SEGANTINI
PETALO DI ROSA
INDAGINI E SCOPERTE

a cura di
Annie-Paule Quinsac

© 2015 Gallerie Maspes srl
tutti i diritti riservati

SEGANTINI
PETALO DI ROSA
INDAGINI E SCOPERTE

18 settembre - 17 ottobre 2015

Gallerie Maspes
via Manzoni, 45
20121 Milano

con il patrocinio di
with the patronage of

Commissione europea

Regione Lombardia

Città metropolitana di Milano

Milano Comune di Milano

in collaborazione con
in collaboration with

Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente

CIACCIO BROKER

Gallerie Maspes

Amministratore Unico
Sole Administrator
Pierangela Maggiora

Direttore
Director
Francesco Luigi Maspes

Responsabile spazio espositivo e Relazioni esterne
Exhibition Area Management and External Relations
Elena Orsenigo

Responsabile Archivio e Biblioteca
Archives and Library Manager
Melissa Raspa

Progetto espositivo a cura di
Exhibition design
Francesco Luigi Maspes

Mostra a cura di
Exhibition curated by
Annie-Paule Quinsac

Segreteria organizzativa
Organisational secretariat
Elena Orsenigo

Restauri
Restorations
Enrica Boschetti, Milano / Milan

Indagini diagnostiche
Diagnostic examinations
Thierry Radelet, Torino / Turin

Assicurazioni
Insurance
Ciaccio Broker,
Milano / Milan

Ufficio stampa
Press office
Anna Defrancesco,
CLP Relazioni Pubbliche,
Milano / Milan

Servizi di sorveglianza
Surveillance services
Sicuritalia, Milano / Milan

Sistemi di sicurezza e videosorveglianza
Security and video surveillance systems
Ultrasonic, Varese

Catalogo a cura di
Catalogue edited by
Annie-Paule Quinsac

Saggi
Texts
Annie-Paule Quinsac
Enrica Boschetti
Thierry Radelet
Elisabetta Staudacher

Ricerche bibliografiche
Bibliographical research
Melissa Raspa

Referenze fotografiche
Photos
Archivio Annie-Paule Quinsac, New York
Civico Archivio Fotografico, Milano / Milan
MART, Archivio del '900, Fondo Grubicy
Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano / Milan
Studio Fotografico Perotti, Milano / Milan
Gallerie Maspes, Milano / Milan

Progetto grafico
Graphic design project
Cinzia Mozer

Un particolare ringraziamento a Paolo e Marco Cattaneo per la determinante collaborazione
A special thank you to Paolo and Marco Cattaneo for their indispensable collaboration

L'Editore e il Curatore ringraziano sentitamente
The publisher and curator would like to particularly thank

Giulia Amato, Manuela Andreano, Martina Bastianelli, Franco Biffi, Leonardo Borgioli, Federica Borrelli, Diego Brambilla, Cristina Cappellini, Elisabetta Chiodini, Massimo e Gabriele Ciaccio, Paolo Cremonesi, Stefania Cresta, Filippo Del Corno, Manuela Diano, Alberto Di Cataldo, Duccio Dogheria, Luciano Famà, Concetta Gagliardi, Valentina Galimberti, Giulio Gallera, Lorella Giudici, Roberto Gollo, Massimo Libardi, Giuditta Lojacono, Novo Umberto Maerna, Roberto Maroni, Susanna Massari, Carlo Mattei, Luca Melloni, Donatella Oggioni, Silvia Paoli, Simone Percacciolo, Maria Piatto, Domenico Piraina, Giuliano Pisapia, Marina Pugliese, Sergio Rebora, Sonia Rendo, Valentina Romano, Marisa Romualdi, Roberta Sabbatelli, Franco e Enzo Savoia, Fabrizio Spada, Alessandra Tiddia, Cinzia Virno, Luisa Vitiello.

Per la versione inglese sono state adottate le norme editoriali MLA/CMOS (16ª edizione)
MLA/CMOS (16th edition) copyediting norms have been used throughout for the English text

L'Editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.
Every effort has been made to trace copyright holders and to obtain their permission for the use of copyright material. The publisher apologizes for any errors or omissions and would be grateful if notified of any corrections that should be incorporated in future reprints or editions of this book.

Un'arancia sul tavolo
Il tuo vestito sul tappeto
E nel mio letto, tu
Dolce dono del presente
Frescura della notte
Calore della mia vita.

Jacques Prévert

Passione, simbolo e segreti di un *Petalo di Rosa*

A chi mi chiedesse le ragioni di questa esposizione – a meno di un anno dall'importante antologica dedicata a Giovanni Segantini a Palazzo Reale – probabilmente risponderei che mai come questa volta una singola opera d'arte mi ha fornito molteplici motivi e stimoli per dedicarle una "mostra dossier".
Nelle pagine che seguono, troverete infatti i risultati dei più recenti studi critici e analisi scientifiche condotte su *Petalo di rosa*, dai più accreditati studiosi dell'artista, in occasione del primo intervento di restauro mai condotto sul dipinto. Saggi, documenti d'epoca, macrofotografie, tabelle, dati e inedite immagini all'infrarosso, permetteranno di svelare alcuni dei più "intimi" segreti di una delle opere più emblematiche e affascinanti non solo di Segantini, ma dell'intero Simbolismo.
Tuttavia questi elementi da soli a nulla serviranno se il lettore o il visitatore si limiterà a guardare esclusivamente il quadro e non l'opera "oltre la tela".
Petalo di rosa non si rivela a chiunque, non permette di avvicinarsi a chi cerca solo l'effimero, senza avere l'umiltà di ascoltare la propria anima in silenzio.
È un'immagine sospesa senza tempo, come quell'uomo che nel buio di una notte, legge una poesia di Prévert alla donna che ama, mentre nuda gli dorme accanto.
Petalo di rosa non è solo un capolavoro di Segantini, ma è il primo testamento spirituale di un artista che non ha mai ceduto alla tentazione di fuggire in località alla moda, costruite dagli uomini per soddisfare i propri vizi, ma ha scelto di sfidare la morte, scalando le cime delle montagne più alte create da Dio, per rendere le sue opere eterne ed immortali.

Francesco Luigi Maspes

The Passion, Symbol, and Secrets of a Rose Petal

If someone were to ask me the reasons behind this exhibition—which is being held less than a year after the important anthological show dedicated to Giovanni Segantini at the Palazzo Reale—I would probably say that never has a single work of art offered such a panoply of reasons to fully justify a so-called "dossier exhibition".

The pages that follow contain the results of the latest critical studies and scientific analyses conducted on Rose Petal *by leading scholars of the artist on the occasion of the first restoration ever undertaken of the painting. Essays, archival documents, macro photographs, tables, data, and new infrared imaging reveal the most intimate secrets of one of Segantini's—and the entire Symbolist movement's—most emblematic and fascinating works.*

These elements alone, however, are of little import if visitors limit themselves to looking exclusively at the picture and not at the work "beyond the canvas". Rose Petal *will not open itself up to all and sundry, and will remain a closed book to those who seek only the ephemeral, those without the humility to listen to their own soul in silence.*

It is a suspended, timeless image, like a man who, in the dead of night, is reciting one of Prévert's poems to the woman he loves while she sleeps, naked, alongside him.

Segantini's Rose Petal *is not only a masterpiece, but also the first spiritual testament by an artist who refused to surrender to the temptation exerted by those fashionable centres built by men to pander to their vices. This artist chose, instead, to defy death, to climb to the very top of God's highest mountains, and to make his works eternal and immortal.*

Francesco Luigi Maspes

Sommario
Index

Da scena di genere a ritratto simbolista.
La metamorfosi di *Tisi galoppante* in *Petalo di rosa*
From Genre Scene to Symbolist Portrait.
The Metamorphosis of Galloping Consumption *into* Rose Petal
Annie-Paule Quinsac 13

Scheda *Catalogue Entry* 30

Documenti in mostra *Exhibited documents* 36

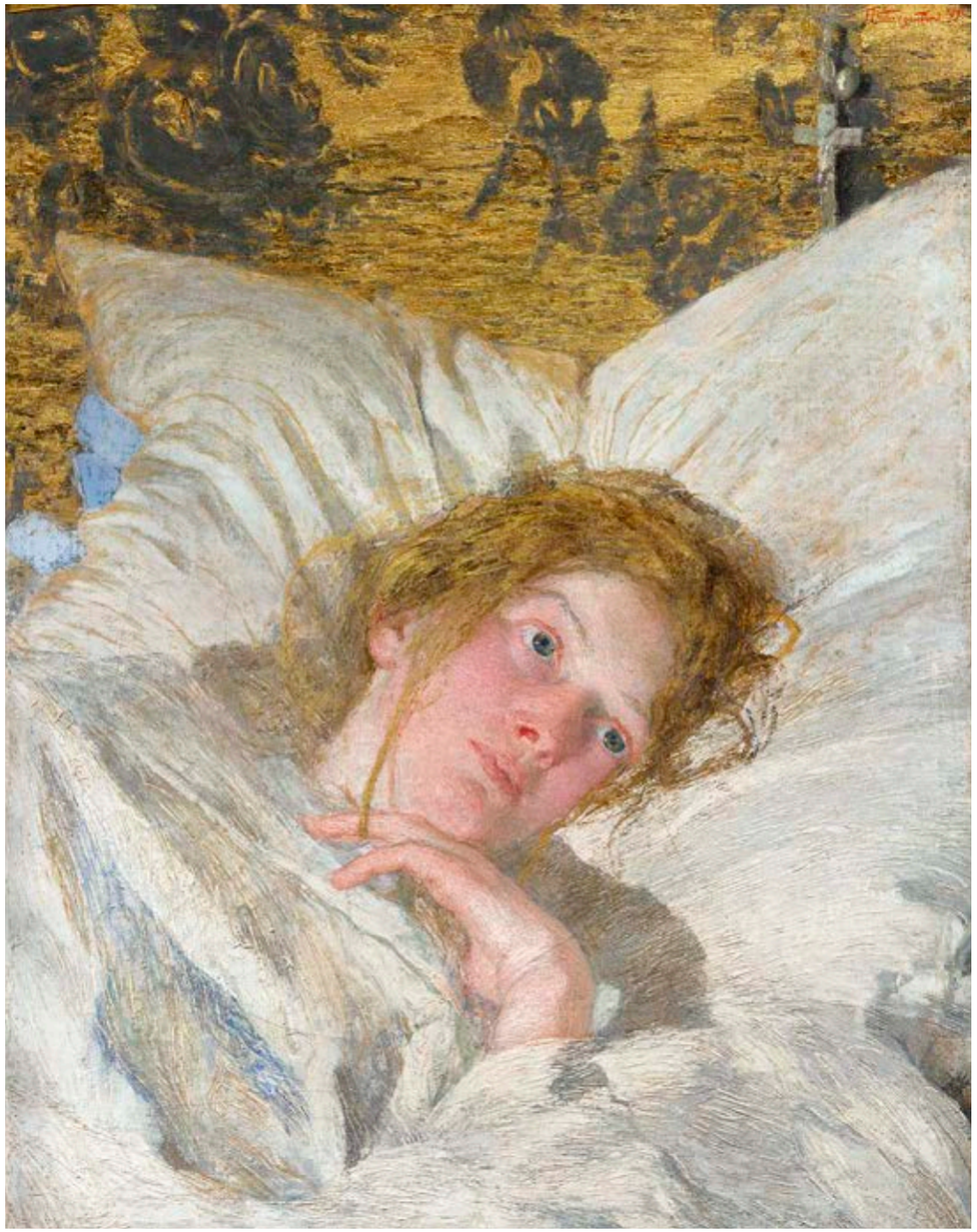
Relazione tecnica di restauro di *Petalo di rosa*
Technical report on the restoration of Rose Petal
Enrica Boschetti 47

I segreti dell'opera svelati con le analisi non invasive
The painting's secrets revealed using non-invasive analyses
Thierry Radelet 61

Segantini e la Permanente, una storia inedita
Segantini and the Permanente, an untold story
Elisabetta Staudacher 77

Note biografiche *Biographical notes*
Annie-Paule Quinsac 105

Bibliografia di *Petalo di rosa* *Bibliography on* Rose Petal 108



Petalo di rosa, 1890, olio su tela, con aggiunte a foglia e polvere d'oro, 64 x 50 cm
Firmato e datato in alto a destra: "G. Segantini 1890"
Sul verso reca la scritta a matita: "G. Segantini. Un pétale de rose. Hiver 1890 à Savognine. Op. LXXXVI"

Rose Petal, *1890, oil on canvas, with added gold leaf and powder, 64 x 50 cm*
Signed and dated: "G. Segantini 1890", at upper right
On the back, on the stretcher, an inscription in pencil reading "G. Segantini. Un pétale de rose. Hiver 1890 à Savognine. Op. LXXXVI"

Da scena di genere a ritratto simbolista. La metamorfosi di *Tisi galoppante* in *Petalo di rosa*
From Genre Scene to Symbolist Portrait. The Metamorphosis of Galloping Consumption *into* Rose Petal

Annie-Paule Quinsac

"Tise che non è più la Tise ma sintitola
foglia di rosa.
E che misura 50 x 64 [...]"[1].

Gli interventi di restauro di Enrica Boschetti e le analisi, non invasive, di Thierry Radelet, condotti su *Petalo di rosa*, in vista della mostra *Segantini. Ritorno a Milano*[2], confermano inequivocabilmente come sia stato ridipinto sopra *Tisi galoppante*, annullando così ogni fruizione dell'opera preesistente, per altro già nota ed esposta nel 1881 a Milano, presso la Galleria Grubicy, e nel 1883 all'Esposizione di Belle Arti di Roma e ancora a Milano, alla mostra di Brera,[3] e in seguito oggetto di controversie storico-critiche.
Le indagini effettuate permettono una lettura stratigrafica di *Petalo di rosa*, senza dubbio uno degli esiti chiave nell'evoluzione della tecnica e del pensiero estetico di Segantini. Non era pertanto senza motivo dedicare al dipinto e alle recenti risultanze una rassegna *dossier*, anche in omaggio all'ormai consueta collaborazione tra studiosi e tecnici, grazie alla quale a volte si riscrive la storia dell'arte e, come nel caso odierno, si riesce a ripercorrere una genesi elaborativa e seguirne la metamorfosi[4].

Nove anni separano *Petalo di rosa* da *Tisi galoppante*. E sono anni fondamentali, di grandi sconvolgimenti, forse quelli decisivi nella vita

Consumption that is no longer Consumption but is now called Rose Leaf.
And which measures 50 x 64 [...][1].

Enrica Boschetti's restoration and Thierry Radelet's non-invasive analysis of Giovanni Segantini's Rose Petal *for the* Segantini. The Return to Milan[2] *exhibition have unequivocally confirmed that* Rose Petal *was painted over Segantini's earlier* Galloping Consumption, *a work already exhibited in Milan at the Galleria Grubicy in 1881, at the* Esposizione di Belle Arti *in Rome in 1883, and again in Milan at the Brera exhibition in 1883*[3] *before becoming the object of scholarly controversies.*
Examinations of the painting have allowed for a stratigraphic reading of Rose Petal, *without doubt one of the key works in the development of Segantini's technique and aesthetic. It is therefore quite appropriate that a* dossier *exhibition should be dedicated to this painting and these recent discoveries, in part also as a tribute to the now customary collaboration between scholars and technical experts, thanks to whom the history of art sometimes has to be rewritten. In our case, it is thanks to this collaboration that we have unveiled the genesis of an important painting and are able to follow its metamorphosis*[4].
Rose Petal *was painted nine years after* Galloping Consumption, *a period of great change for the artist, arguably decisive in his life and art. It is therefore all the more befitting that we should ask why, in 1889–*

dell'uomo e dell'artista, che rendevano ancor più logico chiedersi il motivo per cui, nel 1889-90, Segantini, ormai figura di spicco internazionale, avesse voluto cancellare un quadro degli esordi, ridipingendone un altro sulla stessa tela. Il 1881 è dunque la data *ante quem* di *Tisi galoppante*. Infatti, ancor prima della ricordata rassegna personale milanese, il 20 febbraio Segantini scrive da Pusiano al suo mercante Vittore Grubicy "[...] Sapiami dire come e riuscito il disegnio della Nineta pel Treves e la tisi per Ruma"[5]. Ulteriore prova ne sono i documenti d'Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, che riconducono alla controversa e poi mancata partecipazione all'Esposizione Nazionale di Milano del 1881, appunto[6].

Segantini ha ventitre anni. Sebbene non manchino i detrattori, è già il personaggio più acclamato della "giovane scuola lombarda", ma le scelte fondamentali e l'affermazione internazionale sono ancora nel futuro. Grazie al pur modesto contributo settimanale che gli avrebbe versato Vittore Grubicy, si trasferisce in Brianza, iniziando a convivere con la protagonista del dipinto, Luigia Pierina Bugatti, detta Bice (1862-1938[7]), che sarà la compagna di una vita. Decisione audace, decisamente antiborghese, fondare una famiglia senza sposarsi, tanto più che per i tempi Bice non era neppure maggiorenne. Era la ragazza corteggiata da Segantini a Milano in occasione delle visite all'ebanista Mentasti, che gli commissionava decorazioni per arredi e impiegava a tempo pieno il fratello della stessa Bice, Carlo Bugatti, per altro fra gli amici dell'artista a Brera e destinato a divenire, di lì a un decennio, il grande mobiliere della Belle Époque[8].

Dai brani delle recensioni coeve, riportati in questo catalogo da Elisabetta Staudacher, in *Tisi galoppante* Bice appariva come una fanciulla, ancor più giovane di quanto già non fosse nella realtà,

1890, when Segantini was already an internationally established figure, he should choose to efface one of his earlier works by painting another over it on the same canvas.

The year 1881 is the latest possible date for Galloping Consumption. *Indeed, even before the above-mentioned solo exhibition in Milan, Segantini wrote from Pusiano to his dealer, Vittore Grubicy, on February 20: "Tell me how the drawing of the Nineta for Treves and the Consumption for Ruma are getting on"[5]. Further proof can be evinced from archival documents held by the Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente that provide details of the dispute and Segantini's subsequent non-participation at the* Esposizione Nazionale *of Milan in 1881[6].*

Segantini was twenty-three at the time. Although he had his fair share of detractors, he was already the most acclaimed exponent of the "young Lombard school", even though his key fundamental choices and international affirmation were still some time off. Thanks to a modest weekly stipend Vittore Grubicy would send him, Segantini would move to Brianza and begin to live with the subject of Rose Petal, *Luigia Pierina Bugatti, affectionately known as Bice (1862–1938)[7], who would be his lifelong companion. The idea of setting up family out of wedlock was a bold and decidedly anti-bourgeois move, and especially so as Bice was not yet of age when they started living together.*

Segantini began courting Bice during his visits to the Milan cabinetmaker Mentasti, who commissioned

1. Emilio Longoni, *Tisi galoppante*, 1883-1884, acquerello su carta grigia, tratto dal dipinto di Segantini dallo stesso titolo, 56,5 x 33,5 cm
Firmato in basso a destra da Vittore Grubicy "G. Segantini"
Collezione privata

1. Emilio Longoni, Galloping Consumption *1883–1884, watercolour on grey paper, from the painting by Segantini, 56.5 x 33.5 cm*
Signed lower right by Vittore Grubicy as "G. Segantini"
Private collection

quasi certamente con il deliberato fine di drammatizzare al massimo il *pathos* del contesto. Sin dai decenni precedenti, infatti, la tubercolosi, flagello costante che falciava tanti giovanissimi, era stata ammantata da un alone di *malattia romantica*. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento si era sviluppata una vera e propria iconografia dell'inesorabile lento morire di "mal sottile", con l'aggravante del "fiore reciso", che, ormai declinata in termini veristi sia dalla letteratura che dalle arti visive, ovunque in Europa ma particolarmente a Milano, dovette coinvolgere anche Segantini. C'era già, di fondo, nella sua psiche, un'ossessione della morte, legata alla prima infanzia di miseria accanto a una madre malata che lo avrebbe lasciato orfano a sette anni, portandolo a concepire l'arte quale superamento della perdita, suprema trascendenza alla caducità della vita. Una concezione mai rinnegata, anzi divenuta fulcro del suo simbolismo e che inizia a esprimere in esiti visionari proprio nel 1890[9], l'anno in cui ultima *Petalo di rosa*.

Tisi galoppante è una *scena di genere*[10], di quelle destinate proprio al successo di pubblico per la compartecipazione emotiva a un dramma umano di vasta proporzione. Per Segantini il soggetto è e sarà sempre primario nel determinare le scelte tecniche, e lo prova chiaramente il rifacimento dell'opera in esame. Tale fedeltà alla missione dell'arte come traduzione dell'idea in immagine gli costerà l'oblio nella seconda metà del secolo scorso, quando la critica, specie universitaria, in nome di una presunta sacralità dei dati pittorici fini a se stessi, condannerà tutto quanto sapesse di *aneddotico* o *lezioso*, ovvero l'iconografia come fonte del dipingere.

Nel giugno 1967, alla Christie's di Londra, apparve un acquerello tratto da *Tisi galoppante* (fig. 1) attribuito a Segantini e che, in effetti,

decorations for furnishings from him and who had given full-time employment to Bice's brother, Carlo Bugatti; he had been a friend of the artist at Brera and, within a decade, would become the great Belle Époque furniture-maker[8].

We know from extracts of contemporary reviews, quoted in the current catalogue by Elisabetta Staudacher, that in Galloping Consumption *Bice was depicted as a young girl (even younger than she actually was, in fact), almost certainly with the deliberate intention of intensifying the dramatic pathos of the painting's subject matter. For some decades tuberculosis, a persistent scourge that killed many young people, had been clad in a romantic aura. Starting in the latter half of the nineteenth century, a veritable iconography of the inexorable, slow death from consumption (the* mal sottile, *or* slimming illness, *as it was known in Italian) had developed, often associated with the image of the "plucked flower". By then depicted in Verist terms in both literature and the visual arts throughout Europe but particularly in Milan, it had to have influenced Segantini. Deep in his psyche there was an obsession with death, linked to his early, poverty-stricken childhood and ailing mother (who died and left him an orphan when he was seven), that led him to conceive of art as a means of vanquishing loss and as the supreme transcendence over the fleeting nature of life. This notion was never subsequently rejected, but instead came to constitute the fulcrum of his symbolism and find expression in visionary works from 1890*[9]*, the year he finished* Rose Petal.

Galloping Consumption *is a genre painting*[10] *of the sort that was destined to encounter the public favour because it called for empathy in an extremely common human drama. For Segantini, subject matter was and remained of primary importance in determining technical choices, as can be clearly evinced in the reworking of the picture in question. In the second half of the twentieth century, when critics (and especially academic art historians) in the name*

2. Emilio Longoni, *Le capinere*, 1883-1884, olio su tela, 110 x 170 cm
Firmato in basso a destra da Vittore Grubicy "G. Segantini"; non datato
Milano, Fondazione IRCCS Ca' Granda

2. Emilio Longoni, The Nuns *1883–1884, oil on canvas, 110 x 170 cm*
Signed lower right by Vittore Grubicy as "G. Segantini"; undated
Milan, Fondazione IRCCS Ca' Granda

porta la sua firma in basso a destra. Tuttavia, da una lettera dell'artista ad Alberto Grubicy, fratello di Vittore, del 6 settembre 1898, inedita sino alla pubblicazione del catalogo generale nel 1982[11], ho potuto invece attribuirlo a Emilio Longoni: "[...] L'acquarello delle Tise non è mia, deve essere di Longoni firmata da Vittore [...]". Il che rimanda a un fatto increscioso. Dal 1883 al 1884, Longoni, ex compagno di Brera che Segantini stesso aveva presentato ai fratelli Grubicy, condivise la vita dell'amico e Bice a Pusiano. Entrambi i giovani artisti erano mantenuti dalla galleria e lavoravano insieme, spesso trattando i medesimi soggetti, e l'acquerello in questione risale a quel periodo. Vittore, pienamente consapevole delle potenzialità di

of the presumed sacredness of pure painting, rejected everything that appeared to be anecdotal *or* sentimental—*in other words, all those works where the iconography determined the way the scene was painted. Segantini was relegated to a marginal place in the pantheon of art history, thus paying the price for his belief in the mission of painting to translate ideas into images.*

In June 1967, Christie's London presented a watercolour based on Galloping Consumption *(Fig. 1) attributed to Segantini and that indeed bears his signature in the lower right corner. However, thanks to a letter from the artist to Alberto Grubicy (Vittore Grubicy's brother) dated September 6, 1898, and unpublished until the 1982 catalogue raisonné*[11]*, I have instead been able to attribute it to Emilio Longo-*

3. Fotografia d'epoca del dipinto *Non assolta*, noto anche come *I commenti maligni*, 1884, olio su tela, firmato in basso a destra "G. Segantini", poi coperto da *A Messa prima*, 1885-1886

3. Period photograph of Not Absolved, *also known as* Malignant Comments *1884, oil on canvas, signed lower right "G. Segantini", then painted over with* Early Mass, *1885–1886*

4. *A messa prima*, 1885-1886, olio su tela, 108 x 211 cm
Firmato in basso a destra "G. Segantini"; non datato
St. Moritz, Museo Segantini, deposito della Fondazione Giovanni Segantini – Otto Fischbacher

4. Early Mass *1885–1886, oil on canvas, 108 x 211 cm*
Signed lower right "G. Segantini"; undated
St Moritz, Segantini Museum, long-term loan from the Fondazione Giovanni Segantini – Otto Fischbacher

Segantini, nutriva nei suoi confronti una sorta di proiezione del proprio io, al punto di vedere nel "genio" nascente il tramite *operativo* per realizzare le proprie istanze creative ("Io m'appagavo di quell'arte sua, vivevo di esso e in esso [...] accontentandomi di fargli da chierico a lui pontefice officiante"[12]). Arrivò persino a firmare con il nome di Segantini opere di Longoni che riteneva all'altezza del protetto per eccellenza. Longoni non gradì l'abuso e se ne andò, rompendo il sodalizio e ogni contatto. Unico esempio verificato della discutibile pratica resta *Le capinere* (o *Le monachine*) (fig. 2), oggi presso la Quadreria dell'Ospedale Maggiore a Milano. Quanto alla firma dell'acquerello di *Tisi*, se ci si rifà all'epoca, non appare più di tanto anomala: si era all'inizio della cultura dell'immagine e della sua diffusione su ampia scala, con riproduzioni spesso eseguite da terzi che preparavano la copia per la stampa[13]. Ma l'autore primo era indiscusso e spesso l'intermediario rimaneva senza problemi nell'anonimato. Comunque, l'andirivieni di firme era destinato a ingenerare equivoci. E forse per via dell'acquerello e riandando al caso di *Capinere*, Giovanna Ginex ha pensato di attribuire a Longoni anche l'olio di *Tisi galoppante*[14], avanzando al limite l'ipotesi dell'esecuzione a quattro mani e che, con *Petalo di rosa*, Segantini avesse inteso ricoprire un *quadro scomodo*. Ora, l'esercizio delle "quattro mani" era diffuso nell'Ottocento, ma, a parer mio, Segantini si rivela troppo identificato con l'attuazione del proprio pensiero per averlo praticato, e inoltre non era nuovo ai rifacimenti. Come quando, nel 1885-86 aveva trasformato *Non assolta* (o *I commenti maligni*) (fig. 3), pure esposto e ben recensito, in *A messa prima* (fig. 4), sostituendo alla giovane incinta, che *scende* la scalinata della chiesa brianzola di Veduggio seguita dallo sguardo malevolo dei tre frati, il prete che invece *sale* in solitudine verso l'orizzonte di cielo mattutino. È testimonianza indiscutibi-

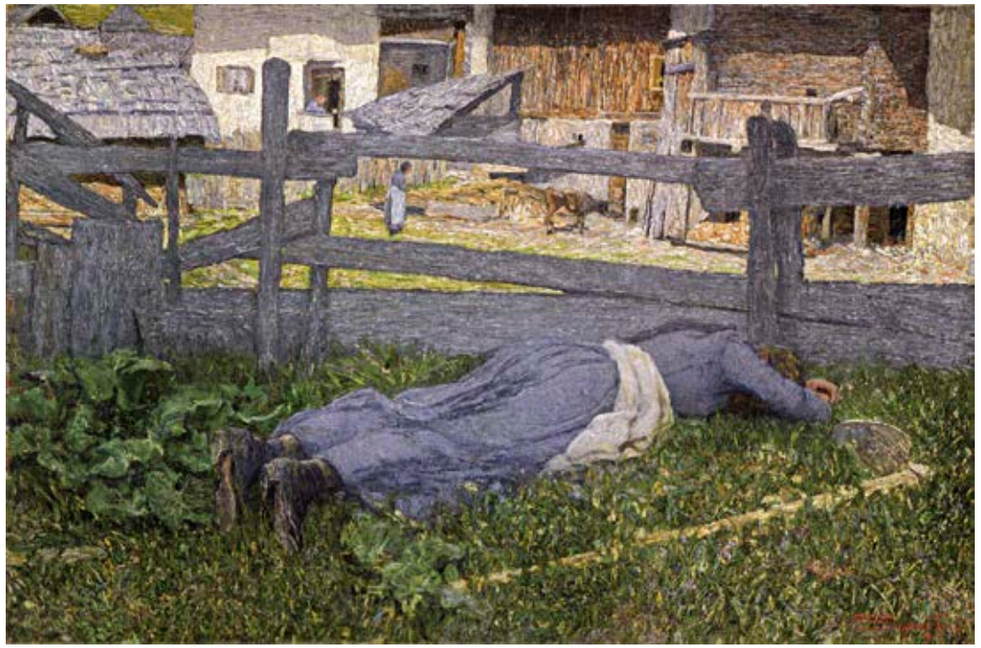
ni: "The watercolour of the Consumption is not mine: it must be by Longoni and signed by Vittore". This leads us to a regrettable affair: from 1883 to 1884, Longoni, a former friend from Brera whom Segantini himself introduced to the Grubicy brothers, shared the life of Segantini and Bice at Pusiano. Both young artists were employed by the gallery, often even working together on the same subjects, and the watercolour in question dates from this period. Fully aware of Segantini's remarkable potential, Vittore Grubicy began to identify with him to the point of seeing in this burgeoning "genius" the operative means by which to virtually realise his own creative urge ("I would satiate myself with his art, living off it and in it [...] satisfying myself with being the altar boy to the pontiff"[12]). He went so far as to sign with Segantini *a few of Longoni's paintings that he considered worthy of the name of his protegé par excellence. Longoni did not appreciate this breach of trust and broke off the association and all future contact. The only substantiated example of this questionable practice is* The Nuns *(Fig. 2),*

now in the picture gallery of the Ospedale Maggiore in Milan. The false signature on the Consumption *watercolour, however, is not really so outrageous if you consider this attribution practice from a broader perspective. Those years marked the beginning of the culture of the image and its wide-scale dissemination. Reproductions of paintings were often undertaken by third parties who would make copies to provide to the printers[13]. The original author of the work nonetheless remained its undisputed master, and the intermediary often remained quite happily anonymous.*
This "signature swapping" was bound to generate misunderstandings. It is perhaps because of the watercolour and looking back at the case of The Nuns *that Giovanna Ginex attributed even the oil version of* Galloping Consumption *to Longoni[14], advancing the hypothesis that, perhaps, both artists had worked on the painting and that Segantini subsequently sought to cover it up with* Rose Petal *in order to delete an "incriminating picture". Even though this sort of collaborative painting was fairly common in*

le della volontà, con il tempo, di cancellare significati non più condivisi: la *scena di genere*, di proposito satirico e anticlericale (forse non è un caso che nel 1884-85 Bice aspettasse il terzo "figlio del peccato") si trasforma in una anticipazione di quel simbolismo naturalista in cui la sapiente struttura classica e l'armonia tra colori, materia e organizzazione dello spazio generano una sensazione mistica di pace e raccoglimento.

L'acquerello longoniano di *Tisi* (fig. 1) è verticale, *Petalo di rosa* più quadrato. In effetti, l'esame della tela ha rivelato un taglio di circa un terzo nella parte alta ed è evidente come Segantini abbia puntato su una messa a fuoco del volto e dei cuscini, che riempiono la nuova scena. Gli infrarossi hanno addirittura indicato l'abrasione del volto di *Tisi*[15], la ripresa della croce, ridotta e non più appesa all'acquasantiera, ma soprattutto l'importanza dei metalli, oro giallo, bianco e rosso, e la sostituzione del bianco di piombo, ancora percettibile nella stesura sottostante, con il bianco di zinco. Non sono semplici ritocchi o pentimenti: ne emerge un dipinto nuovo, diverso nella motivazione e nel metodo.
Quest'uso dei metalli per accentrare la luce sugli occhi e la chioma, nonché sulla tappezzeria del fondo, è antitetico al divisionismo, che si propone di ottenere la maggior luminosità attraverso la giustapposizione dei colori complementari, stesi in pennellate sciolte, a filamenti, a virgole, o, come per i neoimpressionisti francesi, a puntini. Nel 1890 Segantini pratica il divisionismo ormai da circa quattro anni. Il primo esito era stato un altro rifacimento, quello di *Ave Maria a trasbordo* nell'autunno del 1886, quando Vittore Grubicy, in viaggio per l'Olanda, aveva fatto tappa a Savognino e gli aveva illustrato, convincendolo a sperimentarli, i principi delle teorie dell'ottica, con le infinite possibilità aperte ai

the nineteenth century, I do not believe that Segantini ever worked that way: he was too involved in his own creative process to have accepted the participation of another artist to the realisation of a work. What is more, he was not new to reworking paintings. Take, for example, the case in 1885–1886 where he transformed into Early Mass *(Fig. 4) the earlier* Not Absolved *(or* Malevolent Comments*) (Fig. 3), which had also been exhibited and well reviewed, substituting the young pregnant woman going* down *the steps of the Brianza church of Veduggio, followed by the malevolent gaze of the three monks, with a priest who instead goes* up *the steps alone, ascending towards the horizon of the morning sky. This is clear evidence of a desire, years later, to blot out meanings that he no longer accepted or approved of. The satirical and anticlerical intentions in this genre scene (perhaps it is no coincidence that in 1884–1885 Bice was expecting her third child out of wedlock) were thus transformed into an early manifestation of that naturalist symbolism in which classical composition and an harmony between colour, texture, and spatial organisation generates a mystical feeling of meditation and peace.*
*Longoni's watercolour (*Consumption, *Fig. 1) is vertical, while* Rose Petal *is squarer. As it happens, the canvas examination has revealed that about a third of the length has been removed from the upper portion, and it is clear that Segantini wanted the focus to be on the face and pillows, which now fill the scene. Infrared imaging even reveals the scraping off of the face in the* Consumption[15]*, alterations to the crucifix (now smaller and no longer hanging from the stoup) and, above all, the importance of metal—yellow, white, and red gold—and the replacement of lead white paint, still discernible in the underlying painting, with zinc white. These were not mere revisions or second thoughts: what emerges is a new picture, different in both meaning and technique.*
The use of metal to attract the circumambient light upon the eyes and hair as well as upon the background



5. *Riposo all'ombra*, 1892, Olio su tela, 44 x 68 cm
Firmato e datato a destra sullo steccato "G. Segantini 1892"
Collezione privata

5. Resting in the Shade, *1892, oil on canvas, 44 x 68 cm*
Signed and dated right on the fence "G. Segantini 1892"
Private collection

pittori dalla divisione dei toni. Quasi sicuramente, in quella "conversione", aveva giocato un ruolo importante la luce rarefatta dei Grigioni, dove l'artista si era appena stabilito, eleggendoli a *terra da dipingere*.
Di poi, nei primi anni svizzeri, Segantini si concentra su una resa per sintesi della vita contadina grigionese, con epicentro il paese di Savognino e i suoi scorci, in una composizione puramente classica, per campiture parallele, che talvolta lascia spazio al cielo, ma non ancora alle montagne. E seguendo il dettato divisionista, sviluppa un modo a lunghi filamenti di una materia pressoché tattile, sì da far vibrare la liquida tersità delle atmosfere alpine (fig. 5). La natura morta e il ritratto vero e proprio non lo interessano più. La figura umana diventa

wallpaper in this painting, runs counter to Divisionism, which sought to obtain the greatest possible luminosity from the juxtaposition of complementary colours laid in loose, thin brushstrokes in the form of long stitches, commas, or, as with the French Neo-Impressionists, dots. In 1890, Segantini had been practicing Divisionism for approximately four years. His first such work was another revised canvas, the Ave Maria on the Lake *repainted in the autumn of 1886, in presence of Vittore Grubicy, who on his way to the Netherlands had stopped at Savognin. During that visit Grubicy explained to Segantini the principles of optical theories, convincing him to experiment with tonal division, which opened infinite possibilities. Almost certainly, the rarefied light of the Grisons, where the artist had just moved, electing it a* land to be painted, *played an important role in his "Divisionist conversion".*

solo strumentale all'ambiente in cui agisce e se ne evidenzia in crescendo la sottomissione alla Natura madre. I modelli, pagati, sono casuali e sempre gli stessi: Barbara Uffer[16], detta Baba, che aiuta Bice in casa, un suo cuginetto e un ignoto personaggio maschile di mezz'età, per altro ripreso di spalle. Sono opere in cui sempre più affiora la rispondenza fra la duttilità del mezzo e l'intento da esprimere.

Nello stesso senso va la scelta dell'uso dei metalli per *Petalo di rosa*. La tecnica, rinascimentale, era stata recuperata dai simbolisti romani, in particolare Adolfo de Carolis, per giungere a una valenza iconica. C'è anche da precisare come fosse ben nota agli allievi di Brera sin dagli anni 1870 la traduzione italiana del testo del pittore inglese Eastlake sull'uso in pittura dell'oro in foglia e in polvere[17]. Segantini l'aveva in biblioteca a Maloja, quando ho potuto censirla alla fine degli anni '60.

