

# Giovanni Segantini: un mito mediatico della Belle Époque. Dalla stampa internazionale contemporanea alla psicanalisi (1890-1920)

Michael F. Zimmermann

La produzione di riviste artistiche illustrate – anche con fotografie all'epoca estremamente costose da stampare ad alta qualità – raggiunse il culmine attorno al 1900, e rappresentò un elemento importante nella formazione dell'immaginario visivo della Belle Époque: nuovi *media* tendevano a produrre nuovi miti, calati in un linguaggio iconico specifico.

Per chiarire alcune premesse metodologiche concernenti l'analisi della forza mediatica dei miti, sarà bene fornire un esempio. L'assassinio del presidente statunitense John F. Kennedy il 22 novembre 1963 fu certamente uno degli eventi più drammatici trasmessi in diretta, nel momento in cui la televisione stava entrando nelle case degli americani. Prima ancora, eventi come quello relativo all'invasione della Baia dei Porci a Cuba o il discorso che Kennedy stesso, dopo la costruzione del muro, aveva tenuto a Berlino, erano diventati iconici: nella coscienza visiva internazionale, essi codificarono l'immagine del giovane presidente difensore della libertà. Dopo la sua morte, l'immagine della vedova – bella, colta e internazionalmente stimata – rappresentò non solamente la donna in lutto, ma anche le speranze deluse dalla morte del marito carismatico. L'immagine di Jacky Kennedy non ricordava soltanto quello che era accaduto a una famiglia potente d'immigrati cattolici di origine irlandese a Boston, ma si caricava di tutte le speranze connesse alla 'missione liberalizzatrice' incarnata a sua volta dalla figura del giovane marito e presidente<sup>1</sup> (fig. 11). La foto, che riproduciamo da un eccellente saggio di Michael Lüthy, fu pubblicata su «Life», il famoso settimanale illustrato. Poco dopo l'attentato, Andy Warhol tradusse l'effetto di massa di questa immagine della sposa

Ringrazio i revisori anonimi per le loro osservazioni. Sono grato poi a Giorgio Bacci, Aurora Scotti ed Ignazio Veca per aver riletto il testo in italiano.

<sup>1</sup> LÜTHY 2014, pp. 357-70, 510-2, e la tesi di LÖSEKE 2013, pp. 156-62. Si veda anche: COLACELLO, GOLDMAN 2014.

del carismatico presidente in una sequenza di serigrafie multicolori, anticipando la diffusione della televisione a colori<sup>2</sup> (fig. 12). L'artista ritagliò varie fotografie pubblicate sulla stampa illustrata; in tal modo la vedova in lutto veniva ritratta da vicino, sebbene non in primo piano come nelle inquadrature ravvicinate di un film di Eisenstein o di Karl Dreyer<sup>3</sup>. Questi dettagli 'immersivi' provocano una forte emozione. Combinandoli nelle sue serie di 'molteplici' Jacky, Warhol andò oltre il medium utilizzato – la serigrafia da fotografia – finendo per evocare anche l'impressione delle trasmissioni televisive che avevano portato l'evento nei salotti di tutto il mondo<sup>4</sup>.

Questa Andromaca in lutto si configura come un vero e proprio mito moderno. Già nel 1957, Roland Barthes aveva dimostrato nel suo libro *Mythologies*, dedicato ai miti dei mass media, che in tali miti il testo narrativo o l'immagine ha sempre, accanto ad un significato primario, anche uno secondario<sup>5</sup>: in questo caso, la nazione – in lutto ma fiera della sua missione civilizzatrice – e il medium – la televisione – con la quale l'America stava conquistando la fantasia di un pubblico mondiale.

Se la morte di John F. Kennedy fu il mito mediatico dell'inizio degli anni Sessanta, la morte di Giovanni Segantini fu quello per eccellenza della Belle Époque. Prima di seguirne la storia sulla stampa internazionale dell'epoca, sarà bene introdurre alcuni elementi teorici indispensabili per studiare una vicenda che sembra qualificarsi proprio come un mito moderno. *Mythologies* di Barthes ebbe un ruolo importante perché conteneva i primi elementi di una teoria del mito basata sull'attualità: basti pensare alla foto di un ragazzo adolescente in divisa militare francese che faceva fieramente il saluto militare, pubblicata sulla copertina di *Paris Match* (fig. 13); oppure alla Citroën DS (leggi *déesse*), 'cattedrale' moderna, che ben riassumeva le speranze in un progresso escatologico dei nostri tem-

<sup>2</sup> FREI, KING-NERO, PRINZ 2004, pp. 933-1239.

<sup>3</sup> Sull'immagine cinematografica in *gros plan*: MASCELLI 1965, pp. 173-95; SALT 1992, pp. 152-5, 183; DELEUZE 1983, pp. 145-52.

<sup>4</sup> Sull'effetto immersivo di certe immagini, con l'intento di far dimenticare il proprio carattere di medium, cfr. SACHS-HOMBACH 2006, pp. 241-3; PICHLER, UBL 2014, pp. 32-4. Sulla capacità immersiva nel cinema e nelle realtà virtuali di certi nuovi media cfr. GRAU 2003; MENRATH, SCHWINGHAMMER 2011.

<sup>5</sup> BARTHES 1957.

pi<sup>6</sup>. Meno conosciuto è il primo libro di Marshall McLuhan pubblicato nel 1951, una discesa terapeutica nel vortice dei giornali, della pubblicità e delle *Comic Strips*, per rendere cosciente il lettore degli effetti che i mass media contemporanei avevano su di lui<sup>7</sup>. Più tardi, McLuhan e la scuola di Toronto hanno gettato le fondamenta della teoria contemporanea dei media<sup>8</sup>. Seguendo il suo motto, poi diventato titolo di un libro («The medium is the message»), sono stati intrapresi diversi tentativi per studiare il rapporto tra il mezzo ed il suo contenuto. Michail Bachtin ha sviluppato la sua teoria dell'*epos* (la forma nella quale il mito si presenta in un primo momento) in un contesto nel quale il formalismo anticipava l'analisi strutturalista, e per certi versi anche Foucault. Tale prospettiva permette almeno di attribuire al mito una struttura che immette l'uditore in un orizzonte ideologico unico, non disturbato dalla presenza delle prospettive molteplici o dalle ambiguità che caratterizzano ad esempio il romanzo dell'Ottocento. Se l'*epos* non rende esplicita l'ideologia dei suoi eroi, il modello del romanzo – culminato in Dostoevskij – propone figure portavoce di orizzonti ideologici molteplici, che per Bachtin interagiscono tra di loro sotto forma dialogica<sup>9</sup>. È certamente possibile considerare la prospettiva monologica, ideologicamente omogenea, come un elemento caratteristico del mito, sia nella sua forma classica di *epos*, sia nelle forme più recenti della pubblicità o della *Comic Strip* contemporanea.

Un filone di ricerca ricco di esiti nell'analisi dei media è stato aperto dagli studi di Friedrich Kittler, storico della letteratura tedesca, che ha trattato i media, non solo letterari, in rapporto ai contenuti che sono capaci di produrre, e nei quali si riflettono le loro caratteristiche tecniche<sup>10</sup>. Più tardi, Albrecht Koschorke ha riflettuto sul valore della lettura solitaria nell'epoca dell'alfabetizzazione di massa, legata a nuovi modi di autoconfessione, e sulla novella in forma epistolare, in seguito allo sviluppo della posta alla fine del Settecento<sup>11</sup>. Diverse indagini sulla forma del sapere in

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 788-90, 830.

<sup>7</sup> MCLUHAN 1951.

<sup>8</sup> MCLUHAN, FIORE 1967. Su McLuhan e la scuola di Toronto, MERSCH 2006b, pp. 90-130. Sull'attualità di McLuhan: IANNUCCI, DE KERCKHOVE 1984; SCHMIDT, DE KERCKHOVE, LEEKER 2008.

<sup>9</sup> BACHTIN 1979, pp. 154-300. Si veda anche: GRÜBEL 2008.

