

Giovanni Segantini : un antesignano dell'arte moderna

Autor(en): **Stutzer, Beat**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **68 (1999)**

Heft 4

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-52214>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Giovanni Segantini: un antesignano dell'arte moderna

Traduzione di Gian Primo Falappi

Quando, in letteratura, un autore incontra il favore del pubblico, ma viene sdegnato dalla critica, si parla di un «caso»: c'è stato il «caso» Pirandello, il «caso» Silone e molti altri. Nell'ambito dell'arte c'è certamente stato un «caso» Segantini, un caso che non sembra ancora del tutto risolto.

L'opera di Segantini ha avuto, infatti, come poche altre, una fortuna travagliata, mutevole, spesso discordante. Elogio e critica negativa si sono alternati dando esito a soluzioni contraddittorie.

Beat Stutzer, direttore del Museo d'arte grigione e del Museo Segantini di San Moritz, ripercorre sinteticamente la storia della fortuna dell'opera di Segantini, mettendo l'accento sulla critica dominante a partire dalla prima guerra mondiale. Per illustrare meglio questo percorso travagliato, Stutzer ci propone tra l'altro un elenco riassuntivo dei premi e delle esposizioni più importanti che hanno contribuito a consolidare la fama di Segantini.

Il vasto pubblico ha sempre ammirato la sua arte – negli anni '50 Segantini diventa, in modo riduttivo, il «pittore della montagna», assume una dimensione popolare –, mentre la critica, misconoscendone la modernità, considera la sua arte sorpassata, nostalgica e moraleggiante. Questo paradosso dura fino al 1990, quando, finalmente, con la grande retrospettiva al Kunsthaus di Zurigo, si verifica una meritata rivalutazione su vasta scala.

Alla fine del suo intervento, Stutzer presenta un'opera di Joseph Beuys: Voglio vedere le mie montagne, titolo dedotto dalle ultime parole che Segantini avrebbe pronunciato prima di spirare sullo Schafberg.

Nell'interpretare e recepire l'opera di Segantini rimangono molte lacune da colmare. Dovranno essere intensificate le ricerche approfondite e prive di preconcetti. Ci auguriamo che, in tal senso, il presente fascicolo possa costituire un modesto contributo.

(V.T.)

Oltre a Giovanni Segantini non conosciamo nessun altro artista del suo tempo, la cui opera negli ultimi cento anni sia stata accolta e valutata in una maniera tanto mutevole e alterna da parte di pubblico e critica. Le numerose esposizioni, manifestazioni, pubblicazioni e attività di quest'anno (e anche del prossimo), in occasione del 100° anniversario della morte dell'artista, rinnovano certamente la discussione sulla sua produzione e portano alla luce nuove e svariate conoscenze su vita e opere. Tuttavia, lo sguardo in primo luogo retrospettivo – la revisione e l'analisi critica, il bilancio che mette un punto fermo – dovrebbe essere inteso contemporaneamente come uno sguardo in prospettiva e precisamente come una base, un'opportunità, una sfida che consentano adesso e in futuro, criticamente e con un distanziamento temporale che va aumentando, di valutare, interpretare e mettere in correlazioni non convenzionali, *ex novo*, Giovanni Segantini e la sua opera.



Pastorella sognante, [1886-87], Museo Segantini, San Moritz

Festeggiato e insultato

In vita, al più tardi comunque da quando si stabilì, nell'agosto del 1886, a Savognin, Giovanni Segantini fu un artista dallo straordinario successo. A partire dalla medaglia d'oro con cui fu premiata la prima versione del dipinto *Ave Maria a trasbordo* all'Esposizione universale di Amsterdam nel 1883, si susseguì un riconoscimento dopo l'altro. Tre anni più tardi, sempre all'Esposizione universale di Amsterdam, con il quadro *Alla stanga*, Segantini vinse nuovamente la medaglia d'oro. All'*Exposition universelle* del 1889 a Parigi ricevette la medaglia d'oro per il quadro *Vacche aggiogate*. Altre altissime onorificenze ebbe nel 1892 a Monaco di Baviera per il dipinto *Mezzogiorno sulle Alpi* e a Torino per *L'aratura*. Nel 1895,

