

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 59 (1990)
Heft: 4

Artikel: Segantini e il paesaggio delle Alpi
Autor: del Bondio, Andrea
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-46270>

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: 15.03.2025

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

Segantini e il paesaggio delle Alpi

Giovanni Segantini è un artista assai popolare, ma in realtà poco conosciuto. Si conoscono superficialmente alcuni suoi motivi e il suo inconfondibile divisionismo, ma si ignorano per lo più le ragioni profonde che hanno nobilitato la sua ispirazione e fatto di lui uno dei sommi pittori della natura, quello che nel nostro secolo ha forse maggiormente stimolato la vita artistica nei Grigioni. Si sa che ha reso celebri le nostre montagne in tutto il mondo con il «Trittico della Natura» esposto al museo a lui dedicato a San Moritz; ma pochi sanno che quel museo è stato eretto nel punto dove nel quadro centrale del Trittico convergono sotto l'orizzonte i raggi del sole già tramontato: aderendo al simbolismo religioso presente nella sua opera, si volle così stabilire una relazione cosmica fra il luogo della sua morte e il museo in cui non cesserà di vivere.

Attingendo anche alle lettere, Del Bondio fornisce in poche pagine numerose informazioni e riflessioni utilissime per conoscere più a fondo questo grande sconosciuto.

Prefazione

Questa dissertazione ha per tema Giovanni Segantini nelle sue qualità di pittore ed interprete delle Alpi. Parlare di Segantini oggi, vuol dire occuparsi di un artista nato più di un secolo fa in Italia e vissuto durante la sua maturità nei Grigioni; un pittore giunto presto a grande fama, soprattutto nei paesi nordici. Questa fama precoce gli ha poi giocato un brutto tiro: la sua biografia è sconfinata nel romanzo e le sue opere sono state volgarizzate fino a venir divulgate su scatolette di dolci e riprodotte su cianfrusaglie da «souvenir» di mondo rustico.

Forse è ora possibile, con la distanza di tempo, dare una valutazione storica più equa. Ma il «ritorno alla campagna» degli ultimi decenni non ci deve sviare dall'evasione proposta da Segantini, dallo slancio della sua idealizzazione. Il nostro ambiguo amore per l'oggetto rustico non deve interferire nella contemplazione dell'armonia dei vasti paesaggi segantiniani. Come sarebbe storicamente falso abbinare il nostro gusto per la «casa rustica» al piacere elitario della ricca borghesia che, agli inizi del secolo, prediligeva i lussuosi alberghi delle Alpi.

Presentazione

Quando, nell'autunno del 1886, Giovanni Segantini giunge nei Grigioni e si stabilisce a Savognin, sulle rive della Giulia, è un pittore che gode già di una certa notorietà. E tutt'altro che un «bohémien». Prende infatti dimora con la famiglia in un'ampia casa all'uscita del villaggio: tre piani, quattordici stanze di cui lui cura personalmente l'arredamento, parte in stile moresco, parte in stile goticizzante. Ciò che, per i suoi umili natali sul lago di Garda e dopo una fanciullezza trascorsa a Milano quasi da orfano, rappresenta anche una riuscita sociale. Segantini è infatti nato ad Arco, presso Riva di Trento, nel 1858 e, mortagli la madre quando aveva solo cinque anni, è stato affidato dal padre ad una sorellastra maggiore a Milano, dove il ragazzo conobbe anche il carcere minorile. Ma il giovane ha comunque frequentato regolarmente i corsi all'Accademia di Brera ed ha conosciuto il mercante d'arte Vittore Grubicy, col quale nel 1880 ha stipulato un accordo: il mercante si assumeva l'onere di mantenerlo avendone in cambio l'esclusiva della produzione.

Nel periodo successivo, in sodalizio con il pittore Emilio Longoni, pure legato da contratto con Grubicy, ha sviluppato una pittura atmosferica e tonale, dove una gamma cromatica ridotta rende, con un certo sentimentalismo, la luce crepuscolare delle regioni lacustri dell'Italia del nord. Quadri dipinti «specialmente nelle ore della sera, dopo il tramonto, quando l'animo si disponeva a soavi malinconie»¹ che rappresentano soggetti rurali e pastorali: lavoro dei contadini, animali, specialmente greggi di pecore. Fra

queste opere va ricordata una prima versione della famosa *Ave Maria a trsbordo*. Qui forse il motivo stesso della luce nel cielo e nell'acqua aveva indotto il pittore ad una resa atmosferica molto differenziata, lodata dall'esigente Grubicy². Ed è alla ricerca di una maggiore luminosità che Segantini si era stabilito a Savognin.