<sup>10</sup> KITTLER 1985; KITTLER 1986; KITTLER 1993.

<sup>11</sup> KOSCHORKE 1999.

rapporto con la sua circolazione attraverso i media hanno prodotto importanti contributi per l'analisi dei mass media, in particolare studiando le tracce che un sistema di comunicazione lascia sui contenuti che veicola e sui sistemi discorsivi che ne dipendono<sup>12</sup>. Si è prestata attenzione alle figure del *Doppelgänger*, quando cioè uno scrittore solitario costruisce una seconda immagine di se stesso, collocandola in un mondo mediaticamente rinnovato e attribuendole spesso un ruolo più rilevante del suo. Nei media visuali, il *Doppelgänger* così codificato può finire, come in un romanzo di Nabokov, per uccidere l'originale che lo aveva sognato in una forma immaginativa ancora legata alla confessione scritta e privata<sup>13</sup>. Se la pratica interpretativa di Kittler ha stimolato tentativi analoghi, è invece più difficile seguire le sue teorie. Le sue analisi si basano su un materialismo secondo il quale la base tecnica del medium ha la supremazia sul suo contenuto. Egli tende a evidenziare i legami – e spesso addirittura l'origine – di tali tecnologie in dispositivi militari, come nel caso di Internet<sup>14</sup>. Questa impostazione materialistica è stata criticata in modo convincente da vari autori, in particolare da Dieter Mersch<sup>15</sup>.

Paradossalmente, si potrebbe dire che Kittler predica male ma razzola bene. Siamo comunque ancora lontani dall'aver sviluppato una convincente teoria del mito mediatico. Una tale teoria dovrebbe, in ogni caso, integrare elementi narrativi e mediali coll'analisi pragmatica degli effetti della narrazione e con le teorie sull'emozione, considerata non come mera affettività legata alla ricezione ma come reazione già prefigurata nello stesso medium, secondo una concezione cognitivista delle emozioni<sup>16</sup>. Alcuni elementi di una teoria pragmatica del mito sono stati proposti da due au-

<sup>12</sup> VOGL 2010.

<sup>13</sup> ZIMMERMANN 2001.

<sup>14</sup> KITTLER 2002.

<sup>15</sup> MERSCH 2006a, pp. 211-36 (fondamentale per una critica alla concezione matematica e cibernetica degli media).

<sup>16</sup> LAZARUS 1994; SCHERER, SHORR, JOHNSTONE 2001. Sulla base della «appraisal theory of emotions», una teoria delle emozioni come giudizi di valore, e dunque vicino all'etica di ascendenza aristotelica e stoica, è stata sviluppata da NUSSBAUM 2001. Sul rapporto tra emozioni, media e arte – soprattutto sull'affetto come allenamento alla sopravvivenza nel corpo affettivo, idea che sta al centro dell'immaginazione digitale – cfr. ANGERER 2007. Il rapporto tra la «appraisal theory» delle emozioni e la codificazione mediale delle emozioni (e la sua storia) sembra un campo di ricerca ancora poco sviluppato.

tori tedeschi che hanno lavorato sulle culture della memoria, basandosi sulle teorie del sociologo francese Maurice Halbwachs<sup>17</sup>. Si tratta dell'egittologo Jan Assmann e della comparatista Aleida Assmann<sup>18</sup>, per i quali ogni evento storico può diventare un mito. Come distinguere allora tra una generica forma retorica di narrare un evento storico e la costruzione di un mito? La risposta può arrivare da un'analisi di matrice formale a patto di essere completata da uno studio riguardante la funzione, o meglio l'effetto sociale del contenuto narrativo (liberandosi dall'aspetto meccanicistico della metafora della 'funzione'). Un mito ha sempre lo scopo di compattare un gruppo o un corpo sociale – si può trattare anche di un 'popolo' – intorno ad un comune passato (reale o immaginario) che conferisce al gruppo stesso la sua identità. Il mito è spesso legato ad un rituale, o ad una prassi di ricezione e di accoglimento che assomiglia ad un rituale e viene anticipata ed integrata talvolta nel contenuto dello stesso medium. A differenza del rituale che parte dal mito e lo circonda, però, il mito è di per sé codificato in una forma narrativa coerente e – possiamo aggiungere – in stretta relazione con la struttura ed il carattere del *medium*. Ambedue non sono altro che due aspetti di un certo tipo di cultura dei *media*, che comprende da una parte la trasmissione – sia orale o testuale, sia corale e pubblica (da Ulisse che racconta le sue avventure ai Feaci ad un concerto Rock) o privata (ad esempio da parte di un pubblico alfabetizzato come nell'età del romanticismo e del *nation-building*); dall'altra parte, la ricezione pubblica – ad esempio tramite la stampa e altri mezzi di riproduzione e diffusione, soprattutto nei casi in cui, come in un film, non si può distinguere tra originale e copia. Nel mito, un passato diventato storico è rimodellato in modo da unire il pubblico, anche al di fuori del momento del confronto diretto col racconto mitico, come durante il rituale. La portata del mito dipende dal medium nel quale è codificato, e le formazioni sociali che vengono unite in vari gradi e modi dal mito, variano insieme alle modalità di ricezione dello stesso.

Si può trattare di un'identità etnico-culturale o nazionale, come ad esempio i Greci, in quanto conoscitori di miti omerici, distinti da tutti gli altri popoli, identificati come barbari<sup>19</sup>. Nel romanticismo storico italiano, la storia medievale raccontata da Sismondo de' Sismondi e rappresenta-

<sup>17</sup> HALBWACHS 1994; HALBWACHS 1997. Si veda anche PÉQUINOT 2007.

<sup>18</sup> ASSMANN 1997, pp. 78-102; ASSMANN 2009, pp. 38-42; ASSMANN 2006, pp. 40-7.

<sup>19</sup> HAVELOCK 1981 e GRAEVENITZ 1987, pp. 45-8. Quest'ultimo libro costituisce uno

ta da Giuseppe Verdi in un'opera come *I vespri siciliani*, può funzionare come un mito codificato nel medium specifico del melodramma lirico<sup>20</sup>. Benedict Anderson ha studiato il ruolo che i miti nazionali hanno avuto nel *nation building* dell'America del Sud<sup>21</sup>. I miti novecenteschi delle nazioni formano il contesto storico di ogni mitologia moderna, laica e spesso nascosta<sup>22</sup>. Nel caso di Jacky Kennedy, però, non era solamente la nazione statunitense a essere unita dal mito televisivo e intermediale, ma tutti coloro che si identificavano in quello che era chiamato 'il mondo libero'.

La funzione del mito non è, dunque, riducibile solamente, come Barthes aveva sostenuto, a un secondo livello narrativo accanto alla narrazione primaria; a una connotazione superiore – ad esempio l'ideologia del colonialismo francese – che si aggiunge alla denotazione inferiore – il ragazzo del Senegal in divisa francese (fig. 13); nel caso di Jacky Kennedy, al 'mondo libero' in lutto che si aggiunge all'immagine della vedova dopo l'assassinio del marito. La funzione è definita da un elemento identitario messo in moto, in un modo o nell'altro, dal mito, anche se non è sufficiente che quest'ultimo sia il fondamento di un'unità del popolo/pubblico che se ne impregna: oltre a ciò, il mito deve essere certificato come credibile e fedele agli eventi, tramite la tecnica mediale alla quale si lega. Il mito, dunque, si riallaccia a fatti storici veri, ma deve la sua realtà al medium dominante presso un pubblico in una determinata epoca. Nella dialettica tra una narrazione formalmente unita, chiusa in se stessa e in perfetta sintonia col medium, e un rapporto fedele, credibile o documentato agli eventi, il mito invita continuamente a negoziare e rinegoziare la sua autenticità. Aleida e Jan Assmann hanno definito l'interazione tra narrazione e autenticazione come una dialettica iscritta nella produzione di miti<sup>23</sup>.

