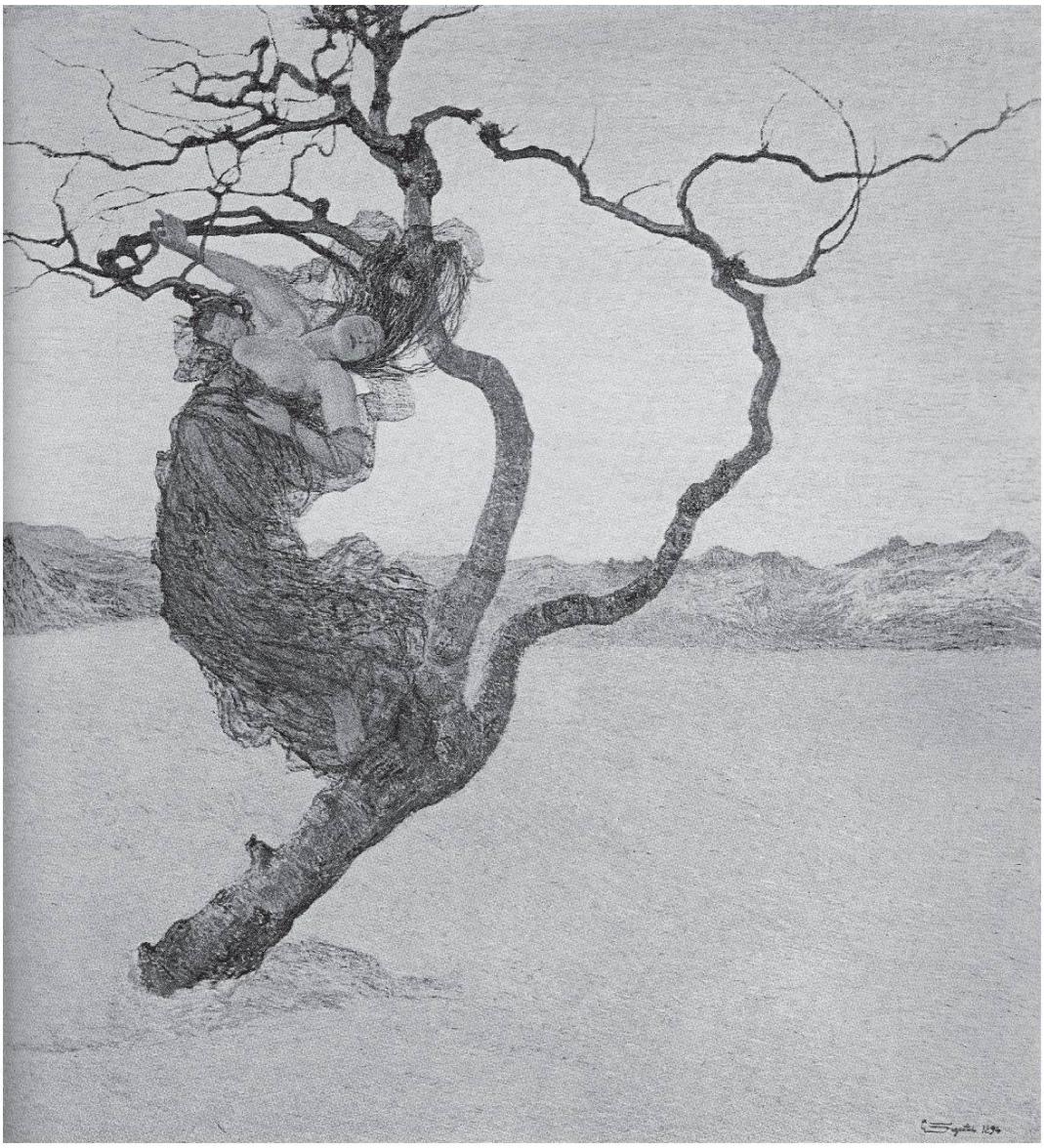
Anche gli elementi più tipici del paesaggio alpino subiscono il medesimo processo di risemantizzazione, assurgendo alla funzione di elementi iconografici simbolici: la nuvola diventa presagio di sventura, la neve rappresenta "la morte di tutte le cose", il ruscello lo sgorgare ed il fluire della vita. Il simbolo dunque viene mimetizzato da Segantini nella verità e varietà del creato, ed elementi allusivi compaiono anche in dipinti apparentemente descrittivi, come accade ne *La raccolta del fieno* (1890-1898), dove l'arabesco di nubi scure che eclissa il sole pare proiettare un presagio sinistro

[8] A.-P. Quinsac, *Ruskin, Segantini, Hodler. Dalle "cattedrali della terra" alla montagna-concetto*, in *Le Cattedrali della Terra. La rappresentazione della Alpi in Italia ed Europa 1848-1918*, Milano, 2000, p. 38.

[9] V. Anker, *Dal viandante romantico alla folla dei panorami: frontiere e ibridazioni nella rappresentazione dello spazio alpestre*, in *Le Cattedrali della Terra. La rappresentazione delle Alpi in Italia ed Europa 1848-1918*, Milano, 2000, p. 26.

[10] Illuminante, a questo proposito, è la riflessione di R. Jakobson ne *Il realismo nell'arte*: "Nell'arte l'esagerazione è inevitabile [...] per mettere il luce l'oggetto è necessario deformarne l'apparenza precedente [...] Se l'oggetto apparirà colorato in modo nuovo sarete indotti a pensare che esso è divenuto più sensibile, meglio visibile, *più reale*".

[11] L'enorme influsso che l'arte di Segantini ebbe sulla pittura di montagna è testimoniato anche dalla descrizione divertita che Thomas Mann fa, ne *La montagna incantata*, delle opere esposte nell'appartamento del consigliere Behrens al Sanatorio Internazionale Berghof di Davos: "C'erano poi soprattutto paesaggi di montagna, monti nevosi o vestiti di verdi abeti, monti avvolti nella nebbia delle solitudini e monti, i cui netti e secchi contorni si stagliavano, sotto l'influsso di Segantini, contro il cielo profondamente azzurro" (T. Mann, *La montagna incantata*, Milano, 2005, p. 237).



