

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani

Herausgeber: Pro Grigioni Italiano

Band: 68 (1999)

Heft: 4

Artikel: Segantini, il divisionismo italiano, le avanguardie francesi e la cultura visiva europea

Autor: Quinsac, Annie-Paule

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-52213>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.02.2025

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

Segantini, il divisionismo italiano, le avanguardie francesi e la cultura visiva europea

Poter ospitare un intervento di Annie-Paule Quinsac in questo numero speciale consacrato a Segantini è, per la nostra rivista, un fatto significativo e di notevole importanza.

La Quinsac, non ci sarebbe bisogno di dirlo, è la più grande conoscitrice dell'opera e della vita del pittore. Nessun discorso serio sull'opera segantiniana può prescindere dagli studi critici di Annie-Paule Quinsac, innanzitutto dai più volte citati Segantini. Catalogo generale (1982) e Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati (1985), nonché da molti altri interventi in riviste specializzate e cataloghi, di cui il lettore troverà alcuni riferimenti nella bibliografia del presente articolo.

L'intervento di Annie-Paule Quinsac si articola in quattro capitoletti preceduti da un paragrafo introduttivo in cui la studiosa denuncia la mancata realizzazione - il centenario sarebbe stata l'occasione buona! - di un'esposizione internazionale, capace, finalmente, di eliminare gli annosi preconcetti che rendono impossibile, o per lo meno difficile, una fruizione e una comprensione scientificamente corretta delle opere di Segantini. Anche i testi in catalogo per le mostre di Zurigo, San Gallo e San Moritz di quest'anno presentano, secondo la Quinsac, delle mancanze, in quanto non tengono conto degli studi scientifici svolti in Italia da oltre trent'anni e quindi trascurano la complessa questione del divisionismo italiano, movimento nel quale Segantini era saldamente radicato, senza tuttavia subire, come spesso erroneamente si pensa e si scrive, l'influsso delle avanguardie francesi.

Nei paragrafi successivi, la Quinsac illustra il movimento divisionista italiano, indipendente e non importato da quello francese; definisce la posizione che Segantini assume all'interno di tale corrente artistica e spiega i motivi per il distacco della sua arte dall'impegno politico e sociale, diversamente da quanto hanno fatto altri pittori contemporanei; descrive l'ambiente milanese, fortemente segnato dalla tradizione pittorica lombarda, e il ruolo determinante che Vittore Grubicy ebbe non solo per la nascita e lo sviluppo del divisionismo italiano, ma anche per la formazione culturale, intellettuale e quindi artistica di Segantini; infine la Quinsac ricostruisce l'iter artistico che ha determinato la cultura visiva di Segantini e commenta le sue scelte tecniche, illustrando gli elementi più significativi della sua esclusiva pratica pittorica.

Il testo della Quinsac è sintetico ma altamente informativo, sapientemente organizzato, sottilmente polemico, rigorosamente scientifico, ricco di spunti interessanti e anticonvenzionali, impregnato di una profonda e articolata conoscenza non solo dell'opera e della vita di Segantini, ma di tutto il contesto socio-culturale, artistico e critico che ha preceduto e accompagnato, determinandola, la vicenda artistica del grande pittore.

(V.T.)

In questo 1999, la ristrutturazione del Museo Segantini a San Moritz e, dal lato italiano, l'acquisizione dell'archivio Vittore Grubicy da parte del Museo d'Arte Moderna di Trento, hanno segnato due traguardi importanti per la conoscenza dell'opera di Segantini. Tuttavia l'occasione di una esposizione internazionale che nell'anno del Centenario ne presenti gli esiti maggiori fuori del contesto italiano o svizzero è stata di nuovo persa: si sono infatti riproposte le stesse difficoltà che da sempre hanno circondato la diffusione dell'opera segantiniana – troppo riprodotta e poco vista dal vero – a cavallo di tre culture¹ che, malgrado la vicinanza geografica, non riescono a collaborare o intendersi, in un contenzioso già rivelatosi determinante nel confinare l'artista a un ruolo secondario entro la pittura internazionale di fine secolo. Il Segantini divisionista che – muovendo dalla scomposizione ottica del colore – ha risolto il problema della luce in modo atto al proprio personalissimo percorso simbolista, in realtà è pittore che, nell'arco di soli tredici anni, ha creato capolavori legati al paesaggio dell'Engadina, con una tecnica lenta e dunque inadatta a una produzione numerosa. Sparsi in tutto il mondo – a parte la forte concentrazione museale e privata in Svizzera, dove per altro vige una politica contraria ai prestiti – tali capolavori sono, effettivamente, di estrema fragilità, poiché realizzati sulle prime tele industriali finissime, con una materia ricca che facilmente si scrosta, il che spesso ne rende problematico lo spostamento.

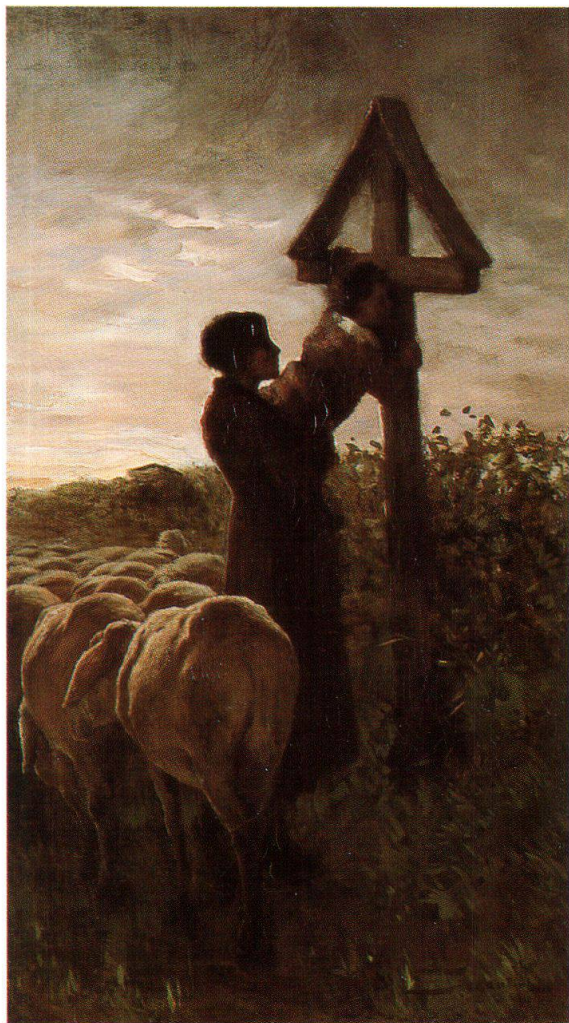
Mentre la mostra Segantini, organizzata dal Kunsthaus di Zurigo nel 1991², era stata accolta con accese polemiche³, risvegliando l'interesse della critica di lingua tedesca per l'artista trentino, è sconcertante constatare come i testi in catalogo per la successiva manifestazione, del centenario, tenutasi a Zurigo, San Gallo e San Moritz – che avrebbero dovuto essere la risultante di tale risveglio –, ignorino il lavoro scientifico svolto in Italia da oltre trent'anni, e non soltanto su Segantini ma anche sulla complessa questione del

