

Zeitschrift:	Quaderni grigionitaliani
Herausgeber:	Pro Grigioni Italiano
Band:	68 (1999)
Heft:	4
 Artikel:	La fortuna critica di Giovanni Segantini nei paesi di lingua tedesca a cavallo tra i secoli XIX e XX
Autor:	dal Cin, Casetta
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-52215

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: 22.02.2026

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

La fortuna critica di Giovanni Segantini nei paesi di lingua tedesca a cavallo tra i secoli XIX e XX

Cosetta Dal Cin, giovane studiosa di storia dell'arte, si è occupata di Segantini nella sua tesi di laurea.¹ In queste pagine riprende un argomento di indubbio interesse. La critica italiana, come sappiamo, fu molto più restia a riconoscere il genio di Segantini, ad accoglierlo tra i più grandi artisti dell'epoca, mentre in tutta l'area germanofona la sua opera incontrò quasi subito uno straordinario successo.

La Dal Cin presenta e analizza dettagliatamente alcuni interventi critici d'oltralpe pubblicati tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e la prima guerra mondiale. Questi testi, difficilmente reperibili, ci aiutano a capire i motivi per cui Segantini poté affermarsi in area di lingua tedesca, mentre rimase tendenzialmente trascurato in Italia.

Le considerazioni della Dal Cin corrispondono molto bene al taglio che abbiamo voluto dare al presente fascicolo. Urge, in ambito grigionitaliano – ma il discorso vale in parte anche per il Ticino e per l'Italia –, una riscoperta e una valutazione più articolata del valore artistico dell'opera di Segantini, artista troppo spesso sentito lontano dalla sensibilità latina.

L'intervento della Dal Cin ci riserva infine una piacevole sorpresa. Si conclude infatti con un documento molto prezioso: una lettera inedita, scritta da Segantini nel 1898 al grande biografo svizzero William Ritter.

(V.T.)

Il 28 settembre 1899, cent'anni or sono, moriva in Engadina Giovanni Segantini.

La vita alquanto errabonda e solitaria, unita ad una produzione pittorica tanto peculiare, avevano fatto di lui un artista unico e stimato in tutto il mondo.

Il paese in cui Segantini incontrò maggior cautela da parte di pubblico e critica fu proprio l'Italia, mentre oltre confine il suo nome si legò precocemente a fama e successo. Non è questo il luogo per analizzare i motivi dell'atteggiamento italiano; si può però accennare al fatto che nella Penisola le tendenze pittoriche privilegiate erano ben diverse, maggiormente legate alla tradizione, profondamente sentimentali e patriottiche (siamo negli anni della tanto sospirata unità d'Italia) ed inoltre Segantini stesso non fece moltissimo per far comprendere la sua arte ad un pubblico da cui si sentiva in continuazione snobbato e criticato.² Ben diversamente andarono le cose nei paesi di lingua tedesca, ove il suo impegno artistico fu subito riconosciuto e, in numerosi casi, esaltato sopra ogni altro.

¹ Titolo della tesi: *La fortuna critica di Giovanni Segantini nei paesi di lingua tedesca*.

² Rimando, a questo proposito, al carteggio dell'artista curato da Annie-Paule QUINSAC, *Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, Cattaneo Editore, Oggiono-Lecco 1985.

La lettura e l'analisi dei contributi critici d'oltralpe in onore di Segantini pubblicati nel corso dell'ultimo decennio dell'Ottocento ed entro la Grande Guerra, risultano oggi di grandissimo interesse per la comprensione della fama raggiunta dal pittore trentino in quei paesi che, più degli altri, hanno riconosciuto in lui un artista di primissimo livello – non senza esitazioni iniziali, certo – ma sempre fiduciosi nel percorso creativo da lui intrapreso. Dobbiamo per lo meno ammettere che se qualche critico d'oltralpe lo ha considerato suo connazionale, ciò ha nella maggior parte dei casi motivazioni profonde, e non solo di vuota rivendicazione nazionalistica.

Segantini va, al di là di tutto, considerato uomo e artista di sensibilità e respiro *internazionali*, apprezzandone l'ampiezza di vedute e la modernità stilistica. Certo, il legame con l'Italia fu sempre fortissimo, come dimostra l'ininterrotto rapporto di lavoro coi fratelli Grubicy – Vittore prima e Alberto poi –, sebbene i suoi preconcetti su produzione e critica locale gli abbiano impedito contatti profondi con validi colleghi. Egli era e rimase per tutta la vita essenzialmente un individualista, un uomo che preferiva ascoltare solo se stesso e con forti difficoltà ad ammettere influenze esterne nella sua pittura, per altro evidenti in numerosi casi.

Un altro elemento importante a cui accennare in questa parte introduttiva riguarda il notevole, se non addirittura drastico ridimensionamento che la fortuna critica segantiniana ha subito con l'avvento delle avanguardie storiche. L'arte del pittore trentino ha trovato, nel concetto e nella tecnica, ben pochi proseliti; non ha lasciato nessuna ‘scuola’ che lo potesse sostenere a tutti gli effetti come uno dei padri dell'arte contemporanea, cosa, ad esempio, notoriamente attribuita a Cézanne.

La tecnica laboriosa, la sintassi simbolica eccessivamente “concreta”, non potevano non risultare di ardua assimilazione per il nuovo mondo dell'arte. La forma mantiene sempre, per Segantini, la propria linearità e concretezza materica: egli non dissolve nulla, bensì crea, plasma col pennello i temi offerti dalla natura. La forma deve sottostare ad un principio di unità e sintesi profondo, appreso dalla natura stessa. Non così le avanguardie, che analizzano, sezionano, sconvolgono forma e movimento, scrutando intimamente la realtà fino a renderla irriconoscibile. Un atto, credo, che sarebbe risultato sacrilego agli occhi dell'artista trentino.