**Giovanni Segantini**, Le cattive madri *(1894), olio su tela (particolare), Kunsthistoriches Museum, Wien*

su una scena altrimenti idilliaca. I medesimi tragici presentimenti assumono forma visibile nel dipinto *La Morte*, nel quale la mole compatta e violentemente centripeta della massa nuvolosa che incappuccia il Piz Duan amplifica l'opprimente sensazione di annientamento, dovuta all'abbacinante bagliore della neve, che pervade il dipinto. L'identificazione della stagione invernale con la morte, benché non molto originale, assume nella poetica segantiniana un valore paradigmatico: la neve, rappresentata sotto forma di mantello gelido che colma, soffocandole, le vallate alpine, ritorna ossessivamente in molte opere, come ne *Il ritorno dal bosco* (1890) e *Il dolore confortato dalla fede*, solo per citarne alcune. Forse scontato ma indiscutibilmente valido, il binomio neve - morte dimostra tutta la sua efficacia drammatica anche nel celebre capitolo dove Thomas Mann, buon conoscitore della pittura segantiniana, fa

affrontare ad un pavido Hans Castorp "il nulla, il bianco nulla vorticoso"[12] di una furibonda tempesta di neve.

La trasfigurazione poetica degli elementi naturali non è ovviamente sintomo di un romanticismo attardato, bensì di un incipiente clima simbolista che Segantini, almeno per quanto riguarda il panorama italiano, contribuisce a creare. Tuttavia, in alcune delle sue ultime opere, il simbolo lascia posto all'allegoria, ed espressioni indirette di significati altri sono certamente presenti ne *L'angelo della vita* (1894), *L'amore alle fonti della vita* e ne *La Vanità* (1897), culminando infine nel *Trittico della Natura* (1896-1899) che, per qualche verso, pare rispondere al quesito escatologico evocato da Gaugin in *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (1897). Allo scoccare del secolo anche i demoni di Nietzsche paiono strisciare nel cupo notturno de *Le cattive madri* (1894), nel quale "l'eterna clessidra dell'esistenza viene sempre di nuovo capovolta (...) e così pure questo ragno e questo lume di luna tra i rami"[13], confermando le forti influenze mitteleuropee nell'opera segantiniana dell'ultimo decennio, che "non poteva essere logicamente intesa dall'ambiente milanese, ma perfettamente corrispondeva alla svolta di gusto attuata dalla Secessione viennese"[14].

La fortuna che Segantini, ancora vivente, conobbe in Italia non è in alcun modo paragonabile all'enorme considerazione che la sua opera godette all'estero: i suoi dipinti furono esposti, insieme a quelli di Cézanne, Renoir, Rodin, Ensor, Toulouse-Lautrec a Bruxelles; divenne famoso a Parigi, dove fu invitato ad esporre alle Esposizioni Universali del 1899 e del 1900, e l'eco della sua fama giunse fino in America, procurandogli una commissione da parte della Stern Gallery di San Francisco. A livello artistico, gli interlocutori privilegiati del pittore di Arco furono tuttavia i membri della Secessione viennese, che conobbero le sue opere nel 1896 quando il dipinto *Le due madri* (1889) vinse la medaglia d'oro dello Stato all'Esposizione di Vienna. Ancora nella capitale asburgica l'anno seguente fu dato alle stampe, a spese dello Stato, la monografia di William Ritter *Giovanni Segantini, Gesellschaft für vervielfältige Kunst* e un'intera sala gli fu riservata quando nel 1898 venne inaugurato il Palazzo della Secessione di Olbrich. Nel dicembre dello stesso anno Segantini, in risposta al pamphlet di Tolstoi *Qu'est-ce-que l'art*, ribadì la propria concezione dell'arte pubblicando un articolo su "Ver Sacrum", l'organo ufficiale della Secessione: "Dell'arte fatene un culto... L'eletto che si sentirà tormentato dalla passione dolce e buona dell'arte dovrà abbandonare parenti e ricchezze, e così spoglio di ogni materiale possesso presentarsi a quel convito d'artisti (...) sparsi in tutte le regioni...L'arte non è solo l'attività che produce la bellezza, ma è la sola attività che produce la ricchezza nel vero senso della parola (...) cioè il valore spirituale umano..."[15]. Ancorché espressi in modo piuttosto ingenuo, i principi artistici e sociali dichiarati in questo scritto si avvicinano in maniera impressionante agli obiettivi, anche politici, che i Secessionisti si proponevano di raggiungere mediante un'arte finalmente liberata dal giogo del mercato e dalla cultura liberale della genera-

[12] T. Mann, *La montagna incantata*, Milano, 2005, p. 451.
[13] F. Nietzsche, *La Gaia Scienza*, Milano, 1965.
[14] M. C. Gozzoli, *Catalogo delle opere*, in *L'opera completa di Segantini*, Milano, 1973, n. 352, p. 117.
[15] "Ver Sacrum" n. 5, 1899.

**Gustav Klimt**, Isola sull'Attersee *(1901 circa), olio su tela, 100x100 cm, collezione privata*

zione precedente. Lo stesso Klimt, con cui, tra l'altro, Segantini ebbe un breve rapporto epistolare, dichiarò che il movimento della Secessione "per raggiungere i suoi scopi (...) vuole (...) incoraggiare un vivace contatto coi più eminenti artisti stranieri e offrire più ampi orizzonti al pubblico (...) mostrando la via dell'evoluzione artistica comune..."[16]: dunque l'ospitalità offerta alle opere di Segantini tra le mura della Secessione rientrava in effetti entro un programma ideologico ben definito, il cui primo postulato era la libertà dell'arte, proprio perché essa era chiamata a svolgere un ruolo politico e sociale. Forse ancora più interessanti di quelle ideologiche, furono le contingenze di tipo culturale e artistico-formale a favorire l'avvicinamento tra l'artista trentino e i colleghi viennesi. Segantini, nonostante la carente formazione culturale, era un lettore appassionato e alcuni dei testi della sua biblioteca di Maloja erano i medesimi che circolavano nei salotti della borghesia progressista mitteleuropea, i cui gusti oscillavano ecletticamente

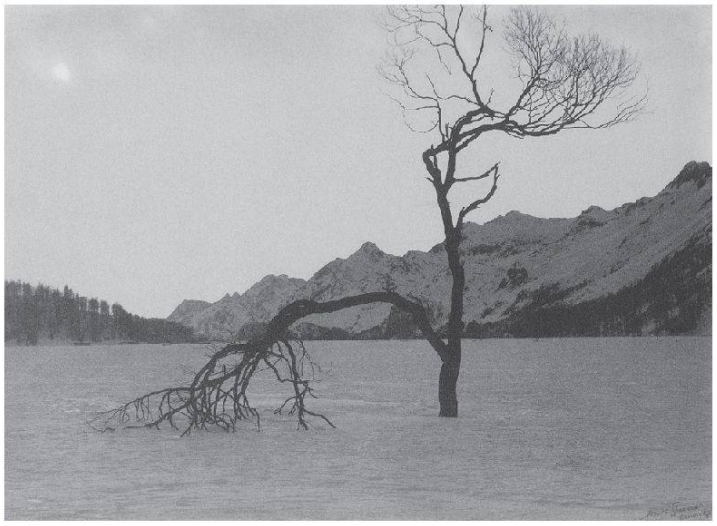
[16] Estratto dallo Statuto della Secessione, apparso nel primo numero di "Ver Sacrum" nel 1898.