In *Petalo di rosa* l'utilizzo della polvere d'oro coesiste con il grafismo delle lunghe pennellate, in cui il colore è spesso graffiato via, come nei cuscini e nel lenzuolo, creando quell'effetto morbido d'indubbia sensualità. È il momento in cui, tramite la scrittrice idealista Neera e lo stesso Vittore Grubicy, Segantini è in contatto diretto con gli ambienti letterari simbolisti milanesi e fiorentini e, incentivato dalle letture, anche della stampa d'arte belga, tedesca e austriaca, partecipa attivamente al dibattito antirealista. *Petalo di rosa* è, così, fra gli esempi iniziali del suo peculiare e già citato simbolismo naturalista, in cui è proprio la forza del verismo che conferisce all'immagine l'ambigua qualità simbolica. Ridipingendolo su *Tisi galoppante*, con una tecnica tanto complessa, si trattava di cambiare registro, perché nel decennio fra un dipinto e l'altro, era drasticamente mutato il suo modo di concepire l'opera d'arte. La *scena di genere* è fine a se stessa, una narrazione che illustra un momento, un racconto drammatico o divertente, comunque concluso entro la cornice. Ma Segantini ormai è orientato verso un'estetica globale in cui ogni lavoro sia tassello di un assieme. Il principio, sempre ribadito ai comitati nazionali e internazionali – ai quali dava pignole istruzioni espositive perché si potesse percepire l'idea che univa i singoli pezzi –, è bene evidenziato dalla classificazione di *opus*, tratta da J.M. Whistler e aggiunta alle opere importanti dopo il 1886. *Petalo di rosa* a retro, sul telaio, porta l'iscrizione "G. Segantini. Un pétale de Rose. Hiver 1890 à Savognine. Op. LXXXVI"[18]. Sono elementi che situano il dipinto immediatamente prima di *Alpe di maggio*, con a retro "Pa-

During his early Swiss years, Segantini subsequently concentrated on elaborating a synthesis of peasant life in the Grisons, centring on the village of Savognin and its vistas, in a purely classical composition of parallel colour zones which sometimes leaves room for the sky but not (yet) the mountains. And, in keeping with Divisionist inferences, in order to translate the vibrations of the liquid transparency of the Alpine atmosphere (Fig. 5) he developed a style of long, almost tactile filaments of paint. Still lifes and portraits, in the strict sense of the term, no longer interested him. The human figure was exclusively instrumental to the landscape it interacted with, and he placed increasing emphasis on the theme of humanity surrendering to mother Nature. There was a few, casually selected, paid models—Barbara Uffer[16], known as "Baba", Bice's young housemaid, a boy cousin of hers, and an unknown middle-aged man always depicted from behind. These are works in which the correspondence between technique and the artist's intent is ever more clearly apparent.

The use of metal in Rose Petal *should be seen in the same light. The Renaissance technique had been revived by the Roman Symbolists—and in particular by Adolfo de Carolis—to transform paintings into modern icons. It should also be noted that pupils at Brera from the 1870s onwards were more than familiar with the Italian translation of the English artist Charles Lock Eastlake's work on the use of gold leaf and powder in painting[17]. Segantini himself had a copy in his library at Maloya, where I noted it in the late 1960s.*

In Rose Petal, *gold powder is used in conjunction with long, linear brushstrokes, in which the colour is often scratched away, as in the pillows and sheet, to create a subdued yet palpable sensuality. This was the period when, through the idealistic writer Neera and Vittore Grubicy himself, Segantini was in direct contact with the Symbolist literary circles of Milan and Florence. Moreover, stimulated by his readings—which included Belgian, German, and Austrian art reviews—he actively participated in the antirealist debate.* Rose Petal *is thus one of the early examples of his already mentioned peculiar form of naturalist symbolism, where the very force of verism gives the image its ambiguous symbolic quality. By using such a complex technique to paint over* Galloping Consumption, *the artist intended to amend the painting's register: in the ten-year span between these two paintings, his very conception of what constituted a work of art had dramatically changed. A genre scene is an end in and of itself, a narrative elucidating an instant, either dramatic or amusing, that nonetheless has its beginning and conclusion within the painting frame. By now, however, Segantini was aspiring to an overall aes-*

6. *Costume grigionese* (ritratto di Barbara Uffer, detta Baba), 1887, olio su tela, 54 x 79 cm
St. Moritz, Museo Segantini, deposito della Fondazione Giovanni Segantini – Otto Fischbacher

6. Grisons Costume *(portrait of Barbara Uffer, known as "Baba") 1887, oil on canvas, 54 x 79 cm*
St Moritz, Segantini Museum, long-term loan from the Fondazione Giovanni Segantini—Otto Fischbacher

squa 1890. Op. LXXXVII" (fig. 7) e che, nell'altopiano soleggiato, segna il risveglio della natura e il suo perenne ricrearsi, evocato nella capra con il piccolo nato.
Così, *Petalo di rosa* persino nel titolo doveva evocare la donna amata, la cui carnagione rosea contro il biancore del letto, avrebbe fatto pensare a una rosa che sboccia. In una lettera, databile intorno al marzo 1890, Segantini risponde alle perplessità di Vittore circa il titolo, all'inizio *Foglia di rosa*, e con il caratteristico stile e qualche confusione botanica ribadisce:

> Non posso cambiare il nume al mio studio, una foglia di rosa senza distruggere il significato, giaché, io ho intenduto di riprodurre una sensazione che io provo e che amiro sempre quando sfoglio questo fiore, io ci vedo una testina bionda rosea luminosa grassetta tonda con un espressione piena di dolceza e di bontà, se questo non è riuscito la chiameremo soltanto studio di bionda, ma non boton di rosa. In quanto a credere che la foglia di rosa sia verde è sbagliate perche le piante si dividono in 3 speci cioè piante di foglie piante di frutti e piante di fiori, e ben vero che le foglie degli alberi, sono tutte verdi ma quando si parla dun fiore sintende la foglie del fiore enon quella dell'albero [...][19].

All'amico Primo Levi, che nel 1899, subito dopo l'improvvisa scomparsa dell'artista, stava scrivendo il saggio *Il primo e il secondo Segantini*[20], mettendo anche in rilievo l'importanza di Vittore nei debutti seganti niani e il suo impegno di mentore, lo stesso Vittore tenta di spiegare (lettera del 10 novembre 1899), snaturando le radici del problema:

> Il quadro *Un petalo di rosa* non va dimenticato: esso appartiene al pittore Pugliese Levi ed è posto sulla stessa tela su cui c'era la *Tisi galoppante* che così restò distrutta, con molto mio rammarico. L'idea prima era di *ritoccare* il vecchio quadro in chiave divisionista: poi ha finito per convertirlo in un ritratto della testa di sua moglie che a lui (in quel momento) si presentava con la colorazione a forma di un *petalo* di rosa (che lui voleva si chiamasse *foglia* e poi ammise la parola *petalo*)[21].

La disquisizione sulla scelta della parola, come del resto l'ortografia, riflettono le difficoltà linguistiche di Segantini che, pur avendo conquistato, anche grazie a Vittore, una sua ideologia e una vasta cultura estetica, restano il retaggio dell'infanzia e adolescenza senza scuole. Con ciò, spiega con perfetta chiarezza l'intento simbolico del dipinto, che il Grubicy si ostina a non riconoscere. In più, l'episodio

thetics where every single work should be perceived to be part of a whole. This concept, which he made clear to national and international exhibition committees—to whom he issued fastidious instructions concerning the display of his paintings—is clearly evidenced by the use of the term "opus", borrowed from J. M. Whistler, which he added to important works after 1886. The rear of Rose Petal's *stretcher bears the inscription "G. Segantini. Un pétale de Rose. Hiver 1890 à Savognine. Op. LXXXVI"*[18]*. These notations place the work just before* Alpine Pasture in May, *which bears an inscription on the rear reading "Pasqua [Easter] 1890. Op. LXXXVII" (Fig. 7), a work in which the sunny alpine meadow celebrates the reawakening of nature and its perennial recreation, evoked here through the goat and its new-born kid. In the same manner, even in its title,* Rose Petal *was intended to evoke the woman Segantini loved, her pink flesh against the white of the bed suggesting a blossoming rose. In a letter that can be dated to around March 1890, Segantini responds to Vittore's doubts concerning the title—which was originally* Rose Leaf*—in his characteristic style and with a few botanical inaccuracies:*

> *I cannot change the name of my study,* A Rose Leaf, *without destroying its meaning, because I wanted to reproduce a sensation that I feel and that always fills me with admiration when I peel off this flower; I see a pink, blond-haired little head—luminous, plump, round—with an expression full of sweetness and goodness; if this has not worked out then we shall merely call it* Study of a Blonde, *but not* Rosebud. *As for believing that a rose leaf is green, this is wrong, because plants can be divided into three species: leafy plants, fruit-bearing plants, and flowering plants; of course it is true that all the leaves of trees are green, but when we speak of a flower, we mean the leaf of a flower and not that of a tree [...]*[19].

7. *Alpe di maggio,* 1891, olio su tela, 54 x 86 cm
Firmato e datato in basso a destra "1891 G. Segantini"
Sul verso reca la scritta "Pasqua 1890. Op. LXXXVII"
Milano, collezione privata

7. Alpine Pasture in May, *1891, oil on canvas, 54 x 86 cm*
Signed and dated lower right "1891 G. Segantini"
On the back, on the stretcher, an inscription "Pasqua 1890. Op. LXXXVII". Milan, private collection

Vittore Grubicy himself wrote to his friend Primo Levi who, in 1899 and immediately after the sudden death of the artist was writing his essay, "Il primo e il secondo Segantini"[20]*, highlighting the importance of Grubicy for Segantini's debut and his role as mentor. In his letter (dated November 10, 1899), Grubicy sought to explain the matter, misrepresenting the root of the problem:*

> *The picture called* A Rose Petal *should not be forgotten: it belongs to the painter Pugliese-Levi, and was painted on the same canvas of* Galloping Consumption, *which was thus destroyed, to my great regret. The initial idea was to* retouch *the old picture in a Divisionist key: he then ended up converting it into a portrait of the head of his wife who (at that moment) appeared to him to have the colour of a rose petal (which he wanted to call a* leaf *but then accepted* petal *instead)*[21].

cade in un momento particolarmente difficile del rapporto fra i due. Segantini, ormai padrone del suo talento e maturato intellettualmente, non regge più la pesante tutela di Vittore che, oltre tutto, in dissidio con il fratello, è ormai estromesso dal mercato artistico (1889). Nella diatriba fra i Grubicy, Segantini prende le parti di Alberto, che rimarrà unico gestore della galleria e, dunque, suo mercante. Un mercante meno impegnativo, che non cercando d'imporsi né di "plasmare" gli artisti, lo lascerà libero di esprimersi secondo il dettato più profondo della propria indole.

Sebbene nel restauro Enrica Boschetti abbia rinvenuto un taglio che avrebbe reso necessaria una rintelaiatura, per Segantini *Petalo di rosa*, ritratto della donna scelta come compagna di vita, ormai madre dei suoi quattro figli, cui lo univa un sentimento di gratitudine e tenero affetto[22], non è certo un intervento dovuto all'esigenza pratica di salvare un quadro danneggiato. Sostituirlo a *Tisi galoppante* era passare da un significato di morte a un'affermazione di vita, traslando sotto metafora una sensazione gioiosa e sensuale. In tale metamorfosi sta la magia di *Petalo di rosa*, e per ottenerla l'artista si affida a una maniera sperimentale, oltrepassando i limiti del divisionismo.

The longwinded and convoluted analysis regarding his choice of word and his spelling mistakes in Italian reflect the linguistic difficulties of Segantini, who had received no formal schooling during his childhood and adolescence. Nevertheless by then he had acquired a vast artistic culture and a personal aesthetics (thanks in part to Vittore Grubicy). In fact, he explained the painting's symbolic intent with perfect clarity—while Grubicy himself failed consistently to grasp the point. What's more, the whole episode took place during a particularly difficult moment in the relationship between the two. Now perfectly in command of his talent and greater intellectual maturity, Segantini could no longer abide the heavy-handed mentorship of Grubicy who, what's more, having quarrelled with his brother, was by then cut out of the art market (1899). In the disagreement between the Grubicy brothers, Segantini took the side of Alberto, who remained the sole manager of the gallery and therefore his agent as well as a less demanding dealer. Alberto did not seek to impose himself on his artists or "mould" them. He allowed Segantini to express himself in accordance with the most intimate dictates of his personality.

Even though, during her restoration, Enrica Boschetti found a coeval tear in the original canvas that required it to be relined, for Segantini the repainting was not a mere attempt to save one of his work. On the contrary Rose Petal *(the portrait of the woman who was his life companion and the mother of his four children, and to whom he was bound by gratitude and love[22]) served to replace* Galloping Consumption *because it meant moving from the theme of death to the affirmation of life, conveying a joyful and sensual sensation through metaphorical form. This metamorphosis encapsulates the magic of* Rose Petal, *and to ensure this the artist resorted to an experimental style through which he went beyond the limits of Divisionism.*

NOTE

Tutte le immagini riprodotte nel saggio sono dell'Archivio Annie-Paule Quinsac, New York.

[1] Con la tipica ortografia, così Segantini scrive a Vittore Grubicy da Savognino. Vedi *Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, a cura di A.-P. Quinsac, Cattaneo Editore, Oggiono 1985, n. 81, p. 127. La lettera, ripresa direttamente dall'originale, non è datata. La data 26 febbraio 1889 è desunta dal timbro sulla busta, il che, come probabilmente in altri casi e come avevo già precisato, non esclude di per sé un possibile scambio fra contenuto e contenitore in consultazioni precedenti la mia. Tenuto conto che *Petalo di rosa* risulta oggi chiaramente riferito dall'autore all'inverno 1890.

[2] Milano, Palazzo Reale, 18 settembre 2014 - 18 gennaio 2015. I risultati dei lavori giunsero a catalogo già in bozza e dunque non mi fu possibile trattarne a fondo nel saggio introduttivo.

[3] Nel maggio 1881 a Milano per la mostra di Segantini alla galleria Grubicy, vedi saggio di Elisabetta Staudacher in questo volume, che cita la recensione di Virgilio Colombo. Inoltre, *Catalogo generale ufficiale. Esposizione di Belle Arti in Roma 1883*, catalogo della mostra, (Roma), Tipografia Bodoniana, Roma 1883, p. 54; *Catalogo ufficiale. Esposizione 1883*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti), Tipografia Alessandro Lombardi, Milano 1883, p. 42.

[4] Si ringrazia Francesco Luigi Maspes per aver promosso l'iniziativa.

[5] La lettera è pubblicata in *Segantini. Trent'anni...* cit., n. 40, pp. 97-98. Molte delle lettere di Segantini a Vittore Grubicy riportate nel volume del 1985 non sono direttamente tratte dai manoscritti che, consegnati dallo stesso Vittore a quello che avrebbe dovuto divenire l'Archivio dei Nuovi Cento Anni, andarono bruciate nel bombardamento bellico del Castello Sforzesco a Milano nell'agosto 1943. Preziosa dunque per il recupero si è rivelata la tesi inedita di L.S. Gherardi, *Grubicy e il Divisionismo*, 1933, relatore Paolo D'Ancona. Al contrario, le lettere al fratello di Vittore, Alberto, più tarde, provengono dall'Archivio Fornara di Prestinone.

NOTES

All the images of this essay belong to the Annie-Paule Quinsac Archive, New York.

[1] *Translation of what Segantini wrote to Vittore Grubicy from Savognin in his typically idiosyncratic Italian spelling. See* Segantini, Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati, *edited by A.-P. Quinsac (Oggiono: Cattaneo Editore, 1985) no. 81, 127. The letter, quoted directly from the original, is undated. The date of February 26 1889 has been deduced from the postal stamp on the envelope but, as it has happened in other cases and as I have already pointed out elsewhere, this does not exclude the possibility that the letter paper and envelope were mixed up when others consulted the archives before me. It should be borne in mind that Segantini himself attributed* Rose Petal *to the winter of 1890.*

[2] *Milan, Palazzo Reale, September 18, 2014–January 18, 2015. The results arrived when the catalogue was already in the proofreading stage and it was thus impossible for me to discuss these in depth in the introductory essay.*

[3] *For the Segantini exhibition at the Galleria Grubicy in Milan in May 1881, see the essay by Elisabetta Staudacher in this volume, which cites Virgilio Colombo's review. Also,* Catalogo generale ufficiale. Esposizione di Belle Arti in Roma 1883, *exibition catalogue, Rome (Rome: Tipografia Bodoniana: 1883) 54;* Catalogo ufficiale. Esposizione 1883, *exibition catalogue, Milan, R. Accademia di Belle Arti (Milan: Tipografia Alessandro Lombardi, 1883) 42.*

[4] *I wish to thank Francesco Luigi Maspes for promoting the event.*

[5] *The letter is published in Quinsac,* Segantini. Trent'anni..., *no. 40, 97–98. Many of Segantini's letters to Vittore Grubicy published in the 1985 volume are not taken directly from the manuscripts; consigned by Vittore himself to what was to have become the Archivio dei Nuovi Cento Anni, these were destroyed by fire in the bombing of the Castello Sforzesco in Milan in August 1943. The sources cited in L. S. Gherardi's unpublished 1933 thesis,* Grubicy e il Divisionismo, *supervised by Paolo D'Ancona, have thus been indispensible. The later letters to Vittore's brother, Alberto, on the other hand, come from the Archivio Fornara in Prestinone.*

[6] *See the reconstruction of these events in Staudacher's essay.*

[7] *I would like to specify that the dates are September 2,*

[6] Vedi la ricostruzione nel saggio Staudacher.

[7] Per l'esattezza: 2 settembre 1862 - 13 settembre 1938. Chiarisco perché più di una volta nei miei e altrui testi le date sono imprecise.

[8] Sul retro del ritratto di Segantini *L'ebanista Mentasti* (o *La Gazzetta Nazionale*), Vittore Grubicy scrive "Opera di Giovanni Segantini improntata nel 1880 copiando il vecchio ebanista artritizzato Mentasti proprietario del Piccolo Stabilimento di Lavorazione del Legno in Via S. Marco 40-42, dove Carlo Bugatti (fratello della Bice di Segantini) iniziò le sue originali creazioni. Col fare il ritratto al Mentasti (lo fece più di una volta) faceva la corte alla sua Bice. Pittore Grubicy de Dragon".

[9] È del 1890 la prima versione del *Ciclo delle Cattive madri*, oggi alla Walker Gallery di Liverpool.

[10] Per *pittura di genere* s'intendono dipinti che ritraggono scene della vita quotidiana, di carattere aneddotico, con fedeltà alla resa dei particolari, al fine di coinvolgere emotivamente lo spettatore. Il termine nasce in riferimento all'arte olandese del Seicento, quando una civiltà borghese e protestante si sostituì come soggetto ai temi sacri. Venne poi adottato nell'ambito culturale verista ottocentesco per definire opere in cui le scelte compositive e tecniche erano subordinate al contenuto narrativo, spesso carico di *pathos* o, al contrario, di sottile intento satirico.

[11] A.-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*, Electa, Milano 1982, pp. 102-103, e *Segantini. Trent'anni...* cit., n. 687, p. 544.

[12] Dalla lettera di Vittore a Primo Levi, non datata e distrutta nell'incendio dell'Archivio dei Nuovi Cento Anni, ma riportata in Gherardi, cit., vedi qui nota 5, e in A.-P. Quinsac, *La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements 1880-1895*, Éditions Klincksieck, Parigi 1972, p. 81. Vedi anche A.-P. Quinsac, *Milano, le Alpi, il mondo*, in *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2014, p. 50.

[13] Per esempio, a Parigi la Maison Goupil acquistava opere che avevano avuto successo al Salon, acquisendone i diritti, e le rivendeva dopo averne fatto fare copie da affidare a incisori e litografi. Le riproduzioni permettevano all'immagine di entrare anche nelle case della piccola borghesia, che non poteva permettersi i dipinti originali.

[14] G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano 1995, pp. 162-163.

[15] Rimando al testo di Thierry Radelet in questo volume, e in particolare alle foto che consentono di seguire i complessi procedimenti tecnici.

[16] Diventerà l'unica modella fissa, proprio perché considerata il prototipo della ragazza grigionese. Si veda *Costume grigionese*, 1887, fig. 6.

[17] C.L. Eastlake, *Materials for a history of oil painting*, Longman, Brown, Green and Longmans, Londra 1847. La traduzione, *Notizie e pensieri sopra la storia della pittura ad olio*, Pietro Rolandi, Livorno-Londra 1849, è spesso citata nelle lettere dei divisionisti italiani di prima generazione. Faceva parte della loro formazione accademica e vi trovavano risposte per adattare alle proprie esigenze anche le tecniche del Rinascimento.

[18] In Quinsac, *Segantini. Catalogo...* cit., n. 131A, pp. 101-103, riferivo *Petalo di rosa* al 1891, perché la seconda cifra in alto a destra della tela sembrava un 1. Il restauro ha fatto emergere lo 0. Quindi Segantini l'ha datato due volte 1890.

[19] Già nell'Archivio dei Nuovi Cento Anni di Milano, la lettera fu pubblicata per la prima volta, in versione emendata, da P. Levi, *Il primo e il secondo Segantini*, in "Rivista d'Italia", a. II, vol. III, fasc. XI, novembre 1899, p. 467. È stata poi riportata, nel testo originale, in T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. I, Officina Edizioni, Roma 1969, pp. 325-326; in *Giovanni Segantini: venticinque lettere*, a cura di L. Vitali, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1970, p. 37, e in *Segantini. Trent'anni...* cit., n. 91, p. 137.

[20] Vedi nota precedente.

[21] Levi, *cit.*, 1899, p. 470, nota 16.

[22] *Petalo di rosa* (e prima *Tisi galoppante*) è uno dei pochissimi ritratti, solo altri tre appurati, che Segantini dedica a Bice, come pure al resto della famiglia, quasi a volerne proteggere la sfera intima: *Ritratto della fidanzata* del 1878-79, l'olio su tela oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Milano; l'olio, di cremoniano sentore, *La falconiera* del 1879, in raccolta privata; l'olio e relativi acquerelli *La mia famiglia*, 1880-82, anch'essi di collezione privata.

1862–September 13, 1938 because the dates have been wrong more than once in my and other authors' texts.

[8] *On the back of Segantini's portrait* Cabinetmaker Mentasti *(or* La Gazzetta Nazionale*), Vittore Grubicy wrote, "Painting by Giovanni Segantini executed in 1880 copying the old, arthritic cabinetmaker Mentasti, owner of the Piccolo Stabilimento di Lavorazione del Legno in Via S. Marco 40–42, where Carlo Bugatti (brother of Segantini's Bice) began his original creations. In painting the portrait of Mentasti (which he did more than once) he was courting his Bice. Painter Grubicy de Dragon".*

[9] *The first version of* The Evil Mothers *cycle, now at the Walker Gallery in Liverpool, dates from 1890.*

[10] *The term "genre painting" refers to works depicting everyday scenes of an anecdotal nature, with details faithfully noted, and intended to emotionally draw the observer in. The term was first used in reference to seventeenth-century Dutch painting, when middle-class Protestant culture replaced sacred themes as the subject of painting. "Genre painting" was then adopted by nineteenth-century Verists to define works where compositional and technical aspects were subordinate to narrative depiction, which was often charged with pathos or, on the contrary, subtle satirical intent.*

[11] *A.-P. Quinsac,* Segantini. Catalogo generale *(Milan: Electa, 1982), 102–103, and* Segantini. Trent'anni..., *no. 687, 544.*

[12] *From the letter from Vittore to Primo Levi, undated and destroyed in the fire at the Archivio dei Nuovi Cento Anni, but cited in Gherardi, cit. (see note 5), and in A.-P. Quinsac,* La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements 1880–1895 *(Paris: Éditions Klincksieck, 1972), 81. See also A.-P. Quinsac, "Milano, le Alpi, il mondo", in* Segantini. Ritorno a Milano, *exhibition catalogue, edited by A.-P. Quinsac, Milan, Palazzo Reale (Milan: Skira 2014) 50.*

[13] *For example, in Paris the Maison Goupil bought up works that had proven successful at the Salon, acquiring the rights and then reselling them after having copies made for engravers and lithographers. These reproductions meant that the lower middle class, who could not afford the originals, could actually have copies of these works in their homes.*

[14] *G. Ginex,* Emilio Longoni. Catalogo ragionato *(Milan: Federico Motta Editore, 1995), 162–163.*

[15] *I refer the reader to Thierry Radelet's essay in this volume, and in particular to the photographs that make it possible to follow these complex technical procedures.*

[16] *She became the only permanent sitter, because she was considered the perfect prototype of a Grisons lass. See* Costume grigionese, *1887, figure 6.*

[17] *C.L. Eastlake,* Materials for a history of oil painting *(London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1847). The translation,* Notizie e pensieri sopra la storia della pittura ad olio *(Leghorn–London: Pietro Rolandi, 1849) is often mentioned in the letters of first-generation Italian Divisionists. It was part of their academic training and offered solutions to their wish to adapt Renaissance techniques to their own requirements.*

[18] *In Quinsac,* Segantini. Catalogo..., *no. 131A, 101–103, I dated* Rose Petal *to 1891, because the second digit in the upper right hand portion of the canvas seemed to be a "1". The restoration has shown that it is actually a "0". Segantini therefore dated it "1890" twice.*

[19] *Originally in the* Nuovi Cento Anni di Milano *archives, the letter was first published in modified form by P. Levi. See "Il primo e il secondo Segantini", in* Rivista d'Italia, *2:3 (series 11), November 1899, 467. It was then quoted in its original form in T. Fiori,* Archivi del Divisionismo, *vol. I, (Rome: Officina Edizioni, 1969), 325–326; in* Giovanni Segantini: venticinque lettere, *edited by L. Vitali (Milan: All'Insegna del Pesce d'oro, 1970) 37 and in Quinsac,* Segantini. Trent'anni..., *no. 91, 137.*

[20] *See preceding note.*

[21] *Levi, 470, note 16.*

[22] Rose Petal *(and* Galloping Consumption *before it) is one of the very few portraits (only three others are documented) that Segantini dedicated to Bice, or indeed to the rest of the family, almost as though he wished to protect his family circle. The other ones are:* Portrait of his fiancée *(1878–1879), an oil on canvas now at the Galleria d'Arte Moderna di Milano;* The Falconer *(1879), an oil painting that vaguely recalls the style of Tranquillo Cremona, now in a private collection; and* My family *(1880–1882), another oil and derived watercolour also in private hands.*

Petalo di Rosa / *Rose Petal,* 1890

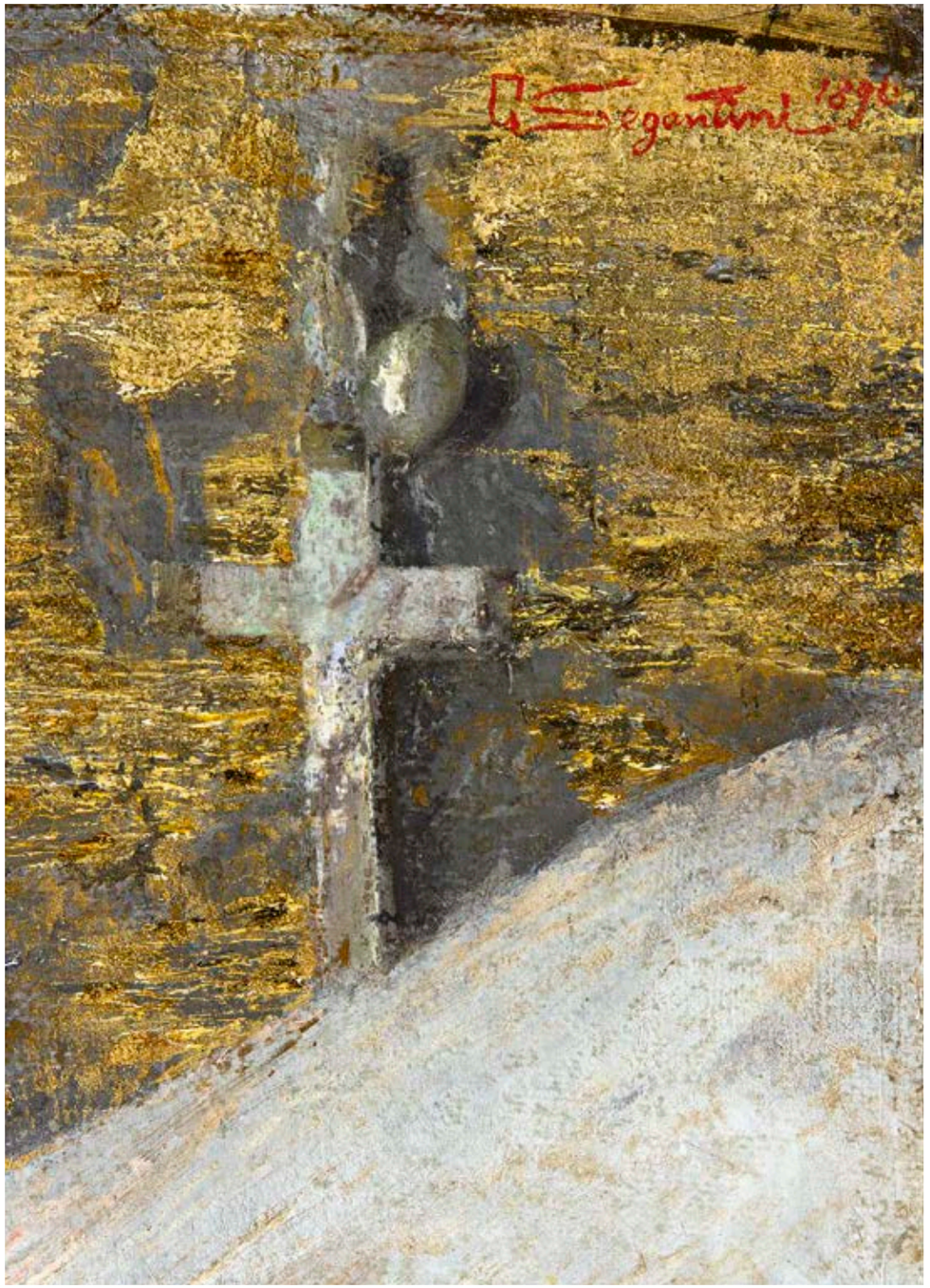
Olio su tela con aggiunte a foglia e polvere d'oro, 64 x 50 cm
Firmato e datato in alto a destra: "G. Segantini 1890"
Sul verso reca la scritta a matita: "G. Segantini. Un pétale de rose. Hiver 1890 à Savognine. Op. LXXXVI".
Collezione privata

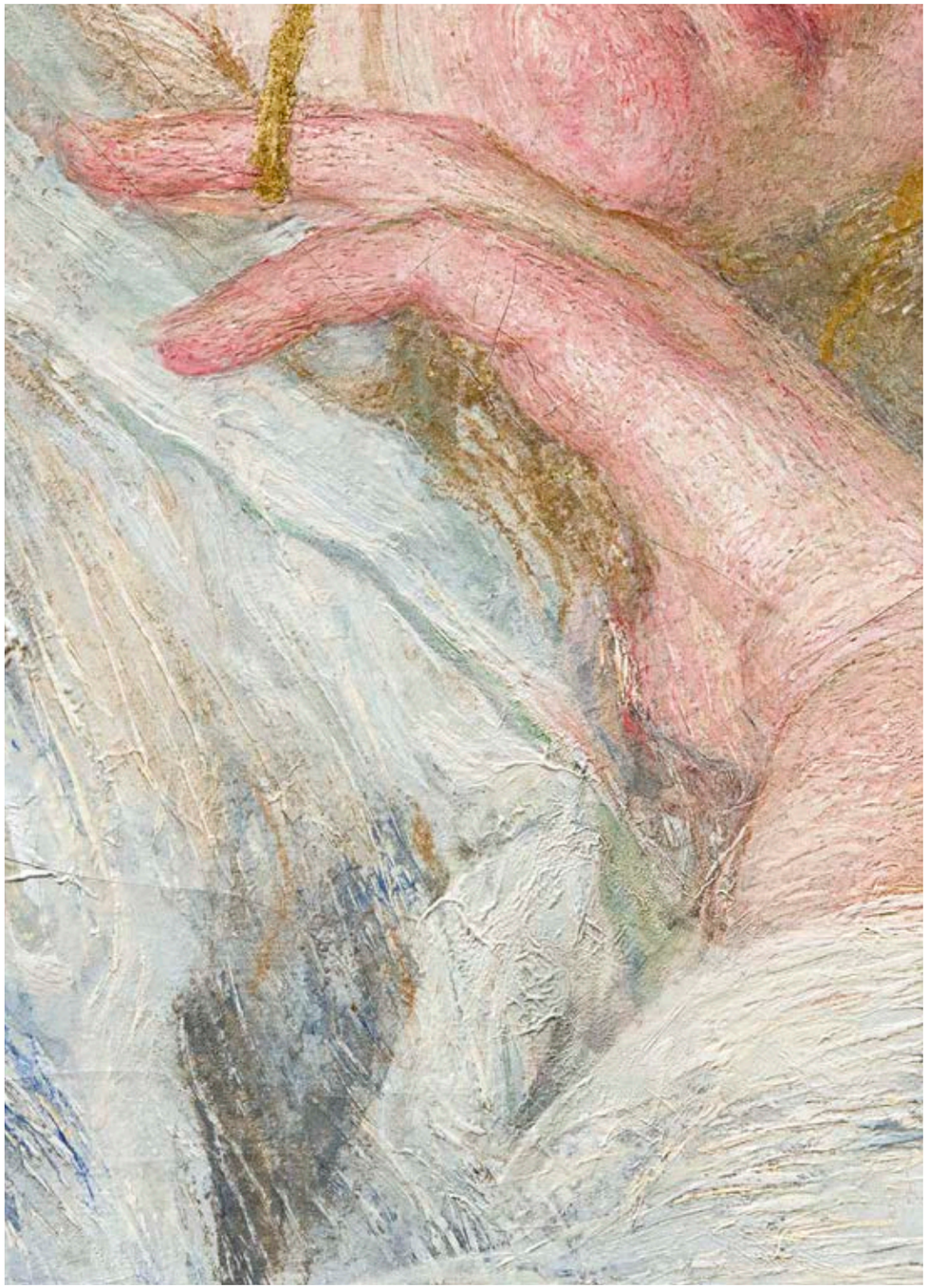
Oil on canvas, with added gold leaf and powder, 64 x 50 cm
Signed and dated: "G. Segantini 1890", at upper right
On the back, on the stretcher, an inscription in pencil reading "G. Segantini. Un pétale de rose. Hiver 1890 à Savognine. Op. LXXXVI"
Private collection

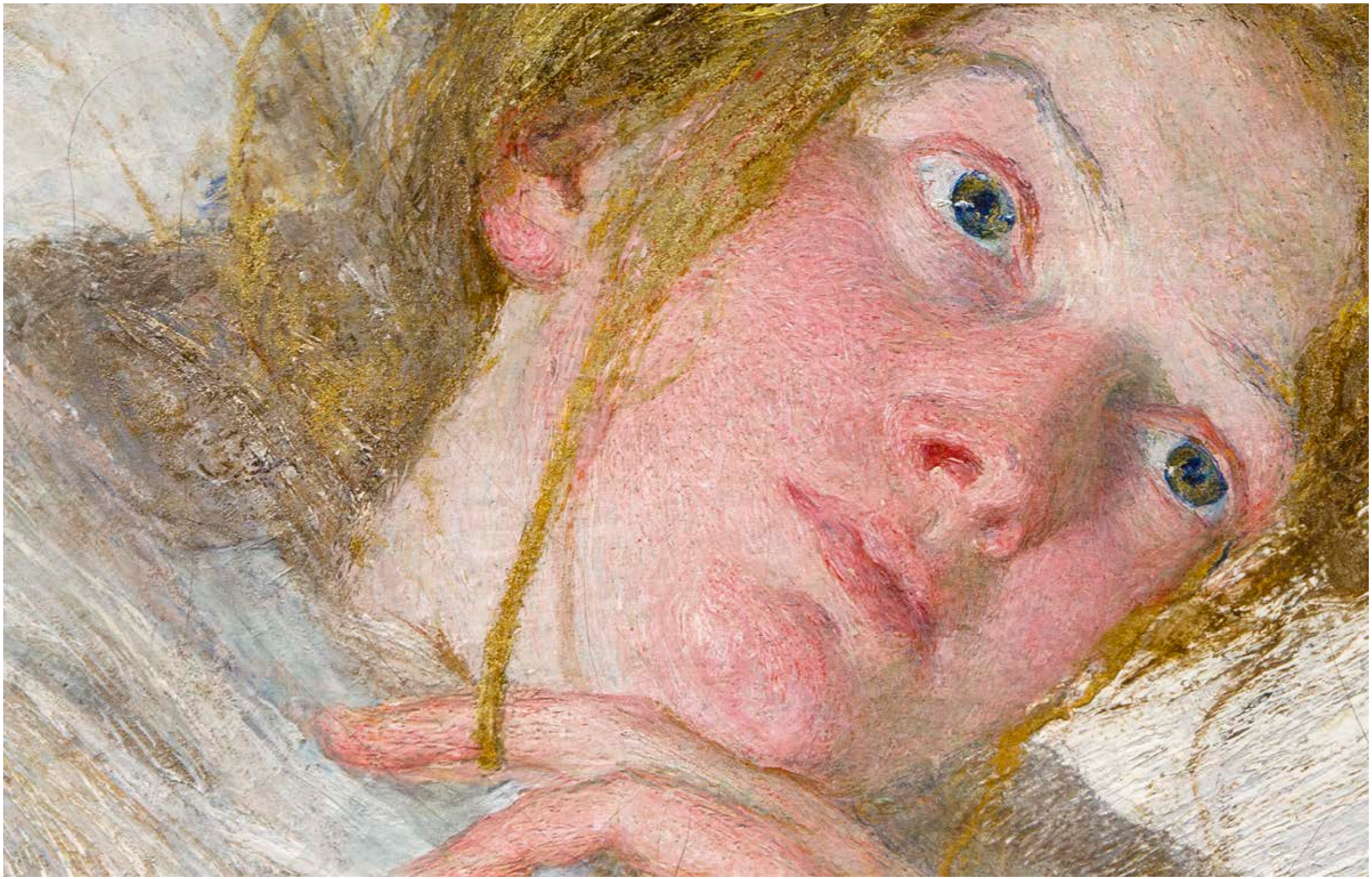
Provenienza / Provenance: Clemente Pugliese Levi, acquistato all'Esposizione di Torino del 1894 per 2.500 Lire; Milano, coll. Ing. Roberto Pugliese Levi; Milano, coll. W. Pugliese Luzzatti.