Così come era viva in lui una piena unità di artista e uomo, di pensatore e poeta, estraneo all'elemento meramente artistico, nello stesso modo l'elemento virtuoso, strutturale e sperimentale (dal divisionismo all'utilizzo di argento e oro), sottostà, nei suoi quadri, all'unità dell'opera. Non degenera mai in formalismo e maniera. L'armonia di spazio e luce, l'unitarietà del tutto, la comunione di uomo, animale e paesaggio determinano contenuto e forma del quadro e si concentrano di preferenza in alcune figure. E come questo aspetto unitario va sempre cercato, e rivissuto con piacere, nell'arte primitiva, la stessa cosa ci colpisce prima di tutto in Segantini, al di là del suo apparente realismo e indipendentemente da esso, ed è ciò che oggi soprattutto ci parla.³

³ Hans ZBINDEN, *Segantinis Gegenwärtigkeit*, in *Giovanni Segantini. 1858-1899*, Catalogo Kunstmuseum St. Gallen, H. Tschudi & Co., San Gallo 1956. Le traduzioni riportate in questo articolo sono tutte state curate dall'autrice.



Pastore addormentato, [1882], Museo Segantini, San Moritz

Il ciclone portato dalle avanguardie non ha investito solo la realtà indagata ma anche, e soprattutto, la sensibilità ottica e percettiva di pubblico e critica. E proprio su questo vale la pena soffermarsi. Segantini – confrontato con le opere dei più giovani artisti europei – non fu più considerato moderno e innovatore. Mentre continuava ad essere amato dal grande pubblico, la critica più colta fu assorbita dalle novità sconvolgenti che il mondo dell'arte produceva ad una velocità straordinaria. Ogni nuovo secolo tende sempre a considerare sorpassato in tutti i sensi il precedente. Se Segantini fosse vissuto più a lungo, avrebbe probabilmente seguito – sempre a modo suo – il nuovo linguaggio dell'arte europea e mondiale. Avrebbe adattato il suo percorso alle istanze della modernità, rispettando sempre però i suoi incrollabili principi. Segantini, infatti, non ha mai smesso di seguire da lontano gli avvenimenti artistici a lui contemporanei. Si è parlato troppo di lui come un artista totalmente isolato dal mondo: ciò non risponde a verità. Segantini leggeva e si documentava, incontrava persone da tutta Europa⁴, inteseva amicizie con cui scambiare le proprie opinioni. Per questo non sarebbe rimasto estraneo all'arte in evoluzione.

⁴ Questo maggiormente negli anni di Maloja. Non dimentichiamo che la vicina St. Moritz e tutta l'Engadina alta ospitavano, alla fine dell'Ottocento, un folto numero di turisti da tutto il mondo: intellettuali, ricchi imprenditori, amatori d'arte, ecc.

Ma il destino ha voluto che scomparisse insieme all’Ottocento, rimanendo fatalmente a lungo intrappolato in esso.

I contributi critici d’oltralpe dedicati a Segantini presentano tutti, *mutatis mutandis*, una struttura simile per tipo ed ordine di argomento. L’atteggiamento generale è decisamente positivo e varia da posizioni moderate a toni fortemente elogiativi, soprattutto negli articoli *post-mortem*: è evidente che Segantini non annoverava nemici tra i critici.

Di grande interesse sono anche, agli occhi dello studioso attuale, i commenti sulla reazione del pubblico di fronte alla peculiarissima tecnica divisionista o – se sono i secessionisti a scrivere – sul suo coraggioso spirito innovativo. Il pittore è ammirato da tradizionalisti e rivoluzionari: questo è stato probabilmente uno dei motivi del suo successo e dell’indifferenza immediatamente successiva, protrattasi purtroppo per molti anni.

Nel 1896 Segantini aveva pubblicato l’*Autobiografia*⁵ che, ricca di episodi dal sapore di leggenda, esercitò grande attrazione tra i critici d’oltralpe. Questi ultimi la riportano spesso al fine di inquadrare nel modo migliore la personalità così ‘speciale’ del pittore trentino. Ne vengono evidenziate le umili origini, i maltrattamenti subiti, la lunga carenza d’amore e di protezione, così da dare maggior risalto alla scoperta dell’arte come mezzo nobile e salvifico per elevarsi, superandole, sopra tutte le sofferenze vissute. La storia di un uomo, quindi, che ha saputo liberarsi da una vita misera e dolorosa per andare alla frenetica ricerca di una risposta alle questioni essenziali dell’esistere. Segantini, prima che pittore, è ammirato come esempio di integrità morale e granitica volontà, capace di una fede nell’uomo e nella natura profonda e autentica, come traspare, con grande limpidezza, dalla sua arte. È questa l’immagine del pittore delineata dalla lettura dei diversi articoli che raccontano la sua vita.

Tra gli episodi più ricorrenti, due in particolare illustrano i primi contatti di Segantini fanciullo col mondo dell’arte: il primo⁶, ispirato alla biografia di Giotto, e il secondo⁷, raccontato in una lettera alla scrittrice Neera.⁸ Sappiamo oggi che entrambi erano frutto di invenzione, ma gran parte dei critici del tempo li riporta come realmente accaduti.

⁵ Giovanni SEGANTINI, *Autobiografia*, in “Il Focolare”, Milano, marzo 1896.

⁶ Un giorno Segantini, mentre ancora fanciullo faceva il guardiano di porci, avrebbe disegnato con un pezzo di carbone su di una pietra il più suo bel maiale con un esito così fedele che i contadini, scopertolo per caso, l’avrebbero portato in trionfo in paese, quale novello grande artista.