Andandolo a trovare lì, Vittore Grubicy induce il pittore a dipingere una nuova versione dell'*Ave Maria a trsbordo*, poiché la prima era tutta «crepata». Vittore inizia Segantini alla «nuova» tecnica a colori divisi.

Il divisionismo

È prima di tutto una tecnica che consiste nel non mescolare i colori sulla tavolozza come usa fare la pittura accademica, ma nell'applicarli puri e separatamente sulla tela in forma di piccoli tratti o macchie, lasciando alla retina dell'occhio il compito di amalgamarli in una tonalità fusa. Questa tecnica era in parte già in uso presso gli impressionisti (colori divisi, ombre colorate), ma il puntinismo francese soprattutto e il divisionismo italiano in parte cercarono di farne un metodo scientifico. Mediante i colori divisi la resa atmosferica si fa più luminosa; tramite il contrasto dei complementari³ il colore diventa vibrante.

Il divisionismo italiano non è un movimento che si raggruppi in una scuola, comprende bensì pittori regionali diversi che si servono di questa tecnica. Essi gravitano intorno alla galleria Grubicy, gestita dagli intraprendenti fratelli Vittore e Alfredo⁴.

¹ Lettera di Segantini a Domenico Tumiati, Maloja, 29 maggio 1898.

² Lettera di Grubicy a Segantini, L'Aja, 1883: «Il cielo è sì finemente osservato, e la stessa luce si aggira giustamente in tutto il quadro, producendo luci ed ombre giustificate».

³ Colori complementari sono quelli che si trovano l'uno di fronte all'altro nel disco dell'iride. Mischiati fisicamente nella giusta proporzione, i colori si fondono in un grigio neutrale.

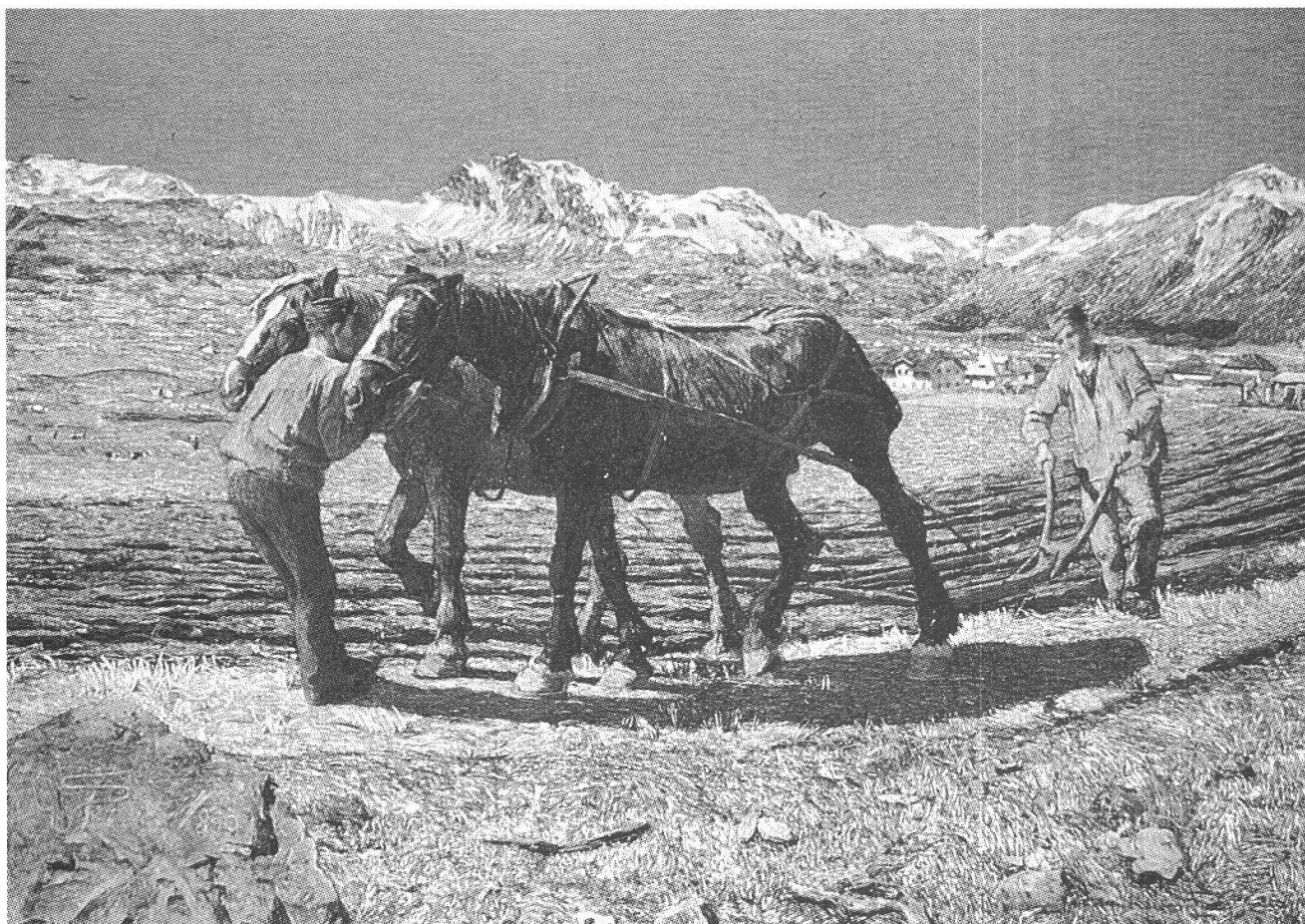
⁴ Un'esposizione sul Divisionismo italiano della galleria Grubicy, di cui esiste già il catalogo (ed. Paolo Cattaneo Grafica, Oggiono - Lecco) è in preparazione al Museo Segantini di San Moritz.

