

ARTE

Segantini, i colori dell'aria

CLAUDIO PASI

*Trascorso è l'oro dei giorni,
I colori bruni e azzurri della sera:
I flauti soavi del pastore sono morti
I colori azzurri e bruni della sera
Trascorso è l'oro dei giorni.*

(Georg Trakl)

1. Ritratti

Colpisce in Segantini una presenza costante del doppio. L'espressione penetrante, lo sguardo mobile, il volto quasi luciferino dei ritratti fotografici contrastano con la pacatezza del gesto e la composta eleganza dell'abito. L'artista maledetto, che non trova pace nel magmatico urgere dell'opera e nella sua tormentata esecuzione, è anche, seduto a tavola con la compagna e i figli, il sacerdote devoto al culto della famiglia. Alla dolente celebrazione del mondo degli umili si oppone la raffinatezza un po' gozzaniana dello chalet in Engadina, con il ricco campionario di nitide suppellettili, di arredi floreali, di quadri.

Ma il pittore si sottrae a questa logica binaria procedendo in direzione verticale. La sua vicenda è dominata da una progressione ascendente: Milano e le prealpi della Brianza, Savognino e Maloja, e infine lo Schafberg, a 2700 metri. Una biografia che si configura come una fuga verso l'alto e che forse ha il senso di un'ascesi fino alla rarefazione, fino al regno silenzioso dei ghiacciai, oltre i boschi, oltre i pascoli, oltre ogni forma vivente, dove l'atmosfera è sottile e non esistono più ostacoli, schermi, e l'oggetto della natura coincide con l'oggetto della mente.

2. Natura, mito, simbolo

Scriva Segantini: « E così, pensando all'intimo sentimento delle cose, dipingo; e il mio pensiero scorre lieto accarezzando i fili d'erba, i fiori, i prati, i colli, i monti, le rocce, il cielo, gli uomini e gli animali, concedendo ad ogni parte la parte migliore di me stesso: l'amore; godendone immensamente ». Potrebbe sembrare il programma di un'ispirazione panica, dove lo spirito si frange e si annulla

nell'abbraccio con la natura, e l'essere si placa nell'essenza del fiore, se non fosse per l'insistita presenza di un'attività di pensiero. Il paesaggio di Segantini non è mai una pura rappresentazione, ma è piuttosto il prodotto di una selezione operata nella mente. L'oggetto dipinto è soltanto il risultato conclusivo di un prolungato ed estenuante esame del modello, sovraesposto per capirne la durata, percorso per coglierne la materia, filtrato attraverso l'azione deformante dello sguardo.

I temi pittorici si snodano su una fitta serie di replicazioni, una medesima opera offre varianti differenti, gli studi preparatori e i disegni derivati dal quadro modificano, in misura spesso appena percettibile, gli effetti luminosi o la disposizione dei volumi. L'immagine, tanto a lungo cercata, diviene dunque il suo stesso profilo e si dà come una sintesi ideale, quasi forma archetipica. Ma a questo processo astratto Segantini congiunge un radicato valore spirituale. La sconsolata visione del mondo e il legame ctonio con i propri luoghi — negato a volte, ma mai dimenticato — danno un senso al suo sperimentare e lo situano in simpatia con le cose. L'oggetto, strappato alla consuetudine, si eleva a mito e assume in sé connotazioni simboliche. In Segantini le successive fasi creative rispondono ad una sola esigenza: far scomparire il dato reale e condurre ciascuna figura a uno stato di ieratica immobilità.

3. Geometrie

Nell'*Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci* Paul Valéry rileva come la percezione visiva avvenga « più spesso attraverso l'intelletto che non attraverso gli occhi », come cioè il paesaggio risulti trasformato dal pensiero individuale, ma solo dopo una assidua azione dello sguardo, se « prima di astrarre e costruire è necessario osservare ». L'itinerario di Segantini sembra obbedire a un principio analogo. Il suo occhio si ferma sull'oggetto, ne registra le dimensioni, riconosce le proporzioni, scopre in esso una spessa trama di rapporti, stabilisce una serie di misure comuni. La divisione geometrica dello spazio è un modulo compositivo ricorrente e alimenta, fin dagli inizi, una tendenza a concepire il mondo secondo una legge di armonia universale che è al tempo stesso energia dinamica, imprevedibile, non commensurabile.

Nel *Naviglio sotto la neve* e in *Contrasto di luce* ritroviamo così, a distanza di anni, un'uguale esaltazione dei piani orizzontali, con le zone di sfondo, più illuminate, che vengono trascinate in primo piano. Altrove è il ricorso alle perpendicolari a proiettare sulla tela un vuoto desolante, come nello stupendo *Tramonto nel parco*, una car-

tolina baudelairiana. Per opere più complesse e maggiormente meditate, quali *Alla stanga* e *Ave Maria a trasbordo*, la partizione regolare dello spazio diviene quasi un'ossessione. Qui infatti è possibile verificare l'applicazione di norme come la sezione aurea e l'intersezione delle diagonali, in virtù delle quali il dato episodico acquista una portata monumentale, racchiudendo in sé tutto il sistema del mondo.