L’episodio fu attinto dai critici nel *Dizionario degli artisti italiani viventi* curato da Angelo DE GUBERNATIS, Firenze 1889.

⁷ Secondo Segantini la prima volta che aveva preso una matita tra le mani era stato dopo aver visto una giovane madre che, piangendo disperata per la morte della figlioletta, si lamentava di non possederne nemmeno un ritratto a ricordarle quanto la bimba fosse bella. Il giovane, mosso a pietà dalla scena, avrebbe accettato di eseguirne un’immagine: entrato nella stanza in cui la morticina giaceva, vi rimase parecchie ore. La madre parve così felice di quel ritratto, almeno per pochi attimi, che all’artista sembrò di averle fatto dimenticare il dolore.

In una lettera di Vittore Grubicy a Benvenuto Benvenuti, datata 14 feb. 1910, il critico smentisce l’accaduto raccontando come Segantini fosse rimasto colpito da un fatto più o meno simile narratogli da Antonietta Grubicy, madre di Vittore, e l’avesse fatto proprio. La lettera è pubblicata in *Archivi del Divisionismo*, a cura di Teresa FIORI, Officina Edizioni, Roma 1969, I vol., p. 108.

⁸ Neera era lo pseudonimo di Anna Radius Zuccari (1846-1918). Corrispose con Segantini per tutti gli anni Novanta dell’Ottocento e scrisse anche sullo stesso artista.

Tutto concorreva ad alimentare la leggenda che circondava un uomo così diverso, unico e originale e i due episodi costituivano una prova del suo precocissimo nonché indiscutibile talento. Per quanto riguarda l'unicità e l'originalità di Segantini rispetto ai colleghi italiani, trovo interessante una citazione del critico tedesco Jaro Springer:

L'Italia partecipa appena alla vita artistica moderna. [...] Essi [gli artisti italiani] sono, nel migliore dei casi, virtuosi ben dotati. La loro arte è fatta di vedute e scene popolari come souvenirs per stranieri. La produzione in Italia di opere d'arte non è per nulla bassa, ma essa è piacevole merce ordinaria che, se riunita, si distinguebbe da un serio museo, come una biblioteca a prestito di pessimi libracci si distingue dalla Biblioteca Vaticana. [...] Pochi sono originali e veramente impegnati nel mondo artistico italiano moderno, ma uno lo è senz'altro: Giovanni Segantini. Un vero isolato che è rimasto sempre in disparte, che mai prese parte alla vita italiana, che si costruì da sé ostinatamente ma con grande energia ciò di cui aveva bisogno: la sua tecnica, la sua arte, la sua vita.⁹

Sebbene siano fortunatamente pochi a stimare tanto poco l'arte italiana di fine secolo, al fine forse di far risaltare l'eroica e isolata figura di Segantini, in quasi tutti gli scritti si sottolinea il fatto che il pittore trentino è una vera eccezione rispetto ai suoi compatrioti. Vi si legge lo stupore per una tale diversità e l'ammirazione per il suo non essersi lasciato ammaliare dalla "disimpegnata" arte italiana, evidenziandone l'unicità e l'assoluta indipendenza della produzione pittorica. Segantini non coltiva l'arte sentimentale e sensuale dei connazionali, non asseconda la vuota, sdolcinata retorica e la propensione all'aneddoto, bensì se ne distacca con caparbietà.

Segantini è per la critica una sorta di *self-made man*, colui che fin dai primi anni di vita ha imparato, tra gravi difficoltà economiche e affettive, a gestire da sé la propria esistenza, affrontando sentimenti nuovi, profonde insicurezze e un ambiente - quello cittadino e milanese - che non gli era per nulla congeniale. A differenza dei colleghi, Segantini cerca l'isolamento fisico, ritirandosi in campagna, e quello spirituale e intellettuale: non accetta gli insegnamenti accademici, inutili per non dire dannosi, così come allontana ogni tipo di influenza artistica. Disprezza la mondanità e i facili onori. Distinguendosi dagli altri, preferisce il clima freddo e terso delle Alpi al sole caldo e alle dolci atmosfere tipicamente italiane.

Segantini si era formato di fatto all'Accademia di Brera, ma questo elemento riveste ben poca importanza per i critici d'oltralpe: la natura è stata l'unica vera maestra e l'innato talento del genio gli ha permesso di penetrarne il segreto linguaggio, catturandolo, per così dire, con la pittura. Segantini è l'antiaccademico, colui che ha individuato con stupefacente precocità le debolezze della pittura tradizionale, spendendo la propria vita alla strenua ricerca della verità. È stato naturalmente l'artista stesso a fornire questa immagine di sé attraverso i suoi scritti, ma noi sappiamo bene quale peso abbiano avuto, per fare un esempio, gli insegnamenti di Vittore Grubicy De Dragon, troppo sottovalutato nelle pagine dedicate all'artista.¹⁰

⁹ Jaro SPRINGER, *Giovanni Segantini*, in "Das Museum", Berlin und Stuttgart, n. 4, 1898, p. 31.

¹⁰ L'unico forse a rendergli giustizia è lo scrittore tedesco Franz SERVAES, in *Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk*, K.K. Ministerium für Kultus und Unterricht, Martin Gerlach & Co. Verlag, Wien 1902.

I paragoni tra il pittore e gli altri artisti ricorrono frequentemente: si incontra soprattutto il nome di J. F. Millet, ma anche quelli di Liebermann, Böcklin e Thoma, per indicare un analogo amore e fedeltà per la natura:

Si potrebbe accennare ad una compresenza, nella sua maniera così originale, di Millet e Liebermann. Con quest'ultimo lo lega la ribellione contro ciò che è tradizionale; con Millet ha in comune la fuga nella solitudine per vivere a stretto contatto con la natura in contadina semplicità (...).¹¹

È l'amore di Segantini per la verità che cattura principalmente l'ammirazione dei critici.