tra Nietzsche e il ciclo del *Nirvana* (del quale l'artista illustrò dei passi ne *Le cattive madri* e *Il castigo delle lussuriose*). A questo proposito giova notare come il tema della femme fatale, molto popolare tra i decadentisti e anche all'interno dello *Jugendstil* (la *Giuditta/Salomè* ne è il prototipo) venne il più delle volte declinato da Segantini in quello della maternità, per poi riemergere solo parzialmente nel ciclo ispirato al *Nirvana* e ne *La vanità*, dove la peccaminosa contaminazione tra carne serpentina e muliebre rimanda alle allegorie di Franz Von Stuck, artista che prese parte alla Secessione di Monaco e che fu considerato dal gruppo viennese una sorta di mentore. Anche la stilizzazione decorativa di elementi naturali tanto amata dai Secessionisti venne in parte recepita dal pittore, benché in maniera meno bizantineggiante e astrattiva, e ne forniscono validi esempi la suggestiva contorsione del piccolo pino de *L'amore alle fonti della vita* o la nodosa betulla de *L'angelo della vita*. Se le affinità sinora individuate dimostrano il debito che la pittura di Segantini ebbe nei confronti della cultura pittorica secessionista, è comunque evidente che vi fu un rapporto di scambio reciproco tra le due parti. "La cosa più grande che si possa vedere in questa mostra (...) sono le opere di Segantini... Avvicinatevi ad un quadro, osservatelo, cosa vedete? Punti, macchie, un baluginare, un ondeggiare, un caos. Ma allontanatevi, e nascerà un mondo"[17] scriveva un entusiasta Herman Bahr dopo aver visto le sue opere alla prima esposizione della Vereinigung Bildender Künstler Oesterreichs a Vienna, dimostrando come l'eterodossa tecnica divisionista segantiniana avesse profondamente colpito i visitatori dell'élitaria esposizione. Ne è una prova l'interpretazione "danubiana" che ne diede Klimt nei suoi primi paesaggi (*Isola sull'Attersee*, 1901; *Faggeto I*, 1902 circa) e la cui eco si ritrova anche nella seconda generazione secessionista, ma in quel caso declinata nella particolare attenzione alla resa delle qualità tattili dei materiali rappresentati. In effetti, alcune opere del primo periodo grigionese mostrano un Segantini particolarmente attento alla descrittività materica degli oggetti rappresentati, come ad esempio accade con la sinfonia di bruni che qualificano tono su tono paglia, legno, abiti e pelli ne *Le due madri*; per non parlare poi di veri e propri studi condotti sulle varie qualità dei materiali (senza tuttavia mai cadere nella trappola dell'iperrealismo) che caricano di significati ulteriori un dipinto quale *Sul balcone* (1892), dove le varie stagionature ed essenze del legno descrivono le balaustre, i graticci, i ballatoi e i tetti del villaggio rurale di Savognin. Un compiacimento materico, ma mai fine a se stesso, che appunto pare ritornare con uno scarto di vent'anni nel magnifico *Mulino in rovina* (1916) di Egon Schiele, grande artista che seppe intuire anche le potenzialità estetiche di astratte vedute urbane ridotte a campiture di intonaci grezzi e dai colori vivaci: un espediente figurativo peraltro già adottato dallo stesso Segantini nelle due vedute di Savognin che fanno da sfondo a *Ragazza che fa la calza* (1888) e *Ritorno dal bosco*, e che assurge al ruolo di motivo figurativo autonomo nella bella veduta di *Savognino d'inverno* (1890). Straordinariamente fertili e dense di significati, le suggestioni che l'arte di Segantini esercitò sulla giovane pittura espressionista di derivazione viennese meriterebbero uno studio approfondito: in questa sede ci si limiterà a segnalare il caso emblematico del dipinto *Albero autunnale al vento*, realizzato da Schiele nel 1912, nel quale l'andamento tormentato e

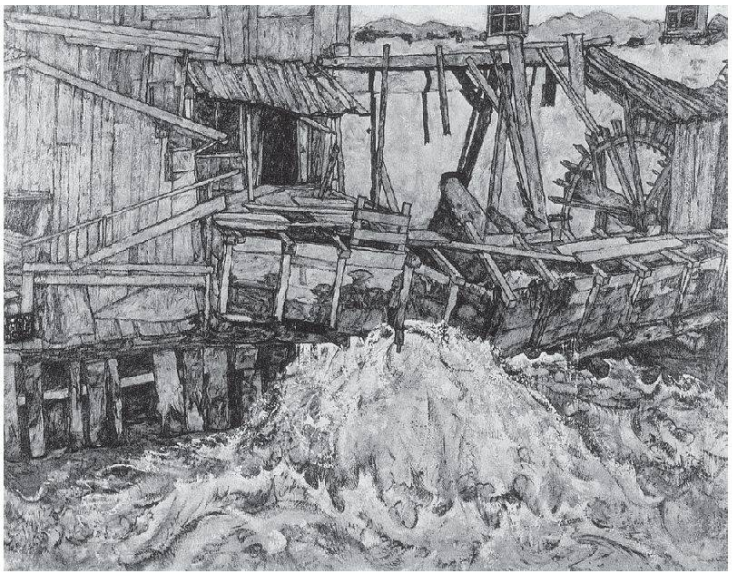
[17] H. Adamek, *La messa in scena della vita di Giovanni Segantini*, in *Segantini*, Milano 1987, p. 28.