Seguirò i problemi sopra delineati, e tutt'altro che risolti, analizzando alcuni miti costruiti da e attorno Segantini nei media visivi<sup>24</sup>. Aggiungerò però un altro elemento importante per l'analisi della fantasia iconica: in un *sistema* comunicativo nel quale la fotografia era un elemento importante,

studio approfondito sulle teorie storiche del mito dall'umanesimo al romanticismo fino a Richard Wagner.

<sup>20</sup> PINTO 1974; MARELLI 2001; MAZZOCCA 2015; PORCIANI 1998.

<sup>21</sup> ANDERSON 2006, pp. 9-46.

<sup>22</sup> GERMER, ZIMMERMANN 1997; FLACKE 2004.

<sup>23</sup> ASSMANN 1992, pp. 39-61.

<sup>24</sup> Sulla funzione stabilizzatrice delle emozioni nell'immagine mitica cfr. BOEHM 1983.

essa assunse il ruolo di medium documentario e realista per eccellenza, dunque di medium egemonico. Una fotografia non si limita a presentare un contenuto, ma afferma anche la sua capacità di renderlo con una fedeltà assoluta. Nel suo confronto colla natura, Segantini riusciva a superare la fotografia – alla sua epoca limitata al bianco e nero – per mezzo della tecnica divisionista con cui realizzava i suoi quadri. E tuttavia, ne trasportò un peculiare elemento strategico nel medium della pittura divisionista: quello di attestare otticamente la verità dell'immagine. Come un quadro avanguardista o astratto, un dipinto divisionista è un mezzo che, invece di essere riguardato col solo scopo di immergersi in quello che dimostra, vuole essere preso in considerazione come tale, cioè per il ruolo che esso occupa nella comunicazione visiva. Un'immagine inventata da un artista romantico o simbolista, per contrasto, non è solamente più fantasiosa, o talvolta più completa nei dettagli, ma anche più 'immersiva': invita lo spettatore a perdersi tra le fila dell'immaginazione sollecitata da quello che gli è presentato; lo spinge tendenzialmente a dimenticare il carattere del mezzo che glielo presenta; nasconde la funzione ideologica legata al contenuto massimamente avvolgente. La tecnica divisionista non dimostra solamente che Segantini avrebbe avuto una visione autentica della luce così pura dell'alta montagna, ma anche che in lui i temi simbolisti 'allucinati' sono in stretta e fedele relazione con la spiritualità del suo tempo. L'autenticità ottica della luce rende accettabili anche iconografie sostanziate da una mitologia di un cristianesimo secolarizzato e impregnato di riferimenti darwinistici, nietzschiani, primitivisti o decadenti ecc. Se aggiungiamo la dialettica tra *media* autoriflessivi e *media* immersivi a quella sviluppata da Assmann in opera tra la coerenza narrativa e la strategia di autenticazione di un mito, disponiamo almeno di alcuni primi strumenti concettuali utili per analizzare i miti mediatici, e nello specifico quelli di grande efficacia costruiti nella pittura e nei testi che analizzeremo.

Segantini non era solamente il creatore delle sue opere, ma anche un personaggio che faceva parte del suo oeuvre, e questo ben prima della sua morte prematura, avvenuta sullo Schafberg, sopra Pontresina, il 28 settembre 1899<sup>25</sup>. Ad una lettura attenta della critica che ha accompagnato la sua produzione artistica emergono chiari indizi di un mito autobiografico. Già nei primi articoli che riportavano dati biografici, Segantini è presentato come un David Copperfield italiano. Nel romanzo parzialmente au-

<sup>25</sup> ZIMMERMANN 2006, pp. 105-46.

tobiografico di Charles Dickens, l'eroe viene espulso dal paradiso primordiale alla morte della madre, dopo un'infanzia che aveva conosciuto anche aspetti idilliaci; deve lavorare in una fattoria, ed è poi costretto a condurre una vita da vagabondo e sempre incerta. In modo simile, Segantini raccontava la sua infanzia come un'espulsione da un paradisiaco villaggio montano, causata dalle morti prima della madre e poi del padre. Allusioni alla sua infanzia da orfano e alla vita semplice di guardiano di pecore, arricchite con gli stessi stereotipi della tradizione vasariana, si trovano nei primi testi pubblicati dai critici d'arte che lo avevano incontrato<sup>26</sup>. Come Giotto, Segantini sosteneva di aver imparato a disegnare quando era un guardiano di bestiame. Più tardi, ritrasse anche un bimbo morto per la madre che glielo aveva chiesto<sup>27</sup>.

Fu solamente nel 1901, due anni dopo la morte dell'artista, che si venne a sapere, grazie alle ricerche di un anonimo 'documentarista', che nel 1870 il ragazzo dodicenne era stato condannato per «ozio e vagabondaggio» e «ricoverato in un Pubblico Stabilimento di lavoro sinché abbia appreso un'arte od una professione». Segantini passò dunque tre anni della sua giovinezza, fino al 1873, nell'Istituto Marchiondi, in via Quadronno a Milano: un «Istituto pel ricovero dei fanciulli discoli ed abbandonati». In seguito, un suo fratellastro, Napoleone, lo prese con sé a Borgo Valsugana, dove Segantini lavorò come garzone in un negozio di alimentari e in un atelier fotografico, gestiti dallo stesso fratello<sup>28</sup>.

L'artista aveva sempre nascosto questi episodi. A Segantini pareva più opportuno parlare del periodo successivo alla morte della madre, trascorso dapprima chiuso nell'appartamento della sorella – un evento del quale narrava gli episodi più inquietanti – e poi presso una famiglia di contadini poveri e semplici. Nell'autunno del 1895, scrisse uno «studio autobiografico» per Virgilio Colombo, professore di letteratura e critico, che aveva fondato lo stesso anno la rivista «Il Focolare»<sup>29</sup>. Un anno dopo, la scrittrice Anna Radius Zuccari, nota con lo pseudonimo di Neera, pubblicò questo

<sup>26</sup> ARCHINTI 1887, p. 31; COLOMBO 1891, pp. 35-41; ARCHINTI 1892, pp. 352-4; HAACK 1896.

<sup>27</sup> KRIS, KURZ 1995. A questo proposito, è interessante per analizzare la 'mitizzazione' di Segantini GOCKEL 2010.

<sup>28</sup> ZIEGER 1958, pp. 21-4, 27-31.

<sup>29</sup> Si veda la corrispondenza con Colombo in: QUINSAC 1985, pp. 358-9 (cfr. anche la nota relativa del curatore).



materiale su «Emporium»<sup>30</sup>. Da questo momento, la storia del bambino di sette anni costretto a vivere rinchiuso nell'appartamento di una sorella che lo trascurava, e aiutato da semplici contadini, fu ripresa nella maggior parte dei testi pubblicati su Segantini. Questo mito del 'tipo Copperfield' non sembra essere una costruzione dei critici, ma era lo stesso Segantini che, giovanissimo, lo aveva fatto circolare, completandolo man mano con altro materiale di un'autobiografia immaginata. Fu il pittore a presentare le tappe del suo percorso come la storia di un graduale ritorno di un mitico buon selvaggio (*noble savage*) alle origini della sua infanzia e, allo stesso tempo, della restituzione di un uomo primitivo alle pure sorgenti della vita – dalla Brianza (1880-86) a Savognino, nella valle del Reno superiore (1886-94), e poi al Maloja (1894-99). Non bisogna andare troppo lontano per trovare le fonti di questo primitivismo a prima vista rousseauiano. Di Jules Michelet, oggi si legge soprattutto la sua *Storia della Rivoluzione Francese*, pubblicata tra il 1847 e il 1853. Lo storico aveva però pubblicato anche libri sulla geografia culturale dell'Europa. Ne *La Mer* (1861) e *La Montagne* (1868) aveva trasformato il paesaggio in un ambiente mitico<sup>31</sup>. Si seguono i grandi fiumi che bagnano le metropoli come Parigi, specie di moderne Babilonia. Prima di irrigare le pianure e di nutrire le megalopoli dell'industrializzazione, i fiumi provengono dalle cime delle montagne, dove i ghiacciai conservano la purezza dell'acqua per tempi che superano ogni memoria storica. Il percorso biografico segantiniano non era altro che un continuo ritorno verso una natura primaria e materna, ma anche 'eterna'. Questo ritorno a un paese d'origine dal quale l'artista era stato cacciato dopo la morte della madre racchiude già un elemento mitico-biografico che diventa importante dopo la morte dell'artista: l'incontenibile nostalgia di un ritorno alla sorgente si tradurrà a posteriori in un desiderio inconscio e paradossale di morire.