Esposizioni / Exhibitions: 1881, Milano, Galleria Grubicy (esposto come *Tisi*, non è stato pubblicato un catalogo); 1883, Roma, *Esposizione di Belle Arti*, Sala VIII, n. 16; 1883, Milano, R. Accademia di Belle Arti, *Esposizione 1883*, Gallerie, n. 532; 1891, Milano, Galleria Alberto Grubicy, *Mostra di Giovanni Segantini* (?); 1891, Monaco di Baviera, Glaspalaste, *Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen*, Sala 46, n. 1389b; 1894, Torino, Società Promotrice delle Belle Arti, *Esposizione LIII*, Sala III, n. 147; 1894, Milano, Castello Sforzesco, *Esposizioni Riunite. Esposizioni di Opere del pittore G. Segantini*, Sala B, n. 48; 1899, Berlino, Bruno & Paul Cassirer Galerie, *Mostra di Giovanni Segantini*; 1921, Roma, Palazzo dell'Esposizione, *Prima Biennale Romana*, Sala 13, n. 8; 1922, Milano, Bottega di Poesia, *Esposizione retrospettiva dell'Opera di Giovanni Segantini, Gaetano Previati, Vittore Grubicy De Dragon, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli*, n. 10; 1926, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala 3 - Mostra individuale di Giovanni Segantini (1858-1899), n. 20; 1935, Parigi, Musée des Écoles étrangères contemporaines-Jeu de Paume des Tuileries, *L'Art Italien du XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Peinture, n. 192 bis; 1948, Lugano, Museo Caccia - Villa Ciani, *Mostra di dipinti dell'Ottocento italiano*, n. 96; 1953, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *La donna nell'Arte da Hayez a Modigliani*, Sala 7, n. 114; 2000-2001, Venezia, Peggy Guggenheim Collection, *Giovanni Segantini. Luce e simbolo 1884-1899*, n. VI; 2011-2012, Padova, Palazzo Zabarella, *Il Simbolismo in Italia*, n. 33; 2013-2014, Lens, Fondation Pierre Arnaud, *Divisionism. Mastery of Color? Effusion of Color!*, s.n.; 2014-2015, Milano, Palazzo Reale, *Segantini. Ritorno a Milano*, n. 29

Bibliografia completa a pagina 108
Exhaustive bibliography, see p. 108







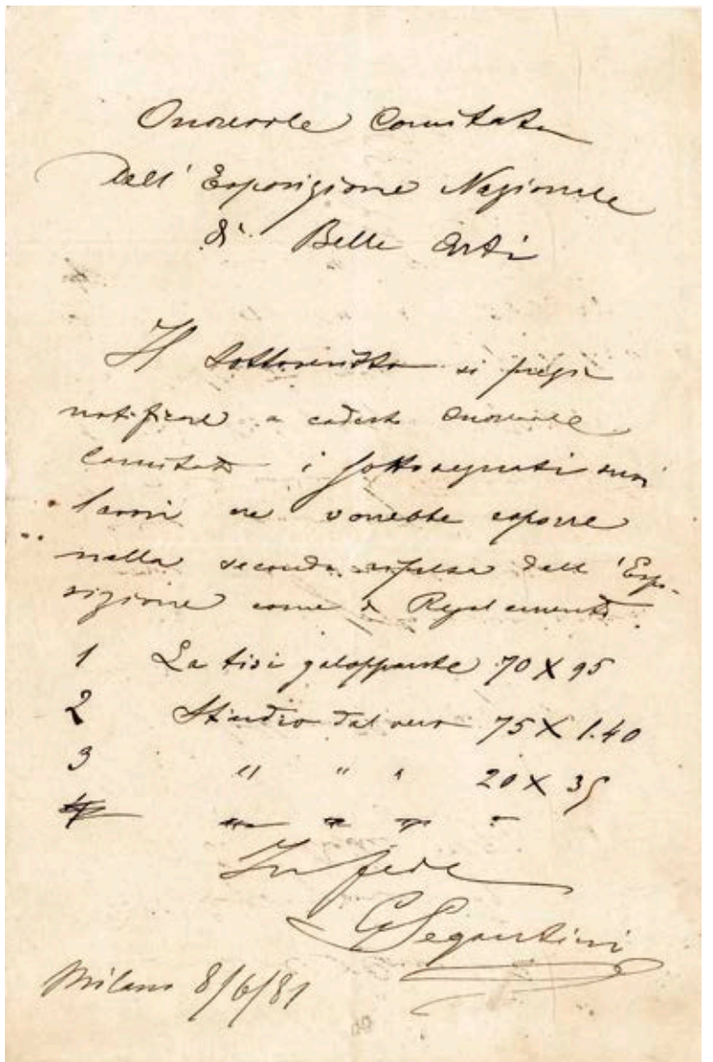
Documenti in mostra
Exhibited documents

Fotografia del disegno *Studio per Tisi galoppante* di Giovanni Segantini, 1882
Mart, Archivio del '900, fondo Grubicy

Photograph of Giovanni Segantini's drawing Study for Galloping Consumption, *1882*
MART, Archivio del '900, Grubicy collection

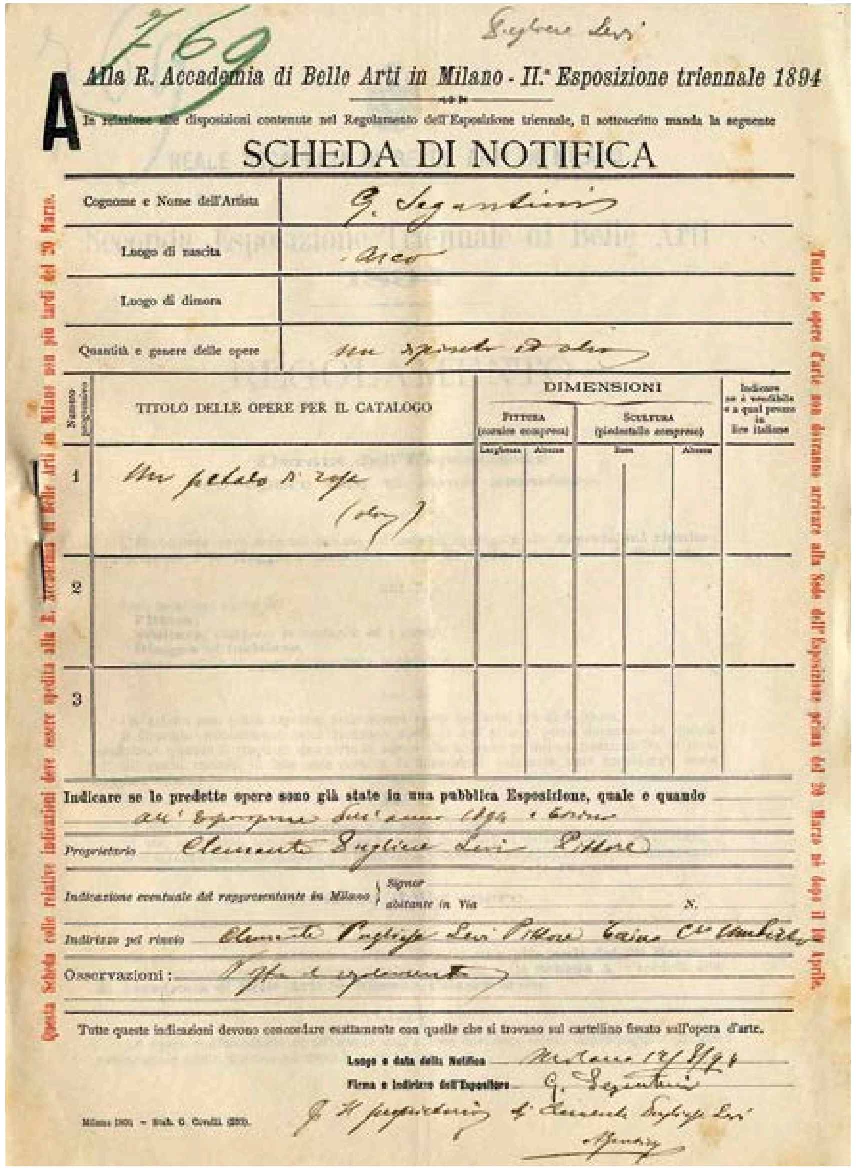
Emilio Longoni, *Tisi galoppante*, 1883-1884, acquerello su carta grigia, tratto dal dipinto di Segantini dallo stesso titolo, 56,5 x 33,5 cm
Firmato in basso a destra da Vittore Grubicy "G. Segantini"
Collezione privata

Emilio Longoni, Galloping Consumption *1883–1884, watercolour on grey paper, from the painting by Segantini, 56.5 x 33.5 cm*
Signed lower right by Vittore Grubicy as "G. Segantini"
Private collection



Lettera di Giovanni Segantini al Comitato dell'Esposizione Nazionale di Milano con la proposta di esporre *Tisi galoppante*, 8 giugno 1881
Milano, Archivio della Permanente

Letter from Giovanni Segantini to the Committee of the Esposizione Nazionale in Milan requesting to exhibit Galloping Consumption, *June 8, 1881*
Milan, La Permanente Historical Archives



Questa Scheda colle relative indicazioni deve essere spedita alla R. Accademia di Belle Arti in Milano non più tardi del 20 Marzo.

A

Alla R. Accademia di Belle Arti in Milano - II.ª Esposizione triennale 1894

In relazione alle disposizioni contenute nel Regolamento dell'Esposizione triennale, il sottoscritto manda la seguente

SCHEDA DI NOTIFICA

Cognome e Nome dell'Artista: G. Segantini

Luogo di nascita: Arco

Luogo di dimora

Quantità e genere delle opere: un dipinto ad olio

Numero progressivo	TITOLO DELLE OPERE PER IL CATALOGO	DIMENSIONI – Pittura (cornice compresa) – Larghezza	Altezza	Scultura (piedestallo compreso) – Base	Altezza	Indicare se è vendibile e a qual prezzo in lire italiane
1	Un petalo di rosa (olio)					
2						
3						

Indicare se le predette opere sono già state in una pubblica Esposizione, quale e quando: all'Esposizione [illegible] Londra

Proprietario: Clemente Pugliese Levi Pittore

Indicazione eventuale del rappresentante in Milano: Signor / abitante in Via N.

Indirizzo pel rinvio: Clemente Pugliese Levi Pittore [illegible]

Osservazioni: [illegible]

Tutte queste indicazioni devono concordare esattamente con quelle che si trovano sul cartellino fissato sull'opera d'arte.

Luogo e data della Notifica: Milano [illegible]

Firma e indirizzo dell'Espositore: G. Segantini

[illegible] di Clemente Pugliese Levi

Milano 1894 – Stab. G. Civelli (230).

Tutte le opere d'arte non dovranno arrivare alla Sede dell'Esposizione prima del 20 Marzo nè dopo il 10 Aprile.

Scheda di notifica del quadro *Petalo di rosa* per la mostra di Segantini nell'ambito della II Triennale di Brera, 1894
Milano, Archivio dell'Accademia di Brera

Report for Rose Petal *for the Segantini exhibition at the II Triennale di Brera, 1894*
Milan, Brera Academy Archives

(26 febbraio 1889)

Caro Vittore
Rilegendo la tua ultima trovai la parola finerazzo. Per tua norma in questa epoco ho tre altre ultimati, i 3 studii seguenti.
Tise che non è più la Tise ma sintitola foglia di rosa. E che misura 50 per 64. Efetto di sera con neve che misura 64 x 95 poi efeto di sole studio che misura 72 per 44.
Dirmi quando comincia e quando finisce esposizione Londra.
Rispondere subito. Tuo Segantini
Segnate misure sono giuste

Busta: timbro: Savognino II/26/89

Lettera di Segantini a Vittore Grubicy (timbro Savognino II/26/89)
Letter from Segantini to Vittore Grubicy (stamped Savognin II/26/89)

(*Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, a cura di A.-P. Quinsac, Cattaneo Editore, Oggiono 1985, n. 81, p. 127)

(fine gennaio 1890)

Caro Vittore
È questa la prima lettera che ricevo a chemi risponda alle mie domande malgrado abbia ancora qualche imperfezione nell'esatezza nelle date, presempio per Roma e Haya epoca precisa della consegna.
Ti confermo le misure con una diferenza che è questa, la foglia di rosa anchessa ha un anconetta dun centimetro che è così disegno con sopra scritto 50 per 63 e 64 le altre sono esatissime.
Spedisci subito quadro cavalli e per magior sicurezza sporcale a tempra. I miei intendimenti per Roma sono questi sarà molto difficle essere compreso stante la molta distanza di intendimenti che ci separa.
mi pare che per conquistare Roma ci vorebbe una grande opera che simponesse sotto tutti i raporti questa io non lo. pero se si potesse mandare il quadro dei cavalli rifatto e quello della sera che tieni e che credo sia incorniciato, coi due dei XX si potrebbe forse tentare che ne dici? trovi che le mie ultime cartoline non sono amabili, trovi tu amabile la lettera che mi scriversi facendomi osservare queste parole che la mia pittura ti rivolta, la trovi dura materiale e precisa realtà. Saluta per noi mamma e Poldina.

Ciao tuo Segantini

La cornice della foglia di rosa amerei che fusse molto rica e grasa, come e sul genere di quella che ho visto sul'amor materno di Cremona. rispondi subito.

Lettera di Segantini a Vittore Grubicy (fine gennaio 1890)
Letter from Segantini to Vittore Grubicy (late January 1890)

(*Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, a cura di A.-P. Quinsac, Cattaneo Editore, Oggiono 1985, n. 89, p. 135)

(marzo 1890)

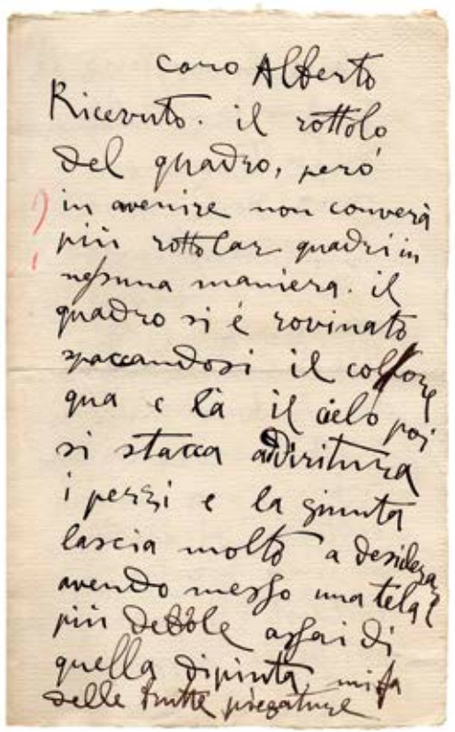
Caro Vittore
Non posso cambiare il nume al mio studio, una foglia di rosa senza distruggere il significato, giaché, io ho intenduto di riprodurre una senzazione che io provo e che amiro sempre quando sfoglio questo fiore, io ci vedo una testina bionda rosea luminosa grassetta tonda con un espresione piena di dolceza e di bontà, se questo non è riuscito la chiameremo soltanto studio di bionda, ma non boton di rosa.
In quanto a credere che la foglia di rosa sia verde è sbagliate perche le piante si dividono in 3 speci cioè piante di foglie piante di frutti e piante di fiori, e ben vero che le foglie degli alberi, sono tutte verdi ma quando si parla dun fiore sintende la foglie del fiore enon quella dell'albero.
Ho molto pensato riguardo a larticolo del 18 e trovo che per atuare seriamente questo progietto ci vorebbe una socetà di amatori e escludere asulutamente gli Artisti, si può ametere in arte le opere che meritasero talle onore ma non gli artisti che tu conosci meglio di mé.
Ciao spero che avrai ricevuto la neve e il ritratto

tuo Segantini

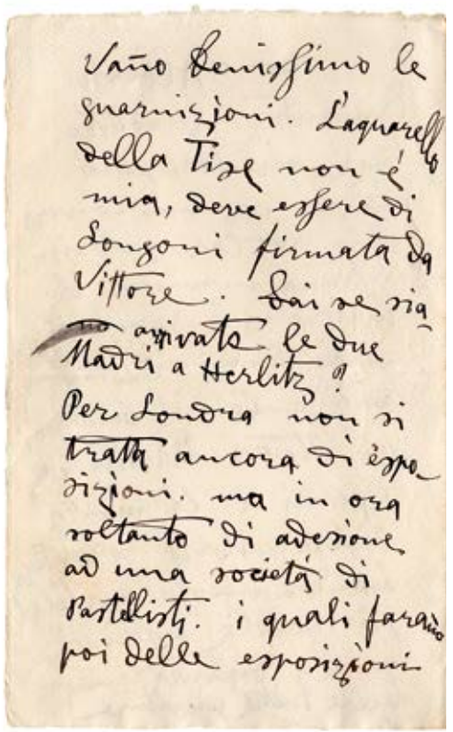
Alberto ti avrà comonicato il mio progetto per Roma che ne dici?

Lettera di Segantini a Vittore Grubicy (marzo 1890)
Letter from Segantini to Vittore Grubicy (March 1890)

(*Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, a cura di A.-P. Quinsac, Cattaneo Editore, Oggiono 1985, n. 91, p. 137)



Caro Alberto
Ricevuto. il rottolo del quadro, però in avenire non converà più rottolar quadri in nessuna maniera. il quadro si è rovinato spaccandosi il cotton qua e là il cielo poi si stacca addirittura i pezzi e la giunta lascia molto a desiderare avendo messo una tela più debole assai di quella dipinta, mi fa delle brutte piegature



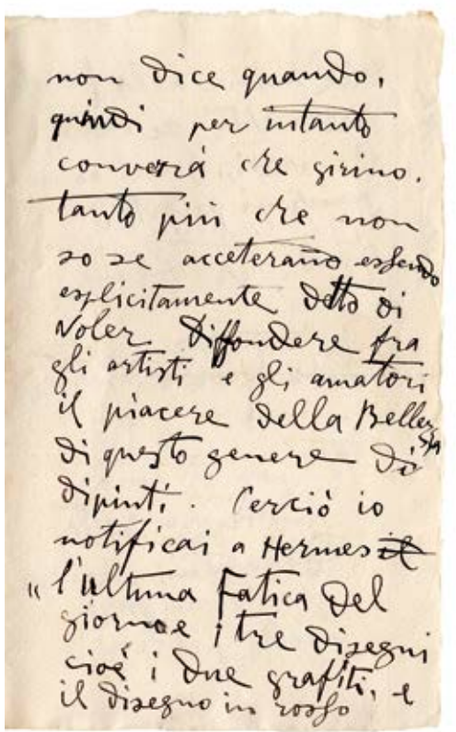
vano benissimo le guarnizioni. L'aquarello della Tise non è mia, deve essere di Longoni firmata da Vittore. Sai se siano arrivate le due Madri a Herlitz? Per Londra non si tratta ancora di esposizioni, ma in ora soltanto di adesione ad una società di Pastellisti i quali farano poi delle esposizioni

(6 settembre 1898) - 49

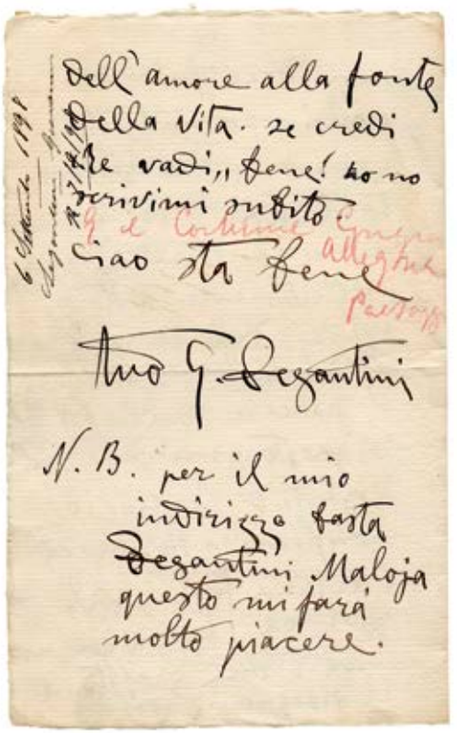
Caro Alberto
Ricevuto. il rottolo del quadro, però in avenire non converà più rottolar quadri in nessuna maniera. il quadro si è rovinato spaccandosi il cottone qua e là il cielo poi si stacca addirittura i pezzi e la giunta lascia molto a desiderare avendo messo una tela più debole assai di quella dipinta, mi fa delle brutte piegature vano benissimo le guarnizioni. L'aquarello della Tise non è mia, deve essere di Longoni firmata da Vittore. Sai se siano arrivate le due Madri a Herlitz? Per Londra non si tratta ancora di esposizioni, ma in ora soltanto di adesione ad una società di Pastellisti i quali farano poi delle esposizioni non dice quando, quindi per intanto converrà che girino. tanto più che non so se acceterano essendo esplicitamente detto di voler diffondere fra gli artisti e gli amatori il piacere della Bellezza di questo genere di dipinti. Perciò io notificai a Hermes ~~il~~ [cancellato] «l'ultima Fatica del giorno» i tre disegni cioé i due grafiti, e il disegno in rosso dell'amore alla fonte della vita. se credi che vadi» bene! o no scrivimi subito. Ciao sta bene

tuo G. Segantini

N.B. per il mio indirizzo basta Segantini Maloja questo mi farà molto piacere.



non dice quando, quindi per intanto converrà che girino. tanto più che non so se acceteranno essendo esplicitamente detto di voler diffondere fra gli artisti e gli amatori il piacere della Bellezza di questo genere di dipinti. Perciò io notificai a Hermes ~~il~~ «l'ultima Fatica del giorno» i tre disegni cioé i due grafiti, e il disegno in rosso



dell'amore alla fonte della vita. se credi che vadi» bene! o no scrivimi subito. Ciao sta bene

tuo G. Segantini

N. B. per il mio indirizzo basta Segantini Maloja questo mi farà molto piacere.

Lettera di Segantini ad Alberto Grubicy (6 settembre 1898)
Letter from Segantini to Vittore Grubicy (September 6, 1898)

(*Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, a cura di A.-P. Quinsac, Cattaneo Editore, Oggiono 1985, n. 687, p. 544)

Immagini scattate durante l'intervento di restauro (agosto-settembre 2014)
Images obtained during restoration (August-September 2014)

Petalo di rosa prima del restauro
Rose Petal *before restoration*

1. Particolare che evidenzia la presenza dei due tessuti di foderatura oltre al tessuto originale
1. Detail showing double lining applied to the original canvas

2. Dettaglio dell'esfoliazione sotto il quale si può intravedere il precedente strato di colore
2. Detail of exfoliation under which previous layer of colour can be seen

3. Scritta sulla foderatura
3. Inscription on lining

4. Particolare della chiodatura e le tracce di quella precedente
4. Detail of nailing and traces of previous nails

5. Il dipinto al termine della pulitura
5. Painting after cleaning

6. Ingrandimento di una pennellata in oro dopo la pulitura
6. Enlargement of brushstroke in gold after cleaning

7. Particolare dei residui sul retro dell'opera
7. Detail of residues on back of canvas.

8-9. Applicazione del Ciclododecano spray sulla pellicola pittorica e la velinatura ottenuta dopo la fusione del materiale
8-9. Cyclododecane sprayed on paint film and tissue paper applied after layers have adhered

10-11. Particolare della pellicola pittorica sovrastante la lacerazione e la zona corrispondente sul retro dell'opera
10-11. Detail of paint film on lacerated fabric and corresponding area on back of canvas

12. Rimozione delle colle di foderatura con stesura di gel di Agar-Agar fluido
12. Removal of lining glues after applying layer of liquid Agar-Agar gel

13. Deacidificazione mediante gel rigido di Agar-Agar caricato con il 5% di Calcio Propionato
13. Deacidification with hardened Agar-Agar gel containing 5% Calcium Propionate

14. Riempimento delle lacune del tessuto con polpa di carta ed Evacon
14. Lacunae of fabric after filling with paper pulp and Evacon

15-16. Posizionamento della fodera "foderata" con dettaglio del tessuto trasparente e montaggio su telaio ultimato
15-16. Placement of "lined" lining with detail of transparent fabric and lining after assemblage on stretcher

17. Particolare della data dove si osserva l'abrasione sullo 0 facendolo apparire come un 1
17. Detail of date showing abrasion of digit "0" and appearance of digit "1"

18. Particolare della data dopo il ritocco. Le tracce rosse visibili ad un adeguato ingrandimento sono state ricollegate
18. Detail of date after touch-up. Red traces, adequately enlarged, have been reconnected

Fotografie, macrofotografie, immagini all'infrarosso e radiografie (agosto-settembre 2014)
Photographies, macrophotographies, infraredimages e X-rays (August-September 2014)

1 a-b. Particolare della firma (a) e macro della data (b) in luce diffusa
1 a-b. Detail of the signature (a) and macro photograph of the date (b) in diffused light

2. Macro dell'occhio sinistro in luce diffusa
2. Macro photograph of the left eye in diffused light

3. Macro del lenzuolo in luce diffusa
3. Macro photograph of the sheet in diffused light

4. Particolare del bordo superiore in luce diffusa
4. Detail of the upper edge in diffused light

5. Particolare della croce in luce diffusa
5. Detail of the cross in diffused light

6. Particolare del lenzuolo in luce radente
6. Detail of the sheet in oblique light

7. Generale in fluorescenza ultravioletta
7. General view in ultraviolet fluorescent light

8. Particolare dello sfondo in fluorescenza ultravioletta
8. Detail of the background in ultraviolet fluorescent light

9. Particolare del volto in fluorescenza ultravioletta
9. Detail of the face in ultraviolet fluorescent light

10. Generale in infrarosso falso-colore
10. General false-colour infrared view

11. Macro dell'occhio sinistro in infrarosso falso-colore (a) e in luce diffusa (b)
11. Macro photograph of the left eye in false-colour infrared (a) and in diffused light (b)

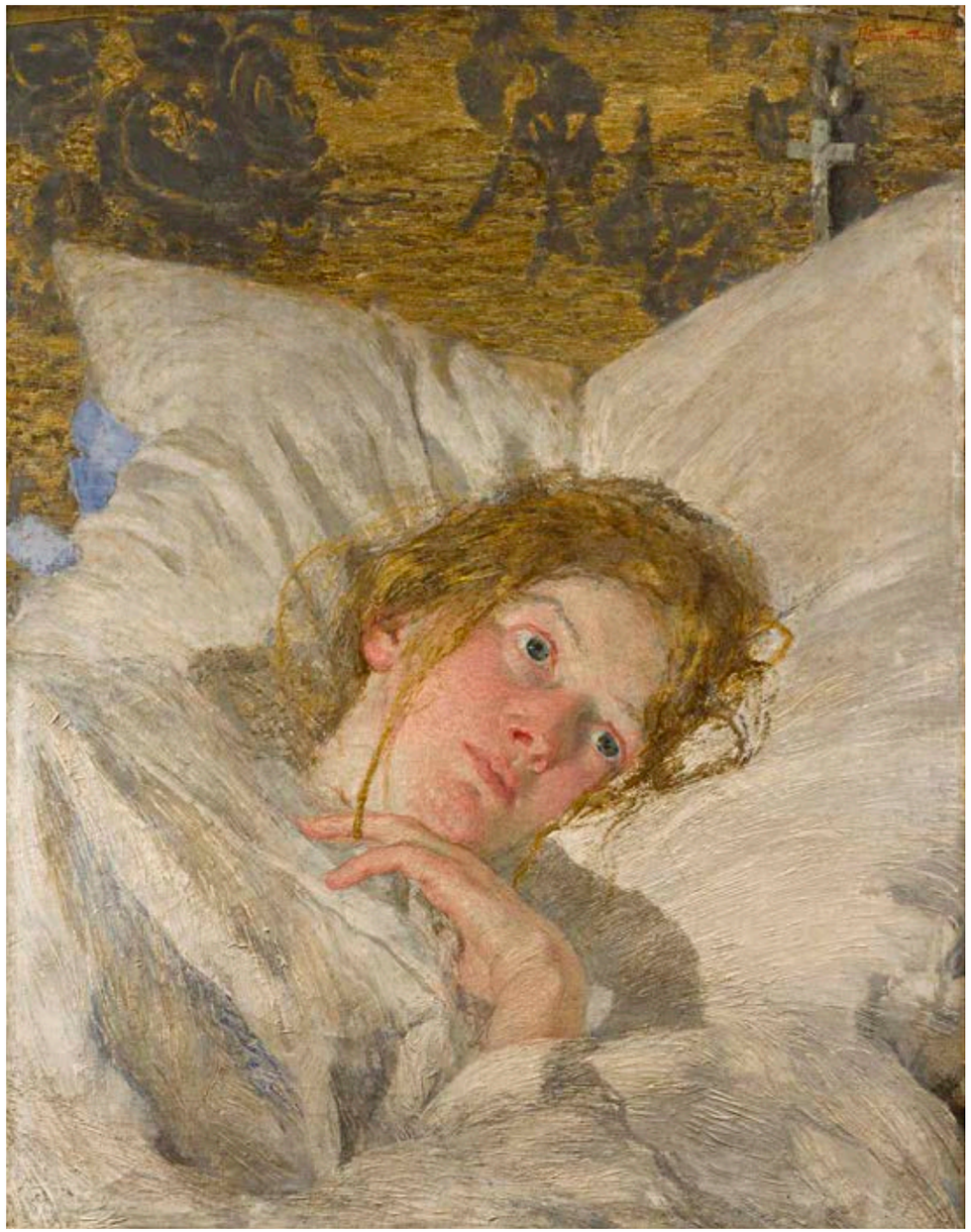
12. Generale in infrarosso bianco-nero trasmesso 1100 nm
12. General black-and-white infrared view at 1100 nm

13. Particolare del volto in infrarosso bianco-nero trasmesso 1100 nm (a) e in luce diffusa (b)
13. Black-and-white infrared detail of the face at 1100 nm (a) and in diffused light (b)

14. Particolare del cuscino in infrarosso bianco-nero trasmesso 1100 nm (a) e in luce diffusa (b)
14. Black-and-white infrared detail of the pillow at 1100 nm (a) and in diffused light (b)

15. Generale in radiografia digitale
15. General digital X-ray view

16. Particolare del volto in radiografia digitale
16. Digital X-ray detail of the face



Petalo di rosa prima del restauro
Rose Petal *before restoration*

Relazione tecnica di restauro di *Petalo di rosa*
Technical report on the restoration of Rose Petal

Enrica Boschetti

È stato davvero un momento emozionante il primo contatto (da restauratore) con *Petalo di rosa*.
Infatti, questa prima visione ha dato modo di intuire da alcuni dettagli che ci si trovava di fronte ad un'opera piena di sorprese e, in realtà, anche in corso d'opera queste ultime non sono mancate.
Come al solito si è partiti subito con una valutazione sommaria dello stato di conservazione e, come spesso riscontriamo, abbiamo subito notato che la pellicola pittorica presentava un notevole strato di polveri e fumi. Eppure delle "stranezze" continuavano a farsi avanti. Nonostante il dipinto presentasse una doppia foderatura ottocentesca (Fig. 1), la lettura con ultravioletto non evidenziava alcun intervento di restauro pittorico, inoltre denotava la presenza di vernice solo sul fondo e sui capelli, ovvero le parti realizzate ad oro, ma non se ne percepiva sulle zone eseguite ad olio. Non risultava alcuna pulitura eseguita a solvente, ma solo il passaggio di panni umidi che avevano concentrato le polveri sopra citate fra gli interstizi delle pennellate. Alcune abrasioni da sfregamento date dalla battuta della cornice interessavano il perimetro e, fra queste, una in particolar modo coinvolgeva la data nell'ultima cifra.
Quindi, se non era stato eseguito alcun restauro sul fronte dell'opera, per quale motivo era stata applicata una doppia foderatura che tra

The first contact (as restorer) with Rose Petal *was truly an exciting moment.*
Indeed, from just a few details this first view made it possible to sense that this was a work full of surprises; something that became more evident during restoration as there was no lack of them.
As usual, we immediately started with a brief assessment of the conservation status and, as we often find, we instantly noticed that the paint was coated with a significant layer of dust and soot. Yet the "oddities" continued to emerge. Even though the painting presented a double nineteenth-century lining (Fig. 1), a reading with ultraviolet light showed no restoration traces, and also revealed the presence of varnish only at the bottom of the picture and on the hair—the parts painted in gold—but this did not show up in the areas executed in oils. No cleaning with solvent had been effected, but only the use of damp cloths that had concentrated the dust in the interstices between the brushstrokes. Some abrasions from rubbing caused by the frame affected the perimeter and, among these, one in particular involved the last digit of the date.
So if no restoration had been done to the front of the work, why had a double lining been applied which, moreover, had now become very rigid and deformed, especially in the area corresponding to the sheet under the hand? In addition, the adjustment of the double lining and the fixing glues had also caused some major cracks in the paint layer with a consequent beginning of detachment; also

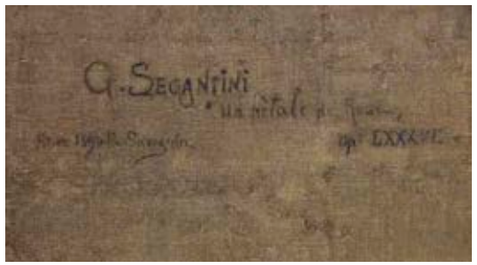
1. Particolare che evidenzia la presenza dei due tessuti di foderatura oltre al tessuto originale

1. Detail showing double lining applied to the original canvas

2. Dettaglio dell'esfoliazione sotto il quale si può intravedere il precedente strato di colore

2. Detail of exfoliation under which previous layer of colour can be seen

l'altro, oramai era diventata molto rigida e deformata, soprattutto nella zona corrispondente al lenzuolo sotto la mano? In più, i movimenti dei due tessuti aggiunti e le relative colle di adesione con la loro rigidità, avevano già causato delle importanti fessure nello strato pittorico con un suo conseguente inizio di distacco; inoltre era percepibile un degrado che causava alcune esfoliazioni degli strati di colore (Fig. 2).
È oramai di regola in molti laboratori di restauro eseguire dei test che, oltre a verificare alcuni dei dati riscontrati durante la visione dell'opera, ne aggiungono altri, particolarmente preziosi, che permettono di procedere con interventi il più possibile mirati alle sue effettive necessità, quindi abbiamo misurato il pH in alcuni punti del nostro dipinto.
La misurazione di questo parametro sulla superficie pittorica ha confermato la presenza di vernice sulle zone ricoperte d'oro, avendo riscontrato un pH 5.8; infatti, di regola, le resine (vernici) invecchiando aumentano la loro acidità. La misurazione delle parti dipinte ad olio ha dato un pH di 6.9, quindi praticamente neutro e questa situazione confermava l'assenza di vernici su queste altre zone. Questa particolare distribuzione della vernice faceva pensare inevitabilmente ad una scelta ben precisa dell'autore dell'opera.
Il pH del tessuto di foderatura era invece particolarmente acido, ovvero 4.2, situazione non adeguata per il supporto cellulosico di un dipinto.
Queste valutazioni hanno quindi portato ad una scelta di intervento che riguardasse certamente la pulitura delle polveri dalla superficie pittorica, ma in particolar modo la rimozione delle foderature compromettenti la conservazione dell'opera. Bisogna però specificare che la tela di foderatura più esterna, recava una scritta presumibilmente risalente all'epoca di Segantini e quindi questo tessuto era assolutamente da salvaguardare (Fig. 3).
Il telaio, quasi certamente dell'800, non era quello originale. Infatti la visione perimetrale mostrava che il dipinto, in concomitanza con l'intervento di foderatura, aveva subito una riduzione di circa 3,5 cm nella larghezza, dato dimostrato dalla presenza di un secondo punto di piega formatosi nell'inchiodare il dipinto al nuovo telaio; non è stato invece possibile definire la riduzione dell'altezza dato che il lato superiore era stato tagliato e non erano presenti tracce per stabilire in che misura. Inoltre il telaio presentava le tracce di un'unica chiodatura quindi, al momento del suo utilizzo, era praticamente nuovo (Fig. 4).
Una volta verificati i parametri necessari per



3. Scritta sulla foderatura

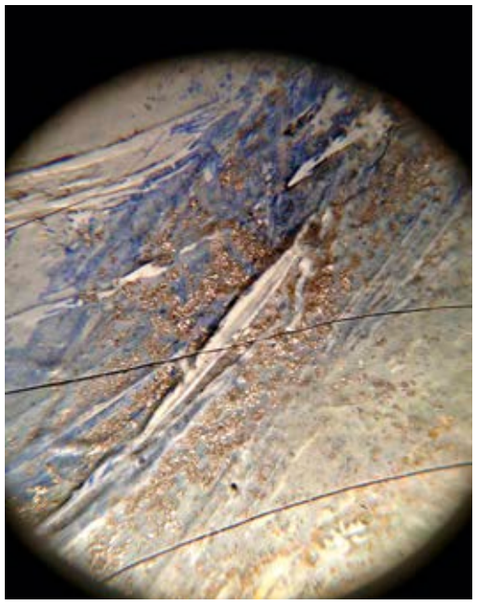
3. Inscription on lining

4. Particolare della chiodatura e le tracce di quella precedente

4. Detail of nailing and traces of previous nails

noticeable was degradation that was causing some exfoliation of the layers of colour (Fig. 2).
It is now the rule in many restoration laboratories to undertake tests which not only check some of the details gleaned during the scrutiny of the work, but also involve other factors that are particularly valuable as these make it possible to proceed with interventions that are targeted as much as possible on actual necessities. For this reason, we measured the pH values in various parts of our painting.
The measurement of this parameter on the painted surface confirmed the presence of varnish on the areas covered with gold, having revealed a pH value of 5.8; as a rule, resins (varnishes) become more acid as they age. The measurement of the parts in oil gave a pH of 6.9, and thus effectively neutral, which confirmed the absence of varnish in these other areas. This specific distribution of varnish inevitably suggested that this was a specific decision taken by the author of the work.
The pH of the fabric lining was instead particularly acid, showing a value of 4.2, a situation that is not suitable for the cellulose support of a painting.
These evaluations led to a procedure that evidently should include cleaning the dust from the paint surface, but particularly also see to the removal of the linings compromising the preservation of the work. But it should be pointed out that the outer canvas lining bore an inscription presumably dating back to the time of Segantini and it was thus essential that this fabric be safeguarded (Fig. 3).
The frame is almost certainly nineteenth-century but not the original one. In fact, a study of the perimeter showed that the painting, in conjunction with the addition of the lining, had been reduced by about 3.5 cm in width, as shown by the presence

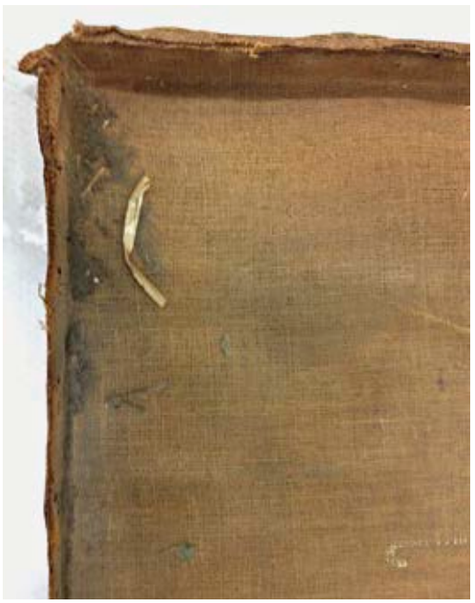
5. Il dipinto al termine della pulitura
5. Painting after cleaning



6. Ingrandimento di una pennellata in oro dopo la pulitura
6. Enlargement of brushstroke in gold after cleaning

poter dare vita all'intervento, si è deciso di eseguire la pulitura della superficie pittorica esclusivamente con metodi acquosi, con l'intento di non intaccare le vernici presenti sull'opera, considerate applicate dallo stesso Segantini.
Si è scelto di eseguire questo intervento creando inizialmente una sorta di impermeabilizzazione dei substrati grazie all'utilizzo di un solvente siliconico steso direttamente sulla superficie. Sono stati quindi preparati due gel di Gomma Xantano inserendo al loro interno soluzioni acquose tamponate, una leggermente acida a pH 5.8 per intervenire sulle zone verniciate, l'altra neutra a pH 6.9 per le zone eseguite solo ad olio. Queste sono state applicate sulle specifiche zone della superficie pittorica, frizionate con pennelli, asportate a secco e infine risciacquate con lo stesso solvente utilizzato per l'impermeabilizzazione (Fig. 5).

of a second fold formed while nailing the painting to the new stretcher; it has not been possible to establish the reduction of the height as the upper side was cut and there were no traces to determine to what extent. Furthermore, the stretcher presented traces of a single nailing so, at the time of its use, it was practically new (Fig. 4).
Having verified the preliminary parameters, it was decided to clean the painted surface exclusively using water-based products, so as not to damage the varnish, which had presumably been applied by Segantini himself.
It was decided to undertake this procedure by initially creating a sort of waterproofing of the substrates through the use of a silicone-based solvent laid directly on the surface. Two Xanthan Gum Gel mixtures were thus prepared with the addition of different aqueous buffer solutions. The first solution had a slightly acidic pH of 5.8 to work on



7. Particolare dei residui sul retro dell'opera
7. Detail of residues on back of canvas.

Il risultato di questa pulitura è stato particolarmente soddisfacente, dato che l'asportazione delle polveri, eseguita in maniera così controllata, ha portato in luce tutte le pennellate realizzate sul cuscino e sulle lenzuola a oro giallo e rosso, oltre a quello che si credeva argento, ma che successivamente alla diagnostica è risultato essere oro bianco (Fig. 6). Sicuramente le stesse pulizie "domestiche" fatte con panni umidi nel corso degli anni avevano purtroppo rimosso parte di questi ori, soprattutto perché, come si diceva inizialmente, le parti ad olio non erano state in alcun modo protette con resine.
A questo punto si poteva procedere con lo smontaggio del dipinto dal telaio. Aspirate le polveri ed alcuni residui di paglia (Fig. 7) – condizione frequente per le opere presumibilmente nascoste nei fienili durante le guerre – è stato staccato il tessuto di foderatura più

the varnished areas, the other one, neutral, with pH 6.9 for the areas painted in oil. These were applied on specific areas of the painted surface, rubbed with brushes, removed dry, and finally rinsed with the same solvent as used for the waterproofing phase (Fig. 5).
The result of this cleaning has been particularly satisfactory, since the removal of the dust, performed in such a controlled manner, has brought to light all the brushstrokes used for the pillow and the sheets in gold yellow and red, in addition to what was believed to be silver but that after examination has been shown to be white gold (Fig. 6). Certainly the "domestic" cleaning done with a damp cloth over the years removed part of these golds, especially because, as mentioned above, the parts in oil were not protected with resins in any way.
At this point, we could proceed with removal of the painting from the stretcher. With the vacuuming of dust and some straw (Fig. 7)—a frequent find in works that were presumably hidden in barns during the wars—the outer lining (the one with the writing) was detached without any particular obstacles and difficulties, using only mechanical means. In the same way, the second fabric was removed and, in order to continue with the removal of the lining glues, it was necessary to fix and protect the paint layer. Having to intervene with aqueous systems for the removal of the adhesives, it was decided to use a material insensitive to water to protect the paint layers: Cyclododecane. This material, once melted, creates a barrier to water and in this way one can be reasonably certain of the stability of this temporary solution; moreover, a feature of Cyclododecane is that it is a material that sublimates, so once this stage of intervention is concluded, it can be completely eliminated without having to use other materials (except air), and so without causing additional stress to the painting (Fig. 8 and 9).