¹ Austriaco per gli Austriaci, Svizzero per gli Svizzeri, Segantini, nato ad Arco di Trento, ancora terra irredenta, tentò tre volte di ottenere la cittadinanza italiana. Nel rintracciare i tentativi falliti, ho scoperto che la Luogotenenza di Innsbruck, nell'ottobre 1867, aveva concesso al bambino «Segatini» (la «n» sarà aggiunta dopo) e alla sua sorellastra Irene «il permesso per l'emigrazione nel Regno d'Italia», liberandolo quindi dagli obblighi della cittadinanza austriaca. Il documento non fece testo quando il giovane artista fu dichiarato «renitente alla leva»: seppellito nell'archivio di Trento, rimase ignoto allo stesso Segantini, morto nella convinzione che l'Austria non lo avesse mai svincolato.

All'Esposizione Universale del 1900, Segantini avrebbe dovuto presentare il *Panorama dell'Engadina* nella sezione svizzera. La retrospettiva che sostituì il *Panorama* ebbe invece luogo nella sezione italiana, organizzata da Alberto Grubicy. Fu l'Austria per prima a onorare l'artista dopo la scomparsa: la monografia di Franz SERVAES, *Segantini. Sein Leben und Sein Werk*, Vienna 1902, pubblicata dal Ministerium für Kultur und Unterricht, segue l'antologica alla Secessione Viennese del 1901, in cui cinquantasei opere erano esposte a confronto con le sculture di Rodin. Nel decennio successivo, la Svizzera dedica a Segantini un Museo-mausoleo a San Moritz.

² Ero commissario della mostra che avrebbe dovuto tenersi anche al Petit Palais di Parigi, ma che, per il rifiuto al prestito di almeno una delle opere del *Trittico* da parte della Confederazione Elvetica, si svolse solo al Kunsthaus di Zurigo. La accompagnava l'installazione di Beuys *Voglio rivedere le mie montagne*.

³ Vedi in particolare, Beat STUTZER, in *Giovanni Segantini*, a.c. di Beat STUTZER e Roland WASPE, edizioni Hatje, Zurigo 1999, p. 67. La polemica centrale si accese nel 1977, quando si organizzarono due esposizioni didattiche. La prima, della Gewerkschaft Kultur, Erziehung und Wissenschaft, intitolata *Segantini – ein verlorene Paradies?*, era impostata su un discorso politico e criticava severamente la presunta «latitanza» di Segantini di fronte ai problemi sociali. La seconda, *Die Welt des Giovanni Segantini*, curata dal Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, pretendeva invece di spiegarne, in termini generici, l'iconografia.



*Il bacio alla croce, [1881-82],
Kunstmuseum, San Gallo*

divisionismo italiano⁴, all'interno del quale Segantini non viene nemmeno preso in considerazione. Ne scaturisce un artista sradicato dal contesto, «pointilliste» suo malgrado, accostato alle grandi avanguardie francesi – che su di lui non ebbero il minimo influsso – e infine elevato al ruolo di «precursore dell'arte moderna», «vicino a Fantin-Latour» in quanto anch'egli servitosi «delle tecniche impressioniste per riformulare antichi contenuti»⁵. Vale a dire, un Segantini ancora una volta vittima dell'invadente pregiudizio culturale nato dalla visione francocentrica, che nei paesi anglosassoni va fatta risalire a Roger Fry, e in quelli di lingua tedesca a Julius Meier Graefe, secondo il quale non sarebbe

⁴ E non parlo solo di me ed, esemplarmente, del *Catalogo ragionato*, Electa, Milano 1982. Ma si pensi anche soltanto a BELLONZI-FIORI, *Archivi del Divisionismo*, Officina Edizioni, Roma 1969; AA.VV., *Mostra del Divisionismo italiano*, Palazzo della Permanente, Milano 1970; POGGIALINI-TOMINETTI, *Un decennio di studi sul Divisionismo*, in «Arte Lombarda», 1978, n. 50; DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Einaudi, Torino 1981, menzionato dal solo Klemm; *L'età del Divisionismo*, a.c. di Gabriella BELLI e Franco RELLI, Milano, Electa, 1990; e infine il catalogo della mostra *Divisionismo italiano*, Palazzo delle Albere, Trento 1990.

⁵ Mathias FREHNER, *Un precursore dell'arte moderna*, in *Segantini*, 1996, op. cit., p. 23.

degnata d'interesse alcuna forma d'arte sviluppatasi all'infuori di quella successione d'eventi, tutti maturati a Parigi, che inesorabilmente conducono all'arte moderna. Il percorso obbligato parte dall'impressionismo, per arrivare ai Fauves e ai cubisti – attraverso il postimpressionismo (che include neoimpressionismo o *pointillisme*) – e di qui al minimalismo, passando per tutti i linguaggi astratti. Tale eccessiva semplificazione della storia dell'arte moderna – ancora valida oggi in certe università americane –, ha il palese inconveniente di escludere chiunque non si inserisca nello schema (di fatto, poi, soltanto negli ultimi venti anni si sono riconsiderati in Francia il simbolismo accademico o i *Pompier*s). È una schematizzazione particolarmente dannosa quando applicata a paesi come l'Italia, il cui contesto culturale e artistico risponde a dinamiche ben diverse. Ne ha sofferto, in specie, il divisionismo italiano, che all'estero tende ancora a essere considerato l'ultimo comparso sulla scena neoimpressionista, e perciò non degno di attenzione critica. Combatto da oltre trent'anni contro questa riduttiva banalizzazione, avendo per prima analizzato il divisionismo italiano come un movimento parallelo al neoimpressionismo francese, senza radici nella cultura parigina.⁶

E invece, proprio inserendosi in questa prospettiva, gli autori dell'ultimo catalogo svizzero hanno creduto di servire la gloria di Segantini, riscattandolo dalle accuse sul contenuto dei suoi dipinti, tradizionalmente criticati nel loro paese perché sentimentali e conservatori nel retaggio di una incongrua strumentalizzazione politica. Nella Confederazione Elvetica l'opera di Segantini, infatti, ancora risveglia le passioni. Scrive giustamente Beat Stutzer: «Più del temporaneo discredito del simbolismo, ebbe un'influenza fatale sulla fama di Segantini il suo arbitrario arruolamento, a cominciare dagli anni Trenta, tra i fautori di una regressiva arte patriottica. Come è successo per Friederich Nietzsche, si è abusato funestamente anche di Segantini per metterlo al servizio dell'ideologia del “sangue e della terra”». ⁷ Anche in Italia, dove la teoria del carattere «importato» del divisionismo ha radici antiche – Vittorio Pica ne è probabilmente l'involontaria fonte, con echi negli anni Venti in Ugo Ojetti⁸ – e conta tuttora dei sostenitori, non sono mancati i critici che hanno immesso Segantini nella corrente «sociale»⁹, rifiutandone la dimensione simbolista.