Il pittore aveva appena ventotto anni quando Luigi Archinti, detto 'Chirtani', in un almanacco sulla VI Esposizione Nazionale Artistica tenutasi a Venezia nel 1887, ne delineava il primo ritratto artistico. Per la prima volta, appare il *cliché* del ragazzo che «si è gettato da fanciullo a corpo perso nel mare magno della vita ed ha fatto parecchi mestieri, tra questi il pastore, il garzone di masseria, il guardiano di pecore»<sup>32</sup>. Chirtani

<sup>30</sup> RADIUS ZUCCARI 1896.

<sup>31</sup> Su Michelet, si veda, a questo proposito: BARTHES 1954; WHITE 1973, pp. 197-213.

<sup>32</sup> ARCHINTI 1887, p. 31.

si dimostra anche impressionato dal carattere allo stesso tempo semplice – addirittura zingaresco – e signorile del personaggio<sup>33</sup> (fig. 14):

Sulle labbra gli corre un sorrisetto malizioso che tempera la troppa benevolenza dei suoi giudizi sulle opere altrui. Al prima il suo viso fa l'impressione d'una faccia zingaresca, ma osservato un po' di più, l'impressione cambia, e vi trovi un che di finemente distinto, come di gran signore di nascita. Tipo di boemia artistica della più precaria, è invece ammogliato da parecchi anni, ed ha già quattro o cinque figli. Non ama bagordi, spassi, baraonde, riunioni; vive nella sua famiglia, sempre su qualche montagna<sup>34</sup>.

Nel 1892, Alberto Sormani, in «Vita Moderna», diede forma canonica al mito primitivista del ritorno verso la purezza<sup>35</sup> (fig. 15). Non senza sottintesi darwinistici, la forza diventa una caratteristica essenziale dell'artista alla ricerca della semplicità della natura stessa:

La sua maestra è la natura, la sua forza ispiratrice è la solitudine. Questa vita austera lo ha fortificato, ha sviluppato in lui tutte le qualità poetiche che forse nella solita vita comune si sarebbero soffocate, smussate od anebbiolate. [...] Nato fra le montagne, una specie di nostalgia lo condusse verso le montagne, sempre più in alto, alla Vall'Assina, alla Val di Chiavenna, e infine al paese di Savognin, presso al passo dell'Julier sopra all'Engadina, a 1600 metri d'altezza. Qui egli vive da circa cinque anni, immergendosi nella vita superna di quella forte natura alpina, che a lui solo, suo unico amico e confidente, svela i suoi segreti più profondi e inviolati<sup>36</sup>.

Dall'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento, gli elementi simbolisti – incomprensibili per una critica d'arte fedele per lo più ad un verismo positivista – portarono però a un cambiamento nell'immagine dell'artista sano e 'primitivo'<sup>37</sup>. La pura natura appare adesso come un'allucinazione, ed è potenzialmente ridotta alla volontà, o alla soggettività nervosa e decadente, dell'artista. È Domenico Tumiati che nel 1897 su «Il Marzocco»,

<sup>33</sup> Sull'*Autoritratto all'età di vent'anni* di Segantini cfr. QUINSAC 1982, I, n. 185, p. 145.

<sup>34</sup> ARCHINTI 1887, p. 31.

<sup>35</sup> Sull'*Autoritratto* dell'anno 1893 di Segantini cfr. QUINSAC 1982, I, n. 188, p. 146.

<sup>36</sup> SORMANI 1892, pp. 3-4.

<sup>37</sup> QUINSAC 1972.

periodico degli Orvieto non esente da influssi dannunziani, trasforma il montanaro in un filosofo nietzschiano e in un sacerdote della natura zaratustriano. Il *Nirvana* nel quale Segantini aveva relegato nel 1892 le sue *Lussuriose*<sup>38</sup> (fig. 16), diventa ora anche una patria spirituale per lo stesso artista:

In tutte queste opere è racchiuso un Nirwana: lo spirito sembra addormentarsi in seno alle cose. [...] così la solitudine trasfigurava agli occhi dell'artista la materia: onde tutto gli appariva in luce virginea. [...] L'arte nuova sarà l'inno della fede, sarà, come l'artista espresse, la scienza dello spirito, un luminoso sacerdozio. Sulla montagna fu elevato l'altare, e giù si diffonde un suono ignorato<sup>39</sup>.

Per il geniale Robert de la Sizeranne, in un articolo del 1898 sulla «Revue des deux mondes», tutta la natura vista da Segantini era già il risultato di una resurrezione<sup>40</sup>. Sizeranne parte da un episodio raccontatogli dallo stesso artista, allorché da bambino aveva rischiato di morire in seguito ad una caduta in un canale collegato ad un mulino:

*Tristezza.* Ne voyant plus son tableau, dans ces nuées qui passent, le peintre revoit les fantômes de sa vie passée: [...] sa mère morte, le laissant à cinq ans orphelin, son père qui l'a abandonné. Il revoit son enfance, triste comme celle de David Copperfield, prédestinée comme celle de Giotto. Il revoit Arco où il est né, et les figures des humbles montagnards qui se penchèrent sur son berceau, et les voisins, les arbres, le canal où il tomba tout enfant et faillit se noyer, et son petit bonnet de laine rouge qui allait se noyer aussi... et le grand ciel bleu plein d'alouettes qui passaient sur lui, quand, revenu à la vie, il rouvrit les yeux, ces alouettes qui savaient nager dans l'eau immense et bleue des cieux...<sup>41</sup>

Sizeranne racconta questi episodi partendo da un incontro al Maloja quando l'artista lavorava a *I funerali di una vergine*, uno dei quadri del suo *Trittico delle alpi*. L'opera, conosciuta meglio sotto il titolo *La morte*, rimase incompiuta alla morte del pittore<sup>42</sup> (fig. 19). L'immagine dipinta

<sup>38</sup> Su *Il castigo delle lussuriose* di Segantini cfr. QUINSAC 1982, II, n. 571, pp. 477-9.

<sup>39</sup> TUMIATI 1897.

<sup>40</sup> BANN 2009.

<sup>41</sup> SIZERANNE 1898, pp. 362-4.

<sup>42</sup> Sulla tela *La morte* di Segantini cfr. QUINSAC 1982, II, n. 606, pp. 520-1.

da Sizeranne – non da Segantini – di un cielo oceanico, attraversato in estate dalle rondini, si sdoppia dunque in quella della donna che non si è mai concessa alla vita e torna in una terra fredda e glaciale, nella stagione invernale.

Anche prima della sua morte, la stampa aveva costruito la biografia di Segantini conferendogli un'identità doppia: quella di un grande primitivo che seguiva il percorso dei fiumi fino alle loro fonti, per ritrovarvi la vita semplice di un contadino sulle Alpi; e, al tempo stesso, quella di un decadente contagiato dalla malattia del secolo: il sapere spirituale e filosofico, attraverso il quale la purezza di una natura materna si perde nel momento in cui questa diventa paradossalmente soggetto della percezione artistica<sup>43</sup>. La via attraverso la quale lo stesso Segantini poteva diventare una figura corrispondente alla vergine di cui mostrava i funerali era già spianata.