La nuova tecnica può servire un certo realismo d'ambiente, come la resa della polverosa luce cittadina nel *Ritorno dei naufraghi al paese* di Giuseppe Pellizza di Volpedo, esaltare una tenue luminosità diffusa, come in *Alle sorgenti del Pissarottino* di Vittore Grubicy (diventato anch'egli pittore), stemprarsi in una raffinata rappresentazione prospettico-atmosferica in *Lago alpino* di Emilio Longoni.

Nei pittori italiani, la tecnica dei colori divisi serve generalmente a rendere, in senso atmosferico, la luce diffusa della pianura, delle colline e delle zone lacustri delle prealpi.

Il divisionismo di Segantini

Segantini è mosso dalla volontà di «impossessarsi assolutamente, francamente di tutta la natura»⁵. Nella *Vacca bruna all'abbeveratoio* (1887, Milano) questa volontà si traduce nella resa diretta del paesaggio rude, della mucca turgida di vita e di sete, trattasi in modo analogo, come lo stesso elemento impetuoso, sotto la medesima luce. Il quadro dell'*Aratura* (1887, Monaco) venne quasi totalmente rifatto nel 1890; il confronto fra le due versioni è comunque possibile sulla base della fotografia della prima esposizione.



Aratura

⁵ Lettera di Segantini, Maloja 15 maggio 1896.

Inizialmente il manto dei cavalli era bianco e contrastava cromaticamente con il terreno brullo scuro e le montagne, completamente innevate, si staccavano distintamente. Esisteva una sorta di contrapposizione cromatica e luministica tra figura e ambiente.

Nel rifacimento vengono abolite tutte le stesure che si configurano come superfici troppo indipendenti rispetto al resto del paesaggio. Ogni distinzione aprioristica fra uomini, animali e paesaggio viene eliminata. Segantini raggiunge cioè l'unitarietà della figurazione attraverso la vibrazione capillare totale della luce divisa, senza distinzione fra sfera vitale e sfera minerale, fra primo piano e sfondo.

Segantini usa la divisione del colore per rendere la luce nell'aria rarefatta delle Alpi.

In Segantini il divisionismo ha anche un esito strutturale. La pennellata diventa una filigrana che forma un tessuto omogeneo all'impostazione del quadro. Cerchi concentrici evidenziano la struttura compositiva ne *L'Ave Maria a trasbordo* (1886, San Gallo) che, come si nota in questo rifacimento, tende ad una massima semplificazione. (Rispetto alla prima versione viene abolita la vela della barca, le teste della madre e del bambino si accostano in una forma chiusa, la striscia di terra all'orizzonte, da curva, si fa uniformemente piana). Ne *La Natura* (1897-99, San Moritz) le pennellate a raggiera del cielo esaltano la struttura centrifuga della composizione, che s'allarga nella linea bassa dell'orizzonte.

Nel 1894 Segantini lascia Savognin e, seguendo il suo itinerario verso le alture e la luce, si trasferisce a Maloja, sul lago di Sils,

a 1800 metri. Si stabilisce nello chalet Kuomi, edificio costruito in legno di larice sopra delle fondamenta in granito, in stile «svizzero»⁶ e fa sistemare dietro la casa un padiglione rotondo, con lucernari nella cupola, che funge da atelier e da studio per leggere⁷.