⁶ Vedi QUINSAC, *Le divisionnisme italien, un mouvement difficile à cerner*, in «L'Information d'histoire de l'art», n. 4, 1969; *La peinture divisionniste italienne, origines et premiers développements*, Klincksieck, Parigi 1972; *Het Italiaanse Divisionisme. Di autonomie en de diepere betekenis ervan in de context van het Europa rond de eeuwwisseling*, in *Ottocento Novecento. Italiaanse kunst 1870-1910*, catalogo della mostra al Rijksmuseum Vincent Van Gogh di Amsterdam e alla Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma, 1988, pp. 167-178 e pp. 222-231; *Dibattito teorico intorno al Divisionismo, note sulla fortuna critica del movimento*, in «L'età del Divisionismo», op. cit., 1990, pp. 95-105; *Giovanni Segantini, trentino e senza patria: chiave di lettura per una mostra antologica*, in «Catalogo mostra Segantini», Trento 1987.

⁷ Beat STUTZER, op. cit., 1999, p. 66.

⁸ Il critico napoletano Vittorio Pica, che sul finire del secolo fu voce importante nella diffusione delle avanguardie impressioniste e postimpressioniste da Parigi, dove svolgeva attività di critico d'arte, non fece distinzione tra *pointillisme*, divisionismo belga e divisionismo italiano nei suoi primi articoli: *Impressionisti, divisionisti e sintetisti*, in «L'arte europea a Venezia», 1895, pp. 112-135, e in «L'arte mondiale a Venezia», 1897, pp. 149-169. Ugo Ometti, nel suo esacerbato nazionalismo, ebbe tendenza a rifiutare la tecnica divisionista come una forma di intrusione straniera (*La pittura italia dell'Ottocento*, Milano 1928). Si veda Carlo MAGNANI, *L'età del divisionismo*, op. cit., pp. 112-133.

⁹ Per l'ultimo trattamento dell'argomento si veda ancora SCOTTI, *Paradis perdu l'Europe symboliste*, catalogo della mostra tenutosi al Musée des Beaux Arts, di Montréal, Canada.

Segantini, i divisionisti e l'impegno politico in arte

In occasione della mostra *Arte e socialità in Italia*¹⁰ avevo già sottolineato «l'ambiguità tragica di Segantini nei confronti della socialità. Libero da qualsiasi legame di classe, egli visse le vicende politiche italiane con un doppio distacco, quello che nasce dal risiedere all'estero e quello di non sentirsi legato da nessun dovere di fedeltà verso le proprie origini sociali». La pittura sociale in senso assoluto non fa parte della sua opera. I suoi quadri non sono mai né una denuncia dello sfruttamento delle classi oppresse né una protesta. Come spesso accade a chi è stato defraudato del senso di sicurezza durante l'infanzia, Segantini era profondamente fatalista, vale a dire conservatore. Morta la madre, a sette anni fu sradicato dalla sua terra trentina e condotto a Milano; del paese natio poté serbare soltanto una nostalgia compensativa che, più tardi, si mutò in bisogno di comunione con la natura, in particolare con il paesaggio aspro delle montagne. Sarà tale esigenza, unita alle difficoltà di cittadinanza e d'inserimento sociale, che lo costringerà a emigrare sulle Alpi svizzere. Non fu certo il richiamo della vita contadina – assunto a esempio di primordiale purezza –, ma piuttosto un amore viscerale per la montagna, luogo della mente e «terra da mito».

La dimensione sociale fu invece molto importante nel pensiero e nell'opera di Emilio Longoni che, dopo il sodalizio con Segantini, fece sue le teorie socialiste e si avvicinò alle correnti anarchiche, maturando, dopo il 1890, una concezione della pittura come messaggio politico, tanto che *Riflessioni di un affamato* (1893) gli valse una condanna per «istigazione all'odio di classe» quando ne apparve la riproduzione sul numero del primo maggio del periodico «Lotta di classe», accompagnata da un dialogo satirico. *Riflessioni di un affamato* e l'altro suo capolavoro politico, *L'oratore dello sciopero*, del 1891, sono importanti nella pittura italiana degli anni Novanta per la proposta di una situazione operaia metropolitana, come *Piazza Caricamento a Genova* (1891) o *La diaria del lavoro* (1893) di Plinio Nomellini, *Le cucine economiche a Porta nuova* del 1887 di Attilio Pusterla (acquisito da Vittore Grubicy ed esposto a Londra nel 1888) o *L'Alba dell'operaio* (1897) di Giuseppe Sottocornola. Longoni, però, nel panorama italiano di quegli anni (*La giornata dell'operaio* di Balla è del 1904 e *Fallimento* del 1902), è l'artista che più mette l'accento sulla rivendicazione sociale. Non a caso, comunque, Nomellini, Longoni e Pusterla – quest'ultimo non direttamente legato alla sperimentazione divisionista –, furono di persona implicati nei moti anarchici¹¹ che sconvolsero la coscienza politica italiana all'inizio degli anni Novanta, quando l'orientamento repressivo e nazionalista crispiano e, di pari passo, la presa di coscienza delle classi operaie, generavano duri conflitti. Nomellini fu persino imprigionato a Genova nel

¹⁰ Si vedano: QUINSAC, *Giovanni Segantini*, pp. 198-202, e Paola MARTINELLI-Alessandra PINO, *Il realismo sociale nelle mostre milanesi dal 1865 al 1915*, pp. 227-237, entrambi in *Arte e socialità in Italia, dal realismo al simbolismo, 1865-1915*, catalogo della mostra al Palazzo della Permanente, Milano 1979, che rimane strumento fondamentale per avvicinarsi ai problemi legati alle tematiche sociali in Italia tra fine Ottocento e primo Novecento.