Dopo la sua scomparsa, il desiderio inconscio di morire divenne l'elemento biografico che univa le due facce del personaggio. La morte inaspettata venne dapprima spontaneamente interpretata come un compimento della sua parabola artistica. Il 30 settembre 1899, a soli due giorni dal decesso del pittore, Luca Beltrami scrisse: «il destino, se ha spezzato una vita, non ha lasciato incompleta una figura d'artista che rimarrà fra le più elette di questo scorcio di secolo»<sup>44</sup>. Poco dopo, in «Natura ed Arte», un autore anonimo confermava: «Nella tranquilla pace dei monti l'anima bella di un pittore poeta è trasmigrata serenamente, improvvisamente, come un congedo dopo una missione compiuta»<sup>45</sup>. Le battaglie condotte in precedenza attorno al simbolismo segantiniano risorsero dopo la sua morte. I seguaci del Simbolismo, tra i quali D'Annunzio, commemorarono il pittore come un sacerdote, devoto all'arte che aveva scoperto, dietro alle apparenze della natura fisica, l'essenza spirituale di una natura darwiniana scandita dai cicli del divenire e del perire, comprendendola più chiaramente di ogni altro pittore. Gli apostoli di un verismo tardo-risorgimentale, al contrario, posero in risalto l'elemento decadente di Segantini. Un critico del calibro di Primo Levi, che spesso si firmava come «Primo Levi l'Italico», riassunse nella «Rivista d'Italia» del dicembre 1899, questa tendenza con accenti lombrosiani:

<sup>43</sup> TUMIATI 1897.

<sup>44</sup> BELTRAMI 1899.

<sup>45</sup> ANONIMO 1898-99.

Quella squisita sensibilità del sistema nervoso, che dava a Segantini il dono di afferrare e di rendere le più sottili delicatezze del bello naturale, era la causa stessa di una irritabilità, divenuta, non più occasionale, ma organica. La difficoltà dei primi passi, l'ostilità palese o tacita con cui egli veniva accolto, [...] davano alle sue opere un senso di combattività, che a prima vista le rendeva meno attraenti, lo teneva personalmente in una specie di effervescenza spirituale, che era essa pure come uno stato di guerra permanente<sup>46</sup>.

Per Levi, il senso eccessivamente letterario delle sue tele simboliste diventa esplicita testimonianza di un carattere tipico della nevrosi moderna:

Egli stesso avvertiva il pericolo di questa auto-suggestione; ed era appunto per sottrarvisi che aveva adottato l'espedito di farsi leggere, mentre lavorava, i libri che andavano poco a poco formando, così, la sua coltura, disordinata, ma geniale<sup>47</sup>.

Nel 1902, Franz Servaes pubblicò una monografia splendidamente illustrata da immagini a colori riprodotte con una tecnica raffinatamente complicata, cui tuttavia seguì un'edizione poco costosa. Servaes racconta tutte le leggende biografiche di Segantini, inserendovi anche l'episodio dell'istituto di correzione, prima di interpretare in chiave poetica la morte dell'artista. Lo stesso artista avrebbe sognato, pochi giorni prima della sua morte, che invece della vergine mostrata nel suo *Trittico delle Alpi*, fosse lui a essere portato morto nella capanna sotto la neve (cfr. fig. 19). Successivamente, Servaes esalta la bellezza di tale morte che nessun poeta avrebbe potuto immaginarsi più maestosa<sup>48</sup>.

Nove anni dopo, Karl Abraham, un fedele allievo di Sigmund Freud, leggeva ancora il libro di Servaes. In una meta-lettura del percorso biografico già fortemente mitizzato, Abraham rifletteva sull'immagine che Segantini dava della donna. Secondo la lettura dello psicologo, Segantini inconsciamente si era sempre incolpato della morte della madre, uccisa da una peritonite, cioè indirettamente delle conseguenze della nascita dello stesso artista. Questa convinzione avrebbe prodotto in lui, da un lato, una voglia inconscia di punire la madre per averlo lasciato solo così precoce-

<sup>46</sup> LEVI 1899, p. 442.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> SERVAES 1902, pp. 93-5. Si veda anche SERVAES 1908.

mente e, dall'altro, un sentimento di colpevolezza. *Le male madri*, spesso riprodotte sulle riviste della Belle Époque, ma anche sulla prima edizione estremamente preziosa del libro di Servaes, divennero icone di questo racconto<sup>49</sup> (figg. 17-18). Alla fine, secondo Abraham, Segantini aveva accondisceso al desiderio di morire, rifiutando per molto tempo di chiamare un medico quando stava già agonizzando sulle altezze dello Schafberg<sup>50</sup>.

Nel 1911, lo stesso anno in cui veniva pubblicato, il testo fu riassunto in una recensione dello psicanalista americano Rudolph Acher, importante divulgatore di Freud nel suo paese. Il documento è sintomatico degli effetti dello scritto di Abraham sul pubblico. Acher riassume una lunga serie di scritti psicanalitici, tra i quali anche il testo di Freud su «Una memoria d'infanzia di Leonardo da Vinci». L'autore conclude che Freud, in definitiva, individuava nell'inconscio di Leonardo, che si definiva «nato da sola madre», e nel suo desiderio inconscio di essere stato concepito senza un padre, oggetto della gelosia infantile, la ragione delle sue frequenti rappresentazioni della Madonna. Questa interpretazione riassunta da Acher, non ha niente a che fare con la storia psicologica dello stesso Leonardo, ripercorsa da Freud nel suo saggio. Si tratta invece di un elemento generale della teoria del complesso di Edipo. Nello stesso modo, anche il Segantini di Abraham per Acher non illustra altro che un ulteriore teorema fondamentale della psicanalisi. Riprendendo il mito secondo il quale l'artista, grazie alla mancanza di educazione sistematica, avrebbe espresso le sue pulsioni inconse con particolare autenticità, come un malato di nevrosi, Acher si riferisce soprattutto alla lettura abrahamiana de *Le male madri*. Analogamente alla sua interpretazione della lettura freudiana di Leonardo, egli insiste soprattutto sulla gelosia del bimbo verso il padre, e sull'effetto del suo amore ambiguo per la madre. Questo tema si applica a Segantini, ma vale per ogni essere umano considerato dal punto di vista del complesso di Edipo. Per Acher, sono però i nevrotici e gli artisti che permettono di individuare sintomaticamente questa costellazione generale:

The infantile erotic attitude towards the mother often gives rise to feelings of cruelty against the loved one. This is due to a sort of feeling of revenge for supposed mistreatment. This manifests itself in desiring the death of the loved one; or if

<sup>49</sup> Su *Le cattive madri* di Segantini cfr. QUINSAC 1982, II, n. 574, pp. 482-4.

<sup>50</sup> ABRAHAM 1911.

death actually takes place in a sort of joy that it occurred. Later when this feeling of cruelty is repressed and sublimated there arises in the mind of the neurotic a feeling of guilt even though no good reason can be given for it. The dead one is glorified and an effort is made to call him or her back to life in fancy.

[...] Thus death and motherhood came to occupy his attention during the first thirty years of his life, and this points to his mother's early influence. He was twenty-two years old before he became sufficiently free from her influence to fall in love<sup>51</sup>.