Ma esiste in questa rigida struttura un elemento fluido, sfuggente, che erompe dall'interno e scuote la base dell'edificio. Quando la luce dorata del tramonto piove obliqua da oltre il quadro e incendia i dorsi degli animali e annera le lunghissime ombre, oppure esplose al centro dell'immagine e si infila nel cielo e nell'acqua confondendoli e frantumandoli in scaglie minute, allora lo spazio si inarca, perde la propria quiete e diventa puro movimento, luogo di dramma.

4. La forma della luce

Segantini esordisce con una resa di luce che esaspera il contrasto tra i volumi e separa le zone di accecamento da quelle di buio. E' una luce tagliente, tragica, per certi aspetti barocca quella che si stende sugli scranni del *Coro di Sant'Antonio* e si deposita sul profilo dei volti, che fa vibrare le superfici acquatiche, calcina i muri delle case, scioglie i petali e infuoca i giacigli degli animali. *La culla vuota*, *La raccolta dei bozzoli* e *Il bifolco* costituiscono il vertice di una sensibilità caravaggesca in cui l'irrompere di un potente chiarore esterno carica l'immagine di un'intensa forza allusiva.

Nello studio del 1885 per *A messa prima*, Segantini incomincia a pensare che la luce abbia la facoltà di scindere la materia. Le foglie dei cipressi, la terra, la scalinata divengono un'unica cascata di colore, e una tale liquefazione è la premessa a uno studio sistematico del problema, non solo secondo l'asserto divisionista, ma intimamente motivato. In una lettera del 1886, dopo un grido di orrore verso « il bianco della tela », estremo emblema della luce pura, Segantini enuncia: « ... 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 coi 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 ».

Questa è la luce alpina, trasparente e friabile, adamantina e polverosa, mirabilmente esemplificata in *Alpe di maggio* o *Mezzogiorno*

sulle Alpi. L'autentica forma della luce è dunque la linea curva, strumento primario di un metodo che inconsciamente richiama la teoria ondulatoria della propagazione luminosa, con l'impiego di quella fibra cromatica lunga che, contro ogni *pointillisme*, è sicura invenzione di Segantini.

5. Linea curva

La linea curva è un istituto del simbolismo, del liberty e, in genere, di tutta l'arte dell'ultimo Ottocento. Dotata di straordinarie potenzialità evocative, quella stessa *ligne-force* definita da Henri van de Velde, è utilizzata da Segantini come risorsa tematica. Gli alberi torti dell'*Amore alla fonte della vita* e delle *Cattive madri* rimandano ad esempio alla frusta del *Cirque* di Seurat o alle duttili sinuosità di Beardsley.

Segantini si avvale tuttavia della linea curva con un intento più profondo. Essa non è soltanto, come s'è detto, veicolo della luce, ma è anche atomo di sostanza pittorica. L'artista anticipa così nella pratica quanto Kandinsky, molti anni dopo, verrà affermando in sede teorica, e cioè che la linea « nasce dal movimento — e precisamente dalla distruzione del punto, della sua quiete estrema, in sé conclusa. Qui si compie il salto dallo statico al dinamico. La linea è quindi la *massima antitesi* dell'elemento pittorico originario — il punto. (...) La linea si ritrova con estrema frequenza nella *natura* ». L'osservazione ravvicinata di quadri come *Le due madri*, *L'ora mesta*, il *Capriolo morto* rivela che gli elementi principali e quelli secondari, gli esseri viventi e inanimati, i visi e gli oggetti, sono tutti avviluppati in un medesimo e indistinto tessuto materico. Il fenomeno raggiunge un apice paradigmatico nella *Sbucciatrice di patate*, dove la qualità monocroma dei filamenti riesce lo stesso a distaccare figura e sfondo, entità indistinguibili e insieme divise. Anche nei disegni e negli schizzi l'effetto è simile. La grana gessosa degli *Orfani* dissolve sulla carta qualsiasi contorno preciso; in *Paesaggio con due figure* il tratto veloce del pastello avvolge l'immagine nella nebbia di un treno in corsa.

Con questa tecnica uniforme Segantini si propone quindi di unificare nel quadro ciò che nella realtà rimane separato. Ma la ricomposizione dello specchio rotto risulterà un'impresa lacerante e il ritorno del molteplice all'uno un inarrivabile traguardo, dove la verità del soggetto viene cancellata in quella che il pittore stesso chiama « estinzione della materia ». ■

Segantini. Mostra antologica, Trento, Palazzo delle Albere, 9 maggio - 15 luglio 1987.