

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 68 (1999)
Heft: 4

Artikel: Giovanni Segantini e il suo "io" pittorico
Autor: Villatora, Ottorino
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-52210>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.07.2025

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

Giovanni Segantini e il suo «io» pittorico

Ottorino Villatora intravede nella vita di Segantini un «iter geografico ascensionale» scandito in tre tappe determinanti: prima Milano, dove Segantini scopre il valore tecnico della pittura – la prospettiva, il paesaggio, la figura –, poi la Brianza, dove nasce l'esperienza del sentimento, e infine i paesaggi alpini dei Grigioni che permettono all'artista di dedicarsi ad uno studio «totale» della natura, con la quale ben presto instaura un rapporto panico. Ed è proprio in quest'ultimo periodo, nei «capolavori sinfonici», che Villatora riconosce i punti più alti dell'arte segantiniana.

Accanto alla geografia ci sono le tecniche di composizione. Villatora si sofferma sul divisionismo e sul simbolismo, tecnica, quest'ultima, con la quale Segantini ha avuto un rapporto ambiguo.

Interessante infine il confronto con due pittori, Gaetano Previati e Giuseppe Pellizza, i quali, nel 1891, espongono insieme a Segantini, presente con Le due madri, alla Triennale di Brera. Attraverso questo confronto, Villatora illustra l'individualismo di Segantini, il suo isolamento voluto e cercato. L'esposizione di Villatora, tecnica e ricca di spunti interessanti, si avvale di riferimenti letterari, filosofici e semiotici, prospettando, anche se molto sommariamente, l'inserimento dello studio critico di Segantini nell'ottica della teoria della comunicazione.

(V.T.)

Dal *Coro di Sant'Antonio* (1879), prova finale di prospettiva all'Accademia di Brera, al *Trittico della natura* (1899), il percorso del pittore Segantini rimane, dalla Milano culturale e commerciale alle montagne del Maloja, una sempre continua e compatta cristallizzazione di una solitaria e sofferta personalità, che lentamente si forma e si matura, in una scontroso e rigorosa autogestione.

Sarebbe comunque impensabile, d'altra parte, la sua alta statura artistica, senza gli apparati esterni, privati e pubblici, regionali e internazionali, che producono, di momento in momento, quell'alimento, che lui, istintivamente, assimila o rigetta.

L'iter geografico ascensionale e l'esperienza artigianale della sua pittura (Milano-Brianza 1880-1886, Savognin 1886-1894, Soglio-Maloja 1894-1899), che passano dalla maniera scura-bituminosa lombarda (Mosè Bianchi) alle maniere millettiane e, finalmente, alla «purificazione» divisionista, indicano tappe progressive personali di una volontà decisa al successo.

Vittore Grubicy de Dragon, che, con il fratello Alberto, gestisce a Milano la Galleria d'Arte omonima, in v. S. Marco 16, annovera subito Segantini nella sua «scuderia» dal 1879, lo rappresenta in tutte le case private e pubbliche, dispone della sua produzione, firma le opere valide con la sigla intrecciata G.S.¹

Vittore, personalità complessa, mentore-mecenate di tanti artisti, pittore egli stesso (allievo di Anton Mauve della scuola dell'Aja)², è esperto d'arte e internazionalmente presente con i suoi protetti nelle Gallerie più importanti d'Europa, è raffinato critico (261 interventi nei principali periodici d'epoca dal 1886 al 1910: «Riforma» Roma, «Cronaca d'Arte» Milano, «Cronaca di Brera» Milano, «Pensiero Italiano» Milano, «Idea Liberale» Milano, «Triennale» Torino). Nel 1886, in un suo prolungato soggiorno a Savognin, Vittore costringe Segantini a ridipingere, in seconda versione e in chiave divisionista, *Ave Maria a trasbordo*, ormai deteriorata.³ Segantini accetta la sudditanza e la nuova tecnica, che sente subito intonata, in forma biopsichica.

Il simbolismo, nazionale-internazionale, coniugato in Italia (Lombardia, Toscana, Roma, Piemonte) e nelle città più importanti (Milano, Firenze, Roma, Torino, Venezia) in maniera eclettica pluriforme, lascia inizialmente Segantini sorpreso, perché egli è un visivo, tattilmente prensile, fortemente e realmente presente.