*La benedizione delle pecore, [1884 ca.],
Museo Segantini, San Moritz*

¹¹ Ed. Schultes Salon, in "Berliner Tageblatt", Berlin, 22.12.1896.

Le sue opere hanno bandito ogni declinazione patetica o sentimentale e rivendicano, per il genere paesaggio, una nuova totale autonomia dal vincolo romantico del «pittoresco»:

Egli cammina sul bordo più esterno del qualcosa e alle sue spalle si agita il nulla. Nei suoi insoliti quadri che rappresentano l'abbandono da Dio e il vuoto umano di questa solitaria desolazione, non si costruiscono forme di grande effetto, come i precedenti pittori di montagne componevano secondo le esigenze di convenienza romantica borghese. Allora valeva il pittoresco, che ha un senso completamente diverso dal pittorico. Il cosiddetto pittoresco non è per nulla pittorico, perché esso si esprime attraverso la forma sorprendente e non con la tessitura organica e l'efficacia del colore. Il pittoresco è aneddoto paesaggistico, il pittorico psicologia paesaggistica. Nelle plurime, infinite vibrazioni del colore si esprimono i moti dell'anima del pianeta, i suoi umori e le sue voci, il temperamento delle diverse regioni e gli eventi dei millenni.¹²

Il motivo rivelatore di questa assoluta originalità di Segantini rispetto ai connazionali è, per alcuni critici, da ricercare in quella sua natura a metà tra il nordico e il meridionale, originata, naturalmente, dalla città d'origine, Arco di Trento, posta sulla confluenza di due diversissime culture: nascendo in terra di confine l'artista ha tosto appreso le leggi di autonomia e indipendenza.

Tra i pittori moderni italiani Giovanni Segantini fu forse il più grande artista, sicuramente il più originale. Così originale e di tale pronunciata personalità che sarebbe difficile rivelare i tratti nazionali che lo accomunano ai suoi colleghi e connazionali. Nella severa concezione della natura egli era autenticamente germanico – nonostante l'origine italiana – e non soltanto nelle sue opere, bensì anche in tutto il suo essere, si rivelarono al suo carattere peculiarità germaniche.¹³

Oltre alla serietà ed alla compostezza della sua arte, anche la cura del piccolo dettaglio, segno di grande rispetto per ogni manifestazione della natura, anche la più umile, avvicina Segantini alla grande tradizione tedesca. È innegabile che il binomio italiano-germanico abbia fatto di lui un artista ancora più originale e affascinante, e spiega forse la grande simpatia per la sua opera ed il trattarlo, a volte, da connazionale.

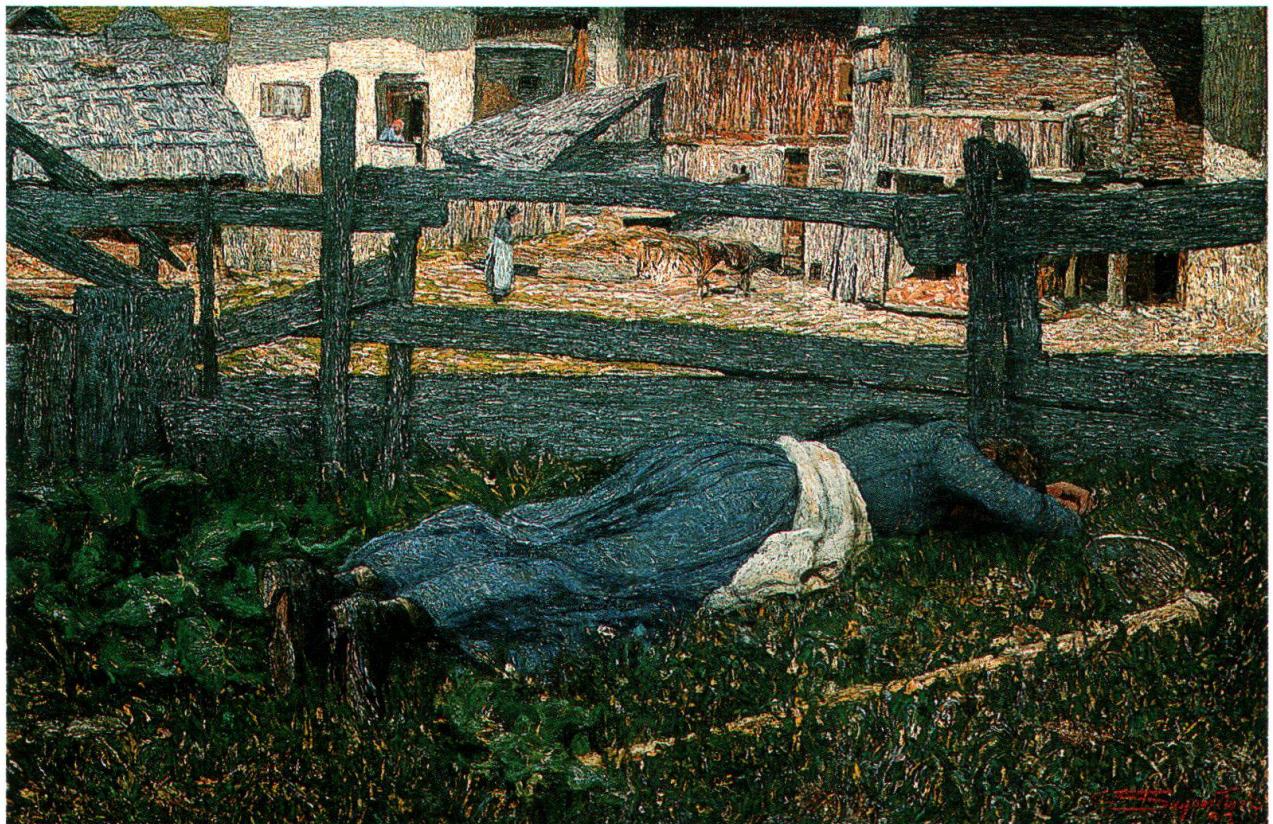
La severa, biblica semplicità e il ritmo della linea che caratterizza le sue composizioni richiamano, a loro volta, la seducente equilibrata bellezza dell'antica arte italiana. Tutto ciò è per così dire facilitato dalla stessa tecnica pittorica, costruita da brevi filamenti corposi di colore che richiamano gli arazzi antichi o, meglio ancora, i mosaici:

Le opere di Segantini facevano pensare alla pittura a encausto degli antichi, alla tecnica a mosaico del medioevo. Esse consistevano in piccoli, vibranti segmenti. Come pietra o metallo, non soffici e leggeri: l'effetto è quello di un mosaico, non di un dipinto ad olio. Questa tecnica solamente - che coi pointillisti ha in comune solo il principio ma non il risultato - gli permise di rendere ciò che voleva: la natura alpina rocciosa, l'aria vibrante, brillante e fina, i profili solidi e metallici.¹⁴

¹² Ludwig HEVESI, *Giovanni Segantini*, in “Die Wage”, Wien, ottobre 1899.

¹³ Franz WOLTER, *Erinnerungen an Giovanni Segantini*, in “Die Kunst für Alle”, XV, 1.4.1900, München, p. 295

¹⁴ Richard MUTHER, *Segantini*, in “Die Zeit”, Wien, 7.10.1899.



Riposo all'ombra, 1892, collezione privata, Zurigo

Giungiamo così a toccare uno degli argomenti più discussi dai critici: la tecnica divisionista di Segantini, un procedimento pittorico del tutto personale e non ricollegabile ad altri, composto di pennellate brevi e corpose, di polveri d'oro e d'argento, di accostamenti di colore, frutto di studi lunghi ed intensi. Tutto questo lavoro nasconde, come l'artista più volte ha affermato, un'unica origine: lo studio instancabile della natura in tutte le sue manifestazioni.

Nelle nostre pianure tutti gli oggetti sono in un certo modo velati. Li vediamo attraverso una dolce nebbia colorata, tutto ha davanti al volto una maschera trasparente. Le linee ondeggiano, le forme nuotano. E ora [in alta montagna] tutti questi pallidi veli cadono e ogni oggetto rimane nudo in se stesso. Innumerevoli dettagli che noi immaginiamo appena aggrediscono l'occhio. Chi ha copiato qualcosa in una simile aria trasparente conosce l'origine della tecnica di Segantini. Il brulicare confuso delle forme minori viene da lui ammassato sulla tela, [...]. In Segantini si percepisce l'atomo che compone e forma le cose ed il suo gioco infinito con gli altri [atomii]. Da essi spira un immortale soffio vitale. E' questa la cosiddetta "vibrazione". [...] Da alcuni anni anche il nostro pubblico si è abituato a ciò. [...] Arrivò van Rysselberghe, quello del "Neo-impressionismo" derivato dal precedente pointillisme, e divise il mondo fenomenico colorato in miriadi di punti rossi, verdi, gialli e blu che scioccava, per così dire, lo sguardo e li faceva frullare insieme mescolandoli in una indicibile luminosità. E giunse Segantini che mise insieme scene di vitalità sorprendente, fatte di miriadi di trattini bruno-rossastri, giallo-arancioni, blu e bianchi. [...] Il formi-

colio nell’iride dei suoi occhi si era impiantato d’istinto fin nei polpastrelli e aveva trasmesso al pennello la vibrazione della vita molecolare.¹⁵

Le descrizioni del procedimento pittorico sono numerose ed accurate. Di particolare interesse sono i riferimenti alle reazioni iniziali di fronte all’originale tecnica segantiniana. Come già anticipato, l’impatto col pubblico fu tutt’altro che facile.

Ma è con difficoltà che si riesce a familiarizzare con il suo tipo di pittura, se – in linea di principio – non si vogliono apprezzare, innalzare ed incensare le cose nuove. La maniera tipo mosaico del suo pennello, fatta di trattini, la stesura pastosa, ruvida, smembrata e frastagliata di ogni superficie non ci riesce gradita e solo ad una maggiore distanza, grazie alla quale questa “maniera” sparisce dietro l’effetto generale, divenendo meno percepibile, otteniamo un risultato decisamente più limpido.¹⁶

Non deve essere stato facile abituare l’occhio al procedimento tecnico di Segantini per un pubblico ancora legato, tutto sommato, alla tradizionale stesura dei colori, liscia, compatta e ricca di velature. Le tele dell’artista si presentano, al contrario, superfici ruvide e grumose, intessute di quelle miriadi di brevi, minuscole pennellate dalle vivaci tonalità. Così, ad un contenuto bene o male in linea coi tempi e colla tradizione, perfettamente accettabile – anche perché privo di polemica e denunce sociali – al pubblico più conservatore, si opponeva un *modus pingendi* rivoluzionario di non facile approvazione. Il procedimento seguito dall’artista trentino¹⁷ era di fatto lungo, laborioso e molto accurato: i critici lo giustificano in ogni caso con l’amore e la fedeltà che Segantini dimostrava nei confronti della realtà. I discorsi sulla tecnica si legano perciò quasi sempre al realismo del maestro: dipingere un paesaggio d’alta montagna, in cui l’atmosfera è particolarmente rarefatta e i colori non subiscono alcuna forma di attenuazione, non ha nulla a che fare col dipingere in pianura. Segantini non ha fatto altro che indagare un percorso capace di rendere al meglio – ovvero nel modo più realistico possibile – ciò che aveva dinanzi agli occhi.