In definitiva, era solamente la morte prematura della madre, amata e al tempo stesso odiata, che faceva accostare il «centre of his thought» alla «early influence of his mother». Sembra fondato il sospetto che Freud e la sua cerchia, Abraham compreso, usassero l'artista forse universalmente più noto, Leonardo, e l'artista contemporaneo più internazionalmente discusso, Segantini, non tanto per applicare la psicanalisi, ma soprattutto per divulgarla. In quest'ultimo caso, si cimentarono con lo sviluppo di un mito dell'artista già solidamente affermato nella coscienza internazionale. Acher, teorico mediocre ed eccessivamente didattico, rivela questo aspetto certamente più di quanto non avesse intenzione di fare. Non era invece sensibile all'anticipazione della pulsione di morte presente nell'analisi di Abraham, ma che, nel 1911, non era ancora stata assimilata dall'ortodossia delle associazioni internazionali della psicanalisi. Fu soltanto nel 1921 che Freud pubblicò un articolo nel quale finalmente «osava», come scrisse lui stesso, pensare alla presenza, accanto alla pulsione del piacere, di una pulsione contraria: accanto all'Eros, il Thanatos. Quest'ultimo elemento ci spinge verso la morte, concepita come un ritorno verso una sempiterna unione colla natura materna, un'origine primordiale fuori dal tempo, quando l'Io e il mondo non erano ancora separati<sup>52</sup>. Attraverso Abraham, Segantini diventava il testimone per eccellenza della pulsione di morte, mito supremo chiaramente espresso da Freud solo dopo la catastrofe della prima guerra mondiale<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> ACHER 1911, p. 442. Alle pp. 441-3 recensione di ABRAHAM 1911; alle pp. 408-16 recensione di FREUD 1910.

<sup>52</sup> FREUD 1920. Si accenna solamente, a questo proposito, alla rilettura lacaniana.

<sup>53</sup> Lo stesso Karl Abraham aveva tentato di applicare la psicanalisi allo studio del mito: ABRAHAM 1909. Otto Rank, fedele allievo di Freud, poi grande dissidente, aveva dedicato una parte importante della sua opera all'analisi di miti e favole. Insistere sulla

Un tale mito biografico rivela un ulteriore elemento funzionale se inserito in un doppio ambiente: mediatico e social-discorsivo. I critici come Sizeranne non si stancavano di rilevare l'oggettività positivista di Segantini, pittore della luce e in questo superiore agli impressionisti francesi. A questa strategia di conferire credibilità alla visione segantiniana si aggiungeva, secondo quello che gli Assmann hanno denominato «dialettica del mito», l'immagine di un pittore dall'umanità primitiva, ancora inserita nei cicli originari del divenire e del perire. Per molti critici, Segantini aveva superato la pittura ideista di Jean-François Millet, Edward Burne-Jones e Heinrich Böcklin, perché la sua visione era radicata nell'osservazione, nel *plein air*. L'artista, però, non restituiva solamente la luce alpina colla sua tecnica divisionista, ma la sintetizzava in una specie di musica lineare e ornamentale, trasformando le cime delle Alpi in una muta orchestra. La sua pittura era considerata come una realizzazione del *Gesamtkunstwerk* wagneriano<sup>54</sup>. Alla tecnica dimostrativa si contrapponeva un immaginario di tipo immersivo. Pur influenzato dai suoi predecessori, il pittore Segantini avrebbe superato – e sintetizzato – tutti i linguaggi visivi europei. Il carattere della sua opera, allo stesso tempo verista e astratta, lo rendeva una sintesi perfetta del sistema di interrelazione delle arti nel periodo simbolista e del valore mediatico dell'opera artistica.

L'ambiente social-discorsivo di tale mito era il mondo delle esposizioni internazionali o universali. Il *Trittico delle Alpi* venne presentato all'Esposizione universale di Parigi del 1900. Dalla prima tenuta a Londra nel 1852 fino alla Biennale di Venezia fondata nel 1895, le esposizioni internazionali – e la critica attorno ad esse – erano impregnate della psicologia dei

questione se la stessa psicanalisi fosse anche produttrice di miti moderni, non significa diminuire la portata del metodo psicanalitico nell'analisi culturale, ma chiarirne le basi epistemologiche: esse affondano nella storia dei discorsi culturali, anche dei miti più largamente recepiti e seguiti. Su questa tematica, come sulle teorie del mito nella psicanalisi classica, la letteratura è abbondante; da ultimo, cfr. BRAUN, BRÜGGEN, GEHLACH 2016. Rivestono una speciale importanza per la presente analisi lo studio fondato sulla storia dell'efficacia sociale e discorsiva di importanti teoremi della psicanalisi (HACKING 1995) e due lavori sulla pratica psicanalitica, precisata alla luce della nuova storia della scienza (che si definisce come epistemologia storica): MAYER 2002; MARINELLI, MAYER 2002. Si vedano anche i capitoli sulla psicanalisi in KITTLER 1985, pp. 344-440.

<sup>54</sup> VON GRAEVENITZ 1987, pp. 261-89.



popoli<sup>55</sup>: la luce dell'Île de France era dolcemente razionalista, ed ancora più spiccatamente lo era la luce italiana; i tedeschi erano contraddistinti da un eccesso di carattere e da sofistiche filosofiche; gli inglesi dimostravano uno spirito pragmatico e sociale, mentre gli americani erano da un lato più pragmatici degli inglesi, e dall'altro scoprivano una natura vasta e sublime ecc. La poesia del naturalismo commentava e rafforzava questi stereotipi efficaci fino ad oggi, e il simbolismo li illustrava anche tramite un ricorso a miti di tipo ossianico, poi storico-romantici o germanico-wagneriani ecc.

Segantini era al di sopra degli stereotipi nazionali, ma non al di sopra del sistema. L'artista non aveva mai avuto il passaporto di una nazione: per gli italiani, come per gli svizzeri, era uno di loro; ma anche gli austriaci ne rivendicavano l'appartenenza alla loro storia culturale, poiché la città di Arco dove era nato nel 1858 faceva allora ancora parte dell'Impero d'Austria<sup>56</sup>. I francesi come Robert de la Sizeranne se lo rappresentavano come un apolide, anche dell'arte, sintesi perfetta di un Monet e di un Burne-Jones<sup>57</sup>. Questo apolide trovava infine la sua patria nell'inconscio europeo. In Segantini, il buon selvaggio aveva per una volta fuggito il mondo di un'Europa nevrotica e decadente, non aspirando ad altro che a tornare a quelle origini pure dove l'essere umano si realizza ancora interamente, non segnato dall'alienazione da se stesso che è lo stigma della modernità decadente. Un tale modo di essere doveva sparire nella sua opera, nel mito mediatico creato da lui stesso.

### Bibliografia

- ANONIMO 1898-99: ANONIMO, *Gli ultimi scomparsi - Giovanni Segantini*, «Natura ed Arte», 22, 1898-99, pp. 874-5.
- ABRAHAM 1909: K. ABRAHAM, *Traum und Mythos. Eine Studie zur Völkerpsychologie* [1909], in J. CREMERIUS, *Schriften zur Theorie und Anwendung der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1972, pp. 139-96.

<sup>55</sup> ZIMMERMANN 2002; WYSS 2010.

<sup>56</sup> ZIEGER 1958, pp. 24-5, 43-4.

<sup>57</sup> Accanto a SIZERANNE 1898, si veda anche TUMIATI 1898.