**Egon Schiele**, Albero autunnale al vento *(1912), olio su tela, 80x80.5 cm*

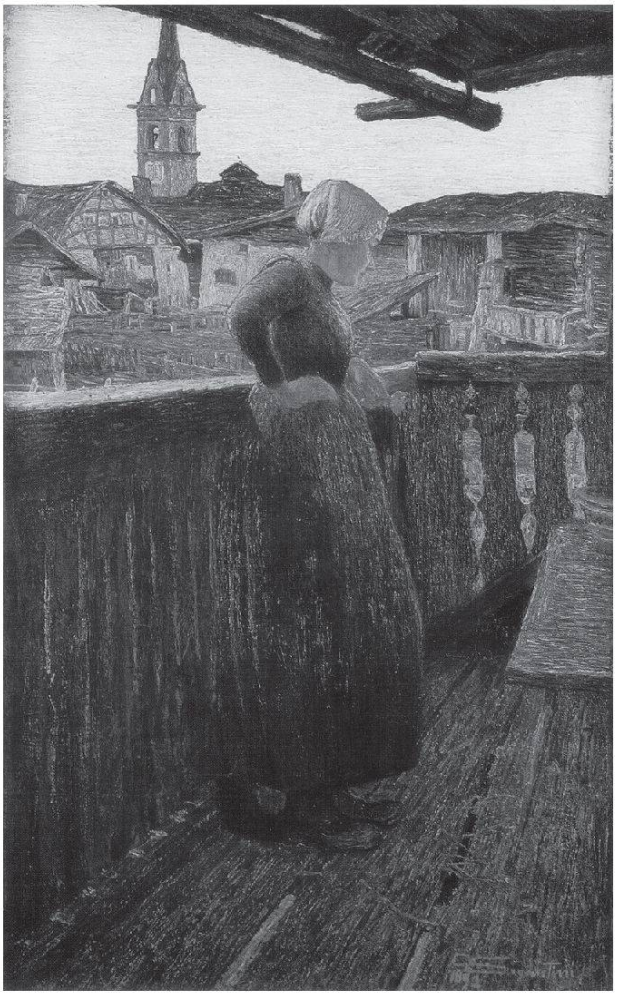
**Paul Klee**, Vergine (sognante) *(1903), acquaforte, 23x30 cm*



**Albert Steiner**, Sera d'inverno presso Maloja *(1914 circa), copia alla gelatina d'argento su carta opaca, Bündner Kunstmuseum, Chur*



**Egon Schiele**, Mulino in rovina *(1916), olio su tela, 110x140 cm, Niederösterreiches Landesmuseum, Wien*



**Giovanni Segantini**, Sul balcone *(1892), olio su tela, 66x41.5 cm, Kunsthaus, Chur*

"urlante" del fusto e dei rami trova un antecedente plausibile nelle straziate betulle de *Le cattive madri*, opera infatti acquistata dalla Secessione di Vienna e nel 1901-02 dal Ministero della pubblica istruzione austriaco. L'inserimento del tema delle cattive madri, che per Segantini rappresentava un doloroso riferimento autobiografico, entro un contesto paesaggistico serotino e desolato può certamente essere inteso anche come simbolo di uno stato d'animo, probabilmente condiviso da Schiele e successivamente trasposto nell'olio su tela del 1909, come sembrerebbero testimoniare anche l'andamento lineare esasperato e la cromia spenta e tetra che accomuna i due dipinti: una prova ulteriore della presenza di inquietudini nordiche che permeano alcune opere del Maestro, naturalmente comprese ed apprezzate in ambito protoespressionista. L'inquietante motivo iconografico dell'albero visitato da entità sovrannaturali[18] era comunque destinato a suggestionare diverse generazioni di artisti, come dimostra, ad esempio, l'interpretazione lievemente ironica che ne diede un giovane Paul Klee nella bella incisione soprannominata "la vergine sull'albero". Anche il fotografo Albert Steiner[19] – che coltivava vivaci interessi per la pittura contemporanea, in particolare quella di Hodler, di Giovanni Giacometti e, naturalmente, di Segantini – riprese il medesimo tema in *Sera d'inverno presso Maloja* (1914). Dunque il mitico isolamento di Segantini a Maloja non gli impedì di incidere in maniera significativa anche su realtà artistiche non immediatamente contigue e, come testimoniato dalla corona di fiori con la scritta "DEM GROSSEN MEISTER – DIE SECESSIONISTEN WIENS" deposta il primo ottobre 1899 sulla sua tomba, le montagne si rivelarono, come in altri casi, più che una barriera, una membrana particolarmente permeabile ai flussi culturali e artistici.

Pur tenendo conto del grande valore artistico e dell'enorme fortuna postuma della sua pittura, risulta lampante come una consistente parte della fama di cui Giovanni Segantini godette una volta defunto fosse dovuta alla sua morte "solitaria" sullo Schafberg, per certi versi davvero leggendaria[20]. Tuttavia, che il pittore trentino non fosse affatto una sorta di rude cantore delle Alpi lo dimostrano con chiarezza il suo stile di vita e il ménage familiare, tutt'altro che frugale[21]: basti ricordare come egli – quando

[18] Com'è noto, il dipinto di Segantini in questione è ispirato al ciclo del Nirvana: tuttavia anche nelle mitologie del Nord Europa compaiono spesso entità soprannaturali che abitano le chiome e i rami degli alberi.

[19] Albert Steiner (1877-1965), formatosi nel rinomato atelier di Jean Moeglé (Thun) e Frédéric Boissonas (Ginevra) ed ispirato da pittori quali Giovanni Segantini e Ferdinand Hodler, è riuscito a tradurre il suo stupore per l'incontaminato mondo delle montagne in immagini piene di magia. La tecnica e l'interpretazione che permeano i suoi primi scatti sono in gran parte di ispirazione pittorica, e anche in anni successivi i suoi ingrandimenti si avvicinano al dipinto. Le sue fotografie sono tuttavia ripetutamente caratterizzate da una composizione precisa dell'immagine, dall'interesse nei confronti di superfici e strutture e da una rappresentazione semplice e diretta di ciò che appare alla vista. In questo senso Albert Steiner può considerarsi proiettato verso la modernità, come si evince al meglio dalle sue immagini su carta lucida in neutre tonalità di grigio, estremamente nitide e ricche di dettagli, in forma di negativi su vetro, che riproducono la realtà in modo oggettivo.

[20] Curiosamente, Segantini aveva già prefigurato la sua fine epica in un dipinto di gioventù – l'*Eroe morto* (1879-80) – prestando le proprie fattezze all'immagine di un guerriero seminudo composto nel feretro.

[21] Durante i mesi invernali, quando il rigido clima e il maltempo si accanivano con particolare violenza sugli alpigiani, la famiglia Segantini abbandonava lo chalet engadinese per svernare con servitù a seguito nella vicina Bregaglia, ospite dell'Hotel Palazzo Salis di Soglio.