Egli dipinge ciò che vede quotidianamente. La valle d’alta montagna con gli abitanti, insolitamente attratti dalla terra povera e selvaggia, e con gli animali, di cui egli ha riconosciuto l’indole profonda come riesce solo a colui che vive solitario insieme a loro. Nei suoi quadri spira aria gelata, fresca. La luce solare brilla più chiara e più forte nell’atmosfera tersa che non nella brumosa valle; l’ombra delle cime montuose si staglia netta sui prati verdi. Egli non dipinge la vita alpina che si rivela al turista estivo. [...] Per lui la vita dei monti è cosa terribilmente seria. [...] trova in questo mondo aspro il necessario, nulla rimane da aggiungere: Segantini dipinge immagini alpine fedeli alla verità.¹⁸

Segantini non è fedele alla natura solamente nelle sue forme visibili, bensì vuole rendere, con la sua pittura, anche ciò che non si vede, ciò che non si può toccare o

¹⁵ Ludwig HEVESI, *Giovanni Segantini*, op. cit.

¹⁶ Aus dem Salon Schulte, in “Berliner Fremdenblatt”, Berlin, 30.12.1896.

¹⁷ Vedi la descrizione che Franz SERVAES ci ha lasciato in *Giovanni Segantini*, op. cit., pp. 163-166.

¹⁸ Jaro SPRINGER, *Giovanni Segantini*, op. cit., p. 32.

afferrare ma solo percepire, come l'aria fredda e purissima o la luminosità nascosta in ogni elemento.

Alexandre Calame¹⁹ si è fatto la sua pittura alpina di gran lunga più comodamente. A quel tempo i quadri dovevano sapere ancora di atelier e di agevole lavoro invernale sulla base di studi naturalistici che apparivano maledettamente tutti uguali. L'aria alpina non la si odorava per nulla.

Ora è tutto molto diverso: ora si vogliono dipingere le cose proprio nel modo che uno possa fiutarle. La cosa fondamentale sono le cose che in particolare non si vedono ma si percepiscono soltanto.

Chi non avrebbe sentito davanti ai paesaggi segantiniani i brividi sulla pelle che si provano all'ombra, ad una certa altitudine sul livello del mare? [...] Si può dire che Segantini abbia dipinto idee. L'idea del fresco, della trasparenza, della solitudine, della vuota desolazione, del silenzio, dell'altitudine. L'idea della fine di tutto; della fine, ovvero i confini della vita presi in senso topografico e fisiologico. La sua arte migliore si muove sui sinistri confini tra vita e morte.²⁰

È proprio l'aderenza alla realtà ad affascinare i critici segantiniani. E questo, come sappiamo, è un punto molto delicato: l'artista non si considerava un pittore realista nel senso stretto del termine e, di fatto, non lo è mai stato. Sappiamo quanto la spiritualità abbia sempre giocato per lui un ruolo fondamentale nell'attività creativa. I critici, almeno i più documentati, lo sapevano. Sembra che a prima vista un controsenso, ma in realtà la spiegazione che tutti ne danno è di logica chiarezza: l'aderenza ligia alla realtà, l'amore inusitato per la natura e tutte le sue manifestazioni, anche – e soprattutto – le più umili, hanno portato l'occhio di Segantini a leggere non solo la superficie – ovvero il puro elemento fenomenico –, ma anche a penetrarne gli strati più profondi fino a cogliere, con acuzie profetica, il senso ultimo delle cose. Ecco dunque l'elemento simbolico fluire direttamente dal reale, dalla verità. Non c'è contrasto tra i due mondi apparentemente antitetici, naturale e soprannaturale: essi si completano a vicenda. Il soprannaturale entra nelle opere di Segantini senza scarti, in silenziosa spontaneità. Ciò è reso possibile dal fatto che, seppur chiamati in gioco elementi appartenenti alla sfera dello spirituale, il pittore non accetta mai di abbandonare la natura con le sue forme reali e riconoscibili. Avviene una vera e propria mediazione, un'insolita fusione: basti pensare, ad esempio, a *Le cattive madri*, o a *L'angelo alla fonte della vita*, in cui i due mondi, fenomenico e simbolico, convivono in calibrata armonia.

Egli dipinge come il devoto prega. La preghiera è l'anima della sua arte. Ma non diventa etereo nelle sue armonie come i "primitivi" inglesi [Preraffaeliti]. Ha ricevuto la sua sana eredità dalla rudezza, questo massiccio figlio delle montagne; egli è un profondo realista, perfino nelle sue insolite fantasie. Quando rappresenta il fantasioso, come in quel terribile quadro in cui le "madri snurate" pendono coi capelli dai rami dell'albero (è stato acquistato dal museo di Liverpool), è tutto comunque realistico. È efficace come la realtà ed è per questo che il suo fantasioso contenuto esercita un'impressione così profonda.²¹

¹⁹ Famoso pittore svizzero autore di paesaggi alpini berneschi (Vevey 1810 - Mentone 1864).

²⁰ Ludwig HEVESI, *Giovanni Segantini*, op. cit.

²¹ *Ibidem*.



L'angelo della vita, 1892, Museo Segantini, San Moritz

Il riflesso simbolico è dunque legato al reale, indissolubilmente. Ancora una volta Segantini dimostra di sapersi tenere perfettamente al passo coi tempi e con le nuove tendenze europee: non è più tempo di naturalismo, incapace di superare la mera realtà visibile, bisogna ricercare oltre quei confini già indagati e oramai privi di fascino. L'approccio di Segantini al mondo immaginario e simbolico è decisamente originale, ma il dubbio che tale mondo non gli sia congeniale sfiora non pochi studiosi. Essi avvertono un'estranchezza, un'insicurezza nascosta in gran parte delle opere simboliste del maestro. È Segantini realista che amano, che ammirano.