- ABRAHAM 1911: K. ABRAHAM, *Giovanni Segantini. Ein psychoanalytischer Versuch*, «Schriften zur angewandten Seelenkunde», 11, 1911, pp. 408-43.
- ACHER 1911: R. ACHER, *Recent Freudian Literature*, «The American Journal of Psychology», 12/3, July 1911, pp. 408-43.
- ANDERSON 2006: B. ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York 2006<sup>4</sup>.
- ANGERER 2007: M.-L. ANGERER, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich-Berlin 2007.
- ARCHINTI 1887: L. CHIRTANI [L. ARCHINTI], *VI. Esposizione Nazionale Artistica, Venezia 1887. Quadri e statue*, Milano 1887.
- ARCHINTI 1892: L. CHIRTANI [L. ARCHINTI], *Giovanni Segantini e la sua esposizione*, «Natura ed Arte», 1, 5, 1892, pp. 352-4.
- ASSMANN 1992: J. ASSMANN, *Frühe Formen politischer Mythomotorik. Fundierende, kontrapräsentische und revolutionäre Mythen*, in *Revolution und Mythos*, hrsg. von D. Harth, J. Assmann, Frankfurt a. M. 1992, pp. 39-61.
- ASSMANN 1997: J. ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997.
- ASSMANN 2006: A. ASSMANN, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006.
- ASSMANN 2009: A. ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2009<sup>2</sup>.
- BACHTIN 1979: M. BACHTIN, *Das Wort im Roman [1934-35]*, in ID., *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. von R. Grüber, Frankfurt a.M. 1979.
- BANN 2009: S. BANN, *Robert de la Sizeranne*, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, éd. par P. Sénéchal, C. Barbillon, 2009, <<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/la-sizeranne-robert-de.html>> (marzo 2016).
- BARTHES 1954: R. BARTHES, *Jules Michelet [1954]*, in ID., *Oeuvres complètes, I, 1942-1961*, éd. par É. Marty, Paris 2002, pp. 291-449.
- BARTHES 1957: R. BARTHES, *Mythologies [1957]*, in ID., *Oeuvres complètes, I, 1942-1961*, éd. par É. Marty, Paris 2002, pp. 671-870.
- BELTRAMI 1899: L.B. [LUCA BELTRAMI], *Giovanni Segantini*, «Corriere della Sera», a. XXIV, 268, 30 settembre 1899.
- BOEHM 1983: G. BOEHM, *Mythos als bildnerischer Prozess*, in *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, hrsg. von K.H. Bohrer, Frankfurt a.M. 1983, pp. 528-44.
- BRAUN, BRÜGGEN, GEHLACH 2016: *Dialektik des Mythos. Mythen und Mythenkritik in der Freud'schen Psychoanalyse*, hrsg. von Ch. Braun, W. Brüggem, A. Gehrlach, Frankfurt a.M. 2016.

- COLACELLO, GOLDMAN 2014: B. COLACELLO, J. GOLDMAN, *Warhol: Jacky*, Catalogo dell'esposizione, New York 2014.
- COLOMBO 1891: ATHOS [V. COLOMBO], *Esposizione Artistica 1891. Profili Biografici*, Milano 1891.
- DELEUZE 1983: G. DELEUZE, *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Paris 1983.
- FLACKE 2004: *Mythen der Nationen, 1945: Arena der Erinnerungen*, Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums, hrsg. von M. Flacke, 2 voll., Berlin 2004.
- FREI, KING-NERO, PRINZ 2004: *The Andy Warhol Catalogue Raisonné, II. Paintings and Sculptures 1964-1969*, ed. by G. Frei, S. King-Nero, N. Prinz, London 2004.
- FREUD 1910: S. FREUD, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Wien 1910.
- FREUD 1920: S. FREUD, *Jenseits des Lustprinzips* [1920], in ID., *Gesammelte Werke*, XIII, Frankfurt a.M. 1999, pp. 1-69.
- GERMER, ZIMMERMANN 1997: *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von S. Germer, M.F. Zimmermann, München-Berlin 1997.
- GOCKEL 2010: B. GOCKEL, *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne*, Berlin 2010.
- VON GRAEVENITZ 1987: G. VON GRAEVENITZ, *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart 1987.
- GRAU 2003: O. GRAU, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge (Mass.) 2003.
- GRÜBEL 2008: R. GRÜBEL, *Bachtins Philosophie der ästhetischen Handlung und ihre Aktualität*, in M. BACHTIN, *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, hrsg. von R. Grübel, E. Kowalski, U. Schmidt, Frankfurt a. M. 2008, pp. 317-52.
- HAACK 1896: F. HAACK, *Giovanni Segantini, «Die Kunst für Alle»*, XI, 24, 1896, pp. 370-4.
- HACKING 1995: J. HACKING, *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton 1995.
- HALBWACHS 1994: M. HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1994.
- HALBWACHS 1997: M. HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris 1997.
- HAVELOCK 1981: E.A. HAVELOCK, *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*, Princeton 1981.
- IANNUCCI, DE KERCKHOVE 1984: A. IANNUCCI, D. DE KERCKHOVE, *McLuhan e la metamorfosi dell'uomo*, Roma 1984.
- KITTLER 1985: F. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985 (tr. ing. *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford 1990).

- KITTLER 1986: F. KITTLER, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986 (tr. ing. *Gramophone Film Typewriter*, Stanford 1999).
- KITTLER 1993: F. KITTLER, *Draculas Vermächtnis: Technische Schriften*, Leipzig 1993.
- KITTLER 2002: F. KITTLER, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002.
- KORSCHORKE 1999: A. KORSCHORKE, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999.
- KRIS, KURZ 1995: E. KRIS, O. KURZ, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch [1934]*, Frankfurt a.M. 1995.
- LAZARUS 1994: R. e B. LAZARUS, *Passion and Reason. Making Sense of our Emotions*, Oxford 1994.
- LEVI 1899: P. LEVI, *Il primo e secondo Segantini*, «Rivista d'Italia», a. II, 3/11, novembre 1899, p. 442.
- LÖSEKE 2013: A. LÖSEKE, *Andy Warhols serielle Porträts. Bildbegriff und Porträtskonzept der frühen 1960er Jahre*, Zurigo-New York 2013.
- LÜTHY 2014: M. LÜTHY, *Ereignis und Medialität. Andy Warhols Jackie' (The Week That Was)*, in *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, hrsg. von U. Fleckner, Berlin 2014, pp. 357-70, 510-2.
- MARELLI 2001: I. MARELLI, *Il romanticismo storico. Francesco Hayez e Pelagio Palagi*, Milano 2001.
- MARINELLI, MAYER 2002: L. MARINELLI, A. MAYER, *Träume nach Freud. Die 'Traumdeutung' und die Geschichte der psychoanalytischen Bewegung*, Wien 2002.
- MASCELLI 1965: J.V. MASCELLI, *The Five C's of Cinematography. Motion Picture Filming Techniques*, Los Angeles 1965.
- MAYER 2002: A. MAYER, *Mikroskopie der Psyche. Die Anfänge der Psychoanalyse im Hypnose-Labor*, Göttingen 2002.
- MAZZOCCA 2015: F. MAZZOCCA, *Il "genio democratico" di Hayez. Un grande pittore italiano interprete delle speranze e delle delusioni del Romanticismo*, in *Francesco Hayez*, Catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia-Piazza Scala e all'Accademia di Belle Arti di Brera, 2015-16), Milano 2015, pp. 15-43.
- MCLUHAN 1951: M. MCLUHAN, *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, New York 1951.
- MCLUHAN, FIORE 1967: M. MCLUHAN, Q. FIORE, *The Medium is the Message. An Inventory of Effects*, New York 1967.
- MENRATH, SCHWINGHAMMER 2011: *What Does a Chameleon Look Like? Topographies of Immersion*, ed. by S. Menrath, A. Schwinghammer, Köln 2011.
- MERSCH 2006a: D. MERSCH, *Die Geburt der Mathematik aus der Struktur der*