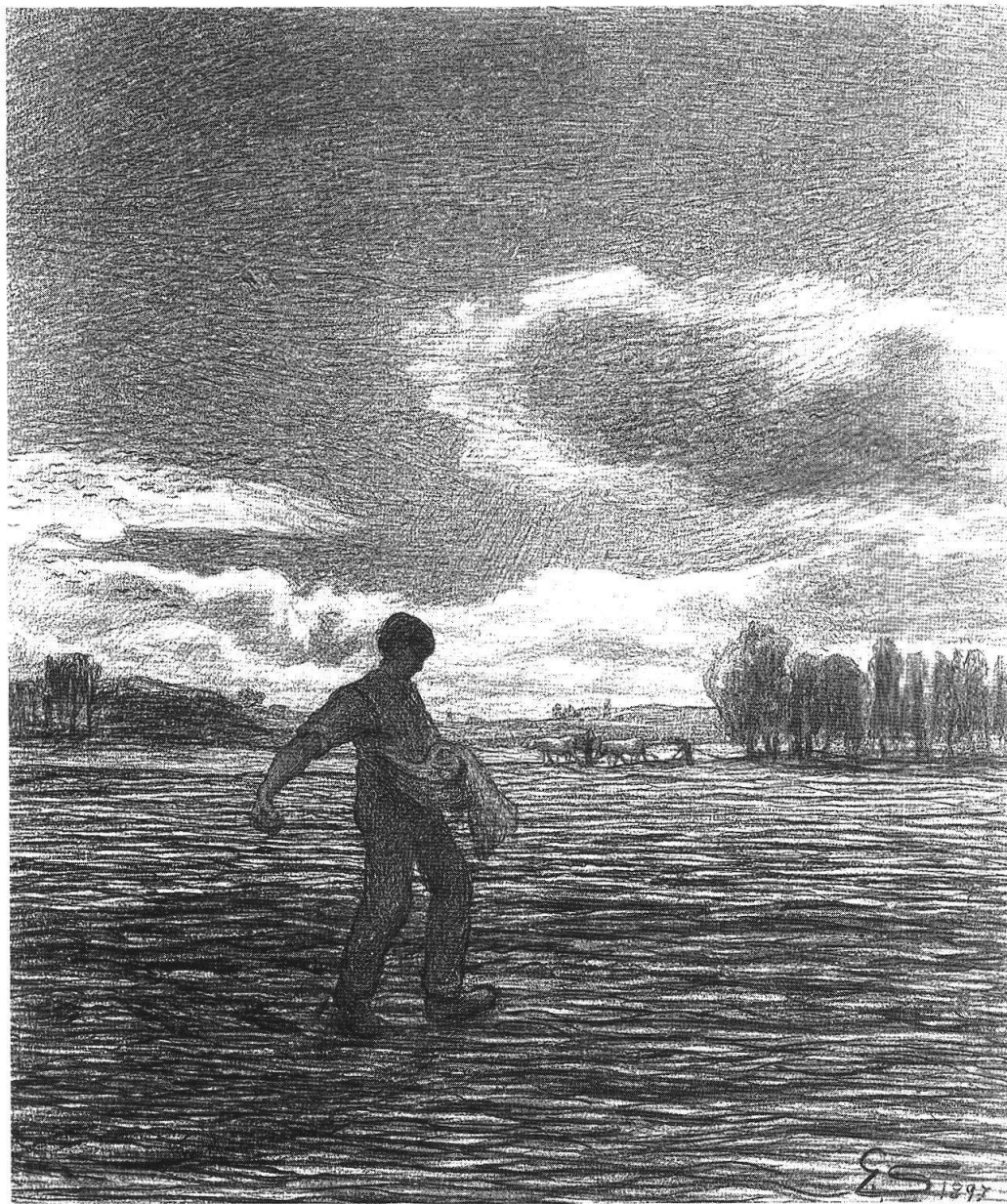
¹¹ Si vedano, oltre alle singole voci di *Arte e socialità in Italia*, op. cit., Marco ROSCI, *Prefazione*, in Aurora SCOTTI, *Giuseppe Pellizza da Volpedo. Il Quarto Stato*, Mazzotta, Milano 1976, pp. 7-11; Marisa DALAI EMILIANI, *Una traccia per Emilio Longoni pittore sociale*, in *Emilio Longoni*, catalogo della mostra al Palazzo della Permanente, Milano 1982, ripreso poi in Giovanna GINEX, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, Motta, Milano 1995, pp. 26-29 e pp. 196-200; Giovanna GINEX, *Attilio Pusterla e le cucine economiche*, in «Quaderni della Galleria d'Arte Moderna di Milano», 1883, n. 1.

'94, con l'accusa di anarchia per il coinvolgimento nel gruppo di Luigi Galleani¹², mentre Pusterla, nel 1899, anno cruciale per le rivendicazioni politiche del proletariato, onde evitare simili condanne, fuggì negli Stati Uniti. A Parigi, nel 1894, in ambiente neoimpressionista, il critico Felix Fèneon e i pittori Maximilien Luce, Pissaro e Signac furono coinvolti nell'attentato di Emile Henry; ma, pur fortemente recepita, la lezione anarchica non influenzò direttamente le tematiche o il discorso critico di una pittura già poderosamente impostata sulla vita moderna cittadina. Ovviamente si tratta di un sincronismo di eventi, non di influenza reciproca; di fatto, in Italia, dove erano più numerosi gli artisti legati alle poetiche della realtà contadina, e si dovette aspettare la stagione romana del divisionismo – primo Novecento - per l'avvento di una tematica urbana, la spinta anarchica ebbe un influsso diretto sull'iconografia. Il decennio '90 fu, comunque, la stagione in cui divisionismo, alle prime armi, e pittura sociale s'intrecciarono, mentre il decennio precedente era stato dominato dal realismo sociale. Lo stesso Vittore Grubicy, figura chiave nella stagione del primo divisionismo, in un articolo sulla «Riforma», *Il socialismo in Italia secondo le osservazioni di un artista* (27 luglio 1889), suggeriva come dovere dell'artista attrarre l'attenzione della borghesia sulle vicissitudini delle classi diseredate, anche se poi, nella propria opera pittorica si limitò a essere un paesaggista. Sull'iconografia sociale italiana ebbe, tuttavia, più influsso che non la stampa socialista o le fonti anarchiche, il pensiero di Tolstoj e di Ruskin, intriso di umanesimo cristiano. La vicenda politico-culturale che, in una maturazione di dieci anni, portò Giuseppe Pellizza da Volpedo dal sentimentalismo pietista di *Speranze deluse* e *Sul fienile* a *Il Quarto Stato*, concluso nel 1902, non ha riscontro in Italia o all'estero. *Il Quarto Stato* rappresenta un superamento dell'umanitarismo, e va letta quale traduzione visiva del concetto marxista adattato alla realtà contadina. Per questo costituisce un unicum nell'iconografia sociale europea a cavallo dei due secoli.