8-9. Applicazione del Ciclododecano spray sulla pellicola pittorica e la velinatura ottenuta dopo la fusione del materiale

8-9. Cyclododecane sprayed on paint film and tissue paper applied after layers have adhered

esterno (quello con le scritte) senza particolari intralci e difficoltà, aiutandosi solo con mezzi meccanici. In egual modo è stato rimosso il secondo tessuto e per poter proseguire con l'asportazione delle colle di foderatura è stato necessario bloccare e proteggere lo strato pittorico. Dovendo intervenire con sistemi acquosi in funzione della rimozione delle colle, per proteggere gli strati pittorici si è optato per un materiale insensibile all'acqua, cioè il Ciclododecano. Questo materiale, una volta fuso, crea una vera e propria barriera all'acqua ed in questo modo si ottiene una ragionevole sicurezza sulla stabilità della protezione momentanea data al dipinto; inoltre una caratteristica del Ciclododecano è quella di essere un materiale che

Having made a tissue paper adhere to the painted film by means of Cyclododecane, an initial removal of dry glue from the back was effected and it was at this point of the work that the reason for a lining being added in the past became clear.

In the fabric, in the area of the pillow to the right of the hand, there was an a oblique tear most likely caused by a blow, which certainly occurred before the work we see today was painted; indeed, the layers of paint on the front of the picture were not damaged, but fragments of pigment were visible from the rear, between the torn fabric. We now had a significant amount of information: exfoliation between layers of colour, cutting-down, text on the fabric of the lining, and tearing of the fabric without consequences to the paintwork; all data

10-11. Particolare della pellicola pittorica sovrastante la lacerazione e la zona corrispondente sul retro dell'opera

10-11. Detail of paint film on lacerated fabric and corresponding area on back of canvas

sublima perciò, una volta conclusa questa fase d'intervento, si ha modo di eliminarlo completamente senza dover utilizzare altri materiali (se non l'aria) e quindi senza arrecare ulteriori sollecitazioni al dipinto (Figg. 8-9).

Fatta aderire una carta velina alla pellicola pittorica grazie al Ciclododecano, si è proceduto con una prima asportazione a secco delle colle sul retro ed è in questo punto del lavoro che è emersa la motivazione del perché fosse stata eseguita in passato una foderatura.

Nel tessuto, in corrispondenza della zona del cuscino alla destra della mano, appariva una lacerazione obliqua causata molto probabilmente da un urto, ma avvenuta certamente prima che l'opera a noi visibile fosse eseguita;

that inevitably led us to consider that this painting had been considerably retouched (Figg. 10 and 11). But why? Had Segantini changed his mind, perhaps? What work had he decided to hide with this literal "overturning"? In order to clarify the question as much as possible, it was necessary to conduct a diagnostic investigation through non-invasive tests. But we had reached a point in which in order to perform these tests we had to do some further work of restoration to stabilise and so be able to study it.

We thus drained the residues of lining glue that penetrated into the fabric by applying a layer of still fluid aqueous gel (Agar-agar) which, once cooled and stiffened, was removed en masse *having attracted and incorporated all the material*

12. Rimozione delle colle di foderatura con stesura di gel di Agar-Agar fluido

12. Removal of lining glues after applying layer of liquid Agar-Agar gel

13. Deacidificazione mediante gel rigido di Agar-Agar caricato con il 5% di Calcio Propionato

13. Deacidification with hardened Agar-Agar gel containing 5% Calcium Propionate

di fatto sul davanti dell'opera non risultava alcun problema nello strato pittorico, ma comunque erano visibili dal retro, fra le trame lacerate, frammenti di colore spezzato. Oramai ci si trovava di fronte ad una notevole quantità d'informazioni, ovvero esfoliazione tra gli strati di colore, ridimensionamento, scritta dell'epoca sul tessuto di foderatura e lacerazione del tessuto senza conseguenze nel colore, tutti dati che portavano inevitabilmente a pensare che questo dipinto fosse stato notevolmente rimaneggiato (Figg. 10-11).

Ma perché? Segantini aveva forse cambiato idea? Quale opera aveva deciso di celare con questo letterale "stravolgimento"? Per riuscire a chiarire il più possibile questi quesiti era necessario condurre un'indagine diagnostica

to be removed within itself. Having rechecked the pH of the fabric, once this stage was finished and noting that it was still too acid (5.1), the area was deacidified by placing tiles of stiff gel on the canvas containing 5% Calcium propionate; in this way the pH was brought to 5.9 (Fig. 12 and 13).

After removing the protection using only an adequate air circulation (as mentioned above, Cyclododecane sublimates), in order to solve the problem of the exfoliation, a consolidant with low molecular weight (Plexisol®P550) was applied to the layer of paint in a 10% solution in white spirit. And to assure a good adhesion of the paint layer to the fabric, the next day, once most of the solvent had evaporated, a 15% solution in white spirit of a thermoplastic adhesive with a rather higher molecular weight (BEVA®371) was applied to the fabric.

attraverso analisi non invasive. Tuttavia si era giunti ad un punto in cui per poter eseguire queste verifiche si doveva portare l'opera ad uno stato più avanzato dell'intervento, per avere così modo di maneggiarla.

Si sono quindi drenati i residui delle colle di foderatura penetrate nel tessuto applicando uno strato di gel acquoso (Agar-Agar) ancora fluido, che una volta raffreddato e irrigidito, dopo aver attirato ed inglobato al suo interno il materiale da asportare, veniva rimosso in blocco.

Riverificato il pH del tessuto, una volta terminata questa fase e riscontrato che era ancora troppo acido (5.1), è stata eseguita anche una deacidificazione posizionando sulla tela delle mattonelle di gel rigido con al suo interno il 5% di Calcio Propionato; in questo modo il pH è stato portato a 5.9. (Figg. 12-13).

Dopo aver sganciato la protezione solo utilizzando un adeguato circolo di aria (come sopradetto il Ciclododecano sublima), per risolvere il problema dell'esfoliazione si è stesa sulla pellicola pittorica una soluzione al 10% in White Spirit di un materiale consolidante a peso molecolare ridotto (Plexisol®P550). Per ottenere inoltre una buona adesione dello strato pittorico al tessuto, il giorno dopo, una volta evaporato in buona parte il solvente, è stata applicata sul tessuto una soluzione al 15% in White Spirit di un materiale termoplastico con peso molecolare mediamente più alto (BEVA® 371). All'evaporazione totale del solvente si è posizionato il dipinto sulla tavola a bassa pressione a piano riscaldato e raggiunti i 58°C, cioè la temperatura del cambio di stato dei materiali consolidanti selezionati e sempre mantenendo in pressione il dipinto, si è lasciato raffreddare a temperatura ambiente raggiungendo così un'adesione degli strati adeguata.

L'opera era stata dunque liberata dai materiali

14. Riempimento delle lacune del tessuto con polpa di carta ed Evacon

14. Lacunae of fabric after filling with paper pulp and Evacon

Following total evaporation of the solvent, the painting was positioned on the low-pressure table with heated surface and heated to 58°C—the temperature at which these consolidants change state—and, while maintaining the pressure on the painting, it was allowed to cool to ambient temperature, thereby assuring adequate adhesion of the layers.

The work was then freed of the materials that were stiffening it and now completely consolidated. We had reached the point of being able to perform a diagnostic analysis on it without risk.

For all the results obtained from these investigations, we invite readers to consult Thierry Radelet's essay (pp. 61-75) while we may indicate some information that inevitably determined the restoration procedures.

Once it was confirmed that the reworking of the painting had been deliberately done by Segantini (including the reduction in size and the writing

15-16. Posizionamento della fodera "foderata" con dettaglio del tessuto trasparente e montaggio su telaio ultimato

15-16. Placement of "lined" lining with detail of transparent fabric and lining after assemblage on stretcher

on the lining), having established that one of the precious metals emerged after cleaning was white gold rather than silver, having clarified the abrasion on the date, and having achieved the ability to return the painting to the original canvas, it was decided to continue the work by keeping the picture as close as possible to the last will of the artist, but solving the most problematic issues.

As far as the tear was concerned, it was not possible to sew the edges together, given that the ends of the threads were trapped in pigment which had been applied at a successive stage by Segantini. It was therefore decided to create a sort of adhesive filling by inserting a paper and Evacon-R™ paste (Fig. 14). To finish, reinforcements were then applied on the edges, fixing a strip of polyester film (Origam) on the edges with a BEVA®371 film. However, even though the painting was returned to its single original stretcher, the old lining with the inscription had necessarily to be reunited with the work.

While the original canvas was in good condition, the same could not be said of the lining; moreover, not wanting to reglue these fabrics together, it was decided simply to place them one over the other, after restoring the dilapidated lining.

The restoration of this old fabric was conducted in several steps: the old glue was removed, the fabric was deacidified and gaps were made good using paper pulp and Evacon-R™ (roughly in the way the fabric of the main support was mended), but in this case it was necessary to apply a film of Origam made to adhere with a 30% solution of BEVA®371 in Cyclohexane. The result was thus a transparent lining applied to the old lining, and in this way it was possible to fix it once again to the stretcher. The painting was then remounted on it, thus respecting the intent of not allowing the fabrics to adhere, but simply laying one against the other (Fig. 15, 16 and 17).

che la irrigidivano e del tutto consolidata, quindi ora si era giunti al punto di poter eseguire serenamente la diagnostica.

Per tutti i risultati ottenuti da queste indagini, invitiamo i lettori a consultare il saggio di Thierry Radelet (pp. 61-75), ma in questa sede è per noi doveroso segnalare alcuni dati che hanno inevitabilmente determinato le scelte su come proseguire questo intervento.

Una volta confermato che la rielaborazione del dipinto era stata voluta da Segantini, quindi anche la sua riduzione come pure la scritta sulla foderatura, svelato che uno dei metalli preziosi emersi dopo la pulitura era oro bianco più che argento, chiarita l'abrasione sulla data e avendo raggiunto la possibilità di riportare il dipinto in prima tela, si è scelto di proseguire il lavoro mantenendo l'opera il più possibile vicino all'ultima volontà dell'artista, avendo però eliminato ciò che creava problematiche.

Per quanto riguardava la lacerazione non si poteva eseguire una sutura vera e propria dato che le cime dei fili erano intrappolate nel colore che, anche se in un secondo momento, era stato applicato da Segantini. Si è quindi scelto di creare una sorta di riempimento adesivo inserendo nelle parti lacunose un composto di polpa di carta ed Evacon-R™ (Fig. 14). Per finire sono poi stati applicati dei rinforzi perimetrali agganciando sul bordo una striscia di velo di poliestere, denominato Origam, con del BEVA® 371 Film; tuttavia, anche se il dipinto era ritornato sul solo supporto originale, si doveva necessariamente riunire all'opera la vecchia foderatura con la scritta.

Mentre la tela originale era in buone condizioni, non si poteva dire altrettanto della foderatura; inoltre non volendo re-incollare questi tessuti, si è semplicemente deciso di appoggiarli uno

17. Rimontaggio del dipinto al telaio riaccostandolo così alla fodera restaurata

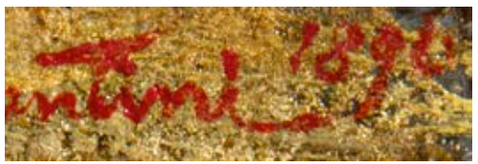
17. Replacing painting on stretcher and its positioning on restored lining

The very few lacunae in the pigment were filled using a paste made of Bologna plaster and Klucel® G in Ethanol 4%. The first coating, that normally precedes pictorial reintegration, was made using acrylic resin with high stability and high molecular weight, namely Paraloid B72. As stated above, however, originally the painting had not been completely varnished but, since the retouching would have required the use of metals and it was therefore important to isolate them from those applied by the painter, it was necessary to apply some varnish.

The retouching was done with pigments in urea-aldehyde Laropal A81 resin with low molecular weight (Gamblin Conservation Colors); the digit 0 from the date 1890 was slightly reconnected while the brushstrokes applied by Segantini with three types of gold have been barely highlighted using white, yellow, and red gold (Fig. 18 and 19).

Lastly, to protect the painting from ultraviolet light and to safeguard the retouching made using gold, an aliphatic resin with low molecular weight was applied, Regalrez 1094 varnish with an addition of Tinuvin® 292.

sull'altro, previo risanamento della malridotta fodera.
Il restauro di questo vecchio tessuto è stato così condotto: è stata rimossa la vecchia colla, si è eseguita la deacidificazione e si sono risarcite le lacune nel tessuto con polpa di carta ed Evacon-R™ (all'incirca nel modo in cui è stato risanato il tessuto del supporto principale), ma in questo caso è stato necessario applicare un velo di Origam fatto aderire con una soluzione al 30% di BEVA® 371 in Cicloesano. Il risultato è stato quindi quello di eseguire una foderatura trasparente alla vecchia fodera ed in questo modo è stato possibile riagganciarla nuovamente al telaio, dopodiché su questa è stato rimontato il dipinto, rispettando così l'intento di non fare aderire i tessuti, ma semplicemente di accostarli uno all'altro (Figg. 15-16-17).
Le pochissime lacune nel colore sono state risarcite con un impasto a base di gesso di Bologna e Klucel® G in Alcool etilico al 4%. Una prima verniciatura, quella che di norma precede la reintegrazione pittorica, è stata fatta con resina acrilica ad alta stabilità ed alto peso molecolare, ovvero il Paraloid B72. Come sopra detto però originariamente il dipinto non era stato verniciato in tutte le sue parti, ma dato che il ritocco avrebbe richiesto l'utilizzo di metalli ed era quindi importante isolarli da quelli applicati dal pittore, è stato necessario apportare della vernice.
I ritocchi sono stati eseguiti con Gamblin Conservation Colors, pigmenti in resina urea-aldeidica Laropal A81 a basso peso molecolare e, fra questi si segnala che il numero "o" inerente la data 1890 è stato leggermente ricollegato, mentre le pennellate eseguite da Segantini con i tre ori sono state appena evidenziate utilizzando oro bianco, giallo e rosso (Figg. 18-19).
In ultimo, per proteggere il dipinto dagli Ultra-



18. Particolare della data dove si osserva l'abrasione sullo 0 facendolo apparire come un 1
18. Detail of date showing abrasion of digit "0" and appearance of digit "1"

19. Particolare della data dopo il ritocco. Le tracce rosse visibili ad un adeguato ingrandimento sono state ricollegate
19. Detail of date after touch-up. Red traces, adequately enlarged, have been reconnected

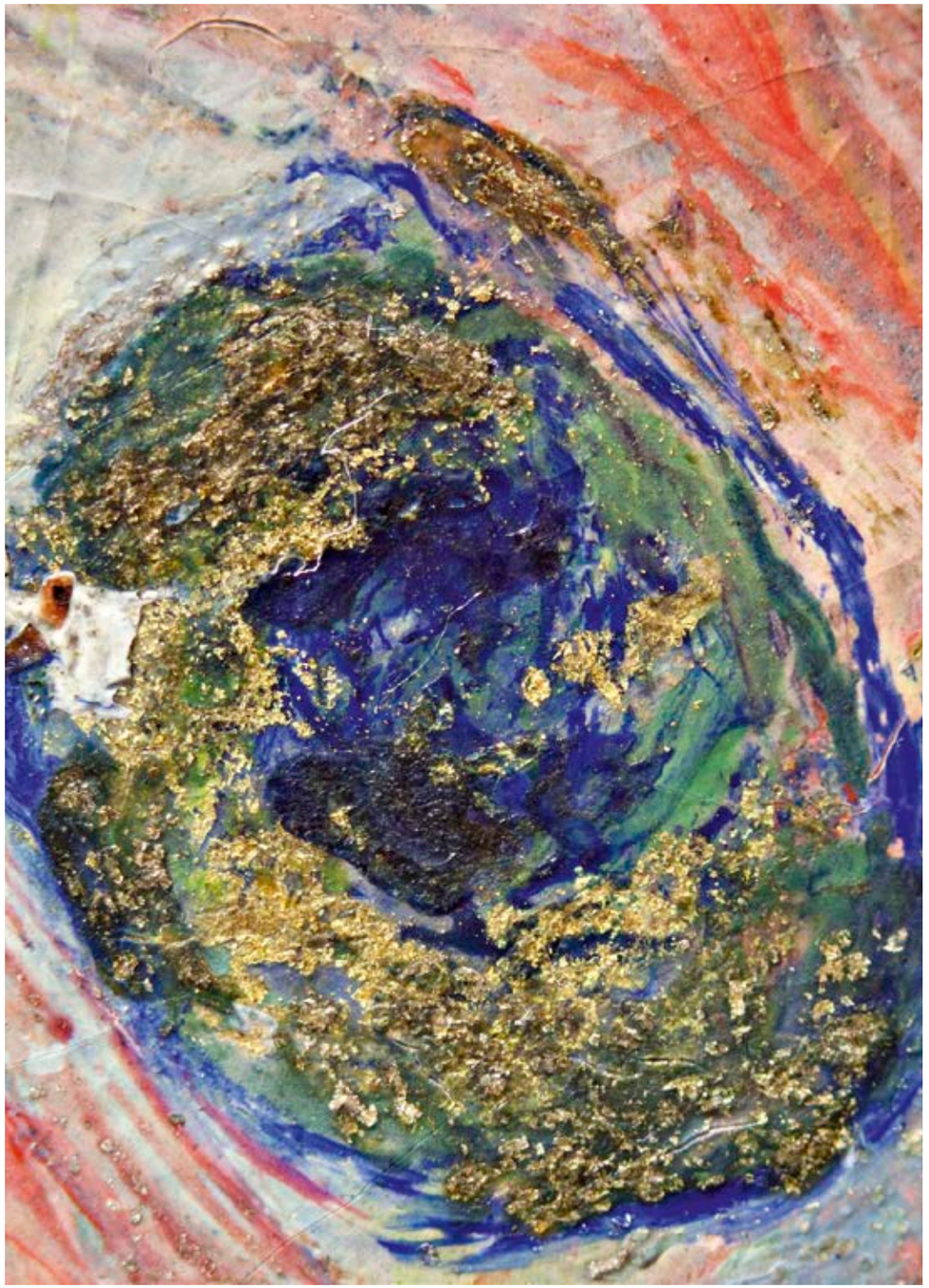
To conclude, it was clear from the beginning that Rose Petal *had never undergone restoration. The double lining had been applied to resolve the problem of the sag and had been added before repainting the work, so the fabric with the text, as well as the change in size, were deliberate choices of Segantini. Furthermore, the colour residues trapped in the tear and the exfoliation of the paint layers (a characteristic degradation in the case of repainted works) have reinforced the suggestion of the possible presence of another painting below ours, a notion subsequently confirmed by the tests.*
The precious metals that emerged during the cleaning phase have restored the brightness sought by the painter for this work of art.
The ambiguities about the date have been clarified by checking the type of damage and subsequently, thanks to suitable magnification, it was possible to determine how to reconnect the colours to make it

violetti e per salvaguardare i ritocchi eseguiti con gli ori, si è applicata una resina alifatica a basso peso molecolare, ovvero vernice Regalrez 1094 additivata con Tinuvin® 292.

Per concludere si è accertato, sin dall'inizio dell'intervento, che *Petalo di rosa* non aveva subito restauri. La doppia foderatura era di fatto stata eseguita per risolvere il problema dello sfondamento ed era stata applicata prima di ridipingere l'opera, perciò il tessuto con le scritte, come pure le modifiche delle misure, erano state volontà di Segantini. Inoltre i residui di colore intrappolati nella lacerazione e l'esfoliazione degli strati pittorici (degrado caratteristico nel caso di opere ridipinte) hanno avvalorato la possibile presenza di un altro dipinto al di sotto del nostro, tesi poi confermata dalla diagnostica.
I metalli preziosi emersi durante la pulitura hanno ridato a quest'opera d'arte la luminosità ricercata dal pittore.
Le ambiguità sulla data sono state risolte inizialmente con la verifica del tipo di danno subito e successivamente, grazie ad ingrandimenti adeguati, è stato possibile stabilire come eseguire i ricollegamenti cromatici che hanno permesso di leggere nuovamente la data nella sua interezza, quindi 1890 e non 1891.
Tra tutti i risultati ottenuti uno, non meno importante, è stato quello di rendere più duraturo questo splendido dipinto, obiettivo primario di ogni intervento di restauro. Anche se alcune fasi hanno richiesto scelte forti, ci si auspica di avere comunque rispettato il più possibile le effettive volontà di Giovanni Segantini.

Petalo di rosa dopo il restauro
Rose Petal *after restoration*

possible to read the date again in its entirety, and thus 1890 and not 1891.
Of all the results obtained one, no less important, was to make this beautiful painting more long-lasting, which is the primary goal of any restoration. Although some steps required very bold choices, we hope that these have complied as much as possible with the actual intentions of Giovanni Segantini.



I segreti dell'opera svelati con le analisi non invasive
The painting's secrets revealed using non-invasive analyses

Thierry Radelet

Le analisi sono state condotte al fine di ottenere quante più informazioni possibili sulla tecnica esecutiva dell'opera e per confermare alcune ipotesi relative alla presenza di un dipinto sottostante rispetto a quello oggi visibile. Le tecniche impiegate sono tutte non invasive, non hanno quindi comportato alcun campionamento o alterazione del dipinto. Lo studio è stato eseguito durante l'intervento di restauro, quando il dipinto risultava smontato dal telaio e senza la sua tela di rifodero. L'assenza di questi elementi ha permesso di ottenere per alcune tecniche, quali l'infrarosso e la radiografia, maggiori risultati. Infatti il dipinto libero è stato applicato ad un plexiglass con calamite in modo da riuscire a sfruttare per trasmissione la trasparenza dei materiali. Di seguito sono riportati i risultati ottenuti con le diverse tecniche di analisi.

a

b

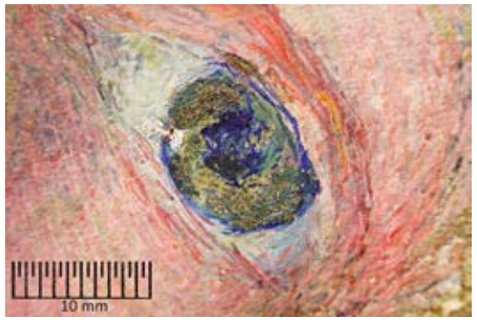
1 a-b. Particolare della firma (a) e macro della data (b) in luce diffusa

1 a-b. Detail of the signature (a) and macro photograph of the date (b) in diffused light

LUCE VISIBILE

L'analisi in luce visibile[1] è un'indagine preliminare che riproduce l'opera originale in dimensioni reali o maggiori sfruttando la possibilità di selezionare particolari significativi in macro fotografia, che in alcuni casi possono dare informazioni aggiuntive sui materiali impiegati e riconoscere alcuni dettagli non distinguibili ad occhio nudo. Tale analisi è stata eseguita sia in luce diffusa, per il riconoscimento di alcuni dati preliminari e come confronto con le altre

The analyses were conducted in order to obtain as much information as possible on the technical execution of the work and to confirm some hypotheses concerning the presence of an underlying painting. The techniques used were non-invasive, and so did not involve any sampling or alteration of the painting. The study was carried out during the restoration, when the painting was detached from the stretcher and without its lining. The absence of these elements made it possible to achieve better results when using specific techniques such as infrared and X-ray. The canvas of the painting was applied to a Plexiglas



2. Macro dell'occhio sinistro in luce diffusa
2. Macro photograph of the left eye in diffused light

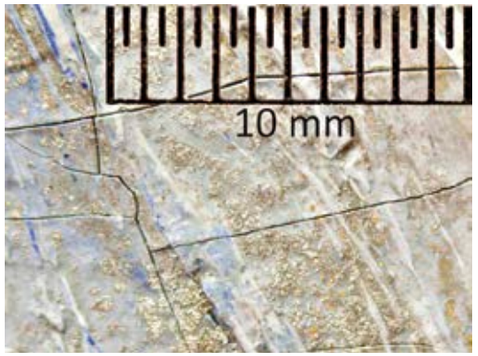
tecniche di analisi, sia in luce radente, per avere alcune informazioni aggiuntive sulle stesure pittoriche.
Il dipinto si presenta firmato e datato, è possibile infatti distinguere la scritta "G. Segantini 1891" ma osservando più nel dettaglio le tracce di pigmento presenti sull'ultimo numero, esso risulta di forma differente rispetto al primo, questo dato fa pensare che in realtà la data scritta fosse 1890 (Figg. 1a e 1b).
Dall'analisi nel dettaglio dell'opera è possibile riscontrare l'uso di diversi pigmenti stratificati uno sopra l'altro ed un esteso uso di pagliuzze di metallo prezioso, quali l'oro giallo e l'oro con tonalità più fredde ottenuto in mescolanza con l'argento. L'uso di oro in diverse tonalità da parte di Segantini è riscontrabile nella lettera che egli scrisse nel 1892 ad Alberto Grubicy[1]. In particolare risulta la presenza di un maggio-

[1] Cfr. *La pittura divisa di Giovanni Segantini. Le analisi non invasive sulle opere della Galleria d'Arte Moderna, Villa Reale di Milano,* in *Effetto luce. Materiali, tecnica, conservazione della pittura italiana dell'Ottocento. Atti del convegno di Firenze, 12-13 novembre 2008*, Edizioni Edifir, Firenze 2009, p. 229.

panel with magnets so as to be able to exploit the transparency of the materials by transmission. The results of the different analysis techniques employed have revealed the following.

VISIBLE LIGHT
The analysis in visible light[1] is a preliminary investigation which reproduces the original work in actual size or larger by exploiting the ability to select significant details in macro photography, which in some cases may provide additional information about the materials used and to recognise some details indistinguishable to the naked eye. This analysis was performed both in diffused light (for the identification of some preliminary data and as a comparison with the other techniques of analysis) and in oblique light, to gain some additional information about how the paint was applied to the canvas.
The painting is signed and dated; the words G. Segantini 1891 *are distinguishable but, looking in closer detail at the pigment traces present on the last digit, its form is different from the first, which suggests that the actual date written was 1890 (Fig. 1a and 1b).*
From the analysis in detail of the work it is possible to note the use of different pigments laid one over the other, and an extensive use of specks of precious metals, such as yellow gold and gold with cooler hues obtained by adding silver. Segantini's use of gold in different tones is noted in a letter he wrote in 1892 to Alberto Grubicy.[1] In particular, the presence of a greater amount of gold is apparent for the realisation of the painting background and for the

[1] *See "La pittura divisa di Giovanni Segantini. Le analisi non invasive sulle opere della Galleria d'Arte Moderna, Villa Reale di Milano", in* Effetto luce. Materiali, tecnica, conservazione della pittura italiana dell'Ottocento. *Minutes of the Florence conference, November 12–13, 2008 (Florence: Edizioni Edifir, 2009) 229.*



3. Macro del lenzuolo in luce diffusa
3. Macro photograph of the sheet in diffused light

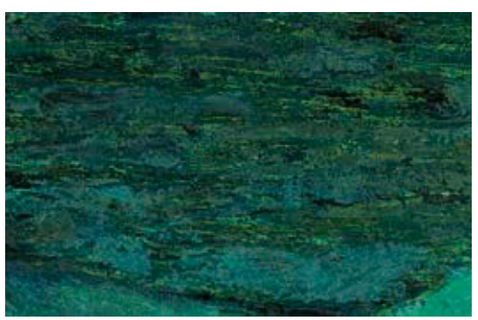
4. Particolare del bordo superiore in luce diffusa
4. Detail of the upper edge in diffused light

5. Particolare della croce in luce diffusa
5. Detail of the cross in diffused light

6. Particolare del lenzuolo in luce radente
6. Detail of the sheet in oblique light

re uso di oro per la realizzazione dello sfondo del dipinto e per la realizzazione dei capelli. Si possono però trovare anche tracce di pagliuzze nelle altre campiture.
In alcuni casi sopra le pagliuzze metalliche è possibile trovare del pigmento come la pennellata bianca usata per creare la luce della pupilla. Essa risulta in parte mancante mettendo in mostra la doratura sottostante (Fig. 2). Le campiture in corrispondenza del lenzuolo e del cuscino presentano invece l'uso di pagliuzze metalliche con tonalità fredde, probabilmente associate all'uso di oro bian-

hair. However, traces of specks in other areas were also found.
In some cases, colour laid over the metallic specks was found, as in the case of white pigment applied with the brush to create the reflection of the pupil. In places, this is partly missing, exposing the gold beneath (Fig. 2). The fields of colour in the sheet and pillow instead reveal the use of metallic flakes with cold tones, probably associated with the use of white gold, in addition to those in yellow gold. These zones also show an elongated crack typical of zinc white (Fig. 3). The perimeter of the painting has been painted in purpurine and a bluish-white field



7. Generale in fluorescenza ultravioletta
7. General view in ultraviolet fluorescent light

8. Particolare dello sfondo in fluorescenza ultravioletta
8. Detail of the background in ultraviolet fluorescent light

co, oltre a quelle in oro giallo. Tali zone mostrano inoltre un cretto allungato tipico del bianco di zinco (Fig. 3). Il perimetro del dipinto è stato invece realizzato a porporina e nei punti in cui risultano delle lacune dello strato pittorico superficiale, è possibile identificare una stesura pittorica bianco-azzurra

is visible beneath the lacunae of the paint surface (Fig. 4), as identified also in other areas with gaps. The analysis in diffuse light made it possible to note some pentimenti, as in the case of the cross at the top right, which has been shortened and made narrower (Fig. 5).
The analysis in oblique light evidenced however the presence of brushstrokes charged with more pigment. What also emerged very clearly was a drying crack that was less distinguishable in diffused light. This crack is due to the superimposition of several layers of paint. This confirms the presence of underlying paint layers (Fig. 6).

ULTRAVIOLET FLUORESCENCE
The ultraviolet fluorescence technique[II] makes it possible to record a particular phenomenon concerning the response, in the visible range, of surfaces exposed to UV radiation, which is instead not visible. In this way—depending on the intensity of the emission, the tone, the uniformity of the paint—one can acquire more information about the varnishes and pigments used.
The ultraviolet light analysis (Fig. 7) of the painting revealed a blue fluorescence beneath a greenish one. The first suggests the use of white lead for the realisation of the underlying painting while the brush strokes with greenish fluorescence reflect the use of zinc white. Several painters used different materials in their Divisionist and pre-Divisionist phases; Plinio Nomellini, for instance, used white lead in his pre-Divisionist[2] phase and then zinc white[3], as Segantini did. Moreover, on the left side of the cushion, it is possible

[2] *See T. Radelet and G. Laquale, "Analisi non invasive su opere di Nomellini e Pellizza: risultati e prospettive di ricerca", in* Il colore dei divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca. *Minutes of the international study conference of Tortona e Volpedo, September 30–October 1, 2005 (Pavia: Tipografia Pi.Me., 2007) 106–107.*

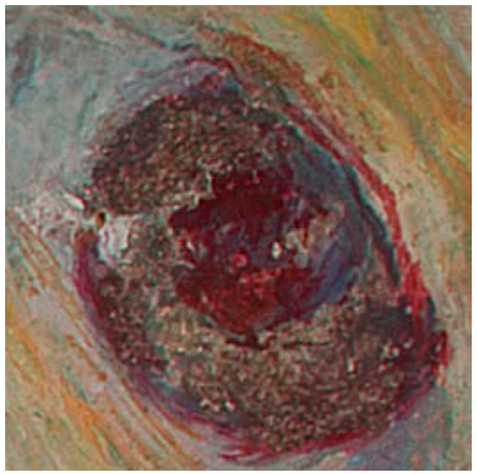
sottostante (Fig. 4), così come identificabile anche in altre zone lacunose. Le analisi in luce diffusa hanno permesso infine di riconoscere alcuni pentimenti pittorici, come per il caso della croce in alto a destra, che risulta accorciata e ristretta (Fig. 5).
L'analisi in luce radente permette invece in questo caso di identificare la presenza di pennellate maggiormente materiche. Inoltre emerge in modo molto evidente un cretto di essiccamento meno distinguibile in luce diffusa. Tale cretto è dovuto alla sovrapposizione di più strati pittorici. Ciò conferma la presenza di stesure pittoriche sottostanti rispetto a quella ad oggi visibile (Fig. 6).