- Schrift, in *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, hrsg. von G. Grube, W. Knogge, S. Krämer, München 2006, pp. 211-36.
- MERSCH 2006b: D. MERSCH, *Medientheorie zur Einführung*, Hamburg 2006.
- RADIUS ZUCCARI 1896: NEERA [ANNA RADIUS ZUCCARI], *Artisti contemporanei: Giovanni Segantini*, «Emporium», 15, marzo 1896, pp. 163-78, ora in *Archivi del divisionismo*, a cura di T. Fiori, I, Roma 1968, pp. 385-93.
- NUSSBAUM 2001: M.C. NUSSBAUM, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge 2001.
- PÉQUINOT 2007: *Maurice Halbwachs: le temps, la mémoire et l'émotion*, sous la direction de B. Péquiot, Paris 2007.
- PICHLER, UBL 2014: W. PICHLER, R. UBL, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014.
- PINTO 1974: S. PINTO, *Romanticismo storico*, Firenze 1974.
- PORCIANI 1998: I. PORCIANI, 'Fare gli Italiani', in *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, hrsg. von M. Flacke, München-Berlin 1998, pp. 199-222.
- QUINSAC 1972: A.-P. QUINSAC, *La peinture divisionniste italienne. Origines et premiers développements, 1880-1895*, Paris 1972.
- QUINSAC 1982: A.-P. QUINSAC, *Segantini. Catalogo generale*, 2 voll., Milano 1982.
- QUINSAC 1985: *Segantini. Trent'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, a cura di A.-P. Quinsac, Oggiono-Lecco 1985.
- SACHS-HOMBACH 2006: K. SACHS-HOMBACH, *Das Bild als kommunikatives Medium*, Köln 2006.
- SALT 1992: B. SALT, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London 1992.
- SCHERER, SHORR, JOHNSTONE 2001: K.R. SCHERER, A. SHORR, T. JOHNSTONE, *Appraisal processes in Emotion: Theory, Methods, Research*, Canary NC 2001.
- SCHMIDT, DE KERCKHOVE, LEEKER 2008: *McLuhan neu lesen: Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*, hrsg. von K. Schmidt, D. de Kerckhove, M. Leeker, Bielefeld 2008.
- SERVAES 1902: F. SERVAES, *Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk*, Wien 1902.
- SERVAES 1908: F. SERVAES, *Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk. Revidierte Volksausgabe*, Leipzig 1908<sup>2</sup> (tr. it. di A. Tiddia, Riva del Garda 2015).
- SIZERANNE 1898: R. DE LA SIZERANNE, *Le peintre de l'Engadine. Giovanni Segantini*, «Revue des Deux Mondes», a. CXLVI, IV s., 146, 1898, pp. 359-79.
- SORMANI 1892: A. SORMANI, *Un pittore poeta. Giovanni Segantini*, «Vita Moderna», I, 1, 1892, pp. 3-4.

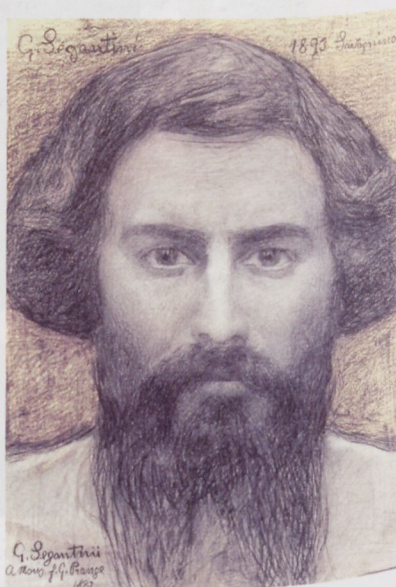
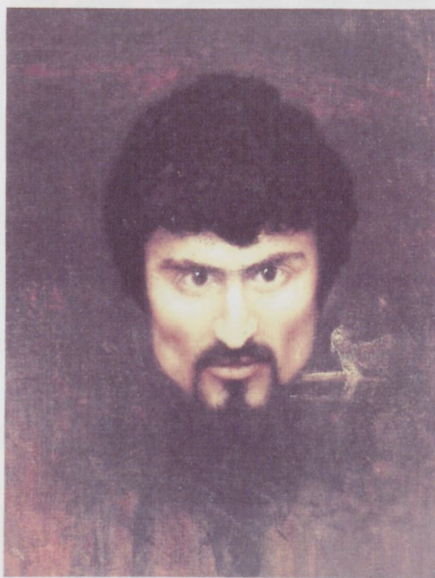
- TUMIATI 1897: D. TUMIATI, *Giovanni Segantini, II.*, «Il Marzocco», a. II, 44, 1897, pp. [1-2].
- TUMIATI 1898: D. TUMIATI, *Giovanni Segantini*, «L'Arte», a. I, 6-8, 1898, pp. 304-13.
- VOGL 2010: *Poetologien des Wissens um 1800*, hrsg. von J. Vogl, München 2010<sup>2</sup>.
- WHITE 1973: H. WHITE, *Metahistory. The Historical Imagination in 19<sup>th</sup> Century Europe*, Baltimore 1973.
- WYSS 2010: B. WYSS, *Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*, Berlin 2010.
- ZIEGER 1958: A. ZIEGER, *La giovinezza di Giovanni Segantini*, Trento 1958.
- ZIMMERMANN 2001: T. ZIMMERMANN, *Der Doppelgänger als intermediale Figur – Wahnsinn als intermediales Verfahren. Zu Nabokovs Otčajanje/Despair*, «Wiener slawistischer Almanach», 47, 2001, pp. 237-80.
- ZIMMERMANN 2002: M.F. ZIMMERMANN, *Naturalismus unter dem Eiffelturm: die Kunst auf der Weltausstellung von 1889*, in *Frankreich 1870-1900. Die französische Revolution in der Erinnerungskultur der frühen Dritten Republik*, hrsg. von G. Gersmann, H. Kohle, Stuttgart 2002, pp. 148-75.
- ZIMMERMANN 2006: M.F. ZIMMERMANN, *Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste, 1875-1900*, Berlin 2006.



11. ANONIMO, *Jacqueline Kennedy tra Robert Kennedy, ministro della giustizia, e Senator Edward Kennedy durante il corteo funebre alla St. Matthew's Cathedral, 25 novembre 1963, pagina doppia in Life, 6 dicembre 1963. Riprodotto da LÜTHY 2014, p. 362.*
12. A. WARHOL, *Sixteen Jackies*, 1964, 204,5 x 163,8 cm, The Gallery of Modern Art, Iwaki. Riprodotto da FREI, KING-NERO, PRINZ 2004, Nr. 952, p. 974.



13. Copertina di «Paris Match», 25 giugno-2 luglio 1955.
14. G. SEGANTINI, *Autoritratto*, 1882, olio su tela, 32 x 38,5 cm, Museo Segantini, Deposito della Fondazione Gottfried-Keller, Saint-Moritz. Riprodotto da B. STUTZER, R. WÄSPE, *Giovanni Segantini*, Stuttgart 1999, Nr. 40.
15. G. SEGANTINI, *Autoritratto*, 1893, conté-crayon e matita su carta, 34,4 x 24,2 cm, Kunstmuseum, Otto Fischbacher Stiftung, San Gallo. Riprodotto da B. STUTZER, R. WÄSPE, *Giovanni Segantini*, Stuttgart 1999, Nr. 56.







Natura ed Arte.

## Nirvana delle Lussuriose

(quadro di Giovanni Segantini).



Le male madri.

(quadro di G. Segantini).

16. G. SEGANTINI, *Il nirvana delle lussuriose* (*Il castigo delle lussuriose. Le madri snaturate. Die Hölle der Wollüstigen*), 1891, olio su tela, 99 x 173 cm, Walker Art Gallery, Liverpool. Riprodotto da «Natura ed Arte», I, 5, 1892, p. 352, xilografia di Ernesto Mancastroppa.
17. G. SEGANTINI, *Le male madri* (*Le cattive madri prima del Nirvana. Le cattive madri. Le lussuriose. Il nirvana delle lussuriose. Le infanticide. Die schlechten Mütter*), 1894, olio su tela, 120 x 225 cm, Österreichische Galerie, Wien. Riproduzione fotografica in «Natura ed Arte», VI, 1896-7, p. 441.



18. G. SEGANTINI, *Le male madri (Le cattive madri prima del Nirvana. Le cattive madri. Le lussuriose. Il nirvana delle lussuriose. Le infanticide. Die schlechten Mütter)*, 1894, olio su tela, 120 x 225 cm, Österreichische Galerie, Wien. Fotocalcografia a colori in SERVAES 1902, tav. 42.
19. G. SEGANTINI, *La morte (Morire)*, 1898-9, olio su tela, 190 x 322 cm, Museo Segantini, prestito permanente dalla Fondazione Gottfried Keller, Saint-Moritz. Riprodotto da H.A. LÜTHY, C. MALTESE, *Giovanni Segantini*, Zürich 1981, p. 134.

A destra:

20. «Il Risorgimento Grafico», XXVII, 1, 1930. Copertina.
21. A. MUSSINO, frontespizio per C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Firenze 1911. Acquerello, inchiostro di china su carta, Archivio Storico Giunti Editore, Firenze.