D'inverno, per evitare i rigori del clima, si trasferisce a Soglio (1088 metri) in val Bregaglia, alloggiando con la famiglia nel vecchio hotel Willi.

Alla fine del 1897 Segantini concepisce l'idea del «*Panorama*». «Sono più di 14 anni che studio nella natura dell'alta montagna gli accordi di un'opera alpina composta di suoni e di colori, che contenga in sé le varie armonie dell'alta montagna e le compendii in una, unica, intera... Io pensai sempre quanta parte avessero nel mio spirito quelle armonie di forme, di linee, di colori e di suoni, e come l'anima che li governa e quella che li osserva e li ascolta siano una, che nella comprensione si completa e si integra, in un senso di luce che armonizza ed è armonia costante dell'alta montagna.

Io mi sforzai sempre di comprendere in parte questo senso nelle mie tele; ma, poiché pochissimi lo sentono e lo comprendono, per circostanze varie, io credo che l'arte nostra sia incompleta e che rappresenti solo dettagli di bellezza e non l'intera bellezza armonica che vive e dà vita alla natura. Ecco perché pensai di comporre un'opera grandiosa, dove potessi chiudere, come in una sintesi, tutto il grande sentimento delle armonie alpine e scelsi per tema l'alta Engadina, come quella che io maggiormente studiai e che è la più varia e ricca di bellezze che io conosca»⁸.

⁶ Stile di origine tedesca e scandinava, introdotto in Svizzera come ripresa romantica; viene denominato anche «Holzstil». L'origine del nome non è chiara.

⁷ Inizialmente eretto a Soglio, in un orto terrazzato. Trasportato a Maloja e forse ingrandito posteriormente. È probabilmente legato al progetto di padiglione per il «*Panorama*» all'esposizione di Parigi, di cui si parlerà più avanti. (Restaurato negli anni Ottanta, ospita vari cimeli segantiniani ed è aperto al pubblico, n.d.r.).

⁸ Lettera a Vittorio Pica, 1897/1898.

L'idea doveva concretarsi in un padiglione all'Esposizione di Parigi del 1900; vi sarebbero stati «riprodotti fedelmente con le loro bellezze pittoresche tutti i principali paesi della valle da St. Moritz a Samedan Pontresina Maloja Silvaplana Celerina Sils»⁹; ventilatori, ombre e luci, giochi idraulici e congegni acustici avrebbero accentuato l'illusione.

In un primo momento gli albergatori e le autorità engadinesi che avrebbero dovuto sostenere l'impresa si dimostrarono entusiasti. Poi il progetto si rivelò irrealizzabile per le difficoltà di trovare a Parigi un terreno edificabile di nientemeno che 5'000 mq. Il grande progetto infatti, al quale avrebbero dovuto partecipare anche Giovanni Giacometti, Hodler e Amiet¹⁰, richiedeva un padiglione rotondo di vastissime dimensioni¹¹.

Il grande progetto si condensa finalmente nel *Trittico della Natura* (1896-99, St. Moritz). Il grande complesso allegorico rimase incompiuto per la morte del pittore. La concezione generale è testimoniata dai cartoni che Segantini eseguì per dare un'idea dell'insieme al comitato dell'esposizione parigina (proprietà della Galerie Fischer di Lucerna) e da una lettera senza data che li presentava: «Il primo quadro, *La Natura* è un effetto d'Autunno, col sole che tramonta dietro ai monti che chiudono l'Alta Engadina. La lunetta soprastante è il villaggio di Saint-Moritz in una notte d'inverno, protetto dai raggi di luna. Nel medaglione di destra una figura simboleggia il rododendro, la primavera alpina; in quello di sinistra una figura simboleggia l'edelweiss, l'estate alpina. Così

facendo intesi di raggruppare e sintetizzare la natura alpestre e le sue stagioni.

Il quadro di mezzo, *La Vita*, rappresenta la vita di tutte le cose che hanno radice nella terra madre. Le montagne del fondo sono illuminate dal sole che tramonta. Nella lunetta soprastante, il vento soffia sulla terra i due elementi di vita e di morte, l'acqua e il fuoco. Nei medaglioni a destra e a sinistra sono due figure simboliche.

Il terzo quadro, *La Morte*, rappresenta la morte di tutte le cose. È d'inverno, la Natura è sepolta sotto la neve, le montagne del fondo sono illuminate dal sole nascente. In un casolare alpino una fanciulla è morta; mentre s'attende al funerale, nella soprastante lunetta, gli angeli trasportano l'anima nella vita eterna. I medaglioni di fianco contengono altre due figure simboliche.