FLUORESCENZA ULTRAVIOLETTA
Tale tecnica[II] permette di registrare un particolare fenomeno riguardante la risposta, nel campo del visibile, di una superficie esposta alle radiazioni UV, non visibili. In questo modo – in base all'intensità dell'emissione, alla tonalità, all'omogeneità della stesura – è possibile ottenere alcune maggiori informazioni sulle vernici e i pigmenti utilizzati.
Analizzando il dipinto agli ultravioletti (Fig. 7) è possibile identificare una fluorescenza azzurra ed una verdastra al di sopra. La prima fa ipotizzare l'impiego di bianco di piombo per la realizzazione del dipinto sottostante mentre le pennellate con fluorescenza verdastra fanno riferimento al bianco di zinco impiegato per l'opera oggi visibile.
La differenza di materiali impiegati per la realizzazione dei dipinti divisionisti rispetto a quelli del periodo pre-divisionista è identificabile in diversi pittori oltre a Segantini, quale ad esempio Plinio Nomellini.
Anche quest'ultimo pittore infatti impiegava bianco di piombo nel periodo pre-divisioni-

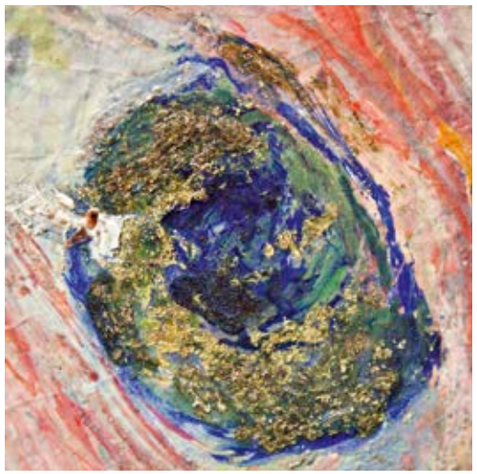
9. Particolare del volto in fluorescenza ultravioletta
9. Detail of the face in ultraviolet fluorescent light

10. Generale in infrarosso falso-colore
10. General false-colour infrared view

[3] *See ibidem; "Analisi tecniche non invasive su Sole sulla Brina (1908–1910) e L'imbarco dei Mille a Quarto (1910–1911)", in* Induno, Fattori, Nomellini, Viani. Pittura di storia nella Galleria d'Arte Moderna di Novara, *exhibition catalogue, edited by A. Scotti Tosini, Novara, Arengo del Broletto (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2005) 134.*



a



b

11. Macro dell'occhio sinistro in infrarosso falso-colore (a) e in luce diffusa (b)

11. Macro photograph of the left eye in false-colour infrared (a) and in diffused light (b)

sta[2] e successivamente il bianco di zinco[3]. Inoltre, in corrispondenza della parte sinistra del cuscino, è possibile riconoscere una fluorescenza azzurro-viola, caratteristica di un azzurro a base di cobalto come confermato anche dalle analisi in fluorescenza a raggi X riportate successivamente.
Focalizzando l'attenzione sulla zona dello sfondo è possibile inoltre riconoscere l'impiego di

[2] Cfr. T. Radelet, G. Laquale, *Analisi non invasive su opere di Nomellini e Pellizza: risultati e prospettive di ricerca*, in *Il colore dei divisionisti, tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca. Atti del convegno internazionale di studio di Tortona e Volpedo, 30 settembre - 1 ottobre 2005*, Tipografia Pi.Me., Pavia 2007, pp. 106-107.

[3] Cfr. Id., *Analisi tecniche non invasive su Sole sulla Brina (1908-1910) e L'imbarco dei Mille a Quarto (1910-1911)*, in *Induno, Fattori, Nomellini, Viani. Pittura di storia nella Galleria d'Arte Moderna di Novara*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti Tosini, (Novara, Arengo del Broletto), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, p. 134.

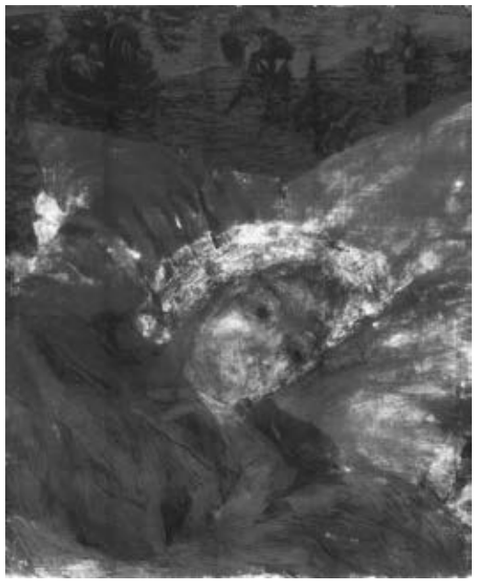
to note a blue-purple fluorescence (characteristic of a cobalt-based blue), as confirmed by the X-ray fluorescence analysis documented here below.
By focusing on the background area, it was possible to note that different materials were used. These consisted of superimposed layers of metallic flakes, mainly gold, and pigments. The backgrounds feature yellow or dark blue fluorescences, depending on the painting materials used. The metallic flakes instead have no emissions but in some cases it is possible to detect the fluorescence of the binder used to apply them to the canvas (Fig. 8).
The ultraviolet fluorescence technique made it also possible to identify a pinkish fluorescence in some face areas, a fluorescence similar to that of the rose madder[4] pigment that also Pellizza da Volpedo employed (Fig. 9).

[4] *See T. Radelet and G. Laquale, 111.*

diversi materiali per la sua realizzazione. Trattasi di strati sovrapposti di pagliuzze metalliche, principalmente oro, e pigmenti. Le campiture risultano con fluorescenza giallastra o azzurra scura a seconda dei materiali pittorici impiegati. Le pagliuzze metalliche invece non hanno emissioni ma in alcuni casi è possibile individuare la fluorescenza del legante impiegato per la loro stesura (Fig. 8).
La tecnica ha permesso infine di identificare, in alcuni punti dell'incarnato, una fluorescenza rosata simile a quella della lacca di garanza rosa[4], pigmento usato anche da Pellizza da Volpedo (Fig. 9).

INFRAROSSO FALSO-COLORE 500-950 nm
Lo studio in infrarosso falso-colore con lunghezza d'onda compresa tra 500 e 950 nanometri[III] permette di avere le prime indicazioni sulla natura chimica di alcuni pigmenti, successivamente confrontati con i risultati ottenuti dalla fluorescenza a raggi X. Il riconoscimento dei pigmenti potrebbe in questo caso avere delle limitazioni dovute alla sovrapposizione di alcune campiture. I pigmenti maggiormente riconoscibili con tale tecnica sono generalmente il rosso, il verde e il blu.
In questo caso, i primi dati emersi con l'infrarosso falso-colore rivelano che la campitura azzurra del cuscino, rosa in infrarosso falso-colore, può indicare l'uso di un blu a base di cobalto, come confermato dalle analisi in fluorescenza a raggi X riportate successivamente, mentre la campitura azzurra del lenzuolo, rossa in infrarosso falso-colore, identifica la presenza di blu oltremare artificiale. Le zone più rossastre dell'incarnato, gialle in infrarosso falso-colore, sono invece dovute in parte al rosso cinabro ed

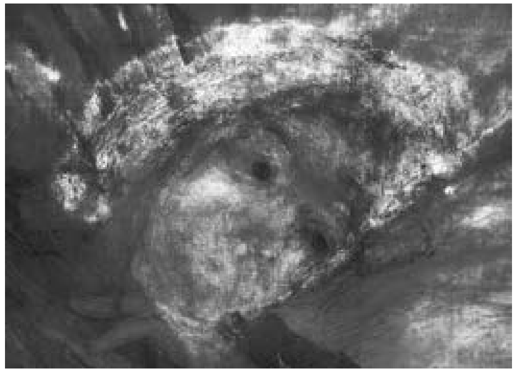
[4] Cfr. Id., *Analisi non invasive...* cit., p. 111.



12. Generale in infrarosso bianco-nero trasmesso 1100 nm

12. General black-and-white infrared view at 1100 nm

FALSE-COLOUR INFRARED 500–950 nm
The false-colour infrared test with a wavelength between 500 and 950 nanometres[III] provided some information on the chemical composition of some pigments, which were later compared to the results obtained by means of X-ray fluorescence. The recognition of the pigments may in this case be limited due to the overlapping of some fields of colour. The pigments most easily recognisable with this technique are generally red, green, and blue.
In this case, the first information obtained with the false-colour infrared test revealed that the blue field of the cushion, which is visible as pink, might indicate the use of a cobalt-based blue, as confirmed by the X-ray fluorescence test subsequently undertaken. The blue field of the sheet, red in false-colour infrared, identifies instead the presence of artificial ultramarine paint. The redder areas of the face, yellow in false-colour infrared, are due in part to



a

b

13. Particolare del volto in infrarosso bianco-nero trasmesso 1100 nm (a) e in luce diffusa (b)

13. Black-and-white infrared detail of the face at 1100 nm (a) and in diffused light (b)

in parte all'uso di lacca di garanza rosa (Fig. 10). La tecnica ad infrarosso falso-colore permette inoltre di distinguere alcune piccole pennellate molto vicine tra loro come per la realizzazione dell'occhio. Si può infatti riconoscere un blu che in infrarosso falso-colore diventa rosso, probabilmente oltremare artificiale, ed un pigmento verde che diventa blu all'infrarosso falso-colore, a base di rame (Figg. 11a e 11b).

INFRAROSSO BIANCO-NERO 1100 NM

Il generale in IR[IV] dell'opera è composto da 39 scatti eseguiti con la telecamera CCD uniti insieme in fase di post-produzione per la realiz-

the use of red cinnabar paint and in part to the use of rose madder (Fig. 10).

The false-colour infrared test also evidenced some small strokes applied very close together as in the case of the eye: a blue (which in false-colour infrared becomes red and is probably artificial ultramarine) and a copper-based green pigment (that turns blue in infrared false-colour) are in fact discernible (Figs. 11a and 11b).

BLACK-WHITE INFRARED 1100 nm

The IR[IV] overview of the work consists of thirty-nine shots taken with CCD camera and tiled in post-production to create a general image of the painting. In this case, the analyses were performed with back-lighting to gain some preliminary information on the presence of an underlying painting, exploiting the transparency of the pigments to infrared and in function of the different thickness of the painted layers of colour (Fig. 12).

The analyses revealed different overall dimensions for the neck and hair (Figs. 13a and 13b). The hair is in part overlaid by the folds of the pillow and was thus originally ampler than at present. The former version of the neck overlaps instead with the hand. In this case, therefore, the position of the latter was modified.

Thanks to the transparency of the above pigment, a preparatory drawing was visible in the areas most transparent to infrared, such as the one to the left of the cushion (Figs. 14a and 14b).

DIGITAL RADIOGRAPHY

The radiographic overview[V] comprises four digital plates measuring 35 x 43 cm (251 dpi on a scale of 1:1) which were tiled in post-production to give an overall picture of the work.

The X-ray images in this case made it possible to highlight an extensive use of white lead (identifiable by its strong opacity to X-rays), which was

a

b

14. Particolare del cuscino in infrarosso bianco-nero trasmesso 1100 nm (a) e in luce diffusa (b)

14. Black-and-white infrared detail of the pillow at 1100 nm (a) and in diffused light (b)

zazione di una immagine generale del dipinto. In questo caso le analisi sono state eseguite con retroilluminazione per avere alcune informazioni preliminari sulla presenza di un dipinto sottostante sfruttando la trasparenza dei pigmenti agli infrarossi anche in funzione del diverso spessore delle campiture (Fig. 12).

Le analisi hanno messo in luce un diverso ingombro di collo e capelli rispetto alla figura oggi visibile (Figg. 13a e 13b). Per quanto riguarda la chioma, essa risulta in parte sovrapposta alle attuali pieghe del cuscino e quindi doveva originariamente essere più ampia rispetto a quella attuale. L'ingombro precedente del collo si sovrappone invece a dove oggi si trova la mano. In questo caso c'è quindi stato un cambiamento della posizione di quest'ultima.

La tecnica ha infine permesso di identificare, nelle zone maggiormente trasparenti agli in-

mainly employed for the previous version of sheet, pillow, and background (Fig. 15). These analyses confirm the presence of an underlying painting, as already assumed after the previous test.

Thanks to these tests, it was possible to discern how the painting must have originally been: the hair was different and the position of the sheet was closer to the face. In the earlier version, the hand is not posed and the complexion of the face is much less opaque to X-rays. However, it is possible to distinguish a thumb close to the mouth of the woman, which may well in this case be a pentimento (Fig. 16).

Some tears in the canvas (not visible in diffuse light) also appeared, and this confirms that they were present when the current version of the painting was executed.

Finally, the radiographic test confirmed that the painting has been cut down. The paint was applied

frarossi come nella zona a sinistra del cuscino, tracce di un disegno preparatorio, visibili grazie alla trasparenza agli infrarossi del pigmento sovrastante (Figg. 14a e 14b).

RADIOGRAFIA DIGITALE

Il generale radiografico[V] è composto da 4 lastre digitali di 35 x 43 cm (251 dpi in scala 1/1) unite insieme in post-produzione per dare una immagine complessiva dell'opera.

Le immagini radiografiche hanno permesso in questo caso di mettere in evidenza un esteso uso di biacca, identificabile per la sua forte radiopacità, nella realizzazione principalmente di lenzuolo, cuscino e sfondo nella versione precedente del dipinto (Fig. 15). Tali analisi confermano quanto ipotizzato nelle analisi precedenti sulla presenza di un dipinto sottostante a quello oggi visibile.

Dalle analisi è stato infatti possibile mettere in luce come doveva essere originariamente il dipinto. È possibile infatti notare che i capelli erano differenti e anche la posizione del lenzuolo era più vicina al volto. Nella precedente versione, la mano non risulta impostata come invece l'incarnato del volto che risulta molto meno radiopaco. È possibile però intravedere la forma di un pollice vicino alla bocca della fanciulla, potrebbe trattarsi in questo caso di un pentimento (Fig. 16).

Si vedono inoltre alcuni strappi della tela non visibili in luce diffusa, questo conferma che erano presenti al momento della realizzazione dell'attuale versione del dipinto.

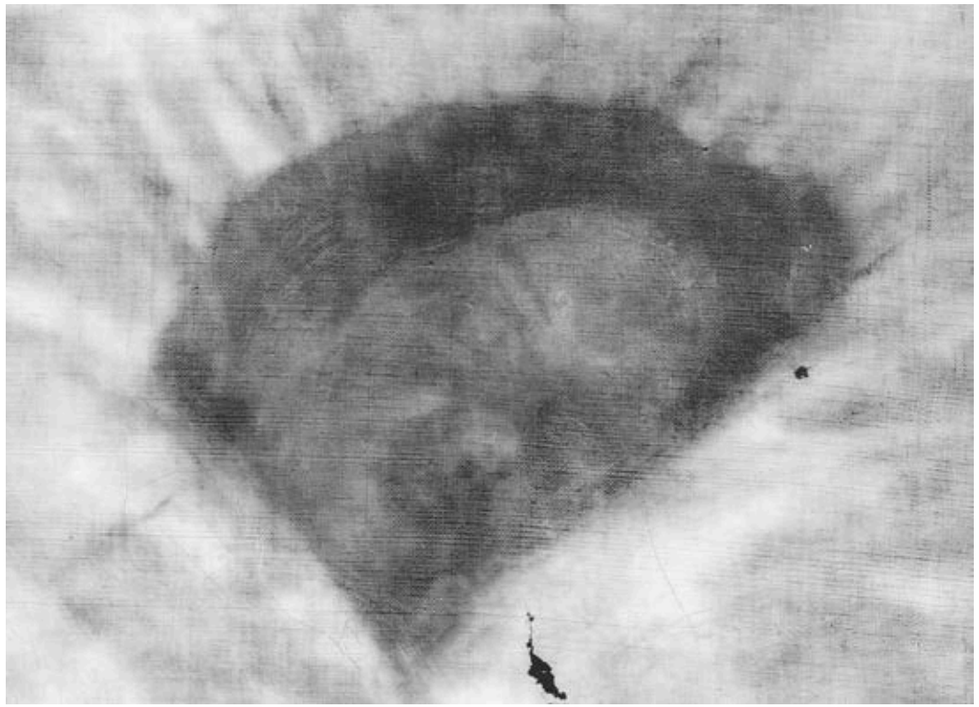
Infine le analisi radiografiche hanno confermato che il dipinto è stato ridimensionato. Si nota infatti una continuità di stesura su tutto il perimetro, anche in corrispondenza dell'inchiodatura a margine. In funzione della deformazione della tela che si crea generalmente sui punti di

15. Generale in radiografia digitale
15. General digital X-ray view

along the whole perimeter, including the nailed edges. Since the deformation of the canvas at the points at which it is fixed is generally visible, it is possible in this case to determine that a larger area has been cut away from the top margin, considering also that the original tensioning is no longer identifiable.

X-RAY FLUORESCENCE

The portable X-ray fluorescence (XRF)[VI] test made it possible to detect elements with atomic number higher than silicon in a qualitative way, and without the need for any kind of sampling, thus making the test virtually non-invasive and non-destructive. Since it is not possible to detect the lighter elements, some pigments cannot be directly identified by means of this analysis (for example, compounds of organic origin, compounds consisting of silicates, or light elements). The areas analysed in XRF were



16. Particolare del volto in radiografia digitale
16. Digital X-ray detail of the face

ancoraggio, è possibile in questo caso determinare una maggiore riduzione in corrispondenza del margine superiore in quanto non più identificabile il tensionamento originale.

FLUORESCENZA A RAGGI X

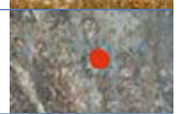
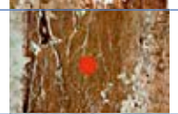
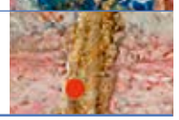
Lo studio dell'opera mediante fluorescenza a Raggi X (XRF) portatile[VI] permette di rilevare la presenza di elementi con numero atomico superiore al Silicio in modo qualitativo e, non richiedendo alcun tipo di campionamento, rende pressoché nulla l'invasività e la distruttività delle indagini.

Poiché non è possibile rilevare gli elementi più leggeri, alcuni pigmenti non potranno es-

chosen on the basis of the multispectral analyses performed beforehand, so as to optimise and implement—by comparison—the possibility of identification of the original pigments and any retouching undertaken during prior restorations (Tab. 1). The spot used for the analysis is about 8 mm in diameter, and this may in some cases also reveal results concerning the nearby brushstrokes. Furthermore, since it goes into greater depth than the other tests, this technique can also detect elements involving the underlying layers of paint.

The analysis of the areas marked by the presence of gold and silver proved that where silver was found, gold was generally present as well, except at point 8 in which there is only silver. This match

Tab. 1. Mappatura dei punti di analisi XRF
Tab. 1. Mapping of the points for XRF analysis

PUNTO *POINT*	DESCRIZIONE *DESCRIPTION*	FOTO DETTAGLIO *PHOTO OF DETAIL*	PUNTO *POINT*	DESCRIZIONE *DESCRIPTION*	FOTO DETTAGLIO *PHOTO OF DETAIL*
Punto 1 *Point 1*	Azzurro del cuscino *Light blue of the pillow*		Punto 7 *Point 7*	Sfondo dorato *Gold background*	
Punto 2 *Point 2*	Preparazione del dipinto *Preparation of the painting*		Punto 8 *Point 8*	Grigio del lenzuolo *Grey of the sheet*	
Punto 3 *Point 3*	Bordo del dipinto *Edge of the painting*		Punto 9 *Point 9*	Azzurro del lenzuolo *Light blue of the sheet*	
Punto 4 *Point 4*	Bianco (fluorescenza UV verde) *White (green UV-fluorescence)*		Punto 10 *Point 10*	Labbra rosate *Rose lips*	
Punto 5 *Point 5*	Bianco (fluorescenza UV azzurra) *White (light blue UV-fluorescence)*		Punto 11 *Point 11*	Occhio *Eye*	
Punto 6 *Point 6*	Capelli vicino all'occhio *Hair near the eye*		Punto 12 *Point 12*	Ciocca di capelli *Hair*	

sere individuati direttamente mediante questa indagine (ad esempio i composti di origine organica, i composti costituiti da silicati o gli elementi leggeri). Le zone analizzate in XRF sono state scelte in funzione delle analisi multispettrali eseguite in precedenza, per ottimizzare e implementare – mediante il confronto – la possibilità di identificazione dei pigmenti originali e di eventuali ritocchi effettuati in occasione di precedenti restauri (Tab. 1). Lo spot impiegato per le analisi è di circa 8 mm di diametro, questo potrebbe comportare in alcuni casi una lettura anche degli elementi riferiti a pennellate limitrofe. Inoltre la tecnica, andando maggiormente in profondità rispetto alle altre analisi, potrebbe rilevare anche elementi provenienti dalle stesure sottostanti.

Dall'analisi dell'oro e dell'argento nei punti analizzati, si può notare che dove risulta l'argento si trova generalmente anche l'oro, tranne nel punto 8 in cui si riscontra solamente la presenza di argento. Tale corrispondenza può essere dovuta ad una lega tra i due metalli preziosi impiegata per ottenere l'oro di tonalità fredda. La presenza di oro è anche però associabile all'uso solamente di oro giallo, come ad esempio nel punto 10 dove non si riscontra la presenza di argento (Tab. 2).

Nella seguente tabella sono riportati per ogni punto di analisi gli elementi identificati, a parte oro e argento già indicati nella tabella precedente, e la loro possibile interpretazione (Tab. 3).

may be due to the use of an alloy of the two precious metals to create a gold with a cold hue. In some areas where there is no silver only yellow gold was employed, such as at point 10 (Tab. 2).

The following table shows the elements identified in specific tested areas—apart from gold and silver, which are already indicated in the previous table—and their possible interpretation (Tab. 3).

CONCLUSIONS

In conclusion, the painting materials are compatible with the pigments employed by Segantini[5] *and more generally by the Divisionists*[6,7] *as emerges from published studies on the subject. It can also be stated that the current version of the picture was painted over an earlier work, which appears to be iconographically similar to* Galloping Consumption. *The only result that the analyses carried out did not provide concerns the earlier version of the face (eyes, mouth, and other details) since only its size was detectable. This suggests that the earlier face may have been canceled out prior to painting what we see today.*

Tab. 2. Tabella con identificazione di oro e argento nei punti di analisi
Tab. 2. Table identifying presence of gold and silver in the points analysed

PUNTO *POINT*	ORO (AU) GOLD (AU)	ARGENTO (AG) SILVER (AG)
1	NO	NO
2	NO	NO
3	NO	NO
4	NO	NO
5	NO	NO
6	NO	NO
7	SI / YES	SI / YES
8	NO	SI / YES
9	NO	NO
10	SI / YES	NO
11	SI / YES	SI / YES
12	SI / YES	SI / YES

[5] Cfr. *La pittura divisa di Giovanni Segantini...* cit., pp. 224-230.
[6] Cfr. *Il colore dei divisionisti...* cit.
[7] Cfr. *Effetto luce...* cit.

Tab. 3. Tabella con elementi identificati nei singoli punti e possibile interpretazione
Tab. 3. Table identifying the elements at the single points and possible interpretation

PUNTO *POINT*	ELEMENTI INDIVIDUATI *ELEMENTS IDENTIFIED*	POSSIBILE PIGMENTO *POSSIBLE PIGMENT*
1	piombo / *Lead* zinco / *Zinc* cobalto / *Cobalt*	bianco di piombo (dipinto sottostante) / *Lead White (Picture Beneath)* bianco di zinco / *Zinc White* blu di cobalto / *Cobalt Blue*
2	piombo / *Lead* zinco / *Zinc*	bianco di piombo / *Lead White* bianco di zinco (bordo limitrofo) / *Zinc White (Edge)*
3	zinco / *Zinc* rame / *Copper* piombo / *Lead* ferro / *Iron*	porporina / *Purpurine* porporina / *Purpurine* bianco di piombo (dipinto sottostante) / *Lead White (Picture Beneath)* terre / *Earths*
4	zinco / *Zinc* piombo / *Lead*	bianco di zinco / *Zinc White* bianco di piombo (dipinto sottostante) / *Lead White (Picture Beneath)*
5	zinco / *Zinc* piombo / *Lead*	bianco di zinco / *Zinc White* bianco di piombo (dipinto sottostante) / *Lead White (Picture Beneath)*
6	zinco / *Zinc* piombo / *Lead*	bianco di zinco / *Zinc White* pigmento giallo a base di piombo / *Yellow Lead-Based Pigment*
7	zinco / *Zinc* piombo / *Lead* rame / *Copper*	pigmento a base di zinco / *Zinc-Based Pigment* bianco di piombo / *Lead White* elemento per dare una tonalità più calda all'oro / *Element to impart a warmer tone to Gold*
8	zinco / *Zinc* piombo / *Lead*	bianco di zinco / *Zinc White* bianco di piombo (dipinto sottostante) / *Lead White (Picture Beneath)*
9	zinco / *Zinc* piombo / *Lead* -	bianco di zinco / *Zinc White* bianco di piombo (dipinto sottostante) / *Lead White (Picture Beneath)* blu oltremare artificiale / *Artificial Ultramarine*
10	zinco / *Zinc* piombo / *Lead* mercurio / *Mercury* rame / *Copper*	bianco di zinco / *Zinc White* bianco di piombo (dipinto sottostante) / *Lead White (Picture Beneath)* cinabro / *Cinnabar* elemento per dare una tonalità più calda all'oro / *Element to impart a warmer tone to Gold*
11	zinco / *Zinc* rame / *Copper* piombo / *Lead* -	bianco di zinco / *Zinc White* pigmento verde a base di rame / *Green copper-based pigment* bianco di piombo (dipinto sottostante) / *Lead White (Picture Beneath)* blu oltremare artificiale / *Artificial Ultramarine*
12	zinco / *Zinc* piombo / *Lead* mercurio / *Mercury*	bianco di zinco / *Zinc White* bianco di piombo (dipinto sottostante) / *Lead White (Picture Beneath)* cinabro / *Cinnabar*

CONCLUSIONI

In conclusione i materiali pittorici impiegati per la realizzazione del dipinto sono compatibili con quanto riscontrabile nella letteratura sui pigmenti impiegati da Segantini[5] e più in generale dalla corrente artistica dei divisionisti[6,7]. Si può inoltre affermare che il dipinto ad oggi visibile è stato eseguito su un'opera precedente, la quale risulta essere simile per iconografia all'opera intitolata *Tisi galoppante*. L'unica cosa non rilevabile con le analisi eseguite è il volto precedente (occhi, bocca, ecc.) ma soltanto il suo ingombro. Ciò porterebbe all'ipotesi che il volto precedente sia stato cancellato prima della realizzazione di quello ad oggi visibile.

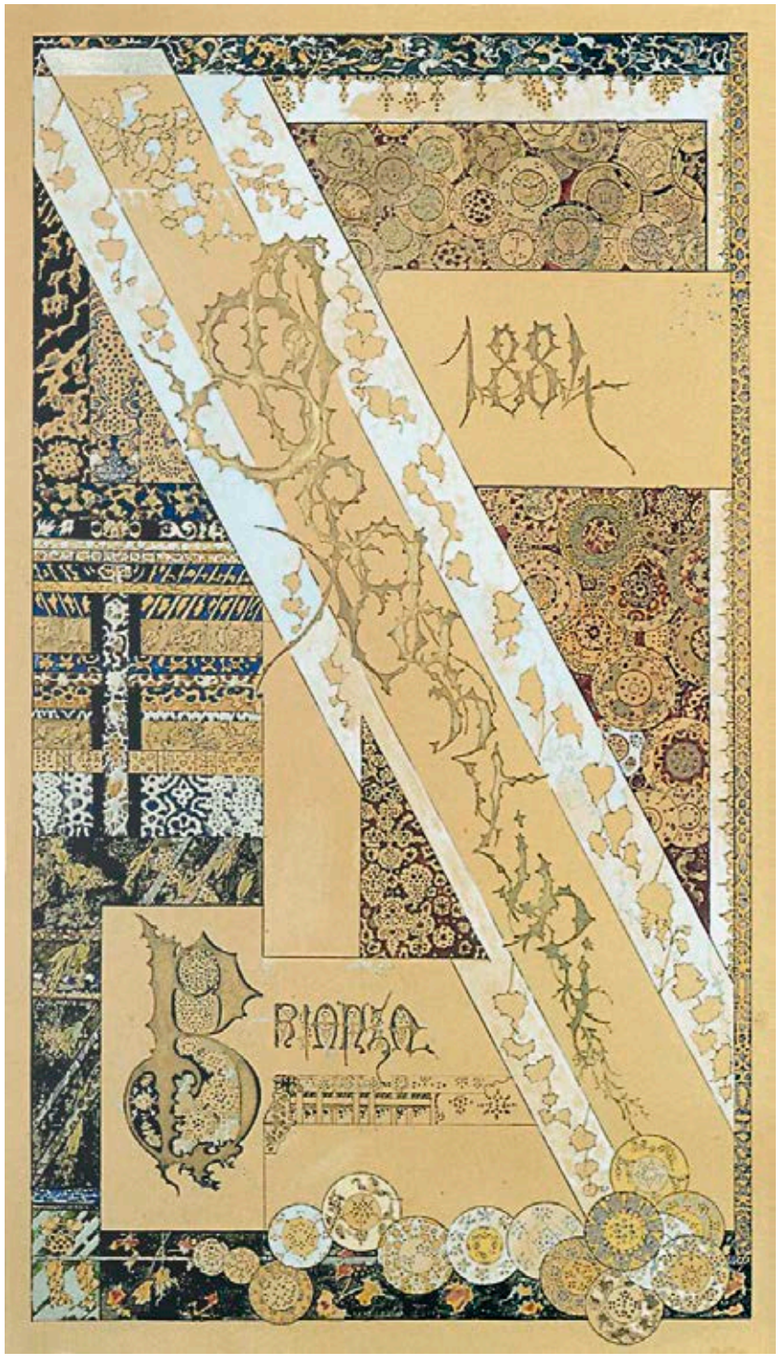
NOTE

I Luce visibile realizzata con flash e fotocamera Canon 5D II Mark;
II Fluorescenza UV realizzata con lampade a vapore di mercurio con filtro di Wood e fotocamera Canon 5D II Mark;
III Infrarosso falso-colore 500-950 nm realizzato con fotocamera FUJI S3PRO IRUV;
IV Infrarosso bianco-nero 1100 nm realizzato con telecamera CCD MUSIS 2007;
V Radiografia digitale eseguita con: lastre digitali al fosforo (50 micron) di 35 x 43 cm (251 dpi in scala 1/1); sorgente ICM CP120B; scanner DURR CR35 NDT; Tensione 60 kV; Corrente 1,5 mA; Tempo di esposizione 30 s;
VI Fluorescenza a raggi X portatile con l'analizzatore Genius 5000XRF della SkyRay Instrument.

5 *See* La pittura divisa di Giovanni Segantini..., *224–230*.
6 *See* Il colore dei divisionisti..., *cit.*
7 *See* Effetto luce..., *cit.*

NOTES

I *Visible light obtained using a flash and Canon 5D Mark II camera.*
II *UV fluorescence obtained using mercury-vapour lamps fitted with a Wood's filter and Canon 5D Mark II camera.*
III *False-colour infrared at 500–950 nm obtained using FUJI S3Pro IRUV camera.*
IV *White-black infrared at 1100 nm obtained using CCD camera and MUSIS 2007.*
V *Digital radiography performed with: digital phosphorus plates (50 microns) measuring 35 x 43 cm (251 dpi, 1:1 scale); ICM CP120B source; DURR CR35 NDT scanner; Voltage 60 kV; Current 1.5 mA; Exposure time 30 sec.*
VI *Portable X-ray fluorescence obtained using Genius 5000XRF analyser by Skyray Instrument.*



Segantini e la Permanente, una storia inedita
Segantini and the Permanente, an untold story

Elisabetta Staudacher

Il 25 aprile 1886 si apriva a Milano la mostra inaugurale del Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente costruito in via Principe Umberto, l'attuale via Turati, su progetto dell'architetto Luca Beltrami[1]. Si celebrava così ufficialmente l'inizio dell'attività espositiva di questo ente morale sorto nel 1883 dalla fusione di due precedenti realtà storiche milanesi: la Società per le Belle Arti, attiva dal 1844, e l'Esposizione Permanente di Belle Arti fondata nel dicembre del 1869.

L'intento della nuova istituzione era quello di unire, mantenere e implementare le funzioni delle associazioni da cui era nata. In questo modo si garantiva alla «capitale morale d'Italia»[2] non solo la presenza di uno spazio adeguato dove le opere d'arte fossero esposte appunto *in permanenza*[3], ma anche quell'attività di promozione artistica, grazie all'acquisto di alcune opere presenti alle mostre di Brera – e, d'ora in avanti, anche presso il Palazzo della Permanente –, da distribuire ogni anno agli associati tramite estrazione a sorte[4].

L'inaugurazione del nuovo spazio espositivo milanese riscosse un enorme successo. La novità di un luogo studiato appositamente per ospitare mostre d'arte e gestito dalla storica Società per le Belle Arti assieme all'intraprendente Esposizione Permanente che nel 1881 si era distinta nell'eccellente organizzazione dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti presso

On April 25, 1886, the inaugural exhibition of the Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente opened in Milan in a building designed by Luca Beltrami[1] on what was then Via Principe Umberto (now Via Turati). This marked the official start to the exhibitions activity of the institution created in 1883 from the merger of two earlier Milanese organisations, the Società per le Belle Arti, active since 1844, and the Esposizione Permanente di Belle Arti, founded in December 1869.

The aim of the new institution was to unite, maintain, and implement the functions of the associations from which it was born. This would assure the "moral capital of Italy"[2] not only a suitable permanent[3] *exhibition venue, but also an activity of artistic promotion; some works presented at the Brera exhibitions (and henceforth also at the Palazzo della Permanente) would in fact be purchased and annually distributed to members by drawing lots[4].*

The inauguration of the new Milanese venue was a huge success. The novelty of a place specifically designed to host art exhibitions and run by the historical Società per le Belle Arti in tandem with the enterprising Esposizione Permanente (which had distinguished itself for its excellent organisation of the Esposizione Nazionale di Belle Arti *at its venue in Via Senato in 1881[5]), was guarantee of a felicitous outcome in alternative to the now outdated mechanism of the Brera exhibitions.*

Two hundred artists from all over Italy joined, with Giovanni Segantini standing out from the crowd

Carlo Losè, allestimento del primo piano del Palazzo della Permanente con *Alla stanga*, 1886, albumina su carta
Milano, Civico Archivio Fotografico

Carlo Losè, layout of the first floor of the Palazzo della Permanente showing Evening (Grazing, Alla stanga)*, 1886, albumin paper*
Milan, Civico Archivio Fotografico

pagina / page 44
Giovanni Segantini, *Brianza 1884*, 1884, acquerello e gouache su carta, 275 x 155 mm
Collezione Cattaneo

Giovanni Segantini, Brianza 1884*, 1884, watercolour and gouache on paper, 275 x 155 mm*
Cattaneo Collection

la sua sede di via Senato[5], era garanzia di un esito felice in alternativa all'ormai superato meccanismo delle mostre braidensi.
Aderirono duecento artisti da tutta Italia e tra essi eccelse Giovanni Segantini con il capolavoro *Alla stanga*.
La scelta di Benapiani e di Barattani di pubblicare su *Ars*[6] la fotografia di una raffigurazione grafica del dipinto e la citazione in una lettera di Segantini di un disegno[7] che il suo autore avrebbe voluto inviare alla Permanente, possono aver tratto in inganno nel pensare che il quadro non fosse stato esposto[8]. Invece la grande tela campeggiava nel salone principale al primo piano del Palazzo Sociale e grazie a una fotografia di Carlo Losè possiamo tornare indietro di centoventinove anni per immaginare l'impatto che l'opera, definita da Chirtani «la più potente espressione poetica del paesaggio a questa mostra»[9], suscitò nel pubblico.
In quello stesso anno Segantini si trasferì a Savognino, nei Grigioni, interrompendo per un certo periodo i contatti con la Permanente[10] che aveva giocato un ruolo determinante per l'affermazione sul mercato delle sue innovative opere d'arte.

I DUE ACQUISTI SOCIALI: *IL CORO DI SANT'ANTONIO* E *ALLORA*
Tra le centinaia di opere riunite a Milano per la mostra inaugurale del 1886, solo una è tuttora conservata tra le mura del Palazzo della Permanente: il busto di Carlo Borghi eseguito da Giuseppe Grandi e voluto da un gruppo di amici per ricordare l'intellettuale scomparso nel 1883[11]. Due anni prima della sua morte, nel capitolo dedicato alla *giovine arte* della guida su Milano indirizzata ai forestieri che sarebbero arrivati in città per l'Esposizione Nazionale Industriale e di Belle Arti, Borghi si premurava di parlare di una *macchietta* «poco conosciuta, che quindi ha il solletico del mistero, [...] un giovine di 23 anni che ha, con molto ingegno, la doppia disgrazia di nemici troppo puritani e di amici troppo zelanti»[12].
Iniziano così le prime note biografiche che furono pubblicate su Giovanni Segantini. Già in queste poche righe troviamo i dati essenziali per inquadrare le circostanze in cui il mondo culturale milanese assistette ai suoi primi tentativi di affermazione.
Gli studi presso l'Accademia di Brera sembra

Giuseppe Grandi, *Carlo Borghi*, 1884-1885, bronzo, 55 x 48 x 31cm
Milano, Museo della Permanente

Giuseppe Grandi, Carlo Borghi*, 1884–1885, bronze, 55 x 48 x 31 cm*
Milan, Museo della Permanente

with his masterpiece Evening (Grazing, At the Tether).
The decision taken by Benapiani and Barattani to publish a photograph of a graphic illustration of the painting in Ars[6] *and to quote a letter by Segantini concerning a drawing*[7] *that the artist had wanted to send to the Permanente, may have misled some into believing that the picture itself was not displayed*[8]*, but the large canvas dominated the main hall on the first floor of the Palazzo Sociale. Thanks to a photograph taken by Carlo Losè, we can go back 129 years and imagine the impact that this work, defined by Chirtani as "the most powerful poetic expression of the landscape in this exhibition"*[9]*, must have aroused in the public.*
That same year Segantini moved to Savognin in the Grisons, for a while breaking off contact with the Permanente[10] *which had played such a key role in assuring the market success of his innovative works.*

THE TWO INSTITUTIONAL PURCHASES:
THE CHOIR OF SANT'ANTONIO *AND* THEN
Among the hundreds of works gathered in Milan for the inaugural exhibition of 1886, only one is still preserved within the walls of the Palazzo della Permanente: the bust of Carlo Borghi by Giuseppe Grandi, commissioned by a group of friends to remember the intellectual who died in 1883[11]*. Two*

Giovanni Segantini, *Il coro di Sant'Antonio*, 1879, olio su tela, 119 x 88,5 cm
Milano, Fondazione Cariplo

Giovanni Segantini, The Choir of Sant'Antonio, *1879, oil on canvas, 119 x 88.5 cm*
Milan, Fondazione Cariplo

siano stati segnati da una serie di ingiustizie subìte culminate, secondo Primo Levi, «nell'incidente per cui lasciò l'Accademia, quando distrusse il suo concorso, perché male esposto»[13]. Franz Servaes individuò l'opera nel disegno di *Niobe* acquistato, prima dell'attacco d'ira, dal banchiere milanese Giovanni Torelli[14].

Amico di Tranquillo Cremona e di Daniele Ranzoni, questo raffinato collezionista segnò in modo determinante il futuro del giovane pittore trentino. Chiamato infatti a far parte della Commissione per gli acquisti della Società per le Belle Arti per l'esercizio del 1879, egli fu colui che nell'adunanza del 27 agosto 1879 pro-

years before his death, in the chapter on giovine arte *(new art) in the Milan guide published for tourists planning to visit the* Esposizione Nazionale Industriale e di Belle Arti, *Borghi deliberately mentioned a little-known but larger-than-life character who had something of a mystery about him, a talented young man of twenty-three years who had assured himself the double misfortune of enemies who were too puritanical and friends who were overzealous*[12].