Certamente, anche il naturalismo-verismo, ormai storicizzato, non può risolvere la sua ansia panica.

La tecnica «divisa», cioè dei colori separati e non mescolati, risolve in lui il superamento di questo dissidio, perché i colori si esaltano nella nuova posizione isolata ed emanano luce e, soprattutto, evitano il tonalismo, che ripete supinamente il reale e dona finalmente alle cose quel significato simbolicamente immanente che le completano.

I suoi compagni di viaggio, alla I^a Triennale di Brera del 1891⁴, Previati Gaetano (1852-1920) e Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907), interpretano i loro soggetti con un divisionismo tutto soggettivamente perentorio: Previati, con lo scandalo della *Maternità*⁵, risucchia la figura in un nimbo interiore e in filamenti ondosi-pettinati, smaterializzando il contenuto con accanita ideistica simbologia, Pellizza, con i *Ritratti dei genitori - Ritratto di G. Giani - Pensieri*⁶, restringe, con tormentato rigore compositivo, i suoi soggetti intimi con sgranata e vellutata tela, piena di significazioni segrete e di suggestioni psichiche; Segantini, tra i due, presente, anche in catalogo, di fronte al dipinto di Previati, offre realmente una doppia maternità uomo-animale, *Le due madri*, che passa inosservata⁷, con una condensazione visiva immediata e un interno in controluce tremato.

¹ A.-P. QUINSAC, *Segantini, Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, ed. Cattaneo, Oggiono-Lecco 1985, p. 18.

² *Vittore Grubicy de Dragon*, a.c. di M. VALSECCHI e di Fr. VERCELLOTTI, Silvana ed., Milano 1976, pp. 101-105.

³ *Ibidem* (Lettere indirizzate al pittore Benvenuto Benvenuti, 14.02-24.02.1910), pp. 95-99.

⁴ A.M. DAMIGELLA, *La Pittura simbolista in Italia, 1885-1900*, Einaudi, Torino 1981, p. 85 e sg.

⁵ *Gaetano Previati*, catalogo Electa, a.c. di F. MAZZOCCA, Milano 1999, p. 26 e sg.

⁶ *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, a.c. di A. SCOTTI, Catalogo generale, Electa, Milano 1986, p. 12.

⁷ A.M. DAMIGELLA, *La pittura simbolista*, op. cit., p. 87 e sg.



Ave Maria a trasbordo, [1890-92], Museo Segantini, San Moritz

Se, come afferma il padre del simbolismo, Baudelaire, il medium espressivo dell'arte nuova è «centralizzazione e vaporizzazione dell'Io»⁸, Previati vaporizza, Segantini centralizza, Pellizza vaporizza e centralizza.

Le strade, nonostante gli incontri annualmente ritualizzati (mostre triennali), le rispettive e ricorrenti pubblicazioni (Previati, 1905-1906, Pellizza, *Il pittore e la solitudine* in «Marzocco» 1897, Segantini, *Così penso e sento la pittura*, in «Cronaca d'arte», 1891)⁹ e la massiccia stampa, che li accompagna, si divergono. Segantini, sempre più presente all'estero (Londra, Parigi, Berlino, Monaco, Dresda, Vienna)¹⁰, è tuttavia sempre più isolato, tra Savognin prima e Soglio-Maloja poi. Nonostante i confronti inevitabili con l'arte e gli artisti europei (Liebermann, Klimt) e italiani (Previati, Pellizza, Mentessi, Conconi ecc.), la densità epistolare che si intensifica sempre di più (918 lettere, secondo A.-P. Quinsac¹¹) che ricostruisce la sua sofferta vicenda umana e artistica *fin de siècle*, le sue relazioni difficili, i suoi rifiuti scontroso, testimoniano sempre l'incrollabile volontà dell'artista nella direzionalità totale della sua autodefinizione, senza i presunti o gratuiti «bernoccoli» filosofici o mentali, che tanti critici gli danno.¹²

⁸ Charles BAUDELAIRE, *Diari intimi*, ed. it., Milano 1952, p. 49.