Malgrado abbia accettato, sotto l'influenza di Pellizza, di illustrare una delle testate del numero di maggio de «L'Almanacco Socialista», Segantini, e non a caso, deve affidarsi al prototipo millettiano del seminatore per rappresentare la *Propaganda*: era una tematica che non sentiva e dunque non prese neppure in considerazione i suggerimenti del realismo sociale; si liberò dei retaggi del suo passato per accettare con personalissimo distacco le istanze della cultura simbolista internazionale. Come dimostrato dal dipinto *Il Naviglio al ponte di San Marco*, infatti, Segantini, appena reduce dall'accademia, aveva fatta sua l'estetica realista, e si era imposto quale pittore della vita quotidiana, facendo tesoro dell'esperienza di fotografo vissuta, da ragazzo, con il fratellastro Napoleone. Poi, sin dal 1880, con la scelta della Brianza, passa a un'immagine leziosa del mondo contadino e con gli idilli pastorali stabilisce un arbitrario parallelo tra «soavi malinconie» e paesaggio lacustre lombardo. Ne esce solo ritornando al naturalismo, ma con sempre maggior concentrazione sul paesaggio, a scapito della figura. Ho analizzato altrove¹³ le circostanze che gli impedirono di condividere l'atteggiamento di Longoni, in riferimento alle tematiche sociali.

¹² Gianfranco BRUNO, *Plinio Novellini*, catalogo della mostra al Palazzo della Permanente, Milano 1985, pp. 14, 15, 19, 20 e nota 25.

¹³ QUINSAC, *Il sodalizio Longoni-Segantini*, in *Emilio Longoni*, op. cit., 1982, pp. 25-31, e *Segantini, Fornaia, Longoni: iter umano ed esperienza pittorica*, in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra in Palazzo delle Albere, Trento 1990, op. cit., pp. 52-112.



*La propaganda, 1897, disegno per la copertina de l'«Almanacco Socialista»
Museo Segantini, San Moritz*

Segantini, l'ambiente milanese e i fratelli Grubicy

Malgrado la permanenza di tredici anni in Svizzera, Segantini è rimasto radicato nella tradizione pittorica lombarda. L'ambiente artistico milanese lo aveva formato e continuò a nutrirlo fino alla morte. Per la città serberà sempre un profondo sentimento di amore-odio. Nonostante l'atteggiamento polemico, quasi di difesa verso gli ex compagni – si credeva invidiato e ostacolato –, restò dipendente dall'ambito culturale milanese, economicamente e spiritualmente. In tale contesto vanno valutati i suoi rapporti con il divisionismo italiano, cui fu avviato da Vittore Grubicy e al quale rimase legato tramite il ruolo di massimo referente conferitogli dal fratello di Vittore, Alberto, e dall'appartenenza alla

Galleria Grubicy, nonché dalle presenze alle mostre in Italia. Ne danno testimonianza gli scritti e la corrispondenza di Morbelli, Pellizza, Fornara o Nomellini, e di quegli artisti della generazione seguente, in particolare Balla, Boccioni e Carrà¹⁴, il cui iter pittorico muove da lui. Non fu un caposcuola perché il carattere associazionistico fu pressoché inesistente nel divisionismo italiano e, per di più, negli anni novanta, che videro l'evolversi della prima fase del movimento, con Milano per epicentro, egli viveva in Svizzera. C'è da dire che per quasi tutti i protagonisti della prima generazione divisionista, Milano fu punto di riferimento a distanza: Pellizza stava a Volpedo, il paese natìo in provincia di Alessandria, Nomellini dal 1890 a Genova, Carlo Fornara in Valle Vigezzo, Morbelli si divideva tra la capitale lombarda e le colline del Monferrato, lo stesso Vittore Grubicy viveva più a Schilpario o Miazzina sul lago Maggiore che non a Milano; solo Longoni, Sottocornola e Previati, in quegli anni, erano stabilmente 'milanesi'. Soltanto il rapporto con la Galleria Grubicy, che sulla scia del lavoro critico compiuto da Vittore, esponeva esclusivamente i pittori divisionisti, presentati come continuatori dell'estetica scapigliata, fu per tutti l'elemento unificante e di rimando alla capitale lombarda. Non a caso, i tentativi di Morbelli di organizzare una mostra di gruppo nel 1897 fallirono proprio per mancanza di spirito di aggregazione. L'«uscita ufficiale del divisionismo italiano» si era avuta alla Prima Triennale di Brera dell'aprile 1891: *Maternità* di Previati e *Le due madri* di Segantini erano esposte nella stessa sala, mentre le altre «opere divise», *Piazza Caricamento a Genova* di Nomellini, *Alba* di Morbelli, *L'oratore dello sciopero* di Longoni, erano distribuite lungo la mostra (Fornara e Pellizza, più giovani, pur presenti con opere già attente alle problematiche dei rapporti tra luce e colore, dovevano esordire come divisionisti soltanto alla Triennale del 1897). Comunque, la manifestazione del 1891 non era la risultante di uno sforzo concentrato per dimostrare un fronte unitario. Già si manifestava l'interessante bipolarità del divisionismo, sociale e simbolista, se pur in quel privilegio del soggetto, che è la caratteristica dominante dell'estetica ottocentesca italiana.¹⁵

Ex allievo di Bera, come Previati, Morbelli, Sottocornola, Pellizza e Longoni - con il quale visse in sodalizio per quasi due anni¹⁶, Segantini, tuttavia, sembra aver appreso più dal passaggio alla Scuola di Ornato, in cui vivevano ancora gli insegnamenti di Luigi Scrosati, riscopritore della pittura floreale e grande decoratore¹⁷, morto l'anno prima del suo ingresso a Brera, che non al corso di pittura, sotto la guida di Guido Carmignani, pittore modesto cui, a torto, si sono attribuiti i primi esperimenti nella divisione del colore. Inoltre, ancora più che per gli altri divisionisti - quasi tutti suoi debitori -, Vittore Grubicy fu per Segantini un «mentore» oltre che mecenate; e ciò fino al 1889, quando, per ragioni di interesse, Vittore ruppe i rapporti con il fratello Alberto. Nella controversia, Segantini si schierò dalla parte di Alberto, che avrebbe continuato da solo la gestione

¹⁴ Si vedano i testi riportati in *Archivi del Divisionismo*, op. cit., 1969, vol. I, pp. 35-82; inoltre: Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *Omaggio a Balla*, Roma 1967.