**Albert Steiner**, Rifugio sullo Schafberg, dove morì Segantini *(1927 o ante), copia alla gelatina d'argento su carta opaca, Bündner Kunstmuseum, Chur*

aristocratici turisti o mercanti d'arte venivano a fagli visita in atelier – si facesse portare dalla fantesca, in tutta fretta, redingote e stivali lucidati di fresco, che era solito indossare con nonchalance tra la neve e il fango di Maloja. Dopotutto l'Engadina, proprio in quegli anni, stava diventando un luogo di villeggiatura d'élite: già allo scoccare del secolo la valle poteva infatti vantare un numero notevolissimo di strutture alberghiere di alto livello, dall'Hotel Roseg a Pontresina allo storico Hotel Palace Maloja. La sua fama di meta turistica più esclusiva delle Alpi e di sofisticata enclave culturale attirò, tra Ottocento e Novecento, la nobiltà e il gran mondo di mezza Europa, nonché scrittori, filosofi e artisti del calibro di Herman Hesse, Thomas Mann, Ernst Bloch, Rainer Maria Rilke, Otto Dix, Ferdinand Hodler, Ernst Ludwig Kirchner. Culturalmente e socialmente in posizione tutt'altro che eccentrica, Segantini amava e apprezzava le buone letture, e la sua biblioteca di Maloja vantava numerosi volumi e riviste, i medesimi che circolavano nei salotti della borghesia progressista mitteleuropea. Di provata fede socialista, egli sapeva tuttavia apprezzare e condividere il "buon gusto" dei suoi facoltosi mecenati, come dimostrano i mobili di Carlo Bugatti – in stile moresco – che arredavano il suo chalet, abbarbicato ad oltre 1800 metri sul livello del mare!

Il grande fascino che il "personaggio Segantini" esercitò sui contemporanei era destinato a perdurare, e anzi ad aumentare in seguito alla sua dipartita: le biografie sul pittore divennero presto delle vere e proprie agiografie, e la sua vita fu fonte di ispirazione e suggestione anche per i posteri. A questo proposito, una menzione speciale spetta al già citato Albert Steiner, la cui fissazione per la fotografia di montagna assunse dei caratteri decisamente ossessivi negli anni successivi alla morte del pittore,

a cui dedicò una serie di magnifici scatti, in una sorta di necrofilo pellegrinaggio fotografico.

Perfino il sommo Vate Gabriele D'Annunzio – mettendo da parte per un istante il proprio eroico autocompiacimento – trovò il tempo di celebrare in un carme la vita e la morte "di colui che cercava una patria nelle altezze più nude sempre più solitaria"[22]. Anche Umberto Boccioni, in procinto di sprovincializzarsi culturalmente e trovandosi tra le mani una biografia di Segantini, se ne sentì immediatamente ed empaticamente un epigono: "non so cosa scrivere, tanto mi commuove l'opera, la vita, l'anima di quel grande! Trovo giustissimo – perché lo provo io

[22] Gabriele D'Annunzio, *Per la morte di Giovanni Segantini*, in *Elettra* (1903)

Implorazione dei monti, voci del regno alto e santo,
dolor selvaggio dei vènti combattuti, profondo pianto
delle sorgenti pure,
quando l'ombra discesa da un più alto regno benda
la rupe e il ghiacciaio albeggia solo come un cammino che attenda
grandi orme venture!

Salutazione dei monti, coro delle gioie prime,
laude impetuosa dei torrenti, fremito delle cime
percosse dalla meraviglia,
quando si fa la luce nelle vene della pietra
come nelle fibre del fiore perché Demetra
rivede la sua figlia!

Dominazione dei monti, purità delle cose intatte,
forza generatrice delle fiumane pròvvide e delle schiatte
armate per l'eterna guerra,
mistero delle più remote origini quando un pensiero
divino abitava le fronti emerse dai mari! O mistero,
purità, forza sopra la Terra!

Spenti sono gli occhi umili e degni ove s'accolse l'infinita
bellezza, partita è l'anima ove l'ombra e la luce la vita
e la morte furon come una sola
preghiera, e la melodìa del ruscello e il mugghio dell'armento e il tuono
della tempesta e il grido dell'aquila e il gemito dell'uomo
furon come una sola parola,

e tutte le cose furono come una sola cosa
abbracciata per sempre dalla sua silenziosa
potenza come dall'aria.
Partita è su i vènti ebra di libertà l'anima dolce e rude
di colui che cercava una patria nelle altezze più nude
sempre più solitaria.

O monti, purità delle cose intatte, forza, mistero
sopra la Terra, ella va e ritorna come un pensiero
immortale sopra la Terra.
O monti, o culmini, il suo dolore fu come la vostra ombra
sopra la Terra. La sua gioia sarà oltre la sua tomba
un palpito della Terra.

**Albert Steiner**, Il cimitero di Maloja, dove Segantini è sepolto *(1927 o ante), copia alla gelatina d'argento su carta opaca, Galerie Zur Stockeregg, Zürich*

nel mio piccolo – l'effetto che in Segantini produceva la solitudine..."[23]. Infine, anche in tempi più recenti la figura di Segantini ha continuato a riscuotere grande successo, spesso più quale incarnazione di reali o presunti valori etici e spirituali piuttosto che come pittore: uno per tutti, Joseph Beuys nutrì per tutta la sua vita una grande ammirazione per l'artista (ma non per l'opera), con il quale riteneva di condividere un approccio archetipale e trascendentale alla montagna e alla natura. Sulla base di questi presupposti egli realizzò la celebre istallazione *Voglio vedere le mie montagne* realizzata in due fasi, nel 1950 e nel 1971: a suo parere, Segantini era appartenuto al gruppo di artisti che avevano osato penetrare una spiritualità nuova, atavica e protostorica allo stesso tempo, nella quale la montagna era considerata lo "zenith dello spirito".

Tuttavia Beuys non fu certo il primo a cogliere le potenzialità spirituali e religiose insite nell'ambiente alpino: infatti il mito della montagna redentrice conobbe una fase apicale proprio al termine del XIX secolo, grazie a scrittori e filosofi di prim'ordine quali Ibsen, Nietzsche e Ruskin e, curiosamente, anche ad opera della retroguardia intellettuale vittoriana che amava associare il paesaggio montano con la rettitudine morale.