⁹ Gaetano Previati, op. cit., p. 84 e sg.; G. Pellizza da Volpedo, in «Marzocco», anno II, n. 53, 31 gennaio 1897; Giovanni Segantini, in «Cronaca d'Arte», Milano, 1.01.1891 e in «L'opera completa di Segantini», a.c. di M.G. COZZOLI, ed. Rizzoli, Milano 1973, p. 85.

¹⁰ QUINSAC, *Trent'anni di vita artistica...*, op. cit. (Regesto), pp. 17-20.

¹¹ *Ibidem*.

¹² A.-P. QUINSAC, *Giovanni Segantini, Catalogo generale*, Electa, Milano 1982, p. 551 e sg. (Lettere di Romeo Boldori ad A. Brighenti, 1939).

Segantini trova, in particolare negli ultimi anni della sua esistenza, il formato grande della sua espressione, tra significato-contenuto e significante surdeterminato, come Cézanne, in una «presa totale della realtà»¹³: il paesaggio e la visione maestosa delle montagne che egli gagliardamente indaga e afferra e che trascrive con «luci colorate» (così Morbelli).¹⁴ Aria, insenature, pendii, sprofondamenti, fiumi, alberi, casolari, neve, ghiaccio, il mistero del cielo, trovano la sua più completa espansione sensoriale, come «una potenza amplificante»¹⁵ e «interpretante».¹⁶

Così Segantini arriva alla cosiddetta simbologia con il cuore, vale a dire attraverso stimoli situazionali (J.S. Bruner 1988¹⁷), che lo condizionano di volta in volta, non in senso pavloviano, ma guidato da un sistema di segni emozionali, in cui la visibilità diventa significativa attraverso la natura, che egli adora, senza il salto metaforico, che, secondo A. Henry, «fa violenza al reale»¹⁸, percorrendo il suo discorso metonimico con la sua personale, contagiosa, magica *parole*.

L'atto culturale e sperimentale della sua prima confusa pittura è ormai lontana, ma da questo *humus* travagliato è riuscito a trovare il suo metodo e la sua cerebrazione cosciente e non incosciente, come, all'epoca, prima di Sigmund Freud, pretendeva Paola Lombroso¹⁹ per l'operatore d'arte; ora la tecnica divisa diventa il medium funzionale, che dal vero particolare trapassa al vero universale.

La modalità di Van Gogh, mediata attraverso il libro o Grubicy, convulsamente stenografica e orgiasticamente violenta, viene ridotta a una pacata e rocciosa scrittura a tratto, stratificata e sintetizzata con una forza continuamente resistente e palpitante.

E, quando egli tenta di usare direttamente e artificialmente un linguaggio letterario-simbolico (*Le lussuose, Angelo della vita*), pur con una magistrale capacità lineare organicamente secessionista, egli si sente un altro: «Quando, per circostanze, mi costringono ad abbandonare la natura e cercarla in me stesso... sono tormentato da un rimorso di scrupolo continuo, che mi rode come una cattiva azione, anche sapendo che ciò che faccio è giusto».²⁰

La sua grandezza, autonomamente costretta, è quella sua caparbia capacità di essere solo se stesso, «nella piena libertà dell'Io», come egli confessa alla scrittrice Neera (Anna

¹³ MENNA, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1983, p. 30.

¹⁴ Segantini, a.c. di G. BELLÌ, Electa, Milano 1987, p. 20.

¹⁵ L.S. VYGOTSKIJ, *Il processo cognitivo*, ed. it., Torino, Boringhieri, 1980; cfr. anche *L'emozione estetica*, a.c. di A. ARGENTON, ed. Il Poligrafo, Padova 1993, p. 181.

¹⁶ C.S. PEIRCE, *Scritti di filosofia*, trad. it., Cappelli ed., Bologna 1978.

¹⁷ J.S. BRUNER, *La mente a più dimensioni*, Laterza, Bari 1988; cfr. anche *L'emozione estetica*, a.c. di A. ARGENTON, op. cit., pp. 180-181.

¹⁸ A. HENRY, *Metonimia e metafora*, trad. it., Torino 1975, pp. 77-78.

¹⁹ P. LOMBROSO, *La cerebrazione incosciente*, in «Vita Moderna», Milano 1893; cfr. A.M. DAMIGELLA, op. cit., pp. 110 e sg.