all'Esposizione internazionale d'arte di Venezia, Segantini conquistò con il quadro *Ritorno al paese natìo* il premio del governo italiano. A Vienna, nel 1886, il dipinto *Le due madri* portò all'artista la medaglia d'oro dello stato austriaco e nel 1897, a Dresda, per il dipinto *L'amore alla fonte della vita*, egli ottenne la targa d'oro. Pertanto non stupisce se i paesaggi di Segantini fossero i più costosi al loro tempo e se le sue poche produzioni simboliste raggiungessero fino al 1914 prezzi esorbitanti. Oltre alle numerose e importanti esposizioni nei centri internazionali dell'arte, dove l'opera di Segantini fu continuamente presente, gli acquisti delle opere principali da parte di rinomate raccolte museali furono la base che determinò la precoce presenza delle sue creazioni in numerose città d'Europa. In tal modo, opere significative di Segantini, egli vivente, approdarono alla Neue Pinakothek di Monaco, alla Walker Art Gallery di Liverpool, alla Kunsthalle di Amburgo, alla Nationalgalerie di Berlino, alla Galleria d'Arte Moderna di Milano o alla Secession di Vienna.

L'enorme riconoscimento attribuito a Segantini fu però dissonante: l'assommarsi di medaglie proveniva dalla cosiddetta parte «ufficiale» che seguiva la tradizione accademica (pertanto non sorprende affatto se di tanto il tanto l'artista venisse insultato quale pittore da salotto, quale «pompiere»). D'altro canto e allo stesso tempo, di lui si appropriò l'avanguardia, gli alfieri di un'arte nuova e progredita – in occasione della prima mostra della Secession viennese del 1898, Segantini fu festeggiato con una sala tutta dedicata a lui. Due anni dopo la sua morte, il trionfo dell'artista ebbe un seguito magnifico con numerose pubblicazioni ed esposizioni a Parigi e Vienna. La più grande retrospettiva, con 56 opere, ebbe luogo nel quadro della IX Esposizione d'arte della *Vereinigung Bildender Künstler Österreichs* alla Secession. Segantini era ritenuto il massimo pittore del simbolismo.



Museo Segantini, San Moritz

Il 28 settembre 1899 Giovanni Segantini morì improvvisamente all'età di soli 41 anni, sullo Schafberg, sopra Pontresina, dove voleva terminare di dipingere la figura centrale del suo maestoso *Trittico delle Alpi, La vita – La natura – La morte*. Nove anni dopo la morte dell'artista ed esattamente nello stesso giorno, fu inaugurato a San Moritz il Museo Segantini, culmine della venerazione per l'artista. Il corpo centrale dell'edificio, con la possente cupola, è inteso, oltre che per la sua funzione specifica, anche come una specie di mausoleo, come un monumento percorribile, un cenotafio commemorativo e celebrativo. Il primo entusiasmo dei promotori, che li aveva spinti a dedicare all'artista un suo museo sul luogo dove da ultimo aveva operato, si basava sulla venerazione e la stima straordinaria che erano toccate a Segantini non soltanto in Engadina. Durante la *fin de siècle* e fino allo scoppio della prima guerra mondiale, la sua arte fu celebrata in Europa, principalmente in Italia, Austria e Svizzera, ma anche in Germania, Olanda e Inghilterra. Più volte il riconoscimento divenne addirittura un inno. Si formò una comunità europea di ammiratori entusiasti che accoglieva il suo messaggio come un vangelo. Segantini era considerato quasi senza riserve uno dei più famosi artisti della sua epoca.

Questo successo immenso ebbe una fine repentina durante gli anni Venti del nostro secolo. Il simbolismo di Segantini cadde in disgrazia, così come le opere di un Arnold Böcklin, Max Klinger, James McNeil Whistler o Franz von Stuck. Dopo la fondamentale *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* di Julius Meier-Graefe, apparsa in prima edizione nel 1903 e in seconda nel 1914, l'interesse degli storici dell'arte si concentrò quasi esclusivamente sulle innovazioni pionieristiche quali erano prodotte soprattutto dall'arte francese. L'attenzione della critica e della storia dell'arte si rivolse da lì in avanti a quelle produzioni artistiche che avevano concorso ai profondi cambiamenti avvenuti nella concezione della figura verso la fine dello scorso secolo e quindi seguivano esplicitamente il principio dell'avanguardia. In questo, il contributo da non sottovalutare che Segantini aveva dato alla liberazione del colore, passando dalla tetra intensità alla luminosa purezza (divisionismo), e la sua esemplarità per il futurismo furono semplicemente ignorati o addirittura non percepiti.