[23] "Il Sig. Chiattone m'ha prestato un libro su Segantini di Primo Levi! Non ho ancora finito ma non so cosa scrivere, tanto mi commuove l'opera, la vita, l'anima di quel grande! Trovo giustissimo — perché lo provo io nel mio piccolo — l'effetto che in Segantini produceva la solitudine — Beata solitudo sola beatitudo" (U. Boccioni, *Diario*, 1° aprile 1908)

**Joseph Beuys**, Voglio vedere le mie montagne *(1950-70), Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven*

*La camera dove Giovanni Segantini morì sullo Schafberg, oggi Chamanna Segantini (Pontresina)*

"I rivoluzionari francesi trasformarono le cattedrali della Francia in stalle; voi avete trasformato le Cattedrali della Terra in piste da gara" fu l'accusa scagliata da Ruskin, proprio negli stessi anni, a Leslie Stephen e ai suoi fiancheggiatori, sostenitori di un turismo alpino e sportivo "di massa" in grado di soddisfare le richieste di mondanità, relax e comfort degli strati emergenti della borghesia imprenditoriale europea. L'alpinismo sportivo servì da apristrada all'industria del turismo, e anche Segantini, valente alpinista lui stesso, aderì entusiasticamente a questa nuova forma di svago, in grado di mitigare, a suo parere, l'asperità e la "tetraggine" delle Alpi. Dunque il progetto del *Panorama dell'Engadina* che il pittore sviluppò, a partire dal 1897 e in collaborazione con direttori d'albergo e di banca engadinesi, rientra da un lato nell'ambito di quell'art réclame il cui fine era attirare i cittadini verso le mete turistiche, mentre dall'altro costituisce un tardivo esempio di quella moda, di metà Ottocento, dei panorami, cioè delle vedute continue, circolari o estese sottoforma di immensi dipinti allestiti in maniera spettacolare. Anche Segantini si preoccupò di trovare, oltre che degli sponsor, anche dei collaboratori adeguati alle dimensioni dell'impresa: Giovanni Giacometti, giovane artista bregagliotto destinato a diventare nel ventennio successivo il più importante pittore svizzero della sua generazione, fungeva da consulente artistico e primo collaboratore. Segantini chiese anche aiuto a Cuno Amiet, amico sodale di Giacometti e valente pittore egli stesso, e pure a Ferdinand Hodler, il più importante pittore elvetico dell'epoca, che già aveva partecipato all'esecuzione del *Panorama di Bourbaki* (oggi a Lucerna). Il *Trittico della Natura*, ora conservato al Museo Segantini di St. Mortiz, è la trasfigurazione in chiave simbolista e sacrale (fu infatti progettato sul modello dei polittici lignei del Nord Europa) del *Panorama dell'Engadina* e, paradossalmente, procede in senso opposto rispetto all'ideazione e agli scopi originari di questo. Il *Trittico*, come già detto in precedenza, fu interrotto dalla morte improvvisa del pittore, deceduto "all'ultima glusch del dì" il 28 settembre 1899, a causa di un attacco di peritonite. Il primo ottobre 1899 venne sepolto nel piccolo cimitero di Maloja e toccò proprio a Giovanni Giacometti ritrarre le spoglie del suo Maestro.

"Non voglio essere un epigono di Segantini e questo Lui lo sapeva. Anch'io mi sono affezionato a questa regione e ciò che ci ha uniti in vita la morte non separerà"[24]: fu con parole solenni che Giovanni Giacometti palesò, a pochi giorni dalla morte del Maestro, la sua decisione di fare della natale Bregaglia la propria patria definitiva. Come d'altronde ammise, con riconoscenza, in più occasioni, furono lo straordinario carisma della figura di Segantini e le nuove possibilità espressive insite nella sua tecnica pittorica che permisero a Giacometti di guardare la sua valle natia con occhi diversi: infatti il concetto di "visione" non riguarda unicamente quel processo fisico che determina l'impressione dell'immagine sulla retina, ma comprende anche tutto il bagaglio di aspettative e conoscenze, in possesso dell'osservatore (in questo caso del pittore), che concorre in maniera definitiva a costruire e categorizzare l'immagine[25]. Il primo contatto diretto tra i due fu tuttavia un incontro mancato: infatti quando

[24] Lettera a Cuno Amiet, 29 ottobre 1899.
[25] N. Warburton, *La questione dell'arte*, Torino, 2004, pp. 81-82.

Giacometti, dopo essere rimasto folgorato dai suoi dipinti a Roma e all'Esposizione universale di Parigi (1889), si recò a Savognin nel marzo del 1894 per conoscerlo di persona, trovò ad accoglierlo solamente la compagna Bice e i figli, dato che il Maestro stava trascorrendo la fine dell'inverno sull'alpeggio di Tussagn.

Il successivo trasferimento della famiglia Segantini a Maloja favorì la nascita di una profonda amicizia e una proficua collaborazione tra i due, anche se Giacometti si considerò sempre in una posizione subordinata (sia a livello emotivo che artistico) rispetto all'italiano, più anziano di una decina d'anni. Egli entrò in contatto diretto con l'arte di Segantini quando prese parte, in qualità di primo assistente, alla sfortunata impresa del *Panorama*, esperienza che tuttavia gli consentì di compiere un vero e proprio apprendistato artistico presso il Maestro. Un apprendistato che gli fruttò, oltre ad un accostamento non superficiale alla variante segantiniana della tecnica divisionista, anche l'apprendimento degli artifici spaziali e compositivi che avevano permesso all'italiano di rifondare la pittura di paesaggio e, anzi, di dedurre da essa un nuovo genere, quello della pittura alpina. Infatti, alla fine del XIX sec., le Alpi divennero, anche grazie alla cosmopolita e acuta politica culturale del CAI (fondato nel 1863 dal ministro delle Finanze Quintino Stella), un soggetto iconografico autonomo che, come accadde alle marine fiamminghe del Seicento, si emancipò dalla vera e propria pittura di paesaggio, divenendo un genere pittorico a se stante. Ovviamente la concezione pittorica segantiniana fu, in questo senso, determinante, e lo dimostra il lungo elenco di pittori di montagna che dalle sue visioni presero le mosse, che tra gli altri comprendono Longoni, Cunz, Fornara e lo stesso Giovanni Giacometti...Anche il decano del panorama artistico elvetico, Ferdinand Hodler – quasi un coetaneo di Segantini[26] – nonostante avesse raggiunto la fama dipingendo drammatici cicli a sog-