²⁰ A.-P. QUINSAC, *Trent'anni di vita artistica*, op. cit., nota 1, p. 153 (Lettera di G. Segantini a Vittore Grubicy, 21.12.1893).

Radius Zuccari, 1846-1918), il 21 gennaio 1896²¹ contro tutte le sollecitazioni esterne di un simbolismo lombardo-europeo o troppo ideistico o troppo psicologico-sociale.

Se, come dichiara ancora a Neera, Milano gli ha fatto conoscere il suo valore tecnico (prospettiva, paesaggio, figura), se la Brianza la padronanza e l'esperienza del sentimento, nei Grigioni, ora, esplodono quei «profondi studi» della natura, che accentuano l'unico scopo della sua espressione «quello d'impossessarmi assolutamente e francamente di tutta la natura in tutte le sue gradazioni dall'alba al tramonto, dal tramonto all'alba, con la relativa struttura e forma di tutte le cose, così per l'uomo come per gli animali e per gli insetti, per creare poi energicamente, vivamente l'opera, che sarà tutta ideale».²²

È interessante notare come questo processo comportamentale, che va verso l'affascinamento-incantamento, contro ogni metodo (storico, genetico e strutturale) d'interpretazione o di decifrazione biografica, passa dall'oggetto reale all'oggetto di conoscenza e di autoconoscenza, che nobilmente «forma».²³

In questa interminabilità costruttiva ed esplorante, che oggi l'aridità tecnologica e digitalizzata soffoca, la storia di Segantini e il suo testo iconico (e vale la pena di insistere) dovrebbero essere ravvicinati e, finalmente, analizzati con l'apporto delle scienze della comunicazione, che, secondo L. Althusser²⁴, instaurano un controdiscorso scientifico e scientifico, vuol dire formalizzato, contro il prodotto-opera ormai storicizzata, per rivalutare, con giustizia, la sua grande personalità, una partenza e arrivo irripetibili.

L'ultima visione, il paesaggio montano, il panorama, l'altezza, la dimensione scenica (il formato grande), il dominio dello spazio e del colore atmosferico, la penetrazione del naturale (macro/micro) o la forza dell'orizzonte roccioso, la tenerezza del cielo, che lo investe, il cuore dell'uomo, dell'animale²⁵, è questo il vocabolario compatto della sua scrittura conquistata che, con Hjelmslev, si può leggere come testo linguistico, tra sistema e processo di dipendenza autonoma. Quando G. Seurat, il padre del divisionismo scientifico, dichiara «tutti vedono della poesia in ciò che faccio... io applico solo un metodo e questo è tutto»²⁶, o quando dipinge *La Grande Jatte* (1886), ricorre a un procedimento strettamente analitico (toni, componenti, unità cromatiche, zone puntiformi, relazioni dipendenti, costanti varianti/invarianti), cioè organizza la sua tela come una struttura. Anche Segantini, che usa il suo divisionismo a tratti varianti, trova il suo metodo, la sua *parole*, ma la sua verità scientifica diventa verità poetica: la *tranche de vie* inanimata si fa animata e il paesaggio acquista spessore, si sprofonda, si intimizza, si agita in trasparenza vitrea, eleva il suo splendore cromatico in un continuum vibrato e si decanta infinito in un reliquario statico. Segantini non decora o indora, come si legge, una superficie, ma decora e rappresenta la profondità della superficie, in quel modo di sentire il mondo, che

²¹ *Ibidem*, p. 692.

²² *Ibidem*, p. 691 (Lettera di G. Segantini a Neera, 15.01.1896).

²³ *Emozione estetica*, a.c. di A. ARGENTON, op. cit., p. 184; cfr. *Itinerari freudiani*, a.c. di A. TRIMARCO, Officina ed., Roma 1979, pp. 93 e sg.; cfr. M. PLEYNET, *L'enseignement de la peinture*, trad. it. Milano, 1974.

²⁴ F. MENNA, op. cit., p. XIII; cfr. L. ALTHUSSER, *Per Marx*, trad. it., Roma 1967.

²⁵ L. HJELMSLEV, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, trad. it., Torino 1968, pp. 5-44.