Conseguenze molto più funeste della temporanea scarsa considerazione del simbolismo ebbe l'accaparramento di Segantini, iniziatosi negli anni Trenta, per un'arte reazionaria regionale, di strapaese. Le raffigurazioni del duro lavoro contadino, l'aratura delle zolle o la glorificazione della maternità furono usate malamente, in maniera fatale, per l'ideologia fascista di «Blut und Boden».

Un mondo idillico?

Durante gli anni Cinquanta, con la storia resa romantica della sua vita e dei suoi dolori, attorno alla quale si avviticchiò qualche leggenda, Segantini avanzò sempre più fino ad essere uno degli artisti più amati e popolari, fu il «pittore delle montagne», le cui (poche) opere, grazie a riproduzioni e a stampe artistiche in milioni di esemplari, erano divenute familiari e gradite a un vasto pubblico. Le raffigurazioni del mondo alpino di Segantini erano apprezzate per la quieta armonia di un mondo presunto sano e andato perduto. Accanto alla letteratura adorante, che da sempre lo aveva accompagnato e in misura che andò aumentando quanto il gradimento di cui godeva l'artista, partendo da circoli specialistici, si formò una

critica che classificò la sua arte come sorpassata, nostalgica, sentimentale o addirittura troppo moraleggiante. In Svizzera la discussione raggiunse il culmine a metà degli anni Settanta, quando due esposizioni tra loro concorrenti, e con argomentazioni contrapposte l'una all'altra, attizzarono di molto il discorso, ma dovettero cavarsela senza originali. Tra l'altro, si accusava Segantini di avere intrapreso la fuga sui monti davanti al proletariato e al mondo sempre più industrializzato, per dipingere lassù dei quadri che non tenevano conto di un confronto dialettico con i problemi sociali. In realtà, Segantini aveva altro in mente: con le sue opere di una forza figurativa unica egli andava sviluppando una visione panteistica quale controprogetto pittorico vincente sulla cupezza delle bassure metropolitane.

Malgrado la critica in parte molto tagliente, l'ammirazione senza riserve delle opere di Segantini continuò senza impedimenti il proprio corso presso il vasto pubblico. Tuttavia, perfino in relazione con l'interesse turistico per rappresentazioni attraenti dello spazio alpino, si continuarono a sentire toni critici: «A ciascuno il suo Segantini, egli si offre, sempre sottoposto alla minaccia di essere ridotto a *kitsch*; i suoi motivi sono troppo seducenti per tutti quelli che vorrebbero anteporre formalmente alla propria valle di lacrime un mondo idillico e allucinato. Gli accaparramenti sono infiniti, ma non tutti innocenti e ingenui» (Jost Auf der Maur).