Thus began the first biographical notes to be published on Giovanni Segantini. Already in these few lines we find the essential details to outline the circumstances in which the Milanese cultural world witnessed his first attempts to establish himself.

His studies at the Accademia di Brera seem to have been marked by a series of injustices which culminated, according to Primo Levi, "in the incident that led to his leaving the Accademia, when he destroyed his competition because his work was badly displayed"[13]*. Franz Servaes identified the work as the* Niobe *that had been bought, before the enraged attack, by a Milanese banker, Giovanni Torelli*[14].

A friend of Tranquillo Cremona and Daniele Ranzoni, this refined collector was to play a decisive role in the future of the young painter from Trento. Torelli was a member of the Acquisitions Commission of the Società per le Belle Arti for 1879, and it was he who at the meeting of August 27, 1879 proposed to the other members[15] *that the society buy* The Choir of Sant'Antonio, *the painting with which the Arco-born artist had had his debut at the Brera exhibition that had just opened*[16]*. Certainly the canvas had not gone unnoticed: "Artists, critics, amateurs, all linger in front of this picture, and everyone is wondering: who is this Segantini? Where does he come from? Where has he been exhibiting his paintings?"*[17]*. This is the memory of the event of Giulio Bertoni, the Milanese grocer, friend, and supporter of the young painter, who followed*

pose agli altri membri[15] di comprare *Il coro di Sant'Antonio*, il dipinto con cui l'artista di Arco aveva esordito alla rassegna braidense appena aperta[16]. Non si può certo dire che la tela fosse passata inosservata: «Gli artisti, i critici, gli amateurs, si soffermano davanti a questo quadro, e tutti si domandano: chi è questo Segantini? Donde viene costui? Ove ha egli esposto i suoi quadri finora?»[17]. Così ricordava Giulio Bertoni, il droghiere milanese amico e sostenitore del giovane pittore, colui che seguì i suoi primi passi con apprensione ed entusiasmo, che gli fece conoscere la Brianza e che gli pagò l'attrezzatura necessaria per dipingere *Il coro di Sant'Antonio*. Testimone attendibile e fidato, nel suo diario Bertoni narrò anche l'incontro tra l'artista e la Commissione Acquisti della Società per le Belle Arti[18].

Segantini accettò di cedere la tela a quell'associazione per 800 lire. La trattativa si concluse a 500 lire escluso il 5% che il sodalizio tratteneva agli artisti non soci[19]. In effetti egli non lo era ancora, si associerà il 4 agosto 1880, con domicilio in via San Marco 26, presentato da Alberto Grubicy, residente al numero 18 di quella stessa via, sede della galleria d'arte che dal 1876 aveva con il fratello Vittore[20]. Il dipinto venne recensito su vari quotidiani e più di un cronista lo pose a confronto con *Sala di Palazzo Verri* di Leonardo Bazzaro[21].

All'adunanza annuale della Società per le Belle Arti *Il coro di Sant'Antonio* andò in sorte al nobile Paolo Guicciardi che probabilmente dovette tenerlo a disposizione del pittore visto che volle ripresentarlo in mostra a Milano a soli due anni dal debutto a Brera.

Il vissuto familiare sofferto e complesso che Segantini aveva alle spalle, il suo carattere a tratti impulsivo e ribelle e l'indubbio estro creativo diedero subito adito a una serie di aneddoti sul-

ALLA SOCIETA' PER LE BELLE ARTI
DI MILANO

Lettera di Giovanni Segantini alla Società per le Belle Arti per l'adesione alla vendita de *Il coro di Sant'Antonio*, 1879
Milano, Archivio della Permanente

Letter from Giovanni Segantini to the Società per le Belle Arti regarding the sale of The Choir of Sant'Antonio, *1879*
Milan, La Permanente Historical Archives

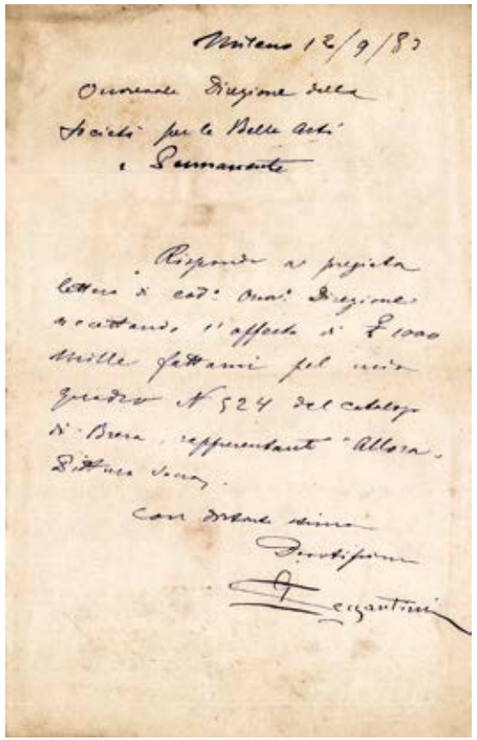
his first steps with apprehension and enthusiasm; it was Bertoni who introduced him to the Brianza district and paid for the equipment needed to paint The Choir of Sant'Antonio. *A trusted and reliable witness, in his diary Bertoni also wrote of the meeting between Segantini and the Società per le Belle Arti's Acquisitions Commission*[18].

Segantini agreed to sell the painting to the society for 800 lire. The negotiations ended at 500 lire excluding the 5% that the association charged non-member artists[19]*. For indeed he was not one yet, as he joined only on August 4, 1880, registered with an address in Via San Marco 26, and introduced by Alberto Grubicy, resident at number 18 of the same street, which was the address of the art gallery he had run since 1876 with his brother*

Giovanni Segantini, *Allora* (*I pittori di una volta*), 1882-1883, olio su tela, 78 x 46 cm
Collezione privata

Giovanni Segantini, Then *(*Painters of the Past*), 1882–1883, oil on canvas, 78 x 46 cm*
Private collection

la sua vita e sul suo percorso di studi, che egli stesso per altro contribuì ad arricchire, al punto da rendere difficile a volte l'identificazione di fatti realmente accaduti. Anche su *Il coro di Sant'Antonio* vennero riportate varie versioni dei fatti[22], forse in parte motivate dalla confusione creata dall'esistenza almeno di un'altra versione di dimensioni inferiori[23] che dovrebbe essere quella esposta alla Società Promotrice di Belle Arti di Torino nel 1882 e andata in sorte a una sua associata[24]. Non è escluso però che ce ne sia una terza: il 24 aprile 1883, prima quindi della fusione con la Società per le Belle Arti, Segantini aveva presentato tre lavori al Giurì dell'Esposizione Permanente[25] e si può supporre che uno di questi, di cui purtroppo non si conoscono i titoli, fosse *Il coro di Sant'Antonio* che il 10 ottobre 1883 il sodalizio vendette per 350 lire al pittore americano John Henry Bradley[26]. All'epoca di questo fatto Segantini aveva appena concluso con la Permanente la vendita del quadro *Allora*, acquistato per 1.000 lire e andato in sorte al socio Carlo Redaelli[27]. La tela faceva parte di un dittico di pittura sacra – *Allora* e *Oggi* – proposto alla rassegna braidense assieme a *Tisi galoppante* e a *La Ninetta del Verzée* già presentati all'Esposizione Nazionale di Roma conclusasi a giugno di quell'anno. Si tratta di uno dei pochi esempi di soggetto religioso presenti in mostra che Segantini trattò con vena umoristica[28]. Egli volle raffigurare nel quadro del *passato* «un francescano magro e macilento che inginocchiato davanti a una tela, avendo il frate compagno accanto, dipinge con ascetica devozione una Madonna», mentre nel *presente* «un pittore grasso e grosso, in costume moderno che circondato da signorine di facili costumi, che fumano le sigarette, dipinge un Gesù crocifisso, copiando un facchino nudo»[29].
La Permanente scelse la versione più tradizionalista. In occasione della recente mostra *Segantini. Ritorno a Milano* i due lavori sono stati nuovamente esposti uno di fianco all'altro[30].



Lettera di Giovanni Segantini alla direzione della Permanente per l'adesione alla vendita di *Allora*, 12 settembre 1883
Milano, Archivio della Permanente

Letter from Giovanni Segantini to the Directors of the Permanente regarding the sale of Then*, September 12, 1883*
Milan, La Permanente Historical Archives

LA VICENDA DI *TISI GALOPPANTE*

Nonostante le premure di Carlo Borghi per mettere in luce Segantini nella citata guida turistica milanese del 1881, l'esperienza dell'Esposizione Nazionale si rivelò fallimentare:

Vittore[20]*. The painting was reviewed in various newspapers and more than one reporter compared it to Leonardo Bazzaro's* Hall at Palazzo Verri[21]*. At the annual meeting of the Società per le Belle Arti,* The Choir of Sant'Antonio *was allotted to a nobleman, Paolo Guicciardi, who probably had to leave it at the disposal of the painter as he wanted to resubmit it on show in Milan just two years after his debut at Brera.*
A painful family background Segantini had left behind, his sometimes impulsive and rebellious character, and his undisputed creativity immediately gave rise to a series of anecdotes about his life and his studies, which he himself added to, to the point of sometimes making it difficult to identify actual events. Even concerning The Choir of Sant'Antonio*, different versions of events emerged*[22]*, perhaps in part motivated by the confusion created by the existence of at least one other version of smaller size*[23] *which was probably the one displayed at the Società Promotrice di Belle Arti of Turin in 1882 and which was subsequently allotted to one of its members*[24]*. It cannot be ruled out, however, that there was a third version: on April 24, 1883, before the merger with the Società per le Belle Arti, Segantini had presented three works to the jury of the Esposizione Permanente*[25] *and it may be assumed that one of these—their titles are unfortunately unknown—was* The Choir of Sant'Antonio*, sold for 350 lire on October 10, 1883, by the association to the American painter John Henry Bradley*[26]*.*
*At this time, Segantini had just concluded the sale of another painting at the Permanente—*Then*—for 1,000 lire which was then allotted to a member, Carlo Redaelli*[27]*. The painting was part of a diptych—*Then *and* Now*—featuring a religious theme that had been displayed at the Brera exhibition alongside* Galloping Consumption *and* La Ninetta del Verzée*, which had already been presented at the* Esposizione Nazionale *in Rome closing in June of the same year. The diptych was one of the few works with a religious subject in the exhibition and Segantini tackled the scenes in humorous vein*[28]*. In the picture of the* past*, he portrayed "a thin and emaciated Franciscan monk kneeling before a canvas with a brother monk alongside, painting the Madonna with ascetic devotion", while in the* present *he portrayed a "big, fat man in modern clothes surrounded by ladies of easy vir-*

Giovanni Segantini, *Camoscio morto*, 1881, olio su tela, 75 x 101 cm
Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna, Raccolta Grassi
Giovanni Segantini, Dead chamois, *1881, oil on canvas, 75 x 101 cm*
Milan, Civic Gallery of Modern Art, Grassi collection

su dodici lavori presentati il 31 marzo 1881 al Giurì, composto, tra gli altri, dai pittori Francesco Didioni, Eugenio Gignous, Bartolomeo Giuliano, Eleuterio Pagliano, Gerolamo Induno e Luigi Steffani[31], solo la metà venne ammessa in mostra. Offeso da questo ostruzionismo, il pittore ritirò anche gli altri sei quadri[32] rinunciando così a partecipare a questo importante evento espositivo, salvo poi tentare di far ammettere tre nuovi dipinti[33] a mostra iniziata, come prevedeva il regolamento[34].

Anche in questo caso Segantini non fu fortunato: la massiccia e probabilmente inattesa partecipazione dei suoi colleghi alla rassegna artistica con lavori di livello ritenuto adeguato, precluse di fatto le condizioni di accettarne di nuovi[35].

Dei tre quadri che il pittore presentò a giugno[36], solo uno è identificabile ed è *Tisi galoppante.*

Del quadro, dipinto nuovamente tra il 1889 e il 1890 e ribattezzato con il titolo *Foglia di rosa*[37] poi tramutato, a seguito di una diatriba con Vittore Grubicy, in *Petalo di rosa*, non si conoscono immagini fotografiche. Esiste però un disegno successivo all'opera, come soleva fare Segantini, custodito nel Fondo Vittore Grubicy presso il Mart di Rovereto, con l'annotazione «Fatto qui in casa con sua moglie Bice» e identificato dal gallerista come *Studio per Tisi galoppante*[38] (vedi p. 36). In effetti la ritratta è Bice Bugatti, la compagna di vita del pittore, già altre volte immortalata nei suoi quadri. La dolcezza con cui è raffigurato il viso della giovane dormiente conferma quanto sostenuto dai cronisti nelle descrizioni di *Tisi galoppante* pubblicate nel 1883 in occasione dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Roma e della mostra annuale di Brera dove la tela fu esposta. All'inizio di marzo di quell'anno, sulle pagine del "Corriere della Sera" Luigi Chirtani scriveva: «L'ammalata è una fanciulla, quasi una bambina, ha i capelli d'oro abbondanti, un viso ovale, smunto, ma che non ha perduta tutta la festività inconscia della prima età, e dalle orbite scavate dalla febbre con due occhioni azzurri fissa nel vuoto forse una fuga d'angeli che vogliono rapirla alla mamma. Quest'amplificazione è mia, ma il quadro è proprio come lo descrivo, è un ode al candore, una delicatissima pittura ottenuta di getto con abbondanza d'impasti, con uno smalto magistrale e delle ricchezze di screzi da monile di perle che compensano qualche inesperienza nel modellare a corpo pieno delle forme gentili»[39].

Nelle sue recensioni sulla mostra di Brera pubblicate su "La Perseveranza", il critico Filippi parlava di una «testa molto bella, espressiva, e tutta l'intonazione è chiara, luminosa, di pieno mezzogiorno» premurandosi di riprendere l'argomento in un articolo successivo per spiegare che la pubblicazione del catalogo a mostra già aperta, aveva costretto «i visitatori dei primi

tue who smoke cigarettes; he is painting a Christ on the cross and a naked porter acts as a model."[29] *The Permanente chose the more traditionalist picture. At the recent* Segantini. Ritorno a Milano *exhibition, the two paintings were displayed side by side once again*[30].

THE EVENTS OF GALLOPING CONSUPTIONS

Despite Carlo Borghi's efforts to promote Segantini in the aforementioned 1881 tour guide for Milan, the Esposizione Nazionale *proved a failure: of twelve works presented on March 31, 1881, the jury, which included painters Francesco Didioni, Eugenio Gignous, Bartolomeo Giuliano, Eleuterio Pagliano, Gerolamo Induno, and Luigi Steffani, among others*[31]*, only half were accepted for display. Offended by this obstructionism, the painter withdrew the other six paintings*[32] *and thus forfeited the possibility of participating in this important exhibition, although he subsequently sought to have three new paintings*[33] *admitted with the exhibition already open, as the regulations allowed*[34].

Again Segantini was not lucky: the massive and probably unexpected participation of his colleagues at the art show with works of a level considered adequate, made it impossible to accept any new ones[35]. *Of the three paintings that the artist presented in June*[36]*, only one is identifiable: it is* Galloping Consumption.

Overpainted between 1889 and 1890 and renamed Rose Leaf[37] *(a title that was changed to* Rose Petal *following a diatribe with Vittore Grubicy) this canvas is not known through any photographs. However, there is a later drawing, something Segantini customarily did, conserved in the Fondo Vittore Grubicy at the Mart in Rovereto, with the notation "Drawn here in the house with his wife Bice" and identified by the gallery owner as a* Study for Galloping Consumption[38] *(see p. 36). And indeed the drawing does portray Bice Bugatti, the*

Giovanni Segantini, *Nevicata - Il naviglio a San Marco* (*Nevicata sul Naviglio*), 1880-1881, olio su tela, 60 x 30 cm
Collezione privata
Giovanni Segantini, Snowfall - The Naviglio Canal at San Marco *(*Snowfall on the Naviglio*), 1880–1881, oil on canvas, 60 x 30 cm*
Private collection

giorni, ma particolarmente i poveri critici, ad indovinare titoli, soggetti e spesso a sbagliare, come è avvenuto anche a me: cito il solo esempio di quella testa di fanciulla atterrita del Segantini, bellissima, ma di cui è impossibile, nonché d'indovinare, nemmeno di sospettare che si chiami *La tisi galoppante*»[40].

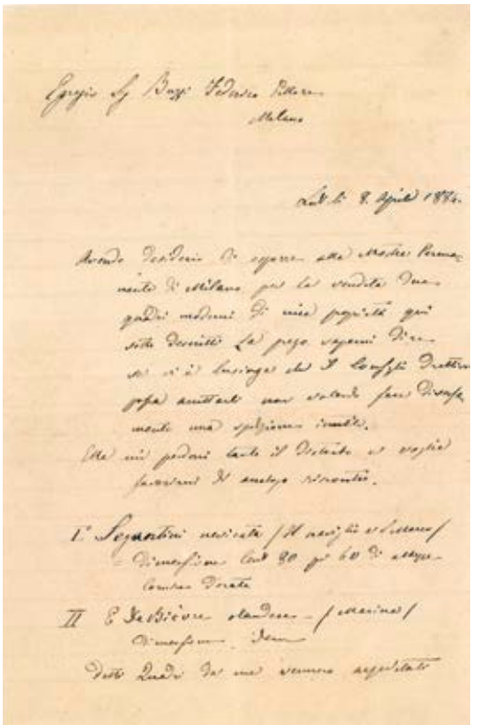
La prima descrizione del quadro risale al maggio 1881 quando Athos, pseudonimo di Virgilio Colombo, impegnato a scrivere a più riprese su "La Lombardia" le recensioni delle opere esposte alla rassegna nazionale milanese, decise di dedicare un intervento alla mostra di Segantini aperta in quei giorni alla galleria dei fratelli Grubicy[41]. Questo articolo si è rivelato assai utile per cercare di individuare alcuni dipinti realizzati tra il 1880 e i primi mesi del 1881, presentati in prima battuta al Giurì dell'Esposizione Nazionale, non sempre identificabili tra quelli registrati nel catalogo generale. È il caso per esempio di *Le stelle del mattino* oppure di *Dopo il teatro*[42] che rimanda ai soggetti di mondana quotidianità milanese lungo il naviglio di San Marco come il ritratto di Luisa Torelli Tagliabue[43], conosciuto anche con il nome di *Sole*. Se il quadro con questo titolo presente tra i rifiutati dal Giurì fosse proprio quello della moglie del collezionista Torelli, già presentato l'anno precedente alla mostra annuale di Brera, si potrebbe comprendere meglio la reazione del pittore davanti al verdetto della Commissione giudicatrice.

Tra i dipinti accettati, oltre al già conosciuto *Coro di Sant'Antonio* e a *La Ninetta del Verzée* considerato da Athos uno dei quadri meglio riusciti di Segantini con la splendida natura morta di pesci in primo piano, c'erano *Il prode* (*L'eroe morto*), *Il camoscio (Il camoscio morto)* e gli *Ortaggi* (*Verdura*), esposti l'anno precedente alla mostra annuale braidense assieme a vari altri soggetti[44]. Dopo il debutto a Brera del 1879 infatti Segan-

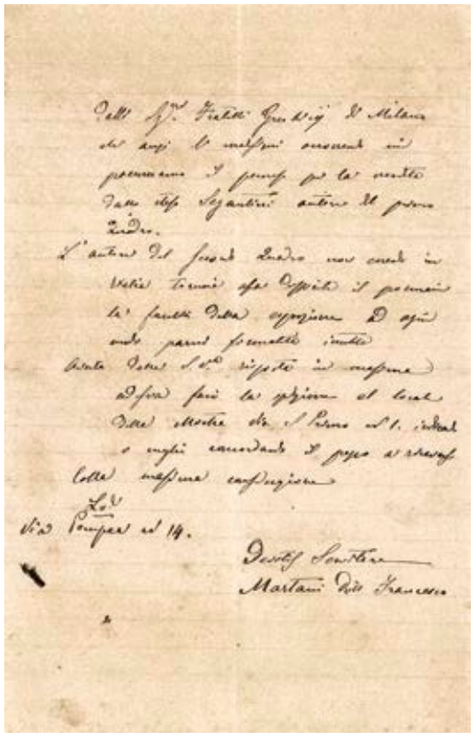
painter's companion, immortalised in his paintings on other occasions. The gentleness with which the face of the sleeping woman is depicted confirms the reviews of Galloping Consumption *published in 1883 for the* Esposizione Nazionale di Belle Arti *in Rome and for the annual exhibition at Brera, where the painting was exhibited. Luigi Chirtani wrote in* Corriere della Sera *in early March of that year: "The sick woman is a girl, almost a child, with abundant golden hair, a haggard oval face which has not lost all the innate levity of childhood, and deep eye sockets marked by fever with two blue eyes staring into space, perhaps at a flight of angels who want to take her from her mother. This last image is my own, but the picture is just as I describe it; it is an ode to innocence, a delicate picture obtained by rapid strokes with much paint, a masterful brilliance and a wealth of pearly nuances that compensate for some lack of experience in modelling a female body*[39].

In his reviews on the Brera exhibition published in La Perseveranza, *a critic named Filippi spoke of a "very beautiful, expressive head, and all the palette is clear, bright, full of noonday light", and picked up the same subject in a later article to explain that the publication of the catalogue with the exhibition already open had obliged "visitors of the first days, but especially the poor critics, to guess titles and subjects, and often be wrong, as happened to me: to mention just one example, the head of the terrified and beautiful girl by Segantini, which it is impossible even to suspect is called* Galloping Consumption[40].

The first description of the painting dates back to May 1881 when Athos (a pseudonym of Virgilio Colombo, who regularly reviewed the exhibits held at the Esposizione Nazionale *in Milan for* La Lombardia*) decided to dedicate an article to an exhibition of Segantini's works that had just opened in the gallery owned by the Grubicy brothers*[41]. *This article has proven very useful for tracing some paintings made between 1880 and the early*



Lettera di Francesco Martani al Segretario della Permanente con la proposta di vendere *Nevicata* di Segantini, 8 aprile 1884
Milano, Archivio della Permanente



Letter from Francesco Martani to the Secretary of the Permanente with the proposal to sell Segantini's Snowfall, *April 8, 1884*
Milan, La Permanente Historical Archives

tini vi era tornato l'anno successivo deciso a presentare al pubblico tutti i generi pittorici in cui si era cimentato: nature morte, ritratti, paesaggi, quadri di prospettiva e di figura. Chirtani commentò: «l'autore, Giovanni Segantini, che è uno studente dell'Accademia di Brera di secondo o terz'anno, vale a dire a metà corso, poteva spettare ancora un poco prima di mettersi in pubblico con un programma così esteso»; però osservando il quadro n. 24, identificato con il *Camoscio*, il critico non poté fare a meno di ammettere di trovarsi davanti a «un colorista stra-

months of 1881; these were presented in the first instance to the jury of the Esposizione Nazionale *and are not all identifiable among those recorded in the general catalogue. Two such are* The Morning Stars *and* After the Theatre[42], *that depicts a typical Milanese evening along the Naviglio canal at San Marco. Another is the portrait of Luisa Torelli Tagliabue*[43], *also known under the name of* The Sun. *If the picture with this title—one of those rejected by the jury—were indeed the portrait of the wife of the collector Torelli, presented the year before at the annual Brera exhibition, we would be better*

Giovanni Segantini, Copertina dell'album fotografico *Brianza 1884*, 1884, gesso su legno, 54 x 40,5 cm
St. Moritz, Museo Segantini

Giovanni Segantini, Cover of the Brianza 1884 *photographic album, 1884, stucco on wood, 54 x 40.5 cm*
St. Moritz, Segantini Museum

ordinariamente dotato e che al principiare degli studii, in lavori di natura morta, maneggia pennello e colori meglio di tutti i maestri incaricati dell'insegnamento accademico»[45].

Alla Galleria Grubicy c'erano anche il *Tacchino* e l'*Oca*[46], esposti insieme come se fossero un pendant, mentre *Buondì* non è stato identificato, potrebbe forse avere attinenza con *Nevicata - Il naviglio a San Marco*, giunto a noi mancante della parte destra della tela[47]. I fratelli Grubicy cedettero il dipinto a un collezionista di Lodi, il Dottor Francesco Martani che, volendolo rivendere, l'8 aprile 1884 inviò una lettera al Segretario della Permanente, il pittore Federico Buzzi chiedendogli di ammetterlo in mostra[48]. Le dimensioni originarie della tela, in cornice dorata, erano di 60 x 80 centimetri. Il quadro verrà quindi tagliato di 50 centimetri, ricavando così due opere distinte. Il dipinto venne accettato e rimase esposto per più di un anno, senza però essere venduto. Venne poi restituito al suo proprietario in occasione della mostra personale di Segantini[49].

placed to understand the reaction of the painter in the face of the jury's verdict.

Among the paintings accepted, in addition to the already known The Choir of Sant'Antonio *and* La Ninetta del Verzée, *considered by Athos to be one of Segantini's most successful pictures with its splendid still life of fish in the foreground, there were* The Dead Hero, Chamois *and* Vegetables, *exhibited the previous year in the annual Brera exhibition along with various other subjects*[44]. *After his debut at Brera in 1879 Segantini had returned the following year, determined to present the public with every genre he had experimented with: still lifes, portraits, landscapes, perspective and figure paintings. Chirtani commented, "the artist, Giovanni Segantini, who is a second- or third-year student at the Accademia di Brera, namely in mid-course, could have waited a little longer before presenting himself to the public with such an extensive programme". But if we look at picture no. 24, identified as* Chamois, *the critic could not help but admit to that he found himself before "an extraordinarily gifted colourist who, although at the start of his studies, in his still lifes handles brush and colours better than all academy teachers"*[45].

At the Grubicy gallery, visitors could also see Turkey *and* Goose[46], *exhibited together as a pendant, while* Good Morning *has not been identified but might perhaps be attributed to* Snowfall - The Naviglio Canal at San Marco, *that is now lacking the right side of the canvas*[47], *was given to a collector from Lodi by the Grubicy brothers; this Francesco Martani, wishing to resell it, sent a letter to the secretary of the Permanente, the painter Federico Buzzi, on April 8, 1884, and asked him to admit it in the exhibition*[48]. *Originally the canvas, that was set in a gilt frame, measured 60 x 80 cm; the picture was subsequently cut by 50 cm, thus obtaining two distinct works. The painting was accepted and was on display for more than a year and, since it was not sold, it was then returned to its owner on the occasion of Segantini's solo exhibition*[49].

LA MOSTRA DI SEGANTINI ALLA PERMANENTE

Il dipinto della nevicata a San Marco non avrebbe potuto partecipare a questo evento perché fuori tema: la personale di Segantini costituita da venti lavori – quindici dipinti e cinque pastelli – nasceva infatti dall'idea di esporre solamente soggetti legati alla Brianza[50].

Come illustrò sapientemente Chirtani, «ogni fase della vita dei pastori, ogni variazione della contrada che abitano, ha la sua pagina: primi albori pieni di mistero, amori ingenui, maggio fiorito, giovinezza rutilante di vita, fatiche improbe, meriggiare all'ombra col fresco d'un zampillo refrigerante; preci serotine di donna che rincasa tristissima, baci alla croce del cimitero dove riposano i vecchi defunti, e scene invernali, estive, e autunnali, e acquazzoni sui monti, e soli ardenti, e tramonti infocati, e benedizioni di pecore a S. Bovo e messa prima e scene di famiglia. Tutte queste opere non appartengono all'arte che mira al diletto, o alla bravura di mano, o all'esecuzione raffinata, o al buon gusto, ma spirano un non so che di profondamente religioso, destano una commozione viva e il rispetto pei semplici di cuore per la grandezza d'animo dei piccoli, pei rozzi che sentono ingenuamente le squisitezze, per un sentimento di elevata umanità»[51].

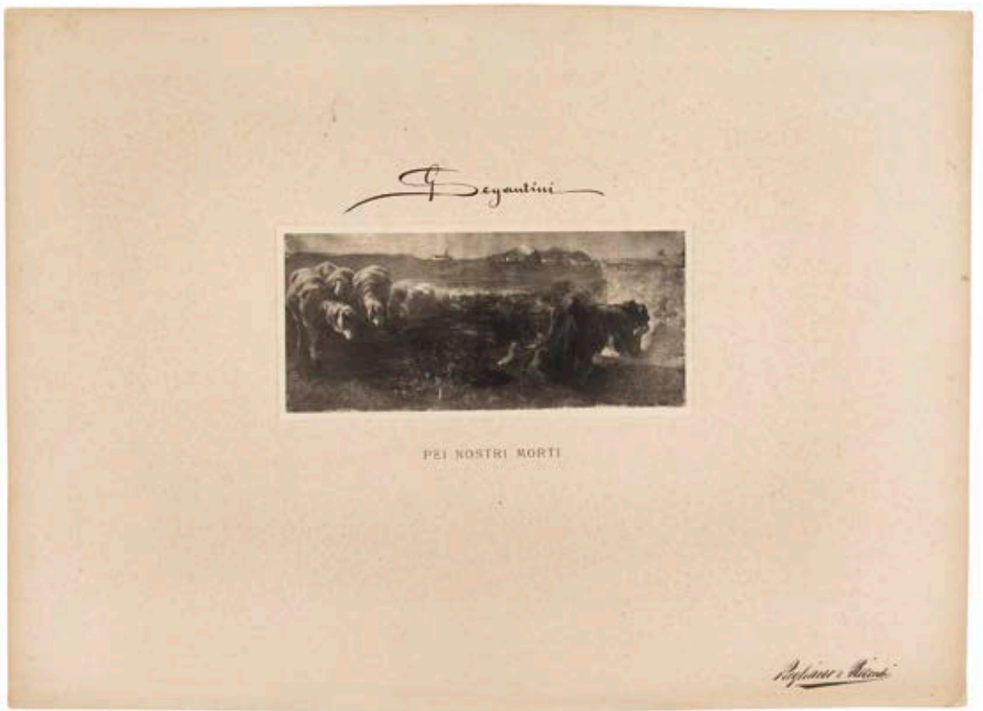
Pagina dell'album di Giovanni Segantini *Brianza 1884* con fotografia del dipinto *Maggio* dello studio Pagliano e Ricordi di Milano
Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy

Page from Giovanni Segantini's copy of Brianza 1884 *photographic album with a photograph of his* May *painting taken by the Milanese studio Pagliano e Ricordi*
MART, Archivio del '900, Grubicy collection

THE SEGANTINI EXHIBITION AT THE PERMANENTE

The painting of the snowfall along the Naviglio canal at San Marco could not have participated in that event because it was off topic: the exhibition consisted of twenty works—fifteen paintings and five pastels—and was organised with the idea of displaying only subjects set in the Brianza region[50].

As Chirtani expertly commented, "every moment in the life of the shepherds, every change in the village in which they live, has its own page: early dawns full of mystery, naive love, May flowers, youth glowing with life, hard work, afternoon shadows and



Pagina dell'album di Giovanni Segantini *Brianza 1884* con fotografia del dipinto *Pei nostri morti* dello studio Pagliano e Ricordi di Milano
Mart, Archivio del '900, Fondo Grubicy

Page from Giovanni Segantini's copy of Brianza 1884 *photographic album with a photograph of his* To our Dead *painting taken by the Milanese studio Pagliano e Ricordi*
MART, Archivio del '900, Grubicy collection

Per la promozione di questa ricca produzione di opere compiute durante il soggiorno brianteo, il pittore e i suoi galleristi stavano studiando da tempo una strategia. Già l'anno precedente alla mostra Segantini lavorò a un elegante acquerello sui toni giallo dorati, dividendo il foglio con il suo cognome posto in diagonale e, ai lati, la scritta *Brianza 1884*. Da questo primo studio arrivò poi a realizzare una singolare soluzione decorativa in stucco brunito raffigurante il dipinto *Mezzogiorno* (noto anche con il titolo *La pastora*), applicata sul piatto anteriore di un

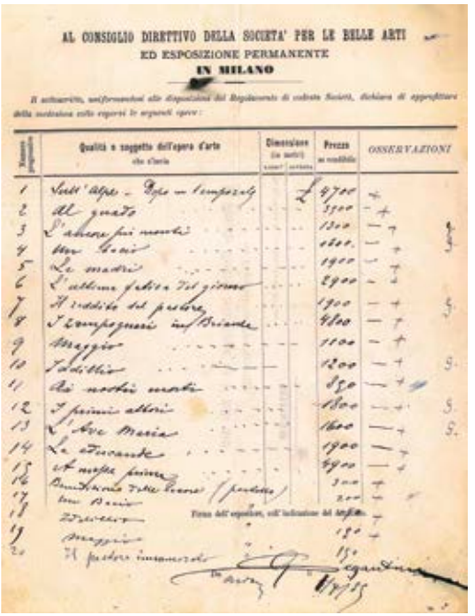
cool bubbling waters, evening prayers muttered by a woman who comes sadly home, kissing the cross of the cemetery where old relatives lie, and winter, summer, and autumn scenes, with showers in the mountains, and blazing sun, and fiery sunsets, and the blessings of the sheep at San Bovo, and the early mass, and family life. All these works do not belong to an art that aims to delight, or to show skill of hand, or refined execution, or good taste, but rather convey something deeply religious and moving, and a sense of respect for the simple of heart, for the compassion of the humble, for those who enjoy pleas-

album formato da una serie di fotografie eseguite dallo studio milanese Pagliano e Ricordi. Di questi album a oggi si conoscono tre esemplari di identiche dimensioni custodite al Mart di Rovereto (Fondo Vittore Grubicy), al Museo Segantini di St. Moritz e alla biblioteca dell'Accademia di Brera di Milano[52].

Roberto Cassanelli presume che la copia di Brera possa provenire dalla collezione di Luigi Archinti, più volte qui citato con lo pseudonimo di Chirtani, insegnante di Storia dell'Arte presso quell'ateneo[53]. Il critico del "Corriere della Sera" effettivamente ne consultò un esemplare che gli servì per recensire la mostra alla Permanente prima ancora di averla visitata di persona[54].

La necessità di allestire una personale in alternativa a Brera nasceva anche dal veto posto dall'Accademia agli artisti che, come in passato avevano fatto Pompeo Mariani e altri, pretendevano di esporre un numero elevato di lavori[55]. Per la Permanente fu un'assoluta novità e, come si desume dai verbali delle sedute del Consiglio Direttivo[56], fu opportuno discutere alcuni aspetti organizzativi soprattutto avendo a che fare con un artista con esigenze precise in termini di illuminazione e di spazi[57]. Quando poi si decise di far terminare la mostra a fine agosto[58], Segantini avanzò delle rimostranze per le mancate vendite causate in parte da una scarsa affluenza di pubblico che a quell'epoca era in villeggiatura. Le esigenze della Permanente però erano da rispettare, oltretutto l'ente era già andato incontro al pittore con varie concessioni[59].

All'epoca di questa corrispondenza Segantini aveva venduto solo due opere a Luigi Della Beffa, collezionista e critico d'arte de "Il Sole", «il primo che spassionatamente avesse intuito il talento di questo nuovo artista» comprandogli,


AL CONSIGLIO DIRETTIVO DELLA SOCIETA' PER LE BELLE ARTI
ED ESPOSIZIONE PERMANENTE
IN MILANO

Elenco delle opere presentate da Giovanni Segantini al Consiglio Direttivo della Permanente per la mostra personale sulla Brianza, 1 luglio 1885
Milano, Archivio della Permanente

List of works presented by Giovanni Segantini to the Board of Directors of the Permanente for his solo exhibition dedicated to the Brianza region, July 1, 1885
Milan, La Permanente Historical Archives

ures candidly, for the great humanity that pervades everything"[51].

To promote this rich production of works executed during his stay in Brianza, the painter and his gallery had been studying a strategy for some time. The year before the exhibition, Segantini worked on an elegant watercolour based on golden-yellow tones, dividing the sheet with his surname placed diagonally and bearing the inscription Brianza 1884 *to the sides. This initial study led to an unusual version in burnished stucco of his painting* Midday *(also known under the title of* The Shepherdess*), which*

Giovanni Segantini, *Dopo il temporale*, 1883-1885, olio e tempera su tela, 180 x 123 cm
Collezione privata

Giovanni Segantini, After a Storm*, 1883–1885, oil and tempera on canvas, 180 x 123 cm*
Private collection

nel giugno del 1879, due lavori a olio esposti a una mostra agricola-industriale didattica a Monza[60]. Il 15 luglio 1885 egli acquistò il dipinto *Ai nostri morti* e il pastello *Un bacio*[61]. Il 27 agosto fu la volta di *Maggio*, comprato per 800 lire dall'Ing. Giulio Pesaro[62].

Al termine della mostra Segantini rifiutò la proposta, probabilmente a causa di un'offerta economica inadeguata, del terzo acquisto sociale, un quadro scelto, si suppone, tra quelli esposti alla sua personale. Nonostante il supporto di Chirtani l'esperienza alla Permanente non andò come ci si sarebbe aspettati. Segantini però non si arrese perché, come scrisse Chirtani nel 1880, disponeva «del mezzo col quale riescono tutti i forti ingegni a vincere i più difficili assunti; [...] la febbre, l'instancabilità del lavoro, una passione selvaggia per l'arte, una costanza a tutta prova, e la fede nelle proprie forze, che non tarderanno, ne son certo, a dare dei resultati sorprendenti»[63].

he applied on the front cover of an album made up of a series of photographs taken by the Milanese studio Pagliano e Ricordi. Three albums of identical size are known to exist today and are conserved at the MART in Rovereto (Fondo Vittore Grubicy), at the Segantini Museum in St. Moritz, and in the library of the Accademia di Brera in Milan[52].

Roberto Cassanelli suggests that the Brera copy may come from the collection of Luigi Archinti, mentioned several times here under the pseudonym of Chirtani, teacher of History of Art at the institution[53]. *The critic of the* Corriere della Sera *did indeed see one of these albums, which helped him to review the Permanente exhibition before visiting it*[54].

The need to organise a solo exhibition as an alternative to Brera arose from the veto imposed by the Accademia on those artists who, as Pompeo Mariani and others had done in the past, demanded to exhibit a high number of works[55]. *For the Permanente, this was a completely new measure and, as is clear from the minutes of the meetings of the Board of Directors*[56], *it was necessary to discuss some organisational aspects, especially with regard to artists with precise requirements in terms of lighting and space*[57]. *And when it was decided to end the show in late August*[58], *Segantini lodged a complaint for lost sales caused in part by a low turnout of the public which might at that time of the year be expected to be on holiday. However, the requirements of the Permanente had to be respected, especially as the institution had already granted the painter a number of concessions*[59].