¹⁵ QUINSAC, *Le retour au grands thèmes idéologiques dans l'Italie unifiée*, in *L'Art italien de la Renaissance à 1905*, Citadelles et Mazenot, Parigi 1999, pp. 498-520.

¹⁶ Vedi anche Giovanna GINEX, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, op. cit., 1995, pp. 14-20.

¹⁷ Nel testo di Matthias FREHNER, op. cit., 1999, Scrosati diventa «Luigi Serogati», p. 12. Vedi *Fiori dell'Ottocento. Scrosati e la Scuola lombarda*, a.c. di Paola ZATTI e Fernando MAZZOCCA, Skira, Milano 1999.

della Galleria creata da Vittore.¹⁸ Senza l'oculata guida di Vittore, infatti, che lo riforniva di materiale di lettura e scambiava con il suo pupillo idee e teorie appena apprese, non sarebbe certo stato possibile lo sviluppo intellettuale di Segantini, chiaramente evidenziato dal 1881 al 1899 negli epistolari da me pubblicati in forma originale¹⁹, attraverso i quali lo si vede passare dagli sforzi disperati di un quasi illetterato per esprimere un suo pensiero, se pur già originale, alla scrittura personalissima, anche se scorretta, dell'auto-didatta che ha assimilato la cultura intellettuale del tempo. Da quanto confermato dall'archivio Vittore Grubicy, recentemente acquisito dal Museo di Rovereto, e che, finora di proprietà degli eredi del pittore Benvenuto Benvenuti, era stato negato agli studiosi, Segantini, dopo il 1889, proseguì in modo distratto a corrispondere con Vittore, instaurando invece una vera continuità epistolare con Alberto, ma solamente impostata sui problemi pratici relativi alla diffusione della sua opera. Da Vittore aveva recepito la lezione che gli era necessaria e non intendeva più accettare alcuna tutela spirituale.

L'insegnamento di Vittore e i suoi rapporti con il pointillisme

Non ha senso l'affermazione di Matthias Frehner – presentata come elaborazione di una mia teoria –, secondo la quale se Segantini «non avesse conosciuto solo la ricetta del pointillisme, ma avesse visto i quadri di Seurat e di altri, non si sarebbe accontentato di usare la nuova tecnica coloristica per ripetere un'opera anteriore. Ma proprio per questo ebbe occasione di non diventare un imitatore».²⁰ Non si tratta di «ricetta per una tecnica», e Segantini, grande assimilatore di forme e di pensiero, che dipinge guidato da una divorante passionalità, non si sarebbe mai ridotto a copiatore; soprattutto io non ho mai parlato di «ricetta» ricevuta da Vittore, semmai di un apprendimento della possibile applicazione delle leggi dell'ottica – ovviamente le stesse di Seurat e dei neoimpressionisti francesi –. Una lezione da poco imparata dallo stesso Vittore, attraverso le sue letture, e trasmessa a Segantini a Savognin, nell'autunno 1886, quando il pittore si preparava a ridipingere *Ave Maria a trasbordo*, l'opera premiata, in prima versione, nel 1883, all'Esposizione internazionale di Amsterdam. Il nodo della questione sta dunque nell'origine delle informazioni diffuse da Grubicy, e anche in ciò è un fraintendimento della realtà, spesso reiterato, aver dedotto che Vittore fosse di casa a Parigi come nei Paesi Bassi. È all'Aja che egli era vissuto quasi ininterrottamente dal 1882 al 1885 e aveva avviato la sua attività di gallerista, soffermandosi ad Anversa nella primavera del 1885, ed è all'Aja che aveva cominciato a dipingere da autodidatta trentenne. A Parigi si recava regolarmente sin dagli anni '70, ma i viaggi erano sempre legati alla durata del Salon e il suo ambiente era quello dell'arte ufficiale; non a caso aveva ripetutamente tentato di allearsi con la casa d'arte Goupil.²¹ Era molto più introdotto nei *milieu* artistici di Londra che non in quelli di Parigi. Il suo soggiorno più lungo

¹⁸ QUINSAC, *La Galleria Grubicy, 1874-1890*, in *Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi di Giovanni Segantini e dei suoi mecenati*, Cattaneo, Oggiono 1985, pp. 15-95.

¹⁹ Si veda la giustificazione della mia scelta in *ibidem*, pp. 9-15; la versione autografa fu anche rispettata da Lamberto VITALI, *Giovanni Segantini, venticinque lettere*, Scheiwiller, Milano 1970.

²⁰ Matthias FREHNER, op. Cit., 1999, p. 23.

²¹ Sergio REBORA, *Vittore Grubicy de Dragon, 1851-1920*, Jandi Sapi Editori, Milano 1995, pp. 11-12.

nella capitale francese ebbe luogo nel maggio-giugno 1889, due mesi di permanenza in occasione dell'esposizione universale, per la quale seguì la sezione italiana con l'incarico di «ècrivain d'art chez la Riforma à Roma». Ho scritto altrove come fu attraverso la stampa specializzata belga e non francese che venne a sapere dell'esistenza del metodo di Seurat²², più precisamente dalla penna di Felix Fénéon in «L'art moderne» di Bruxelles, l'organo del rivoluzionario Groupe des XX, che nella quarta esposizione, febbraio-marzo 1887, aveva invitato Seurat a esporre *Un dimanche après midi à la Grande Jatte*, avvenimento-spunto per la creazione di una scuola divisionista in Belgio. A partire da queste sue letture, Vittore fu in grado di elaborare una personalissima tecnica, a puntini ma con toni ravvicinati e non propriamente complementari, e di trasmettere il credo divisionista parlandone in modo persuasivo con gli artisti, al punto di essere soprannominato «il gran Kan dei puntini». Fondamentali in questo lavoro di diffusione furono i suoi scritti su «La Riforma» e i numerosi quotidiani e riviste di cui curava la parte artistica. Tuttavia, a Vittore, come a Segantini, Longoni, Morbelli, Previati e tanti altri, è mancata la conoscenza dell'impressionismo e del neoimpressionismo non facilmente visibili in Italia prima del 1900. Sarebbe assurdo, sulla scia di Longhi, continuare a farne una colpa²³ agli artisti italiani. Il dinamismo della loro cultura era stato diverso e sarebbe tempo di prenderne atto.