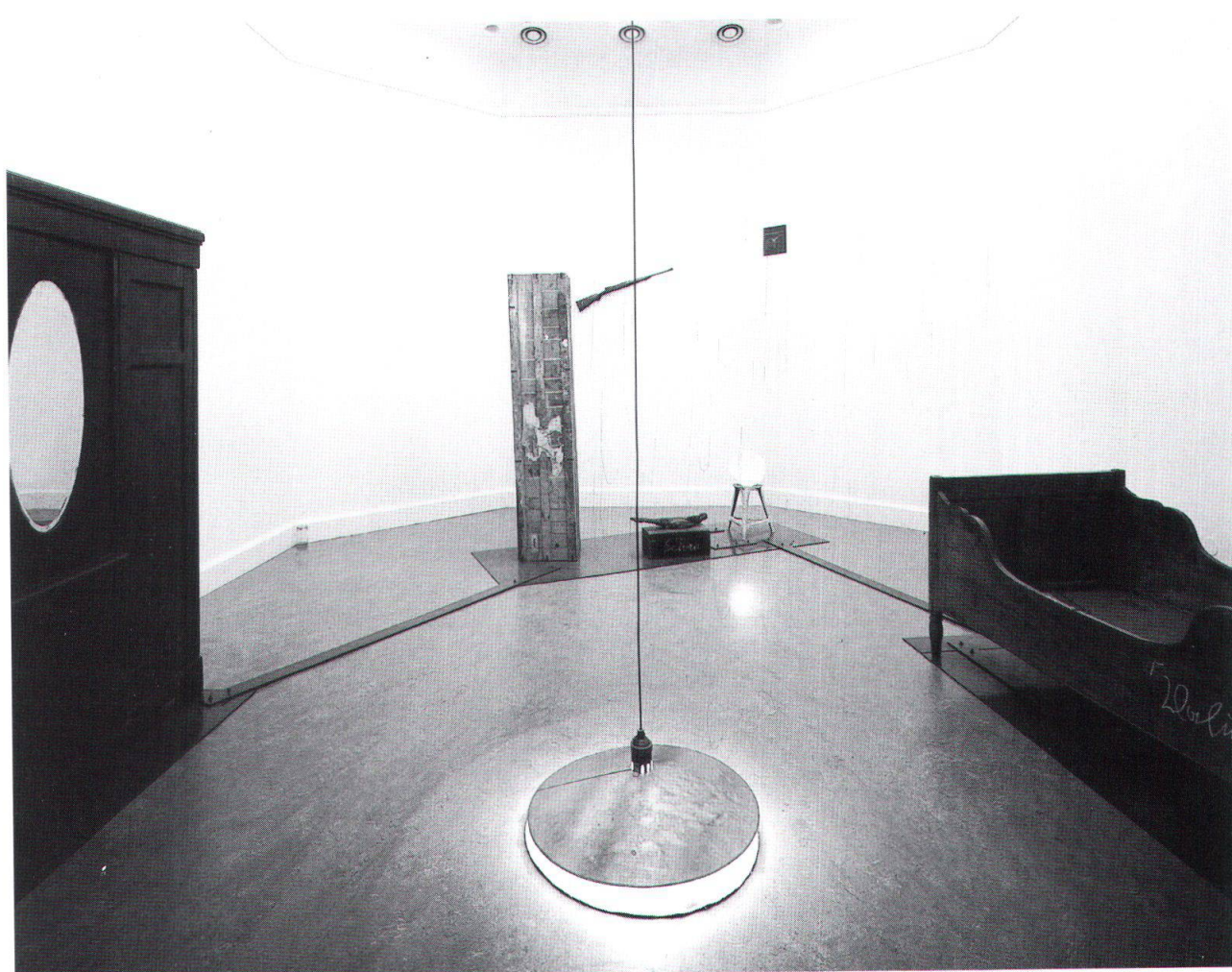
Con la grande retrospettiva del 1990 al Kunsthhaus di Zurigo, la prima vera presentazione completa della sua opera dopo le esposizioni meno valide degli anni Settanta e Ottanta, l'arte di Segantini, caduta temporaneamente molto in discredito presso i critici, doveva conoscere di nuovo una valorizzazione e un adeguato apprezzamento. Si trattava inoltre di una riabilitazione di Segantini, il «capro espiatorio della critica d'arte (svizzera)» (Guido Magnaguagno). Obiettivo dichiarato era difatti «di rendere nuovamente accessibile al pubblico» l'arte di Segantini «in tutta la sua portata, includendovi i magnifici disegni, nella speranza “di vedere con occhi nuovi” Segantini. Accessibile non solo al pubblico, che pensa di conoscerla come un mondo consueto di immagini, anche alla critica e alla storia dell'arte» (Felix Baumann / Guido Magnaguagno).

Antesignano dell'arte moderna

La reputazione, molto guastata durante i decenni, di un Giovanni Segantini quale nostalgico e tradizionalista, ha lasciato tracce profonde nella ricezione della sua produzione e nel modo di occuparsene. Ciò avviene anche perché il confronto con la sua arte si è concentrato troppo a lungo e quasi esclusivamente sugli aspetti iconografici, vale a dire di contenuto, tralasciando di considerare le non comuni qualità pittoriche di questi quadri oppure recependole troppo modestamente. Con la tecnica del divisionismo – il porre l'una accanto all'altra piccole pennellate in puro colore –, all'artista riuscì di comporre immagini di campi coperti dalla neve o di paesaggi estivi, le quali per l'intensità luminosa dei colori risultano uniche e singolari e furono in tale misura rivoluzionarie da far sì che le generazioni di artisti che seguirono si richiamassero a Segantini quale modello.