At the time of this correspondence, Segantini had only sold two of his works to Luigi Della Beffa, a collector and art critic of Il Sole, *"the first to have dispassionately sensed the talent of this new artist" by buying two oil paintings displayed at an educational agricultural and industrial exhibition at Monza in June of 1879*[60]. *On July 15, 1885, he also bought the painting entitled* To our Dead *and a pastel,* A Kiss[61]. *On August 27, it was the turn of* May, *bought for 800 lire by Giulio Pesaro*[62]. *At the end of the exhibition, Segantini refused the offer of a third purchase by the institution, possibly because it was too low; presumably this concerned one of the paintings on show in his solo exhibition. Despite the support of Chirtani the experience at the Permanente did not go as might have been hoped. But Segantini did not give up because, as Chirtani wrote in 1880, he had "the means by which all strong minds can win in the most difficult situations; [...] a fever, a tireless capacity for work, a wild passion for art, a firmness able to stand any test, and faith in his own strength; all of which will soon, I am sure, lead to astonishing results"*[63].

NOTE

[1] È mio desiderio ringraziare Annie-Paule Quinsac per avermi offerto l'occasione di approfondire i primi contatti di Segantini con la Permanente e con le due precedenti società da cui si è formata questa istituzione. I documenti consultati contribuiscono a porre chiarezza sul primo periodo di attività del pittore in parte ancora oscuro. Vorrei inoltre ringraziare Sergio Rebora per il continuo e costruttivo confronto. Un ringraziamento particolare va a Francesco Luigi Maspes che persegue con intelligente tenacia e con passione l'impegno di studiare e di valorizzare la pittura italiana dell'Ottocento avvalendosi del contributo di vari professionisti attivi nel mondo dell'arte offrendo così al pubblico un'esauriente visione d'insieme dei temi trattati.

I fondi dell'Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (ASBAEP) consultati per questo saggio sono: Società per le Belle Arti (SBA), Esposizione Permanente (EP), Esposizione Nazionale di Milano del 1881 (ENBA), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (SBAEP).

NOTES

[1] *I wish to thank Annie-Paule Quinsac for giving me the opportunity to explore Segantini's initial contacts with the Permanente and with the two former societies from which this institution descended. The documents I consulted help to clarify the early period of the painter's activity, which is still in part obscure. I would also like to thank Sergio Rebora for his continuous and constructive dialogue. Special thanks to Francesco Luigi Maspes who pursues his commitment to study and promote Italian painting of the nineteenth century with intelligent tenacity and passion, and who, also thanks to the collaboration of various professionals active in the art world, is able to offer the public and visitors a comprehensive vision of the themes tackled.*

The holdings of the Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (ASBAEP) consulted for this paper are: Società per le Belle Arti (SBA), Esposizione Permanente (EP), Esposizione Nazionale di Milano del 1881 (ENBA), Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (SBAEP).

[2] *L. Chirtani, "Arte. Segantini alla Permanente", in* Corriere della Sera, *August 6–7 1885.*

[3] *The Esposizione Permanente took its name from this very*

[2] L. Chirtani, *Arte. Segantini alla Permanente*, in "Corriere della Sera", 6-7 agosto 1885.

[3] L'Esposizione Permanente aveva preso il nome proprio da questo concetto. Nel 1870 aveva iniziato l'attività espositiva in via Palermo e alla fine del 1871 si era spostata in via Senato dove aveva allestito una galleria d'arte nelle logge del primo cortile del seicentesco Palazzo del Collegio Elvetico. Si veda S. Rebora, *Imprenditori, artisti e loro intermediari a Milano dopo l'Unità*, in "Storia in Lombardia", a. XI, n. 2, 1992, pp. 56-57. Questo saggio è antecedente al riordino del Fondo EP solo di recente estrapolato dalle carte del Fondo SBA. Cfr. anche C. Fiaccadori, *Alessandro Rossi e l'Esposizione Permanente di Milano: una vetrina per l'arte italiana nel mondo (1869-1879)*, in *Geografia artistica a Milano 1861-1906*, a cura di F. Tedeschi, M. G. Schinetti, Franco Angeli, Milano (in corso di stampa).

[4] Questa attività, cominciata dalla Società per le Belle Arti, proseguì, dopo quarant'anni, con la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente. In attesa di una pubblicazione aggiornata sulla storia della Permanente, si rimanda a *La Permanente 1886-1986. Un secolo d'arte a Milano*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Centro Grafico Linate, San Donato Milanese 1986.

[5] Il Presidente Federico Mylius e tutto il Consiglio Direttivo organizzarono una rassegna di richiamo internazionale con oltre millesettecento opere in mostra e quasi cinquecento vendite che fruttarono all'Esposizione Permanente 645.000 Lire. L'idea di dar vita all'attuale Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente prese forma proprio grazie a questa felicissima esperienza. Per una prima ricostruzione sui meccanismi dell'esposizione del 1881 si veda E. Staudacher, *Guglielmo Ciardi e La Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente*, in *Guglielmo Ciardi protagonista del vedutismo veneto dell'Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di F. L. Maspes, E. Savoia, (Milano, Gam Manzoni), Antiga Edizioni, Crocetta del Montello 2013, pp. 22-26.

[6] L. Benapiani, A. Barattani, *Ars. Appunti critici illustrati alla mostra della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente in Milano*, G. Galli Editore, Milano 1886, p. 131.

concept. In 1870, it began exhibiting in Via Palermo and at the end of 1871 moved to Via Senato, where it opened an art gallery in the loggias of the first courtyard in the seventeenth-century Palazzo del Collegio Elvetico. See S. Rebora, "Imprenditori, artisti e loro intermediari a Milano dopo l'Unità", in Storia in Lombardia, *11:1992, 2, 56–57.*
This paper precedes the reordering of the Fondo EP, which has only recently been extrapolated from the papers of the Fondo SBA. See also C. Fiaccadori, "Alessandro Rossi e l'Esposizione Permanente di Milano: una vetrina per l'arte italiana nel mondo" (1869–1879), in Geografia artistica a Milano 1861–1906, *edited by F. Tedeschi, M. G. Schinetti (Milan: Franco Angeli, forthcoming).*

[4] *This activity, started by the Società per le Belle Arti, continued four decades later, with the Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente. While awaiting an updated publication on the history of the Permanente, see* La Permanente 1886–1986. Un secolo d'arte a Milano, *exhibition catalogue, Milan, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (San Donato Milanese: Centro Grafico Linate, 1986).*

[5] *The Chairman, Federico Mylius, and the entire Board of Directors organised an exhibition of international appeal with over 1700 works on display, and nearly 500 sales that earned the Esposizione Permanente the sum of 645,000 lire. The idea of creating the current Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente took shape in the wake of this happy experience. For an initial reconstruction of the mechanisms of the 1881 exhibition, see E. Staudacher, "Guglielmo Ciardi e La Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente", in* Guglielmo Ciardi protagonista del vedutismo veneto dell'Ottocento, *exhibition catalogue, edited by F. L. Maspes and E. Savoia, Milan, Gam Manzoni (Crocetta del Montello: Antiga Edizioni, 2013) 22–26.*

[6] *L. Benapiani and A. Barattani,* Ars. Appunti critici illustrati alla mostra della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente in Milano *(Milan: G. Galli Editore, 1886) 131.*

[7] *Letter from Segantini to Alberto Grubicy dated by A.-P. Quinsac to April 1886.* Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati, *edited by A.-P. Quinsac (Oggiono: Cattaneo Editore, 1985) no. 150, 175.*

[7] Lettera di Segantini ad Alberto Gruicy datata da A.-P. Quinsac ad aprile 1886. *Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, a cura di A.-P. Quinsac, Cattaneo Editore, Oggiono 1985, n. 150, p. 175.

[8] Nella nota a commento della lettera di Segantini ad Alberto Grubicy, risulta che alla mostra inaugurale della Permanente il pittore fosse stato presente con i due disegni citati nella missiva. Cfr. *Esposizione di Belle Arti in Milano 1886 per l'inaugurazione della nuova sede della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Sonzogno Editore, Milano 1886, n. 87 della sala G; P. Levi, *Il primo e il secondo Segantini* in "Rivista d'Italia", a. II, vol. III, fasc. XI, 1899, p. 453; L. D'Agostino, *Tra Caglio e Savognino: il "quadro grande" di Segantini*, in *Luce d'autunno. Alla Stanga di Giovanni Segantini. Un restauro*, a cura di L. D'Agostino, S. Frezzotti, Gangemi Editore, Roma 2013, pp. 30-31.
Mancano riscontri che attestino la presenza del disegno alla mostra milanese del 1886 ed è plausibile che la lettera sia successiva ad aprile: Segantini si riferiva alla possibilità offerta agli espositori di inviare nuovi lavori alla Permanente dopo la chiusura ufficiale della mostra, come emerge dal comunicato stampa stilato dalla società il 20 giugno 1886. ASBAEP, Fondo SBAEP, sezione MAA, 1886, Mostra inaugurale, Corrispondenza con la stampa, 1886/9; si veda anche Regolamento, 1886/3 e Schede di notifica 1886/6; Verbali sedute di Consiglio C3. Si veda anche *Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente*, in "La Perseveranza", 22 giugno 1886.

[9] L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XIII, n. 18, 2 maggio 1886, p. 356; Benapiani, Barattani, cit., p. 130.

[10] Dal controllo dei cataloghi delle mostre ufficiali risulta la sua presenza nel 1890 e nel 1892. È certo però che abbia esposto anche in altre circostanze. Cfr. *Segantini. Trent'anni...* cit., nn. 249, 355, pp. 234, 302; V. Grubicy, *Pei pittori alla Permanente*, in "Cronaca d'arte", 13 dicembre 1891. Si ricorda inoltre la prima mostra postuma del pittore inaugurata il 23 novembre 1899 e aperta fino al 12 marzo 1900, oltre settanta opere

[8] *In the note commenting the letter from Segantini to Alberto Grubicy, it appears that the painter was present at the inaugural exhibition of the Permanente with the two drawings mentioned in the missive. See* Esposizione di Belle Arti in Milano 1886 per l'inaugurazione della nuova sede della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *exhibition catalogue, Milan, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (Milan: Sonzogno Editore, 1886), no. 87 in room G; P. Levi, "Il primo e il secondo Segantini", in* Rivista d'Italia, *2:3 (series 11) 1899, 453; L. D'Agostino, "Tra Caglio e Savognino: il 'quadro grande' di Segantini", in* Luce d'autunno. Alla Stanga di Giovanni Segantini. Un restauro, *edited by L. D'Agostino and S. Frezzotti (Rome: Gangemi Editore, 2013) 30–31.*
There is insufficient evidence proving the presence of the drawing in the Milan exhibition of 1886 and it is plausible that the letter dates from later than April: Segantini was referring to the possibility for exhibitors to submit new works to the Permanente after the official close of the exhibition, as is clear from the press release drawn up by the society on June 20, 1886. ASBAEP, Fondo SBAEP section MAA, 1886, Mostra inaugurale, Corrispondenza con la stampa, *1886/9; see also* Regolamento, *1886/3 and* Schede di notifica *1886/6;* Verbali sedute di Consiglio C3. *See also "Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente", in* La Perseveranza, *June 22 1886.*

[9] *L. Chirtani, "Esposizione di Belle Arti", in* L'Illustrazione Italiana, *13:18, May 2 1886, 356; Benapiani and Barattani, 130.*

[10] *Checking through the official exhibition catalogues, it appears he participated in 1890 and 1892. However, it is certain that he also exhibited in other circumstances. See Quinsac,* Segantini. Trent'anni..., *no. 249, 355; 234, 302; V. Grubicy, "Pei pittori alla Permanente", in* Cronaca d'arte, *December 13 1891. It is also worth recalling the first posthumous exhibition of the artist inaugurated on November 23, 1899 and open until March 12, 1900, with works loaned not only by Bice Bugatti and Alberto Grubicy, as mentioned in the catalogue, but also by Corrado Mangiagalli, Alberto Casiraghi, A. Rasini and C. and other lenders who have not been identified (ASBAEP, Fondo SBAEP, MAA 1899/39 Prestiti).*

[11] *The bust was the "result of a subscription that opened*

prestate non solo, come indicato in catalogo, da Bice Bugatti e da Alberto Grubicy, ma anche da Corrado Mangiagalli, Alberto Casiraghi, A. Rasini e C. e da altri prestatori non identificati (ASBAEP, Fondo SBAEP, MAA 1899/39 Prestiti).

[11] Il busto è «frutto di una sottoscrizione apertasi il giorno dopo la sua morte nelle colonne del giornale *L'Italia*, da lui fondato». Benapiani, Barattani, cit., p. 23. Si veda anche A.-P. Quinsac, *Dal 1880. Sviluppi della scultura scapigliata*, in *Scapigliatura*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Marsilio, Venezia 2009, p. 202.

[12] C. Borghi, *La Giovine arte*, in *La vita nuova. Milano e i suoi dintorni*, G. Civelli, Milano 1881, p. 196.

[13] Levi, cit., p. 443.

[14] F. Servaes, *Giovanni Segantini. La sua vita e le sue opere*, a cura di A. Tiddia, traduzione di A. Pinotti, Mag, Mart, Mori 2015, pp. 37-38. Per l'identificazione di *Niobe* cfr. A.-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*, Electa, Milano 1982, n. 4, p. 38. Per informazioni su G. Torelli: *Milano illustrata. Guide Marini*, Società La Poligrafica, Milano 1903 p. 349.

[15] Oltre a Torelli la Commissione per gli acquisti del 1879 era formata da Alessandro Greppi, Presidente, Giuseppe Miotti, Segretario, Angelo Ferri, i pittori Carlo Ronchi e Virgilio Ripari e lo scultore Antonio Bezzola.

[16] Prima di allora si registra solo qualche partecipazione ai concorsi scolastici con risultati comunque soddisfacenti. Dagli *Atti di Brera* pubblicati annualmente dall'Accademia di Belle Arti si apprende infatti che nel 1876 Segantini si aggiudicò una medaglia d'argento per la copia dal modello fotografato (Scuola di Ornamenti), nel 1877 una medaglia di bronzo per la copia a disegno e a colori di bassorilievi e rilievi aggruppati (Scuola di Ornamenti), nel 1878 due medaglie di bronzo per la copia dal disegno (Scuola di Figura) e per la sezione di disegno (Scuola di Paesaggio), nel 1879 una medaglia d'argento distinta per la copia di un monumento (Scuola di Prospettiva). Secondo Quinsac il quadro premiato con medaglia d'argento distinta è proprio il *Coro di Sant'Antonio*, realizzato come esercitazione del corso di Prospettiva (Quinsac, *Segantini. Catalogo...* cit., n. 478, p. 394). Cfr. anche S. Rebora

the day after his death in the columns of L'Italia *newspaper, which he had founded". See Benapiani and Barattani, 23. See also A.-P. Quinsac, "Dal 1880. Sviluppi della scultura scapigliata", in* Scapigliatura, *exhibition catalogue, edited by A.-P. Quinsac, Milan, Palazzo Reale (Venice: Marsilio, 2009) 202.*

[12] *C. Borghi, "La Giovine arte", in* La vita nuova. Milano e i suoi dintorni *(Milan: G. Civelli, 1881) 196.*

[13] *Levi, 443.*

[14] *F. Servaes,* Giovanni Segantini. La sua vita e le sue opere, *edited by A. Tiddia, translated by A. Pinotti, (MAG/MART, Mori 2015) 37–38. For the identification of* Niobe, *see A.-P. Quinsac,* Segantini. Catalogo generale, *(Milan: Electa, 1982) no. 4, 38. For information about G. Torelli,* Milano illustrata. Guide Marini *(Milan: Società La Poligrafica, 1903) 349.*

[15] *Apart from Torelli, the Acquisitions Commission for 1879 comprised Alessandro Greppi (Chairman), Giuseppe Miotti (Secretary), Angelo Ferri, Carlo Ronchi and Virgilio Ripari (painters), and sculptor Antonio Bezzola.*

[16] *Before that, there were only a few participations in school competitions but with satisfactory results. From the* Atti di Brera *published annually by the Accademia di Belle Arti, it can be evinced that in 1876 Segantini won a silver medal for copying a photographed model (School of Ornament), a bronze medal in 1877 for the drawn and coloured copy of grouped bas reliefs (School of Ornament), two bronze medals in 1878 for copying from a drawing (Figure School) and for a drawing (School of Landscape), in 1879 a distinguished silver medal for the copy of a monument (School of Perspective). According to Quinsac, the picture winning the distinguished silver medal is* The Choir of Sant'Antonio, *painted as an exercise in the perspective course (Quinsac, ed.,* Segantini. Catalogo... *no. 478, 394). See also S. Rebora, (report), in* Fondazione Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde. Le collezioni d'arte. L'Ottocento, *edited by S. Rebora (Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi Editore, 1999) no. 222, 323–325.*

[17] *G. Bertoni,* Diario della giovinezza e carriera artistica di Giovanni Segantini, *in Quinsac,* Segantini. Trent'anni..., *800.*

[18] *Id, ibidem.*

[19] *ASBAEP, Fondo SBA, 1879, SBA 165 (*Adunanze, Verbali commissione acquisti*), SBA 166 (*Corrispondenza numerata*), SBA 167 (*Acquisti opere Brera*).*

[20] *The Grubicy brothers were Segantini's art dealers. The painter joined the Società per le Belle Arti only in 1880 and the Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente from 1883 to 1885. The years of absence coincide with the periods lived far from Milan. Vittore Grubicy had been a member of both the Società per le Belle Arti and the Esposizione Permanente since 1876, the year the brothers purchased the art gallery in Via San Marco. Alberto instead joined the Esposizione Permanente in 1881 and the Società per le Belle Arti the year before; here, even before having paid up his subscription, recorded on August 14, 1880, he introduced not only Segantini, but also various other people, including Daniel Ranzoni, Giulio Bertoni, and Luigi Archinti. ASBAEP,* Iscrizione nuovi soci, *S4;* Partitario soci, *P1.*

[21] *L. Della Beffa, "A Brera", in* Il Sole, *16:233, October 5 1879. See also L. Chirtani, "L'Esposizione di Brera, II", in* Corriere della Sera, *4:251, September 12–13 1879; G. Segantini,* Scritti e lettere *(Turin: F.lli Bocca, 1910) 17.*

[22] *In 1881, Borghi mentioned how Segantini, "playing in the arcades, was pushed into the* figures *room: to apologise, he said he had entered of his own volition. He was admitted to the course, and in that year he secretly painted the* Sacristy of Sant'Antonio, *the picture that first made him known at the exhibition, and which the caretakers of the Accademia, fond of the unusual artist, wanted to form a subscription to buy" (Borghi, 199). Servaes instead states that, standing in front of* The Choir of Sant'Antonio, *"his former fellows at the Accademia [...] gathered to demonstrate their support, put together 300 lire and bought the painting, which then left for Turin" (Servaes, 39).*

[23] *Letter from Segantini to Vittore Grubicy, February 1, 1882. Quinsac,* Segantini. Trent'anni..., *no. 55, 109.*

[24] *"Società Promotrice delle Belle Arti di Torino", in* Gazzetta Piemontese, *June 7 1882.*

[25] *At the time, the jury was formed by Federico Mylius, Carlo Bassi, Luigi Esengrini, Emilio Dragoni, Bartolomeo Giuliano, Ugo Zannoni, Gerolamo Oldofredi, Fabio Mannati, Gerolamo Induno, Eleuterio Pagliano, Luigi Steffani, and Luigi Bianchi. Segantini's works were admitted and exhibited. ASBAEP, Fondo SBAEP, 1883/2,* Sedute del Giurì.

[26] *Little information is known about this artist. In 1888 he*

(scheda), in *Fondazione Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde. Le collezioni d'arte. L'Ottocento*, a cura di S. Rebora, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1999, n. 222, pp. 323-325.

[17] G. Bertoni, *Diario della giovinezza e carriera artistica di Giovanni Segantini*, in *Segantini. Trent'anni...* cit., p. 800.

[18] Id, *ibidem.*

[19] ASBAEP, Fondo SBA, 1879, SBA 165 (Adunanze, Verbali commissione acquisti), SBA 166 (Corrispondenza numerata), SBA 167 (Acquisti opere Brera).

[20] I fratelli Grubicy furono i galleristi di Segantini. Il pittore si associò alla Società per le Belle Arti solo nel 1880 e, dal 1883 al 1885, alla Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente. Gli anni di assenza coincidono con i periodi vissuti lontano da Milano. Vittore Grubicy aderì sia alla Società per le Belle Arti che all'Esposizione Permanente dal 1876, anno dell'acquisto della galleria d'arte di via San Marco. Alberto invece si iscrisse all'Esposizione Permanente nel 1881 e l'anno prima alla Società per le Belle Arti, dove, prima ancora di essere in regola con l'iscrizione, registrata il 14 agosto 1880, oltre a Segantini, presentò varie persone tra cui Daniele Ranzoni, Giulio Bertoni, Luigi Archinti. ASBAEP, Iscrizione nuovi soci, S4; Partitario soci P1.

[21] L. Della Beffa, *A Brera, IV*, in "Il Sole", a. XVI, n. 233, 5 ottobre 1879. Si veda anche L. Chirtani, *L'Esposizione di Brera, II*, in "Corriere della Sera", a. IV, n. 251, 12-13 settembre 1879; G. Segantini, *Scritti e lettere*, F.lli Bocca, Torino 1910, p. 17.

[22] Borghi nel 1881 riferisce di quando Segantini «giocando sotto i portici, fu spinto nella sala delle *figure*: e per scusarsi disse d'esserci entrato di sua voglia. Fu ammesso al corso, e in quell'anno fece in segreto la *Sagrestia di Sant'Antonio*, primo quadro che lo fece conoscere all'esposizione, e che i bidelli dell'Accademia, innamorati di quel tipo bizzarro, volevano unirsi in colletta per acquistarlo» (Borghi, cit., p. 199). Servaes invece racconta che davanti al *Coro di Sant'Antonio* «i compagni d'Accademia di un tempo [...] si riunirono per dar prova del loro sostegno, misero insieme 300 lire e acquistarono il dipinto, che poi prese la strada per Torino» (Servaes, cit., p. 39).

[23] Lettera di Segantini a Vittore Grubicy, 1 febbraio 1882. *Segantini. Trent'anni...* cit., n. 55, p. 109.

[24] *Società Promotrice delle Belle Arti di Torino*, in "Gazzetta Piemontese", 7 giugno 1882.

[25] A quell'epoca il Giurì era costituito da Federico Mylius, Carlo Bassi, Luigi Esengrini, Emilio Dragoni, Bartolomeo Giuliano, Ugo Zannoni, Gerolamo Oldofredi, Fabio Mannati, Gerolamo Induno, Eleuterio Pagliano, Luigi Steffani, Luigi Bianchi. I lavori di Segantini vennero ammessi ed esposti. ASBAEP, Fondo SBAEP, 1883/2, Sedute del Giurì.

[26] Di questo artista si hanno poche notizie. Nel 1888 risiedeva a Firenze e partecipò alla mostra di artisti italiani a Londra con alcune vedute di quella città e di Venezia. Cfr. *The Italian Exhibition, London 1888*, catalogo della mostra, (Londra) Waterlow & Sons Limited, Londra 1888. Si veda anche J. Baur, *la pittura Americana dell'Ottocento*, De Luca Editore, Roma 1953.

[27] Adesione di vendita del 12 settembre 1883. ASBAP, Fondo SBAEP, 1883/3 Corrispondenza generale. Il quadro è stato ritrovato recentemente presso gli eredi.

[28] F. Filippi, *Esposizione di Belle Arti, II*, in "La Perseveranza", 5 settembre 1883.

[29] L. Chirtani, *L'Esposizione di Belle Arti a Roma. Segantini, il perduto!*, in "Corriere della Sera", a. VIII, n. 62, 4-5 marzo 1883.

[30] *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Ginevra - Milano 2014, nn. 7,8, pp. 124-125.

[31] Gli altri membri del Giurì erano Alessandro Greppi, Presidente, Emilio Dragoni, Vicepresidente, Donato Barcaglia scultore, Segretario, Bernardo Arnaboldi, Fausto Bagatti Valsecchi, Gilberto Borromeo, gli scultori Francesco Barzaghi, Gerolamo Oldofredi, Vincenzo Vela e l'architetto Luigi Broggi. Cfr. *Esposizione Nazionale in Milano nel 1881. Belle Arti, catalogo ufficiale illustrato*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo del Senato), Sonzogno Editore, Milano 1881, p. 17.

[32] Segantini ritirò i lavori il 14 aprile 1881, due settimane prima dell'inizio della mostra. Opere accettate: *Un prode (L'eroe morto)*; *Ninetta*; *Coro di Sant'Antonio*; *Buondì*; *Tacchino*; *Ortaggi*; *Camoscio*; rifiutate: *Lanca d'Inverno*; *Occhiatina*; *Stelle del mattino*; *Sole*; *Vado al teatro*. ASBAEP, Fondo ENBA 1881/7, Registro generale pittura.

[33] In una lettera dell'8 giugno 1881 Segantini chiede- va al Comitato di esporre, nella seconda ripresa dell'Esposizione, *La tisi galoppante*, 70 x 95 cm; *Studio dal vero*, 75 x 140 cm; *Studio dal vero*, 20 x 39 cm. ASBAEP, ENBA 1881/5, Notifica delle opere.

[34] Nell'eventualità in cui fosse risultato spazio sufficiente nei locali della mostra, sarebbe stato possibile esporre, da luglio in avanti, altri lavori solo se notificati entro il 10 giugno e consegnati dodici giorni dopo. Cfr. art. IX del regolamento pubblicato in *Esposizione Nazionale*...cit., p. 22.

[35] Dalla documentazione d'archivio, così come da un controllo sulla stampa di quel periodo non risultano notizie sull'ammissione in mostra delle opere notificate nei primi giorni di giugno. Un ringraziamento a Giuditta Lojacono per le verifiche sui quotidiani, i controlli nella documentazione d'archivio della Permanente e l'aiuto nell'identificazione delle opere esposte nel 1881 e nel 1885. ASBAEP, Fondo ENBA 1881/5, Notifica opere.

[36] Da una lettera di Segantini a V. Grubicy del 20 febbraio 1881, emerge l'intenzione del pittore di proporre il dipinto alla mostra di Roma. Il quadro non risulta essere stato esposto in quella circostanza, ma il progetto di mandarlo alla rassegna degli *Amatori e Cultori* potrebbe aver reso necessario ritardare la notifica a Milano. Un ringraziamento a Cinzia Virno per i controlli effettuati a Roma.

[37] «Caro Vittore [...] Per tua norma in questa epoco ho tre altre ultimati, i 3 studii seguenti. Tise che non è più la Tise ma sintitola foglia di rosa. E che misura 50 per 64». Lettera spedita da Savognino il 26 febbraio 1889. Cfr. *Segantini. Trent'anni...* cit., n. 81, p. 127.

[38] C. Dal Cin, *Varianti e inediti dal repertorio fotografico del Fondo Vittore Grubicy*, in *Segantini. La vita, la natura, la morte. Disegni e dipinti*, catalogo della mostra, a cura di G. Belli, A.-P. Quinsac, (Trento, Palazzo delle Albere), Skira, Ginevra, Milano 1999, p. 216. La scritta posta da Vittore Grubicy mi è stata comunicata da Duccio Dogheria degli archivi del Mart.

[39] L. Chirtani, *L'Esposizione di Belle Arti a Roma... cit.*

[40] F. Filippi, *Esposizione di Belle Arti*, in "La Perseveranza", 27 agosto e 15 settembre 1883.

[41] Athos, *Esposizione artistica. Giovanni Segantini*, in "La Lombardia", a. XXIII, n. 143, 25 maggio 1881.

was living in Florence and participated in the exhibition of Italian artists in London with some views of that city and of Venice. See The Italian Exhibition, London 1888, *exhibition catalogue, London (London: Waterlow & Sons Limited, 1888). See also J. Baur*, La pittura Americana dell'Ottocento *(Rome: De Luca Editore, 1953).*

[27] *Sale order of September 12, 1883. ASBAP, Fondo SBAEP, 1883/3* Corrispondenza generale. *The painting has recently been found to be in possession of the heirs.*

[28] *F. Filippi, "Esposizione di Belle Arti, II", in* La Perseveranza, *September 5 1883.*

[29] *L. Chirtani, "L'Esposizione di Belle Arti a Roma. Segantini, il perduto!", in* Corriere della Sera, *8:62, March 4–5 1883.*

[30] Segantini. Ritorno a Milano, *exhibition catalogue, edited by A.-P. Quinsac, Milan, Palazzo Reale (Geneva – Milan: Skira 2014), no. 7, 8, 124–125.*

[31] *The other members of the jury were Alessandro Greppi (Chairman), Emilio Dragoni (Deputy chairman), sculptor Donato Barcaglia (Secretary), Bernardo Arnaboldi, Fausto Bagatti Valsecchi, Gilberto Borromeo, sculptors Francesco Barzaghi, Gerolamo Oldofredi, Vincenzo Vela, and an architect, Luigi Broggi. See* Esposizione Nazionale in Milano nel 1881. Belle Arti, catalogo ufficiale illustrato, *exhibition catalogue, Milan, Palazzo del Senato (Milan: Sonzogno Editore, 1881) 17.*

[32] *Segantini withdrew the works on April 14, 1881, two weeks before the start of the exhibition. Works accepted:* The Dead Hero*;* Ninetta*;* The Choir of Sant'Antonio*;* Good Morning*;* Turkey*;* Vegetables*;* Chamois*; rejected:* Oxbow Lake in Winter*;* Glance*;* Morning Stars*;* Sun*;* Going to the Theatre. *ASBAEP, Fondo ENBA 1881/7,* Registro generale pittura.

[33] *In a letter dated June 8, 1881 Segantini asked the Committee to exhibit the following in the second part of the exhibition:* Galloping Consumption, *70 x 95 cm;* Study from Life, *75 x 140 cm;* Study from Life, *20 x 39 cm. ASBAEP, ENBA 1881/5,* Notifica delle opere.

[34] *If enough space were available in the premises of the exhibition, it would be possible to exhibit other works from July onwards but only if notified by June 10 and delivered twelve days later. See Art. 11 of the Regulations published in* Esposizione Nazionale..., *22.*

[35] *From the archive documentation, as well as from an examination of the press of the time, there appears to be no news concerning the admission to the exhibition of the works notified in early June. My thanks to Giuditta Lojacono for her examination of the newspapers, checks in the archival records of the Permanente, and for her help in the identification of the works exhibited in 1881 and in 1885. ASBAEP, Fondo ENBA 1881/5,* Notifica opere.

[36] *From a letter written by Segantini to V. Grubicy dated February 20, 1881, emerges the artist's intention of offering the painting for the Rome exhibition. The picture appears not to have been displayed in that circumstance, but the project of sending it to the exhibition of* Amatori e Cultori *may have required a delay in notifying Milan. My thanks to Cinzia Virno for the research undertaken in Rome.*

[37] *"Dear Vittore [...] For your information, at the moment I have another three finished, the three following studies. Consumption which is no longer Consumption but called Rose leaf. And which measures 50 x 64". Letter sent from Savognin on February 26, 1889. See Quinsac,* Segantini. Trent'anni..., *no. 81, 127.*

[38] *C. Dal Cin, "Varianti e inediti dal repertorio fotografico del Fondo Vittore Grubicy", in* Segantini. La vita, la natura, la morte. Disegni e dipinti, *exhibition catalogue, edited by G. Belli and A.-P. Quinsac, Trento, Palazzo delle Albere (Geneva - Milan: Skira, 1999) 216. The text by Vittore Grubicy was sent to me by Duccio Dogheria of the MART archives.*

[39] *L. Chirtani,* L'Esposizione di Belle Arti a Roma, *cit.*

[40] *F. Filippi, "Esposizione di Belle Arti", in* La Perseveranza, *August 27 and September 15 1883.*

[41] *Athos, "Esposizione artistica. Giovanni Segantini", in* La Lombardia, *23:143, May 25 1881.*

[42] *In the register of works presented for the* Esposizione Nazionale, *the painting is indicated under the title* Going to the Theatre *and might be* Lady with a Muff, *no. 137 in the general catalogue, as suggested by Quinsac.*

[43] *For the story of the portraits of Torelli's wife painted by Segantini, Ranzoni, and others see the entry by L. Pini in* Il segno della Scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento, *edited by M.A. Ruggia and S. Rebora, exhibition catalogue, Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2006) 160.*

[42] Nel registro delle opere presentate per l'Esposizione Nazionale il quadro è segnato con il titolo *Vado al teatro* e potrebbe essere, come suggerito da Quinsac, *Signora con manicotto*, n. 137 del catalogo generale.

[43] Per la storia dei ritratti della moglie di Torelli realizzati da Segantini, Ranzoni e altri si veda la scheda di L. Pini in *Il segno della Scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, a cura di M.A. Ruggia, S. Rebora, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, p. 160.

[44] *R. Accademia di Belle Arti in Milano, Esposizione 1880, Catalogo ufficiale*, Milano 1880, p. 8, n. 24 *Natura morta*, proprietà di Grubicy; n. 25 *Pesci*, proprietà Grubicy; n. 26 *Verdura*, proprietà Grubicy; n. 27 *Ritratto di signora*; n. 28 *Ritratto*, commissione di Grubicy; n. 29 *Natura morta*, proprietà G. Torelli; n. 30 *Antisala dal convento*, proprietà Grubicy; n. 31 *Il campanaro*; n. 32 *El Redefoss, studio*, proprietà sig. Grubicy; n. 33 *Un prode*; n. 34 *La falconiera*.

[45] L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti a Brera, I, Giovani artisti e concorrenti minori*, in "Corriere della Sera", a. V, n. 254, 14-15 settembre 1880.

[46] «Vedemmo un'*oca* ed un *tacchino* appesi per una zampa colle piume arruffate, le ali larghe, cascanti. La pennellata è fina, morbida, giusta. Il *tacchino* è lavorato colla spatola». Athos, cit. Cfr. Quinsac, *Segantini. Catalogo...* cit., n. 54 (*Tacchino appeso*), p. 61, e n. 62 (*Anitra appesa*), p. 65. Le dimensioni dei due dipinti sono pressoché identiche.

[47] Prima della mostra della Scapigliatura curata da Quinsac nel 2009 a Milano, il quadro, restaurato da Enrica Boschetti, che ringrazio per la consulenza, mostrava evidenti segni di taglio della tela senza però offrire degli elementi che aiutassero a comprendere quali potessero essere le dimensioni originarie. Cfr. Athos, cit.;. T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. 165; Quinsac, *Segantini. Catalogo...* cit., n. 125, p. 98.

[48] Si veda anche la lettera del 20 aprile: «In relazione alla Gentile Sua [del] 9 aprile spedisco in oggi franco alla Direzione della Esposizione Permanente via S. Primo n.1 una cassa contenente il quadro del Segantini dipinto sopra tela con cornice dorata, che il Sig. Grubicy Alberto si è incaricato di mettere in regola per l'autorizzazione avendo procura dallo stesso pittore autore del dipinto. A riguardo del prezzo di vendita mi rimetto a Lei, facendo solo conoscere che detto quadro io lo ebbi pel prezzo di L. 350». ASBAEP, Fondo SBAEP, 1884/7 Corrispondenza. Nello stesso giorno in cui Martani spedì il quadro Segantini presentò al Giurì la richiesta di esporre un «quadro a olio raffigurante una Nevicata», con il prezzo di 500 lire. ASBAEP, Fondo SBAEP, 1884/6 Giurì.

[49] Lettera del 7 luglio 1885 in ASBAEP, Fondo SBAEP, MAA, Mostra Segantini, 1885/1 Corrispondenza.

[50] Della mostra non esiste un catalogo, ma solo l'elenco delle opere che l'1 luglio Segantini presentò al Consiglio Direttivo. Lo si riporta con i prezzi e l'indicazione della provenienza Grubicy (G.) come indicato nella notifica originale (ASBAEP, Fondo SBAEP, 1885/13, Verbali sedute Giurì). Ove è stato possibile identificare i lavori nel Catalogo generale si è segnalata l'abbreviazione Cg e il numero della scheda. *Sull'alpe – Dopo un temporale* L. 4.700 Cg 318A; *Al guado* L. 3.900; *L'amore pei monti* L. 1.300 G., Cg 283; *Un bacio* L. 1.600 G., Cg 492; *Le madri* L. 1.900, Cg 545; *L'ultima fatica del giorno* L. 2.900, Cg 389; *Il reddito del pastore* L. 1.900 G.; *I zampognari in Brianza* L. 4.800, Cg 292; *Maggio* L. 1.100, Cg 448; *Idillio* L. 1.200 G., Cg 289; *Ai nostri morti* L. 890, Cg 498; *I primi albori* L. 1800 G., Cg 284 o 285; *L'Ave Maria* 1.600 G., Cg 494; *Le educande* L. 1.900, Cg 303; *A messa prima* L. 4.900, Cg 511A; *Benedizione delle pecore*, pastello, L.300, Cg 516; *Un bacio*, pastello, L. 200, Cg 493; *Idillio*, pastello, L.190, Cg 291; *Maggio*, pastello, L. 190, Cg 445 o 446; *Il pastore innamorato*, pastello, L. 190, Cg 280b(?). Del dipinto *Al guado* esistono varie versioni. Macchi parla di «due cavalli che si abbeverano allo stagno e di quel contadino che li guida che è di una tale trascuranza, una tale aberrazione del disegno che a voi non pare possibile essere questa opera uscita quelle stesse mani che dipinsero le *Due madri* e l'*Ultima fatica del giorno*». *Il reddito del pastore* secondo Quinsac è il n. 351, potrebbe invece essere il n. 352, «uno de' suoi quadri più piccoli»: Max [G. Macchi], *Giovanni Segantini e la mostra delle sue opere alla Permanente*, in "La Commedia umana", a. I, n. 38, 6 settembre 1885,

[51] *Chirtani*, Arte. Segantini... *See also L. Chirtani, "Cose d'arte", in* L'Illustrazione Italiana, *(12:33), August 16 1885, Fratelli Treves Editori, Milan, 110: "No-one can recall an exhibition of this kind in Milan, namely the artistic product of less than two years' work by a single competent artist, sufficient to form an art exhibition with original character, variety, and unity of creation. The*

[44] *See* R. Accademia di Belle Arti in Milano, Esposizione 1880, Catalogo ufficiale, *Milan 1880, p. 8: no. 24* Still life, *property of Grubicy; no. 25* Fish, *property of Grubicy; no. 26* Vegetables, *property of Grubicy; no. 27* Portrait of a Lady*; no. 28* Portrait, *commissioned by Grubicy; no. 29* Still Life, *property of G. Torelli; no. 30* Entrance Hall to the Convent, *property of Grubicy; no. 31* The Bellringer*; no. 32* El Redefoss, Study, *property of Mr. Grubicy; no. 33* The Dead Hero*; no. 34* The Falconer.