Segantini non è psicologo, non è pittore dell'anima. Dove cerca di esserlo percorre una via che non è la sua. Lo vediamo, in alcuni quadri, sulle orme dei Preraffaelliti, Dante Rossetti e Burne-Jones: qui la sua intensa energia risulta indebolita. Si avverte questo influsso come una disturbante deviazione dal percorso congeniale del suo talento, che malamente si orienta nel mondo immaginario della bellezza astratta. [...] Ma egli è il più completo pittore della vita, la vita nel significato più totale, la vita, ovvero anche il raggio di sole che scalda la terra e risveglia l'energia vitale. [...] Luce, colore e forma si fondono in rara e pura armonia cosicché l'osservatore ha

l'impressione di guardare un reale brano di natura il quale, liberato dalla caducità dell'essere, nobilitato dall'amore e dall'entusiasmo dell'artista, importante e solenne agisce come un simbolo. Tutta la grande arte è simbolica.²²

Da quest'ultima citazione si comprende bene ciò che piaceva e ciò che meno si accettava nella pittura di Segantini. È l'impiego di figure soprannaturali a disturbare maggiormente, poiché il potere evocativo e simbolico delle sue opere è già di per sé esaurientemente raggiunto. Quelle figure risultano quindi eccessive, un elemento per così dire superfluo ed estraneo alla vigorosa indole realista del pittore. Nessun critico però condanna Segantini per gli errori, infinitamente deboli rispetto alla sua indiscutibile grandezza.

Il *Trittico della Natura*, a voce unanime il suo capolavoro, non ricorre formalmente al soprannaturale; ciò nonostante è opera fortemente simbolica che racconta la natura superandola, fino a farne una sorta di parabola della vita. È qui che il genio di Segantini si dispiega in tutta la sua potenza.

La figura di Segantini risulta ben inserita nel vario contesto dei suoi tempi e rappresenta un punto di incontro tra la tradizione e la tensione verso il nuovo. Da un lato temi che richiamano, nella loro assoluta semplicità e armonia, nell'assenza di divagazioni aneddotiche e ornamentali, la pittura antica, grave e solenne; dall'altro un'incalzante ricerca tecnica che superi una volta per tutte i limiti del procedimento pittorico tradizionale e ne dimostri l'inattualità. In un'epoca di grande ricerca e rigore scientifici anche lo studio di Segantini può essere interpretato come figlio del suo tempo.

È questo aspetto di grande tensione verso il superamento del passato e la costruzione di un nuovo e libero presente che fa di Segantini un artista amato dai secessionisti tedeschi e austriaci. Questi ultimi anelavano al ritorno di un'arte indipendente da vincoli, un'arte che parlasse finalmente non un solo, prescelto linguaggio, bensì idiomi diversi, individuali, in una parola: liberi. Solo così l'universo creativo poteva ritenersi al passo coi tempi, con i grandi cambiamenti che si andavano via via manifestando nel mondo sociale e politico.

La pittura di Segantini è una tra le più affascinanti voci nuove che si innalzano per la riconquista dell'arte autentica, non sottoposta a mode o a leggi di mercato. Ecco dunque il suo nome ricorrere negli scritti e nelle riviste delle Secessioni, e le sue opere figurare alle loro esposizioni. I due esempi più famosi riguardano i fascicoli dedicati all'opera dell'artista trentino: quello della rivista berlinese "Pan" (1895) e quello della rivista viennese "Ver Sacrum" (1899). Vi si leggono articoli di diversi critici e soprattutto si ammirano varie riproduzioni delle opere più rappresentative dell'artista.²³

Dapprima, nel 1896, [Vienna] rimase scioccata alla vista della sua grande opera *Le due madri*. La vacca nella stalla a grandezza naturale, del cui manto si vedeva ogni singolo pelo, così come si vedeva ogni singolo filo di paglia sotto di lei [...]. L'Accademia si fece il segno della croce, i professori della giuria si indignarono, ma proprio in quei giorni al Künstlerhaus furono i giovani ad avere la parola e Segantini

²² Joseph August Lux, *Giovanni Segantini*, in "Die Gegenwart", n. 3, 1908, München, p. 38.

²³ Nel numero citato di "Ver Sacrum" ben più importante della parte critica è il grande numero di riproduzioni di opere del maestro: 17 immagini di cui molti disegni e pastelli.

ottenne la medaglia d'oro. Quando poi i giovani fecero la Secessione, l'uomo di Maloja entrò con entusiasmo nelle loro primissime fila.²⁴

Se in Germania lo rese grande l'incrollabile fedeltà alla natura, l'Austria seppe meglio valorizzare il suo linguaggio simbolico vigoroso:

Mentre in Germania hanno particolarmente successo i paesaggi alpini e le rappresentazioni di vita contadina, sono, per contro, Vienna, in qualità di centro del nascente Jugendstil sotto la guida della Secessione, aperta a nuovi impulsi se non addirittura progressista, e Liverpool, dove i temi letterari sono già noti dall'epoca dei preraffaelliti, le due città che più delle altre sono disposte ad accettare quadri con una tematica complessa.²⁵

Al di là dei diversi approcci critici, dovuti ad aree e esperienze diverse, rimane il fatto incontestabile che Segantini è all'unanimità ritenuto uno dei più dotati, se non il massimo artista del suo tempo. Numerosi sono coloro che si augurano un'universale presa di coscienza della sua grandezza, e qualcuno azzarda previsioni o commenti su un mercato dell'arte dominato da questo pittore.²⁶