A causa della ricezione estremamente alterna, non meraviglia se l'arte di Segantini è curiosamente rimasta per lungo tempo isolata accanto alle abituali concezioni dell'evoluzione dell'arte verso la fine del XIX secolo. Oggi si impone però con sempre maggiore forza la convinzione che Giovanni Segantini, insieme con Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Edvard Munch, Ferdinand Hodler, Paul Cézanne e Claude Monet, sia stato tra co-

loro che hanno dato compimento alla grande tradizione paesaggistica e tra i pionieri dell'arte moderna. A differenza di Hodler, l'altro grande interprete delle Alpi svizzere, la produzione di Segantini è sempre stata di gran lunga meno seriamente presa in considerazione e analizzata. Anche questo è un motivo per cui Segantini non occupa ancora nella storiografia dell'arte quel posto che gli appartiene nel confronto internazionale. In questo senso esistono ancora dei punti vuoti nell'indagine e nella mediazione dell'arte di Segantini e della storia della sua ricezione e dovrebbero essere colmati per mezzo di ricerche approfondite. Tra gli aspetti che senz'altro potrebbero influenzare decisamente l'attività futura degli storici dell'arte riguardo alla produzione di Segantini vanno segnalati, per esempio, la posizione di Segantini nel contesto degli altri pittori della «Scapigliatura» o della scuola lombarda, l'influenza di Segantini sugli iconoclasti del futurismo o il confronto tra Segantini e la cosiddetta scuola dell'Aia, con Jean-François Millet, con i prerafaelliti inglesi o con Gustav Klimt e Eduard Schiele; l'influenza svolta sulla pittura svizzera di quel tempo è altrettanto poco indagata così come lo sono il ruolo e il valore dei disegni di Segantini (di questo aspetto si occupa comunque un'esposizione che si terrà nell'inverno 1999/2000 al Museo d'Arte Contemporanea di Trento).



Peter Joseph Beuys, *Voglio vedere le mie montagne*, 1950-71, installazione con 29 elementi, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven

Se alla fine ci si interessasse del rapporto di Segantini con Friedrich Nietzsche, ci si imbatterebbe inevitabilmente anche nel romanticismo e con questo, di nuovo, nell'arte contemporanea, nella quale ci sono infiniti esempi di un confronto dialettico più o meno credibile con l'arte di Segantini. Il più famoso e allo stesso tempo il più persuasivo è senza dubbio l'allestimento *Voglio vedere le mie montagne* di Joseph Beuys (1921-1986) nello Stedelijk Van Abbemuseum di Eindhoven, realizzato nel 1950/1971 e composto di 29 elementi. L'allestimento ha poco a che fare con una mimetica illustrazione della frase leggendaria che Segantini avrebbe pronunciato sul suo letto di morte. Le analogie giocano piuttosto su un piano astratto e teorico, senza rinunciare all'emanazione sensoria e alla presenza dei materiali usati (lastre di rame, lampada, mobili, zolfo e altro ancora). Didascalie scritte con il gesso attribuiscono agli oggetti nuovi piani di significato. Così, ad esempio, l'armadio diventa ghiacciaio (<Vadrec[t]>), cassa, cassone e sgabello diventano rocce, catene montuose («Sciora») e cime («Cime» e «Pennin») e il letto diventa la valle («Walun»). Nonostante le associazioni con le nostre corone di montagne, con la capanna di Segantini sullo Schafberg dal modesto arredo contadino e con il sole dispensatore di vita splendente al centro del paesaggio, ci sono molte altre cose che all'artista originario di Kleve sul Basso Reno interessano di più. Per Joseph Beuys, il più importante artista tedesco del dopoguerra, Segantini, con Munch e van Gogh, appartiene a quei pittori che hanno arrischiato il «tentativo fondamentale» di un nuovo spiritualismo. Con l'impulso che Beuys ha dato con la sua dichiarazione a Segantini, alla sua iconografia e al suo atteggiamento spirituale, ci si dovrebbe dunque interrogare anche sulla particolarità e sul significato specifico nel tempo dell'opera di Segantini.



*La portatrice d'acqua,
[1886-87],
Museo Segantini,
San Moritz*