[45] *L. Chirtani, "Esposizione di Belle Arti a Brera, I, Giovani artisti e concorrenti minori", in* Corriere della Sera, *5:254, September 14–15 1880.*

[46] *"We saw a* goose *and a* turkey *hanging by a leg and with their feathers ruffled, their wings outstretched, falling. The brushwork was fine, soft, right. The* turkey *is worked with a spatula". Athos, cit. See Quinsac, ed.,* Segantini. Catalogo*..., no. 54 (*Hanging Turkey*), 61, and no. 62 (*Hanging Duck*), 65. The measurements of the two paintings are almost identical.*

[47] *Before the Scapigliatura exhibition curated by Quinsac in 2009 in Milan, the picture, restored by Enrica Boschetti, whom I wish to thank for the information given, showed evident signs of having been cut, but without elements that may help determine its original size. See Athos, cit.;. T. Fiori,* Archivi del Divisionismo, *vol. II, (Rome: Officina Edizioni 1968), no. 165; Quinsac, ed.,* Segantini. Catalogo*..., no. 125, 98.*

[48] *See also the letter of April 20: "In reference to your kind letter of April 9, I am sending today to the Directorate of Esposizione Permanente in via S. Primo no. 1 a box containing the picture by Segantini painted on canvas and with a gilt frame, that Mr. Alberto Grubicy has undertaken to assure having a mandate from the artist himself, author of the painting. In respect of the sale price, I shall leave it in your hands, only stating that the said picture was bought by myself for 350 lire". ASBAEP, Fondo SBAEP, 1884/7* Corrispondenza. *On the same day in which Martani sent the picture, Segantini presented the Jury with the request to display an "oil painting depicting a snowfall", with the price of 500 lire. ASBAEP, Fondo SBAEP, 1884/6* Giurì.

[49] *Letter dated July 7, 1885 in ASBAEP, Fondo SBAEP, MAA,* Mostra Segantini, *1885/1* Corrispondenza.

[50] *There is no catalogue of the exhibition but only a list of the works that Segantini presented on July 1 to the Directors. It is shown with the prices and indication of the Grubicy (G.) provenance, as noted in the original registration (ASBAEP, Fondo SBAEP, 1885/13,* Verbali sedute Giurì*). Where it has been possible to identify the works in the General catalogue, this is indicated with the note Gc and entry number.* On the Alp – After a Storm *L. 4,700 Gc 318A;* At the Ford *L. 3,900;* Love in the Mountains *L. 1,300 G., Gc 283;* A Kiss *L. 1,600 G., Gc 492;* Mothers *L. 1,900, Gc 545;* The Last Task of the day *L. 2,900, Gc 389;* The Shepherd's Earnings *L. 1,900 G.;* Pipers in Brianza *L. 4,800, Gc 292;* May *L. 1,100, Gc 448;* Idyll *L. 1,200 G., Gc 289;* To our Dead *L. 890, Gc 498;* First Light of Dawn *L. 1,800 G., Gc 284 or 285;* The Ave Maria *1,600 G., Gc 494;* The Boarders *L. 1,900, Gc 303;* Early Mass *L. 4,900, Gc 511A;* Blessing of the Sheep, *pastel, L. 300, Gc 516;* A Kiss, *pastel, L. 200, Gc 493;* Idyll, *pastel, L. 190, Gc 291;* May, *pastel, L. 190, Gc 445 or 446;* The Enamoured Shepherd, *pastel, L. 190, Gc 280b(?). Various versions of* At the Ford *exist. Macchi speaks of "two horses drinking at the pool and that peasant leading them that is done with such shoddiness, is such an aberration of a drawing that you will not consider it possible that the same hand was responsible for* Two mothers *and* The last task of the day*". According to Quinsac,* The shepherd's Earnings *is no. 351, while no. 352 might be "one of his smaller paintings": Max [G. Macchi], "Giovanni Segantini e la mostra delle sue opere alla Permanente", in* La Commedia umana, *1:38, September 6 1885, 16–21; R. Cassanelli, "Elenco dei dipinti riprodotti nelle tavole dell'album Segantini dell'Accademia di Brera", in* La Brianza dipinta, da Migliara a Morlotti, *exhibition catalogue, edited by R. Bossaglia, R. Cassanelli, A. Montrasio, Monza, Serrone della Villa Reale, (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2000) 22.*

pp. 16-21; R. Cassanelli, *Elenco dei dipinti riprodotti nelle tavole dell'album Segantini dell'Accademia di Brera*, in *La Brianza dipinta, da Migliara a Morlotti*, catalogo della mostra, a cura di R. Bossaglia, R. Cassanelli, A. Montrasio, (Monza, Serrone della Villa Reale), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2000, p. 22.

[51] Chirtani, *Arte. Segantini...* cit. Si veda anche L. Chirtani, *Cose d'arte*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XII, n. 33, 16 agosto 1885, Fratelli Treves Editori, Milano, p. 110: «Nessuno ricorda in Milano una mostra di questo genere, vale a dire il prodotto artistico di meno di due anni di lavoro di un solo pittore riuscito, sufficiente a formare una esposizione d'arte con carattere originale, varietà e unità di creazione. Il più singolare sta in questo che nell'esposizione del Segantini non si vede svolto che un tema solo, tolto dalla vita pastorale, la quale ormai pareva esaurita sino alla falsità dalle poesie e pitture arcadiche».

[52] Ringrazio Carlo Prosser, Duccio Dogheria e Alessandra Tiddia del Mart per le informazioni sulle fotografie presenti negli album.

[53] R. Cassanelli, *Brianza 1884. Un album di fotografie di Giovanni Segantini*, in *La Brianza...* cit., pp. 20-21.

[54] Nell'articolo del 6 agosto raccontò dell'aiuto avuto dalle ventitré «fotografie riunite in un album la cui copertina è già uno splendido e originale oggetto d'arte». L'album di Brera attualmente è composto da ventuno fotografie applicate su cartoncino con firma di Segantini a inchiostro nero e il titolo dell'opera stampato al centro in basso. Non è stato possibile visionarlo direttamente, ma confrontando i titoli delle opere pubblicati da Cassanelli e le fotografie nell'album del Fondo Grubicy con l'elenco compilato da Segantini emerge che di tutti di quadri, eccetto *A messa prima*, c'è almeno una fotografia. Oltre a questi soggetti ci sono immagini di altri dipinti di quel periodo non esposti in mostra.

[55] L. Chirtani, *Esposizione di Belle Arti a Brera. L'Esposizione del Segantini*, in "Corriere della Sera", 12-13 settembre 1885.

[56] Nel 1885 il Consiglio Direttivo era formato da Federico Mylius, Presidente, Michele Redaelli, Vicepresidente, Luigi Esengrini, Segretario del Consiglio, Principe Cesare Albani di Castelbarco, Carlo Bassi, Rag. Giuseppe Bosisio, Emilio Dragoni, Alessandro Greppi, Pietro Sormani, pittori Federico Buzzi, Segretario della Società, Alberto Battaglia, Leopoldo Burlando, Francesco Gnecchi, Gerolamo Induno, Eleuterio Pagliano, Luigi Steffani, scultori Enrico Butti, Gaetano Federico Villa, architetto Gerolamo Sizzo.

[57] Seduta del 23 luglio 1885. ASBAEP, Fondo SBAEP, C2, Verbali sedute Consiglio.

[58] ASBAEP, Fondo SBAEP, MAA, Mostra Segantini, 1885/1 Corrispondenza.

[59] «[...] le precorse intelligenze verbali stabilivano chiaramente ed espressamente la condizione che l'esposizione collettiva de' suoi dipinti non dovesse avere una durata maggiore di due mesi al più. Senza tale condizione il Consiglio Dirett.o non avrebbe potuto accordarne la facoltà in vista degli anteriori impegni, noti pure alla S.V. che si erano presi con altre persone dal 1° sett. in avanti. Nel citare l'art. 5° del Regolamento Ella non ha tenuto calcolo che l'esposizione de' suoi quadri è cosa affatto straordinaria: tanto è vero che si è pure derogato ad altra disposizione dell'articolo stesso, che cioè non si possono ammettere alla Permanente opere già state esposte in negozi privati. Dolentissimo che l'esito non abbia finora corrisposto alle speranze sue e nostre, il sottoscritto non può per altro assecondare la di Lei domanda di prolungamento oltre al 31 Agosto». Lettera non firmata. ASBAEP, Fondo SBAEP, MAA, Mostra Segantini, 1885/1 Corrispondenza. La mostra si protrasse fino a metà settembre e le opere di Segantini vennero poi esposte dai Grubicy in via S. Marco 16. Cfr. *Agli amatori di belle arti*, in "La Perseveranza", 19 settembre 1885.

[60] Bertoni, cit., p. 798. Fu colui che presentò Segantini ai Grubicy subito dopo l'acquisto del *Coro di Sant'Antonio*.

[61] Il prezzo richiesto inizialmente era di 890 e di 200 lire. I due lavori vennero liquidati a Segantini il 31 agosto 1885 e gli furono riconosciuti 650 lire per il dipinto e 150 lire per il pastello. ASBAEP, Fondo SBAEP, anno 1890/42, Acquisti 1883-1890 non sociali.

[62] ASBAEP, Fondo SBAEP, MAA, Mostra Segantini, 1885/1 Corrispondenza.

[63] Chirtani, *Esposizione di Belle Arti a Brera, I, Giovani...* cit.

most unusual aspect is that in this exhibition of Segantini one sees but a single theme tackled, drawn from the pastoral life, which seemed exhausted until now to the point of falsehood with poems and Arcadian paintings."

[52] *I wish to thank Carlo Prosser, Duccio Dogheria, and Alessandra Tiddia of the MART for the information concerning the photographs of the albums.*

[53] *R. Cassanelli, "Brianza 1884. Un album di fotografie di Giovanni Segantini", in* La Brianza..., *20–21*.

[54] *In the article of August 6 he mentioned the help he had had from twenty-three "photographs gathered in an album whose cover is itself a beautiful and original piece of art". The Brera album currently consists of twenty-one photos applied on cardboard and signed by Segantini in black ink, with the title of the work printed at bottom centre. It was not possible to consult it directly, but by comparing the titles of the works published by Cassanelli and the photographs in the Fondo Grubicy album with the list compiled by Segantini, it emerges that there is at least one photograph of all the pictures, except* Early Mass. *In addition to these subjects, there are images of other paintings of that period not on display in the exhibition.*

[55] *L. Chirtani, "Esposizione di Belle Arti a Brera. L'Esposizione del Segantini", in* Corriere della Sera, *September 12–13 1885*.

[56] *In 1885, the Board of Directors consisted of Federico Mylius (Chairman), Michele Redaelli (Deputy chairman), Luigi Esengrini (Board secretary), Principe Cesare Albani di Castelbarco, Carlo Bassi, Giuseppe Bosisio, Emilio Dragoni, Alessandro Greppi, Pietro Sormani, painters Federico Buzzi (Secretary), Alberto Battaglia, Leopoldo Burlando, Francesco Gnecchi, Gerolamo Induno, Eleuterio Pagliano, Luigi Steffani, sculptors Enrico Butti, Gaetano Federico Villa, and an architect, Gerolamo Sizzo.*

[57] *Assembly of July 23, 1885. ASBAEP, Fondo SBAEP, C2,* Verbali sedute Consiglio.

[58] *ASBAEP, Fondo SBAEP, MAA,* Mostra Segantini, *1885/1* Corrispondenza.

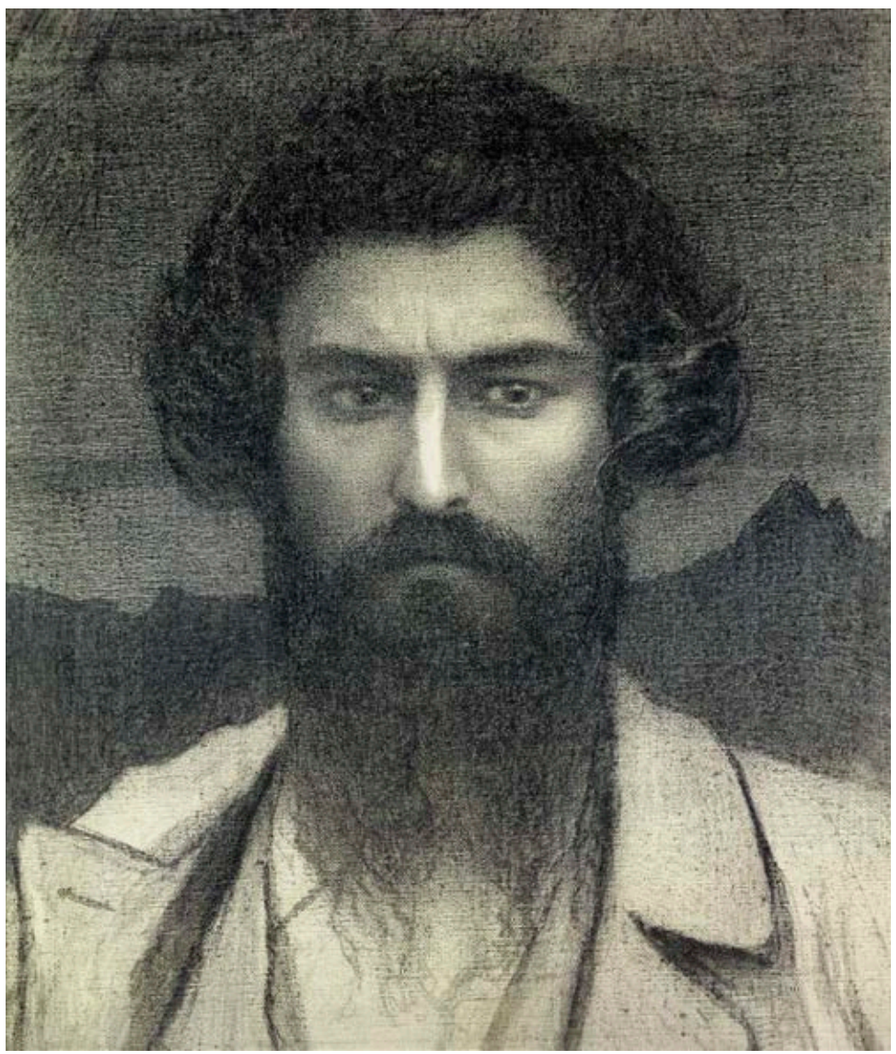
[59] *"[...] the earlier verbal accounts clearly and expressly established the condition whereby the collective exhibition of your paintings was not to last more than two months at the most. Without this condition, the Board of Directors would not have been able to grant the right in view of prior commitments, also known to you, which had been made with other persons from September 1 onwards. Citing Article 5 of the Regulations, you have not taken into account the fact that the display of your paintings is not something extraordinary: so much so that an exception has also been made with regard to other provisions of the same article, namely that works that have been exhibited in private galleries may not go on display in the Permanente. We are very sorry that the outcome has not matched your and our hopes thus far, but the undersigned cannot approve your request for an extension beyond August 31". Letter unsigned. ASBAEP, Fondo SBAEP, MAA,* Mostra Segantini, *1885/1* Corrispondenza. *The exhibition ran until mid-September and Segantini's pictures were then put on display at the Grubicy gallery at 16, Via S. Marco. See "Agli amatori di belle arti", in* La Perseveranza, *September 19 1885*.

[60] *Bertoni, 798. It was he who introduced Segantini to the Grubicy brothers immediately after the purchase of* The Choir of Sant'Antonio.

[61] *The price initially requested was 890 and 200 lire. Segantini was paid for the two paintings on August 31, 1885: 650 lire were paid him for the painting and 150 lire for the pastel. ASBAEP, Fondo SBAEP, 1890/42,* Acquisti 1883-1890 non sociali.

[62] *ASBAEP, Fondo SBAEP, MAA,* Mostra Segantini, *1885/1* Corrispondenza.

[63] *Chirtani,* Esposizione di Belle Arti a Brera, I, Giovani..., *cit.*



Note biografiche
Biographical notes

Annie-Paule Quinsac

Giovanni Segantini
(Arco, TN, 1858 - Schafberg, Engadina, CH, 1899)

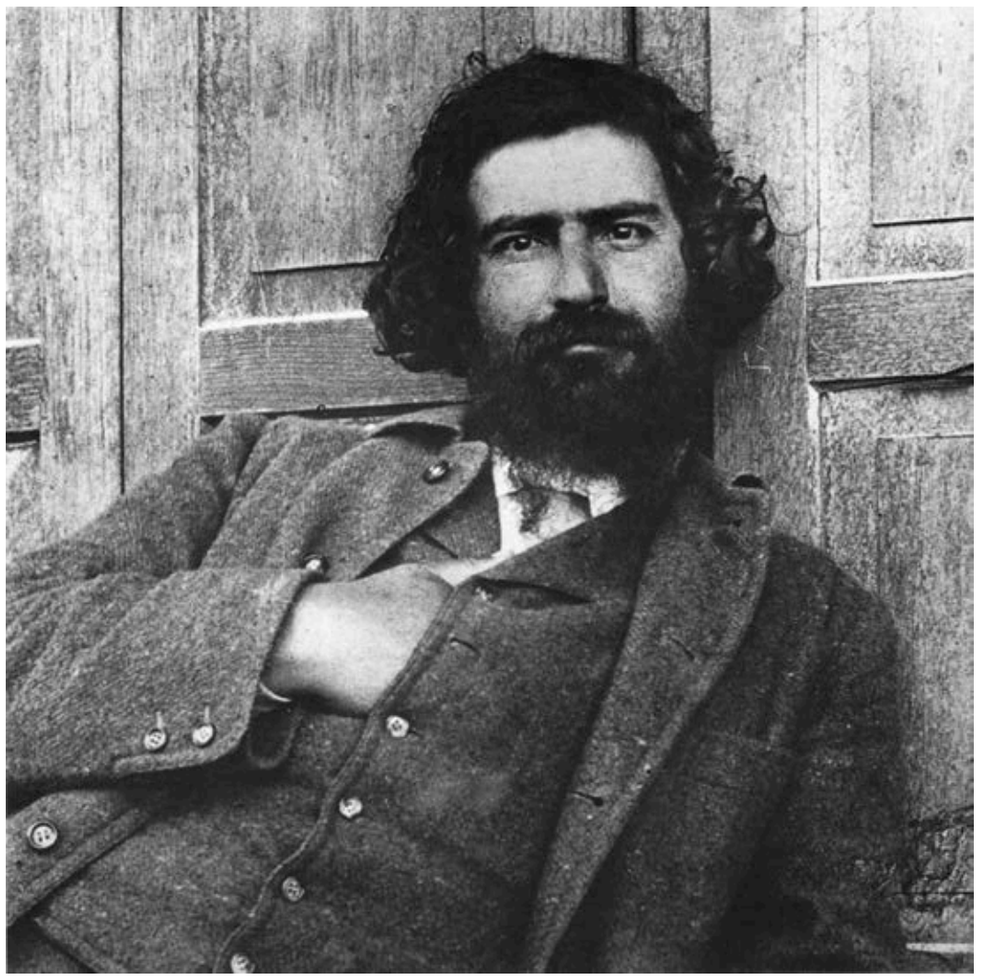
Orfano, dopo un'infanzia di miseria, viene portato a Milano da una sorellastra che non può curarlo e trascorre due anni in riformatorio (1870-73). Di precoce vocazione, è allievo all'Accademia di Brera dopo un tirocinio da fotografo che doveva lasciare tracce profonde. Sensibile all'influenza della Scapigliatura, esordisce dipingendo con densi impasti materici nature morte, ritratti, vedute e soggetti d'ispirazione letteraria. All'uscita dall'accademia, nel 1879, presenta alla mostra annuale di Brera il suo primo dipinto, *Il coro di S. Antonio* (1879), in cui ripensa la tradizione della pittura negli interni di chiesa alla luce dei procedimenti fotografici; il successo è immediato. In quell'occasione conosce Vittore Grubicy che decide di formarlo e di finanziarlo. Gli fa conoscere l'opera di Jean-François Millet e la pittura contadina francese, spingendolo nella direzione di un maggiore naturalismo. Grazie al sostegno finanziario di Grubicy, nel 1880 si stabilisce in Brianza, dove elabora una pittura tonale, basata sul chiaroscuro. In alcune scene agresti traspaiono già intenzioni simboliste (*Il bacio alla croce*, 1883; *Ave Maria a trasbordo*, prima versione, 1882; *A messa prima*, 1885 circa). Conosce i primi successi internazionali. Il periodo si conclude con il capolavoro *Alla stan-*

Giovanni Segantini
(Arco, Trentino, 1858–Schafberg, Engadine, 1899)

Giovanni Segantini, orphaned after a childhood of poverty, was brought to Milan by a half-sister enabled to care for him so he spent two years in a reformatory (1870–73). He showed a precocious talent and became a pupil at the Accademia di Brera after an apprenticeship as photographer that was to leave a deep influence. Influenced by the Scapigliatura movement, he began painting still lifes, portraits, cityscapes, and genre scenes inspired by literature, using generous impastos and thick brushwork. After leaving the Accademia, he presented his first painting at the annual Brera exhibition, The Choir of Sant'Antonio *(1879), in which he reinterpreted the tradition of church interiors painting, with a photographic focus. Success was immediate. It was then that he met Vittore Grubicy, who decided to form him intellectually and to finance him. Grubicy introduced Segantini to the work of Jean-François Millet and French painting of rural life, orienting him toward a stronger naturalism. Thanks to the financial backing of Grubicy, Segantini settled in Brianza in 1880, where he developed a form of tonal painting based on chiaroscuro. Symbolist intents made their first appearance in some genre scenes.* (Kissing the Cross, *1883;* Ave Maria on the Lake, *first version, 1882;* Early Mass, *c. 1885). International recognition began in this period, which ends with* At the tether *(1885–*

ga (1885-86), opera monumentale realizzata interamente in loco, facendo posare contadini e animali, che sarà comperato dal governo italiano per la futura Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1888. All'emigrazione in Svizzera (1886) corrisponde un bisogno sempre più impellente di comunione con la luce rarefatta delle Alpi che si tradurrà con l'adozione della tecnica divisionista. I primi anni a Savognino, nei Grigioni, sono ancora impostati sulla vita agreste (*Allo sciogliersi delle nevi*; *La ragazza che fa la calza*; *Il ritorno all'ovile*) mentre l'influenza della letteratura simbolista, un'intensità psichica legata ai traumi dell'infanzia e la completa introiezione dell'aspro paesaggio dell'alta quota, lo spingono, sin dal 1890, a quel simbolismo naturalista in cui domina il tema della maternità (*Le due madri*, 1889; *Il ciclo delle cattive madri*, 1891-97). Questo determinerà il panteismo dell'ultima stagione, quella di Maloja (1894-99), che ne farà una delle personalità maggiori del fine secolo europeo.

*86), a monumental work painted entirely on site, making peasants and animals pose for the image. It was bought by the Italian Government for the future Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome in 1888. His emigration to Switzerland (1886) responded to an increasingly pressing need for communion with the rarefied light of the Alps, which resulted in his adopting the Divisionist technique. His early years at Savognin, in the Grisons, were marked by peasant life subjects (*During the Thaw, Girl Knitting, Return to the Sheepfold*) while after 1890 the influence of Symbolist literature, a psychic intensity associated with the trauma of his childhood, and his complete immersion in the rugged landscape of high alpine altitude led him to a visionary symbolism based on a strong adherence to nature in which the theme of motherhood dominates (*The two Mothers, *1889;* The Evil Mothers *cycle, 1891–97). This would lead to the pantheism of his last period, when he lived in the village of Maloya (1894–99), a visionary style which would ensure his position as one of the most significant figures of late nineteenth-century European painting.*



Bibliografia *Petalo di rosa*
Bibliography on Rose Petal

Athos, *Esposizione artistica. Giovanni Segantini*, in "La Lombardia", a. XXIII, n. 143, 25 maggio 1881 (con il titolo *Tisi galoppante*); *Catalogo generale ufficiale. Esposizione di Belle Arti in Roma 1883*, catalogo della mostra, (Roma), Tipografia Bodoniana, Roma 1883, p. 54 (con il titolo *Tisi galoppante*); F. Fontana, *Pennelli e scalpelli, Esposizione internaz. di Belle Arti (Roma 1883)*, Giuseppe Galli Editore, Milano 1883, p. 73 (con il titolo *Tisi galoppante*); L. Chirtani, *L'Esposizione di Belle Arti a Roma. Segantini, il perduto!*, in "Corriere della Sera", a. VIII, n. 62, 4-5 marzo 1883 (con il titolo *Tisi galoppante*); F. Coccapieller, *Gli artisti trentini all'esposizione di Belle Arti. B. Malfatti, G. Segantini, E. Prati*, in "Il Raccoglitore", a. XVI, n. 665, giugno 1883 (con il titolo *Tisi galoppante*); *Catalogo ufficiale. Esposizione 1883*, catalogo della mostra, (Milano, R. Accademia di Belle Arti), Tipografia Alessandro Lombardi, Milano 1883, p. 42 (con il titolo *La tisi galoppante*); Filippi, *Esposizione di Belle Arti*, in "La Perseveranza", 27 agosto 1883 (con il titolo *Tisi galoppante*); Filippi, *Esposizione di Belle Arti, III*, in "La Perseveranza", 15 settembre 1883 (con il titolo *Tisi galoppante*); P. Levi, *Il secondo Rinascimento. Forma e colore*, Stabilimento Tipografico Italiano, Roma 1884, p. 476 (con il titolo *Tisi galoppante*); *Illustrierter Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalaste*, catalogo della mostra, (Monaco di Baviera, Glaspalaste), Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft Vormals Friedrich Bruckmann, Monaco di Baviera 1891, p. 103 (con il titolo *Ein Rosenblatt*); V. Grubicy De Dragon, *Courrier d'Italie*, in "L'Art dans les Deux Mondes", 1er tome du deuxième semestre, maggio 1891; *Cronachetta: Gli artisti milanesi all'Esposizione di Palermo*, in "Cronaca d'Arte", a. II, n. 3, 10 gennaio 1892; E.B., *Note Artistiche: due piccole Esposizioni Giovanni Segantini*, in "La Battaglia per l'Arte", a. I, n. 3, 29 dicembre 1892; M. Antelling, *La Donna bella: Ritratto ad olio*, in "Gazzetta Letteraria", n. 5, Milano-Torino 1894; *Catalogo. Esposizione LIII*, catalogo della mostra, (Torino, Società Promotrice delle Belle Arti), Tipografia L. Roux e C., Torino 1894, p. 21; *Gazzettino della Città. Alla Società Promotrice delle Belle Arti*, in "Gazzetta di Torino", 5-6 maggio 1894; *Gazzettino della Città. Alla Promotrice I.*, in "Gazzetta di Torino", 7-8 maggio 1894, Torino, (con il titolo *Un petalo di rosa*); *Catalogo Ufficiale. Esposizione di Opere del pittore G. Segantini*, catalogo della mostra, (Milano, Castello Sforzesco), Tip. Capriolo & Massimino, Milano 1894, p. 15; *La Mostra di Belle Arti in Milano*, in "L'Italia Artistica", n. 7, 18 giugno 1894; Neera, *All'Esposizione di pittura. «I sentimentali»*, in "Idea Liberale", n. 28, 15 luglio 1894; R. William, *Correspondance de l'*étranger, *Allemagne, Pologne, Italie: L'Exposition de Milan; Giovanni Segantini*, in "Gazette des Beaux Arts", Trente-septième année, troisième période, 1 gennaio 1895; B. Bibb, *The work of Giovanni Segantini*, in "The Studio", vol. XI, agosto 1897, Londra; W. Ritter, *Giovanni Segantini*, Gesellschaft für Vervielfältigende kunst, Vienna 1897, p. 22 ill. (con il titolo *Ein Rosenblatt*); Frantz, *Les Salons Anglais en 1898. New Gallery. Royal Academy. International Society*, in "La Gazette des Beaux-Arts", a. 40, tomo 20, 1 settembre 1898; L. Hevesi, *Die Ausstellung der Sezession*, in "Acht Jahre Sezession", Vienna 1898; W. Ritter, *Giovanni Segantini*, in "Gazette des Beaux-Arts", T. XIX, aprile 1898; W. Ritter, *L'Art decoratif aux dernières Espositions de Vienne*, in "Art et Décoration", n. 8, agosto 1898; Fred, *Das Werk Giovanni Segantinis*, in "Kunst und Kunsthandwerk", ottobre 1899, Vienna, e in "Gazzetta Letteraria", n. 11, Venezia 1899; P. Levi, *Il primo e il secondo Segantini*, in "Rivista d'Italia", a. II, vol. III, fasc. XI, novembre 1899, Roma, pp. 444 (con il titolo *Tisi galoppante*), 467, 470; P. Levi, *L'ultimo Segantini*, in "Rivista d'Italia", n. 12, Roma 1899; C. Treves, *Giovanni Segantini*, in *Catalogo. Esposizione di alcune Opere di G. Segantini. Ultimi lavori destinati all'Esposizione di Parigi. Altre Opere dei vari periodi della sua vita artistica*, catalogo della mostra, (Milano, Salone della Società di Belle Arti), Capriolo e Massimino Tipografi, Milano 1899, p. 19 (con il titolo *Un petalo di rosa*); L. Villari, *Giovanni Segantini*, T. Fisher Unwin, Londra 1901, p. 175, tav. f.t. (con il titolo *A rose leaf*); F. Salvatori, *L'Arte a Venezia - IV Esposizione Internazionale*, Roma 1902; F. Servaes, *Giovanni Segantini: Sein Leben und sein Werk*, Wien 1902; M. Montandon, *Segantini*, in "Velhagenund Klasing's Monatshefte", I, Bielefeld 1903; M. Montandon, *Les oeuvres religieuses et philosophiques de G. Segantini*, in "Mercure de France", t. XLVIII, Parigi 1903; M. Montandon, *Segantini. Künftler Monographien*, Derlag von Delhagen & Klafing, Bielefeld-Leipzig 1904, pp. 82 ill., 86-87 (con il titolo *Rosenblatt*); K. Abraham, *Giovanni Segantini. Ein psychoanalytischer Versuch*, in *Schriften zur augewandten Seelenkunde*, Heft II, Leipzig und Wien 1911; *Giovanni Segantini*, Photographische Union, Monaco di Baviera 1919, pp. 14 ill., 23 (con il titolo *Rosenblatt, die Gattin des Künstlers*); *Giovanni Segantini*, Photographische Union, Monaco di Baviera 1920, pp. 12 ill. (con il titolo *Petalo di rosa, la moglie dell'artista*), 20 (con il titolo *Un petalo di rosa, la moglie dell'artista*); *Catalogo Illustrato. Prima Biennale Romana. Esposizione Nazionale di Belle Arti nel Cinquantenario della Capitale Roma MCMXXI*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo dell'Esposizione), Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma 1921, p. 78; *Esposizione retrospettiva dell'Opera di Giovanni Segantini, Gaetano Previati, Vittore Grubicy De Dragon, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli*, catalogo della mostra, (Milano, Bottega di Poesia), Bertieri e Vanzetti, Milano 1922, p. 11 (con il titolo *Un petalo di rosa* e con le misure 64 x 47,5 cm); M. Montandon, *Segantini*, Bielefeld-Leipzig

1925; *Catalogo. XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (terza edizione), (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1926, p. 23; E. Somarè, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, vol. I, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, Milano 1928, pp. 238, 293, tav. 161; V. Costantini, *L'Arte per tutti. Giovanni Segantini*, Istituto Nazionale L.U.C.E., Roma, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1930, tav. 3 (con il titolo *Un petalo di rosa*); *Catalogue. L'Art italien des XIX^e et XX^e Siècles*, catalogo della mostra, (Parigi, Musée des Écoles étrangères contemporaines-Jeu de Paume des Tuileries), 1935, p. 69 (con il titolo *Pétale de rose*); A. Maraini, *Arte italiana a Parigi. Ottocento e Novecento al "Pallamaglio"*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LXII, n. 20, 19 maggio 1935, tav. f.t.; *I Grandi Maestri del colore. Segantini*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo 1937, pp. 8, 22-23 ill., tav. VI, ill. copertina (particolare); G. Segantini, *Giovanni Segantini e la tecnica del dipingere*, in "Illustrazione del medico", aprile 1939, p. 8 ill. (con il titolo *Un petalo di rosa*); N. Barbantini, *Giovanni Segantini*, Serenissima, Venezia 1945, p. 50, tav. VII (con il titolo *Petalo di rosa - Ritratto della moglie* e con ubicazione Galleria d'Arte Moderna - Milano); C. Baroni, G.A. Dell'Acqua, *Mostra di dipinti dell'Ottocento italiano*, catalogo della mostra, (Lugano, Museo Caccia - Villa Ciani), Tipografia Leins & Vescovi, Bellinzona 1948, p. 46 (con il titolo *Un petalo di rosa* e con le misure 90 x 80 cm); G. Segantini, *Giovanni Segantini*, Zurigo 1949; *La donna nell'Arte da Hayez a Modigliani*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Emilio Bestetti Editore d'Arte, Milano 1953, pp. 39, 51, tav. 65; G. Nicodemi, *Giovanni Segantini*, L'Arte, Milano 1956, pp. 224, 228 (con i titoli *Ein Rosenblatt* o *Petalo di rosa*), 236, tav. 81; T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Officina Edizioni, Roma 1968, n. II.253, pp. 22, 34, tav. 342 (con il titolo *Un petalo di rosa*); A.-P. Quinsac, *La peinture Divisionniste italienne. Origines et premiers développements 1880-1895*, Éditions Klincksieck, Parigi 1972, pp. 98-99, tav. 18 (con il titolo *Il petalo di rosa*); F. Arcangeli, M.C. Gozzoli, *L'Opera completa di Segantini*, Rizzoli Editore, Milano 1973, n. 311, pp. 112 ill.-113; *Segantini e la Permanente*, in "Il Giornale della mostra di Segantini 20 dicembre 1978/31 gennaio 1979", Milano 1978; C. Maltese, *Giovanni Segantini Bewältigung einer Jugend in der Malerei*, in H.A. Lüthy, C. Maltese, *Giovanni Segantini*, Orell Füssli Verlag, Zurigo 1981, p. 33; H.A. Lüthy, C. Maltese, *Giovanni Segantini*, Orell Füssli Verlag, Zurigo 1981, pp. 100 ill.-101 (con il titolo *Ein Rosenblatt*); A.-P. Quinsac, *Segantini. Catalogo generale*, vol. I, Electa, Milano 1982, n. 131A, pp. 101 ill.-103 ill.; *Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, a cura di A.-P. Quinsac, Cattaneo Editore, Oggiono 1985, pp. 127, 135, 137-138, 225, 235, 242, 248, 253, 255, 266, 291-293, 295, 374, 412, 455-456, 461, 509, 559, 741; G. Mascherpa, *Vittore, Segantini e il superuomo*, in *Segantini*, catalogo della mostra, a cura di G. Belli, (Trento Palazzo delle Albere), Electa, Milano 1987, p. 45; L. Mosconi, *Antologia*, in *Milano Brera 1859-1915. I premi di Brera dalla Scapigliatura al Simbolismo*, catalogo della mostra, a cura di M. Quadraroli, L. Mosconi, P. Thea, (Codogno - Milano, Ospedale Soave - Sala Napoleonica dell'Accademia di Brera), Cassa Rurale ed Artigiana del Basso Lodigiano, 1994, p. 88; A. Marieni, *Giovanni Segantini "Il pittore"*, Grafiche AZeta, Erba 1998, p. 19 (con il titolo *Petalo di rosa - ritratto della moglie*); A. Tiddia, *Segantini e le biennali veneziane: vicende e fortune espositive*, in *Segantini. La vita, la natura, la morte. Disegni e dipinti*, catalogo della mostra, a cura di G. Belli, A.-P. Quinsac, (Trento, Palazzo delle Albere), Skira, Milano 1999, pp. 60, 63; *Giovanni Segantini. Luce e simbolo 1884-1899*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Varese Biumo Superiore - Venezia, FAI Villa Menafoglio Litta Panza - Peggy Guggenheim Collection), Skira, Milano 2000, pp. 62-63 ill. (con i titoli *Petalo di rosa* o *Rose Petal*); A.-P. Quinsac, *Segantini*, in "Art Dossier", n. 179, Giunti, Firenze 2002, ill. (seconda di copertina); A. Imbellone, *Il mistero della vita*, in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2011, pp. 123-125 ill.; O. Cucciniello (scheda), in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2011, pp. 244-245; A.-P. Quinsac, *From Milan to Rome - The Long Journey of Italian Divisionism: A Pictorial Revolution between Tradition and Iconoclasm*, in *Divisionism. Mastery of Color? Effusion of Color!*, catalogo della mostra, (Lens, Fondation Pierre Arnaud), Hatje Cantz, Ostfildern 2013, p. 109 (con il titolo *Rose Petal*); *Divisionism. Mastery of Color? Effusion of Color!*, catalogo della mostra, (Lens, Fondation Pierre Arnaud), Hatje Cantz, Ostfildern 2013, pp. 251 ill., 289 (con il titolo *Rose petal*); A.-P. Quinsac, *Milano, le Alpi, il mondo*, in *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2014, p. 57; A.-P. Quinsac, *L'evoluzione del ritratto*, in *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2014, pp. 129, 148 ill.; *Schede*, a cura di A.-P. Quinsac, D. Tronelli, in *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra, a cura di A.-P. Quinsac, (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2014, p. 290; F. Servaes, *Giovanni Segantini. La sua vita e le sue opere*, a cura di A. Tiddia, Mag/Mart, 2015, pp. 42-43, 110; M. Rivosecchi, *Giovanni Segantini*, s.d., ill.

Finito di stampare
da Grafiche Antiga spa
Crocetta del Montello (TV)
settembre 2015