La morte di Segantini, avvenuta sul finire del 1899, contribuì naturalmente ad aumentare l'onda emotiva nei confronti di questo pittore-profilo, scomparso a 2700 metri, nel pieno della creatività. Gli articoli pubblicati in occasione della morte dimostrano questo stato d'animo, evidente nelle seguenti parole:

Con Giovanni Segantini, rapito improvvisamente alla vita il 28 settembre a Pontresina, l'era moderna ha perduto uno dei suoi pittori più significativi, e questa perdita non colpisce solo la sua patria, bensì l'intero mondo intellettuale, perché le creazioni di Segantini recano l'impronta dell'autentica grandezza, innalzata oltre le barriere della nazionalità.²⁷

Definendo sconvolgente questa notizia [della morte], non si sta usando per nulla un linguaggio convenzionale come si usa fare in tutti i casi di morte di persone famose! La morte di questo artista è veramente un avvenimento sconvolgente per colui che ama l'arte e i grandi uomini. Doppialmente sconvolgente, perché il defunto se ne stava, a quarantun anni, nel pieno vigore creativo; perché egli, in conformità della sua natura, aveva ancora così infinitamente tanto da darci; perché la meta finale dei suoi più seri ed instancabili impegni stava ancora di fronte a lui! Il nome di Segantini costituirà una pietra miliare nella storia della pittura moderna.²⁸

Per concludere, questo breve articolo non rende certo piena giustizia al pensiero critico d'oltralpe; ritengo sia utile però alla comprensione dei motivi di quello straordinario successo raggiunto da Giovanni Segantini in tutta l'area germanica.

²⁴ Ludwig HEVESI, *Giovanni Segantini.*, in “Acht Jahre Secession. Kritik, Polemik, Chronik.”, Wien 1906, pag. 184.

²⁵ Heinz ADAMEK, *La messa in scena della vita di Giovanni Segantini*, in “Segantini, Catalogo Electa”, Milano 1987, p. 34.

²⁶ E. Fürst LWOFF, *Segantini*, in “Die Woche”, n. 41, 1906, Berlin, p. 1793.

²⁷ Giovanni Segantini, in “Ueber Land und Meer”, n. 4, Oktober 1899, Wien.

²⁸ F.v.O., *Giovanni Segantini*, in “Prager Tagblatt”, Praga, 3.10.1899.

Desidero, a questo punto, rendere nota un'importante e suggestiva lettera – conservata presso l'Archivio Culturale dell'Engadina alta, a Samedan, e pubblicata qui per la prima volta – di Giovanni Segantini ad uno dei suoi più famosi biografi d'oltralpe, lo svizzero William Ritter.²⁹

A Monsieur
William Ritter
Dürnstein a/d Donau
Basse Autriche

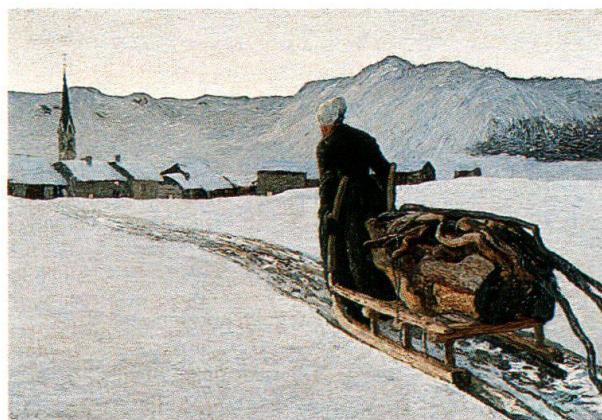
Maloja, 14 aprile 1898

Mio caro e buon amico. Ho letto il vostro conciso e splendido articolo³⁰ che rivela con sicurezza e precisione l'idea informatrice che caratterizza l'opera mia pittorica. E, infatti, io penso che un'opera di pittura non è opera di pittura se non contiene un'armonia sinfonica di colorazione, e questa deve sentirsi nell'opera intensamente. L'opera pittorica non è opera d'arte senza il mistero della fattura, e il mistero della fattura nasce naturale nella ricerca dell'espressione e del carattere delle cose che si vuol ritrarre: di qui nasce la luce, e la luce è la vita del colore; e questo voi avete significato e precisato. Dalla Gazette des Beaux-arts ricevetti di ritorno il disegno e le fotografie che mandai. Vi spedisco la fotografia dell'ultimo mio quadro, "Figurazione della primavera sulle alpi", che ora si trova in un museo di San Francisco di California. A Vienna poi vedrete il mio ultimissimo che non ho ancora fatto fotografare "La Fonte del male" (La vanità) Come già vi scrissi, il Panorama dell'Engadina non si fa in causa della difficoltà del posto a Parigi. Io sto già lavorando ad altre opere febbrilmente, e la mia anima piena di gioia spera; le idee lontane, perdute nell'azzurro, ora si delineano, prendono forma e si fano vive.

Vi abbraccio

tutto vostro aff. amico,

G. Segantini



Ritorno dal bosco, 1890, Kunstmuseum, San Gallo

²⁹ William Ritter, nato a Neuenburg (CH) nel 1867, fu scrittore, critico d'arte e di teatro, oltre che pittore. Collaborò con numerose riviste in Francia, Austria e Italia. Coltivò sempre per Segantini, al quale dedicherà – oltre a numerosi saggi – un importante studio nel 1911, una vera e propria ammirazione. I due si scrissero per lungo tempo.

³⁰ William RITTER, *Giovanni Segantini*, in "Gazette des Beaux-Arts", marzo 1898, Parigi.