[26] Ferdinand Hodler (Berna 1853 – Ginevra 1918) è considerato il fondatore dell'arte moderna svizzera: fu allievo di B. Menn a Ginevra ma la sua formazione incluse anche lo studio appassionato dei grandi maestri del passato, in particolare Holbein. La sua pittura è qualificata dall'uso di colori puri, vibranti e luminosi; il tratto è denso ed espressivo; gli impianti compositivi si caratterizzano per i ritmi simmetrici che gli consentirono di organizzare efficacemente, oltre ai paesaggi, anche le grandi composizioni storico-decorative che gli furono commissionate sia dal Governo federale sia da istituzioni estere. La sua pittura, pur essendo d'ambito simbolista, presenta aspetti di sconcertante realismo: tuttavia l'acme del suo simbolismo coloristico è raggiunto nei ritratti e nei paesaggi dell'ultimo periodo che, dipinti con colori energici e netti hanno fatto parlare di protoespressionismo. Le sue opere fondamentali d'ambito simbolista possono essere considerate *La Notte* (1890), *L'Eletto* (1893-94), *Euritmia* (1895), tutte conservate al Kunstmuseum di Berna; per quanto riguarda la produzione paesaggistica, Hodler realizzò le sue vedute più significative nell'Oberland bernese (*Eiger, Mönch e Jungfrau sotto la luna*, 1908), presso il lago Lemano (particolarmente rilevante appare il ciclo di vedute del Monte Bianco) e i già citati dipinti realizzati in Alta Engadina. Nella produzione pittorica di Hodler la montagna è un tema tra gli altri, che assurgerà ad icona simbolica solo negli ultimi anni della sua vita con la serie dedicata al Monta Bianco: i processi rappresentativi della realtà alpina sono tuttavia singolari, in quanto l'artista fu solito ribaltare "le leggi della prospettiva, rappresentando le masse più lontane dall'occhio con cromatismo forte e acceso e i primi piani con tono più lieve" (A-P. Quinsac, *Ruskin, Segantini, Hodler. Dalle "cattedrali della terra" alla montagna-concetto*, in *Le Cattedrali della Terra. La rappresentazione della Alpi in Italia ed Europa 1848-1918*, Milano, 2000, p. 40) e semplificando concettualmente il dato topografico. I moduli rappresentativi applicati da Hodler alla pittura di montagna ebbero grande fortuna e diffusione, tanto da influenzare, oltre a pittori elvetici a lui vicini come Cuno Amiet e Nikolaus Stoechlin, anche artisti del Nord Europa, come dimostra *Monte sotto il sole*, realizzato dall'artista scandinavo Jens Ferdinand Willumsen nel 1902.

**Emilio Longoni**, Neve in alta quota, *olio su tela, 49x80 cm, Pinacoteca di Brera, Milano*

getto storico (*La ritirata di Marignano* (1987), Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum), non rimase indifferente a questa "riscoperta". Proprio in Alta Engadina Hodler dipinse otto tele durante i numerosi soggiorni estivi che egli trascorse, tra il 1907 e il 1915, a St. Moritz, Silvaplana e Maloja: fu probabilmente Giovanni Giacometti che fece scoprire al più famoso collega le peculiarità paesaggistiche dell'altopiano engadinese, ospitando più volte Hodler a Stampa e Maloja. "Io nacqui mentre Ferdinand Hodler stava dipingendo il noto quadro del Lago di Sils" ricorda Bruno Giacometti, riferendosi al più celebre degli otto dipinti "engadinesi" che l'artista ginevrino realizzò nell'autunno dello stesso anno. Secondo la testimonianza di Willy Friedrich Burger, il pittore, piazzato il proprio cavalletto nei prati di Surlej, dovette interrompere dopo poche ore la seduta di pittura a causa del travolgente vento che proveniva da Maloja. Nonostante l'inconveniente, Hodler riuscì comunque ad impostare la struttura complessiva del dipinto tracciando, come di consueto, in rosso le parti in luce e in azzurro le zone in ombra. Il metodo compositivo adottato da Hodler, che gli derivava dall'insegnamento di Barthélemy Menn e dunque dal maestro di quest'ultimo, Jean-Auguste-Dominique Ingres, teorizzava il primato del disegno, che precedeva la lavorazione con la spatola. "Le forme sono conservate come caratteristica del tema, ma vengono represse, subordinate alla linea globale" e dunque anche la veduta complessiva che si ha da Surlej verso occidente viene deformata, facendo coincidere le due rive opposte con la linea d'orizzonte, in modo da ottenere un effetto di piattezza e arretramento prospettico, ed uniformando infine la veduta allo schema absidale che Hodler era solito adottare in quel periodo per i panorami lacustri: a questo proposito, si potrebbe accostare l'*iter* creativo dell'artista ginevrino alla cosiddetta "visione selezionata" con la quale i paesisti nipponici estraevano dal grande libro della natura

**Ferdinand Hodler**, Inverno in Engadina *(1907), olio su tela, 70.5x96.5 cm, collezione privata, depositato presso la Städliche Kunsthalle, Mannheim*

**Albert Steiner**, Giorno d'estate sul lago di Silvaplana. Alta Engadina, *copia alla gelatina d'argento su carta opaca, Galerie Zur Stockeregg, Zürich*

ciò che vi era di più caratteristico in un paesaggio, riproducendolo poi attraverso pochi, precisi elementi[27]. Sebbene appaia evidente la stilizzazione menzionata da Burger, è possibile riconoscere sulla sinistra il Piz de la Margna, sulla riva opposta le colline boscose di Sasc da Corn e Plaun da Lej, mentre l'orizzonte è serrato dal gruppo del Badile in Val Bregaglia.

Tornando a Giovanni Giacometti, fu probabilmente la collaborazione con Segantini al *Panorama* a procuragli le prime commissioni, provenienti dall'ambito del turismo, che si concretizzarono nella veduta del Muottas Muragl (1898), nel dipinto *Veduta di Maloja con l'Hotel Palace* (1899), nel manifesto litografico *Val Bregaglia* (1904-08) e nel *Panorama di Flims* (1904). Ciò nonostante, la pittura paesaggistica dedicata al turismo rimaneva per Giacometti, diversamente che per l'entusiasta Segantini, un modo obbligato per assicurarsi degli introiti: "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"[28] ebbe addirittura ad affermare in un'occasione. Forse questa diversa ottica di fronte al nascente fenomeno del turismo e alle sue logiche rivela quasi inaspettatamente una delle principali differenze tra Segantini e Giacometti: il pittore italiano, nonostante vantasse mitiche quanto fantasiose origini alpine, aveva trascorso l'infanzia e la giovinezza a Milano[29] e, privo di una solida cultura e dunque anche della possibilità di confrontarsi in maniera critica e totalmente consapevole con molti dei problemi del mondo a lui contemporaneo, valutava in termini mistici e panteistici le montagne ove si era rifugiato. Fu probabilmente il guardare alle Alpi ancora con gli occhi di cittadino che portò Segantini a formulare alcune valutazioni piuttosto ingenue riguardo all'avvento del turismo che, a suo avviso, mitigava la cupezza dell'alta montagna e, in qualche modo, sembrava confermare le sue scelte di vita. Al contrario il bregagliotto, che aveva ricevuto una solidissima educazione pur essendo cresciuto nell'ambiente rurale e provinciale dalla sua valle, aveva intuito i limiti e i pericoli della nascente industria turistica, che avrebbe potuto trasformare in maniera irreversibile il paesaggio, un evento che fortunatamente in Bregaglia non si è ancora verificato. Tuttavia fu per Segantini una grande fortuna aver posseduto quella visione della montagna, forse ingenuamente entusiastica e tipica di quei "cittadini" condotti dalle vicende della vita a stabilirsi sulle Alpi, che risulta però infine essere più perspicua e penetrante di quella dei "montanari", influenzata dalle difficoltà estreme che questo ambiente riserva ai suoi abitanti e dunque talmente prosaica da impedire – letteralmente – il pieno apprezzamento dei medesimi fenomeni (paesaggi, luci, colori) che si impongono con prepotenza agli occhi dei forestieri.