²⁶ J. REWALD, *Le Post-Impressionisme*, Paris 1956.

interpreta Charles Baudelaire: «intimità, spiritualità, colore, aspirazione verso l'infinito, espressi con tutti i mezzi presenti nelle arti». ²⁷ Mezzi, che, con Max Bense, possiamo scandagliare in una semiotica visiva plurima (formemi, cromemi, percettemi). ²⁸

Segantini, nell'intrico scandito dal ritmo (creatività, personalità, forma dell'opera), assomma, di volta in volta, un'interpretazione del «vivere-in-prossimità» ²⁹ d'istinto prima che culturale, perché non è importante il «che cosa» (montagna-bottiglia/scolabottiglia-oggetto trovato o assemblato), ma è importante il «come», cioè come egli inventa il suo linguaggio strutturalmente codificato e la panica partecipazione della sua *Einfühlung*.



*La valanga,
probabile studio
per il medaglione
destro de La vita, [1899],
Museo Segantini
San Moritz*

²⁷ Charles BAUDELAIRE, *Scritti sull'arte*, op. cit., p. 59.

²⁸ Max BENSE, «*Estetica*», trad. it., Bompiani, Milano 1974.

²⁹ S. FRIEDLÄNDER, *Storia e psicoanalisi*, trad. it., Roma 1977, p. 88.

L'ultimo Segantini, quello dei suoi capolavori sinfonici, che si rivolge alla natura («ciò che mi trascina e che mi affascina, il mio pensiero è immenso amore che nutro per la natura»), che vuole continuamente solo superare se stesso («io non penso mai a superare gli altri, ma a superare me stesso»), che vuole l'espressione del cuore («tu vedi che l'espressione della mia arte esce dal cuore e non dalla mente»), che si china su ogni cosa bella con lo stesso entusiasmo («io provo lo stesso entusiasmo, riproducendo il filo d'erba o il cielo»)³⁰, frontalizza, in relazioni più disparate (visibilità, psiche, mistero, suggestione, occhio/spirito) la sua visione, frantumando la razionale finestra prospettica rinascimentale in indefiniti punti focali, in un tessuto vibrato-trasfigurante, dove ogni parte respira.

In una parola: Segantini non vuole manipolare la sua realtà in una ripetizione differente, come afferma R. Barilli³¹, ma vuole possederla, «abitarla»³², a cui si dà, prima di tutto, «con il suo corpo»³³, poi con tutto ciò che delimita il suo sguardo, per segnare la mappa dell'«io posso» e subito il mondo visibile e del suo progetto diventano manifesti, in una gaudiosa e colorata epifania, perché, come dichiara Cézanne, «la pittura è all'interno».³⁴

Allora la montagna si interroga, di laggiù, si fa vedere all'artista, che la reinterroga, tra ispirazione ed espirazione e lo scenario nevoso, che egli domina dal centro, l'immobilità della mucca con la bocca all'erba o all'abbeveratoio o al ruscello e la slitta carica di vita o di morte, dispiegano l'universo suo e di tutti, carico di essenze rassomiglianti e di significazioni mute.

Segantini potrebbe concludere con Klee, il «dissolvente»: «sono inafferrabile nell'immanenza»³⁵, in quella gravidanza centralizzata e in quella complessità «decisiva»³⁶ incommensurabile, dove si innesta il significato ultimo dell'abbraccio delle due tessere, natura-idea, e, finalmente, morire a 41 anni, in alto a 2700 m e rinascere nel suo centenario, alle soglie del duemila, in basso, come un nuovo fiore.

³⁰ A.-P. QUINSAC, *Trent'anni di vita artistica*, op. cit., pp. 151-153 (Lettera di G. Segantini a Vittore Grubicy, 17/04/1898).

³¹ Renato BARILLI, *Informale-oggetto-comportamento*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 106 e sg.

³² Maurice MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, trad. it., SE, Milano 1989, p. 13 e sg.

³³ *Ibidem*, p. 17.

³⁴ *Ibidem*, p. 31.

³⁵ Paul KLEE, *Journal*, 1959, trad. it., Il Saggiatore, Milano 1960.

³⁶ *Emozione estetica*, a.c. di A. ARGENTON, op. cit., p. 132; cfr. E. RAUSCH, *Das Eigenschaftsproblem in der Gestalttheorie der Wahrnehmung*, in Metzger W., vol. I, Göttingen, Hogrefe 1966.