Se la lezione realista, Grubicy l'aveva imparata dai pittori dell'Aja legati alla Scuola di Barbizon e sui Barbizoniers stessi, quella simbolista la recepì al Salon parigino e nelle esposizioni internazionali, ma non la fece sua in quanto, nonostante l'accorato sostegno alla pittura «ideista», egli stesso, da pittore, si esprime per scelta in una poetica del vero, traslata in termini lirici da una minuta tecnica a puntini, al servizio del chiaroscuro più che del colore-luce. Di più, ridipinte o rielaborate a decenni di distanza, le sue eleganti tele non concedono di recepirne l'evoluzione. Seurat non è mai menzionato nei suoi scritti, e sembra averlo confuso con Sisley.²⁴ L'unico dipinto divisionista francese ad esser da lui discusso è un'allegoria²⁵ di E.J. Laurent, che aveva visto a Roma in Villa Medici nel 1891. Non a caso i divisionisti francesi citati in Italia prima del 1900 sono quelli come Seon, Laurent, Aman Jean, Le Sidanner, Henri Martin, quelli cioè che, rifiutando consciamente l'esperienza impressionista, furono legati alla pittura ufficiale simbolista, esposero al Salon e presero dal divisionismo un modo di dipingere e non un'estetica.²⁶

²² Felix FÉNEON, *Correspondence particulière de l'Art Moderne. L'Impressionnisme aux Tuileries*, in «L'Art Moderne», 19 settembre 1886, pp. 300-303 (con la recensione dell'ottava mostra degli Impressionisti, alla quale, per la prima volta, fu esposto *La Grande Jatte* di Seurat); *Le Neo-Impressionnisme*, 1° maggio 1887, pp. 138-140; *La Grande Jatte*, 6 febbraio 1887, pp. 43-44.

²³ Roberto LONGHI, prefazione all'edizione italiana della *Storia dell'Impressionismo* di John REWALD, Milano 1949, pp. VII-XXIX.

²⁴ Vittore GRUBICY, *Tecnica ed estetica divisionista*, in *La Triennale*, n. 14-15, 1896, pp. 110-112.

²⁵ Riferimento indicato da Sandra BERESFORD, *Italy*, in *Post Impressionism. Cross Currents in European Painting*, catalogo della mostra alla Royal Academy of Arts di Londra, 1979-1980, p. 222: «The only Neo-Impressionist work specifically named by Grubicy is E.J. Laurent's *The Young poet watches his youth pass by*», giustamente basato su un'attenta lettura degli articoli di Vittore. Si veda *Tendenze evolutive delle Arti Plastiche*, in *Prima Esposizione Triennale di Brera*, Milano 1891.

²⁶ MARESCOTTI, *Il Simbolismo nella Pittura*, in «Natura ed Arte», XXI, 1895, pp. 761-764. È l'unico articolo, di mia conoscenza, che, prima del 1900, nomina tre divisionisti francesi, all'infuori dei già citati interventi di Pica, molto meno precisi.

La cultura visiva di Segantini e le sue scelte tecniche

Segantini, invece, come quasi tutti gli altri divisionisti italiani della prima generazione, non ebbe l'opportunità di rifiutare l'impressionismo. L'esperienza della scapigliatura, in particolare della macchia sfumata di Daniele Ranzoni²⁷, che già definisce la forma partendo del colore, gli è stata punto di riferimento – soprattutto nella ritrattistica –, ma il superamento del verismo per una concezione al contempo simbolica e naturalista, tutta giocata sulla resa della luce, lo allontana dalla scapigliatura e lo avrebbe certo opposto all'impressionismo storico se avesse avuto opportunità di conoscerlo.

La sua pratica esclusiva della pittura *en plein air*, cioè iniziare e ultimare il dipinto davanti alla natura, anche per opere di mole imponente come *Alla stanga* (Galleria d'Arte Moderna di Roma) o *Pascoli alpini* (Kunsthhaus, Zurigo), si avvicina soltanto in modo superficiale alla concezione impressionista, che punta sì sulla necessità di dipingere dal vero e dunque a cielo aperto, senza schizzi o abbozzi preparatori, ma per poter catturare l'istante fuggevole della percezione. Per Segantini, al contrario, il dipinto si sviluppa nel tempo: si tratta di costruire la scena, ricomporla ed elaborarla attraverso mesi d'impegno sul posto, assoldando modelli e facendoli posare nel paesaggio scelto, per arrivare all'armonica unione degli elementi che compongono l'immagine. A Segantini è mancata la cultura del disegno, e quindi rifiuta gli studi preparatori: generalmente arriva al disegno dal dipinto e non viceversa.

Disegnare è spesso per lui occasione di ripensamento, ad anni di distanza, su un tema caro, a partire dalle fotografie di suoi dipinti, accuratamente conservate. Lungo una vita di emigrazioni, Segantini fa del disegno una sorta di elemento di continuità tematica ed esistenziale, campo di sperimentazione per le diverse valenze affettive con le quali caricare un'immagine.²⁸

La familiarità di Segantini con l'arte contemporanea si formò alle esposizioni milanesi o alle due prime Biennali di Venezia, che visitò, ma fu soprattutto una cultura visiva acquisita su libri e riviste. Non amava spostarsi e la sua situazione d'apolide avrebbe comunque reso difficile il varcare le frontiere e quindi non vide mai le mostre all'estero, nemmeno dove esponeva. I periodici artistici, la stampa italiana e tedesca furono il suo «museo senza mura»²⁹: da Millet alle Secessioni tedesche e viennesi, senza dimenticare due generazioni di preraffaelliti, si impadronì delle opere soltanto tramite la riproduzione in bianco e nero, e fece sue le forme che gli erano necessarie ad allegorizzare le sue montagne.

Unico per scelte esistenziali – che contribuirono alla leggenda –, per la specificità del modo di dipingere e dell'approccio all'immagine, Segantini si ricollega, invece, pienamente all'esperienza divisionista italiana per l'adozione di una tecnica basata in modo empirico sulle teorie dell'ottica, per l'importanza dei contenuti e, infine, per il superamento della cultura positivista che caratterizza la sua evoluzione artistica.

²⁷ QUINSAC, *Daniele Ranzoni. Catalogo ragionato dei dipinti e disegni*, Skira, Milano 1998.

²⁸ Sull'importanza del disegno nell'opera di Segantini si veda QUINSAC, *Immagine mediata, in Segantini. Natura, vita e morte*, catalogo della mostra al Palazzo delle Albere di Trento, 1999-2000, Skira Editore.