"Qui è meraviglioso e mi legano a questi posti ricordi così belli. Sono stato attrat-

[27] Si potrebbe affermare che la perfezione formale, l'intensità di espressione del mondo raffigurato e l'accostamento in contrappunto di pochi colori significativi possano addirittura avvicinare i paesaggi alpini del pittore ginevrino alla serie *Fugaku sanj rokkei* (*Trentasei vedute del monte Fuji*) realizzata da Hokusai nel terzo decennio del XIX secolo!

[28] Lettera ad Oscar Miller, 31 ottobre 1900.

[29] Segantini infatti si formò come artista a Milano e lì visse dal 1863 al 1880, rimanendo comunque per tutta la vita legato alla città (anche a Maloja si festeggiava il Sant'Ambrogio) ed in contatto con molte delle personalità milanesi che aveva frequentato nell'ambito di Brera, tra cui i fratelli Grubicy.

**Giovanni Segantini e Giovanni Giacometti**, Le due madri *(1899-1900), olio su tela, 69x126 cm, Bündner Kunstmuseum, Chur*

to da Segantini, perché ora dovrei abbandonarLo? Lui è passato come uno spirito che sboccia e io sono stato sfiorato dalla sua luce"[30]. Con queste righe Giacometti ribadiva il proprio debito nei confronti del pittore trentino, il fautore della sua rinascita spirituale e artistica, l'uomo che gli mise davanti agli occhi, per la prima volta, le sue montagne. La riconoscenza e l'affetto (oltre ad una dipendenza psicologica non trascurabile) che l'artista più giovane nutriva nei suoi confronti si manifestò concretamente nel commosso ma vigoroso schizzo a olio della salma del Maestro, eseguito nella nottata successiva alla morte, ma soprattutto nel dipinto *Le due madri* (1899/1900), lasciato incompiuto da Segantini e da lui terminato, forse su richiesta della compagna del defunto. Il giovane artista perlustrò scrupolosamente i dintorni di Maloja, per ritrovare il panorama riprodotto nel dipinto: "Dopo lungo girovagare sul Lunghìn[31], ho finalmente scoperto il luogo esatto dove il caro maestro ha iniziato il quadro. Ho così potuto dipingere tutte le parti mancanti, proprio come le aveva viste lui"[32]. Non è esatto: benché la tecnica pittorica di Giacometti di quel periodo debba moltissimo agli esiti più avanzati del divisionismo di Segantini, d'altra parte la

[30] Lettera a Cuno Amiet, 29 ottobre 1899.

[31] Sopra l'abitato di Maloja, posto sul versante occidentale dell'Alta Engadina, il Piz Lunghìn costituisce una vera e propria balconata che offre una splendida vista su tutta la Val Bregaglia, oltre che sul gruppo del Bernina e il Piz Roseg.

[32] Lettera ad Oscar Bernhard, 22 novembre 1899.

*La famiglia Segantini nella sala da pranzo dello chalet Kuomi a Maloja*

"visione" del bregagliotto si distacca già decisamente da quella del Maestro. Sempre nella lettera indirizzata a Bernhard, Giacometti riferisce di aver eseguito lui stesso il gruppo della maternità, ed analisi tecniche rivelerebbero che solo il secondo piano e lo sfondo furono effettivamente dipinti da Segantini. Osservando però con attenzione il ductus pittorico, si può notare come i pascoli verdi e rossi del secondo piano e la maestosa quinta di montagne che serra lo sfondo siano stati eseguiti con il divisionismo inquieto e abbreviato che Giacometti aveva dedotto, in maniera molto personale, dalla tecnica segantiniana. In particolare le pennellate molto distanti tra loro, meno analitiche di quelle solitamente utilizzate dall'italiano, permettono al colore di fondo – un rosso ruggine, già di matrice protoespressionista – di trapelare tra i filamenti di verde, bianco e blu, conferendo ai massicci montuosi un effetto di scabrosa irrealtà geologica. Una visione antinaturalistica, questa, ovviamente inconciliabile con i presupposti formali di Segantini, che rimasero solidamente realistici nonostante le molte

concessioni al simbolismo, e dunque senz'altro attribuibile al pittore bregagliotto: infatti per Giacometti la tecnica divisionista costituì innanzitutto una via rapida e sicura per giungere al vivace colorismo che caratterizzerà la sua pittura dal 1905 circa fino agli anni Trenta. Ritornando a *Le due madri*, è possibile ipotizzare che Segantini avesse solamente abbozzato la struttura dell'intero dipinto, e che l'allievo avesse in un secondo tempo trasfigurato l'intera composizione sovrapponendo ad essa la sua stesura pittorica energica e colorata, rimanendo un "segantiniano ortodosso" solo nella resa del cielo all'imbrunire (il cui prototipo è probabilmente il luminosissimo crepuscolo de *La Natura*) e nel doppio gruppo della maternità. Accostando questa opera al quasi coevo *Paesaggio primaverile in Val Bregaglia*, realizzato da Giacometti nel 1901, è facile scorgere moltissime analogie tra i due dipinti, sia nella qualità della pennellata (che tende alla sintesi), sia nelle scelte cromatiche eterodosse, come nel caso del colore viola, arditamente impiegato dal pittore per descrivere i massi erratici, i corsi d'acqua e i cespugli che costellano i pascoli primaverili. Anche i successivi dipinti che Giacometti eseguì sotto l'influenza diretta della pittura di Segantini mostrano le stesse "licenze alla regola", quasi che il bregagliotto avesse deciso di trasfigurare la pittura del Maestro mediante un proficuo manierismo, forse nel tentativo di consentire all'ormai esausto divisionismo di varcare la soglia del secolo nuovo[33].

[33] Non è un caso che le opere di Giacometti presenti all'Esposizione Internazionale Alpina di Torino del 1911 fossero state liquidate con disprezzo come "futuriste" dal critico-alpinista Walther Laeng…