²⁹ I Preraffaelliti gli furono noti tramite le riviste italiane «Il Marzozzo» ed «Emporium». Per i canoni di bellezza secessionista furono importanti «Ver Sacrum» di Vienna, «Pan» e «Jugend» di Berlino.

Il divisionismo – quello di Segantini forse ancora più degli altri – contiene implicita l'ambivalenza di una concezione positivista della tecnica della pittura a servizio di una visione simbolista, quindi antirazionalista, dei contenuti, che spiega l'inconsistenza delle risposte critiche sin dal 1891. Come quello degli altri divisionisti europei, il concetto segantiniano della tecnica pittorica è basato su teorie scientifiche della scomposizione del colore, secondo le quali due toni avvicinati sulla tela in pennellate che ne impediscano la sovrapposizione sono percepiti unificati dalla retina che li legge, facendone spontaneamente la sintesi, e si caricano di una luminosità più intensa di quanto avrebbero avuto se il tono corrispondente fosse stato prodotto da un miscuglio chimico previamente realizzato sulla tavolozza. Il fatto che Segantini non abbia approfondito la lettura dei due testi fondamentali da lui posseduti, il Rood e lo Chevreul³⁰, non deriva dal non saperli leggere, ma dalla scelta di carpire alla teoria solo quanto ritenuto utile. Il che è evidenziato dalla stessa sua tecnica, in cui la divisione del tono non è mai sistematica, ma apparentemente usata solo per sottolineare gli elementi più importanti del dipinto. Un modo empirico di appropriazione della tecnica simile a quello di Nomellini³¹, nel suo breve periodo divisionista, di Grubicy stesso, di Longoni, di Fornara e quasi tutti i divisionisti della seconda generazione. Morbelli, Previati e Pellizza, invece, cercarono di andare a fondo nelle teorie dell'ottica e la loro opera riflette l'evolversi del *ductus* pittorico in funzione di questa padronanza lentamente acquisita della «scientificità» del mestiere.³² Va tuttavia notato che nessuno dei divisionisti italiani ebbe lo stesso linguaggio pittorico, né gli «empirici» né i puristi della tecnica. Rimane certo che il divisionismo, a Milano, arrivò per due strade: le teorie dell'ottica³³ – diversamente recepite secondo i singoli casi – e le prediche zelanti di Vittore. Fra gli artisti della prima generazione, Fornara, Nomellini e Pellizza furono i meno legati al messaggio di Vittore Grubicy, perché non dipesero esclusivamente dall'ambito milanese e trovarono proprie vie d'accesso, pur tardive, alle avanguardie parigine.

Morto Segantini, gli Italiani cominciano ad andare a Parigi per scoprire le avanguardie già storicizzate, ma ormai il divisionismo non fa più notizia. Segantini fa scuola in quanto non c'è imbrattatele che non si provi a imitarlo. Pellizza si suicida. Alberto Grubicy tenta la carta di Parigi e per gestire al meglio, con il massimo del reddito, la memo-

³⁰ Ho studiato il problema dei trattati d'ottica utilizzati come fonti da ogni divisionista della prima generazione basandomi sulla loro biblioteca in *La peinture divisioniste italienne, origines et premiers développements*, op. cit., 1972, pp. 269-277. Rimando anche ad Aurora SCOTTI, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Electa, Milano 1986, e Gianfranco BRUNO, *Plinio Nomellini*, op. cit.

³¹ Gianfranco BRUNO, *Plinio Novellini*, op. cit., note 16, 17, 18, 21.

³² Morbelli, ancor più di Pellizza o di Previati, fu teorico del dipingere, dal 1894 al 1916. Cf. Luciano CARAMEL, Marisa VESCOVO, Giovanni ANZANI, in *Angelo Morbelli*, catalogo della mostra ad Alessandria, 1982, Mazzotta Editore, pp. 9-81.

³³ O.N. ROOD, anche nella versione originale inglese del 1879, *Modern Chromatics*, New York; M.E. CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Londra-Parigi 1839; ma anche *Des couleurs et de leur application aux arts industriels, à l'aide des cercles chromatiques*, Parigi 1866; E.W. VON BRÜCKE, nella traduzione francese, *Des couleurs du point de vue physiologique, artistique et industriel*, Parigi 1866 e *Principes scientifiques des Beaux Arts*, seconda edizione, Parigi 1891; HELMHOLTZ, *L'optique de la peinture*, Parigi 1888. Sono questi i testi internazionali, usati dai *pointillistes* e conosciuti in Italia. Invece, basilari solo per i divisionisti italiani: G. BELOTTI, *Luce e Colori*, 1881, e L. GUAITA, *La scienza dei colori*, 1888. Tramite Vittore Grubicy, poi, *The elements of Drawing* di John RUSKIN (Londra 1857), ebbe un'influenza diretta sul metodo di Segantini.



La raccolta del fieno [1888ca. e 1898], Museo Segantini, San Moritz

ria segantiniana, apre la Galleria in Rue de Rivoli (a due passi dal Louvre), dove impera Fornara, promosso a «pontifex maximus» del divisionismo. Avendolo investito della missione di «erede segantiniano della poesia della montagna»³⁴, Grubicy gli affianca i suoi divisionisti della seconda generazione, bei pittori ma «petits maîtres»: Guido Cinotti, Giuseppe Omio, Carlo Prada, Cesare Maggi, Benvenuto Benvenuti – quest’ultimo allievo di Vittore, che si era avvicinato al tardo simbolismo belga – e, immancabilmente, Mario e Gottardo Segantini. I *Salons des Divisionnistes italiens* vengono pubblicizzati in Italia quale trionfo dell’avanguardia nazionale, mentre in effetti il loro successo a Parigi sta solo nell’incontrare il consenso della critica conservatrice che nel 1907 vede in loro «un juste milieu pictoral», una via di salvezza contro le impennate delle novità più iconoclaste come i *Fauves*, i *Futuristes* e i pre-cubisti. Per Fornara, i *Salons* della Galleria Grubicy sortirono l’esito di bloccarlo al passato presso la critica internazionale.

Non uscì illesa neppure la gloria di Segantini, e il purgatorio che tuttora la sua opera sconta in Francia ha radici nelle alleanze sbagliate di Grubicy. Eppure da Parigi era partita la valanga futurista, che, non a caso, avrebbe risparmiato solo Segantini.

³⁴ QUINSAC, *Carlo Fornara. Un percorso controcorrente*, in *Fornara. Un maestro del Divisionismo*, catalogo della mostra in Palazzo delle Albere a Trento e al Palazzo della Permanente di Milano, 1998-1999, Skira Editore.