La tappezzeria è da me disegnata e fatta eseguire in lane naturali; anche le cornici sono da me disegnate e modellate»¹².

Le dimensioni maggiori del cartone di *La Natura* rivelano che, nel corso della stesura, Segantini ha modificato la disposizione degli elementi, ottenendo un maggior equilibrio simbolico: la Natura fra divenire (*La Vita*) e svanire (*La Morte*); ha raggiunto inoltre un equilibrio formale: l'orizzonte basso e lontano de *La Natura* viene fiancheggiato da quelli alti e montuosi più ravvicinati de *La Vita* e *La Morte*.

Nell'ideazione generale Segantini segue la tipologia fra rappresentazione e decorazione¹³ messa in voga dai preraffaelliti e da Böcklin. Ma nelle parti fondamentali espri-

⁹ Ibidem.

¹⁰ Giovanni Giacometti, 1868-1933, di Bregaglia; Ferdinand Hodler, 1853-1918; Cuno Amiet, 1868-1961: pittori svizzeri che avevano frequentato in quell'epoca la regione dell'Alta Engadina.

¹¹ Un disegno di Segantini da ricollegare a questo progetto d'edificio è conservato nel museo di San Moritz. Nello stesso gusto, dopo la morte dell'artista, verrà realizzato il Museo Segantini.

¹² Lettera senza data diretta a Zurigo: «Secondo il Suo desiderio, Le ha mandato la fotografia del disegno dell'opera che intendo esporre a Parigi ecc.».

¹³ Oltre la tappezzeria, che fungeva da piano di posa unificatore, era previsto un complesso decorativo di incorniciatura ad intagli, con uccelli e piante alpestri ed un fregio di camosci portava i due pannelli laterali all'altezza di quello centrale (*La Natura*).



La raccolta del fieno

me l'armonia della natura nei rapporti, anche simbolici, legati alle stagioni dell'anno ed alle diverse ore del giorno.

Segantini potrà eseguire soltanto le tre grandi tele centrali (senza lunette), terminando *La Vita* e portando quasi a compimento *La Natura*¹⁴, lasciando parzialmente incompiuta *La Morte*¹⁵.

Nella capanna sul Munt da la Bés-cha (sopra

Muottas Muragl, 2700 m), dove stava lavorando al panorama de *La Natura*, egli fu colto da un violento attacco di peritonite: a soli 41 anni, il 28 settembre 1899, Segantini morì.

Anche se incompiuta, l'opera sembra corrispondere alle sue aspettative, enunciate in una lettera ad un amico: «Ruscirò io a rendere l'eterno significato dello spirito delle

¹⁴ Solo l'ultima cima di montagna a sinistra non è rifinita.

¹⁵ Mancano del trattamento finale: l'ultima catena di montagne a sinistra, l'insieme del cavallo con la slitta, le figure umane.

cose? Saprò dare alla Natura che dipingo quella luce che dona vita al colore, e che illumina e dà aria alle lontananze e rende infinito il cielo? Saprò io congiungere l'idealità della Natura coi simboli che l'anima nostra rivela?»¹⁶.

L'idealizzazione del paesaggio

La raccolta del fieno (1890-98, San Moritz)¹⁷

Il motivo della fienagione viene ambientato nel paesaggio di Soglio, con l'orizzonte abbassato e il prato che si stende come il

primo piano di una vasta scenografia. La figura non emerge dal paesaggio, ma sposa la linea dell'orizzonte che riecheggia il moto della donna con l'elevazione delle montagne a sinistra. Questa impostazione fonde figura e paesaggio e l'asta del rastrello s'innalza come un'antenna che unisce terra e cielo.

La parte superiore è stata ampliata con una aggiunta nel 1898. La serena luminosità del cielo viene sormontata da un movimentato ammasso di nubi che, quasi riflettendosi sul paesaggio, ne condiziona l'interpretazione: il lavoro degli uomini assume un ritmo vagamente concitato, sotto la minaccia del temporale. L'idillio ha uno sviluppo sinfonico.



La Natura

¹⁶ Lettera senza data a Burnley Bibb.

¹⁷ In un'altra versione (1891, San Moritz) il motivo è dipinto su di un fondo rosso che traspare tra il verde dell'erba, con pennellate di bianco denso nel cielo, che rendono la luce perlacea sotto un sole offuscato. Con una certa monumentalità la figura si staglia scura, in controluce, sullo sfondo chiaro.

La Natura (1896-99, San Moritz)

Anche qui lo spazio è formato da un degradare di piani scenici verso l'orizzonte¹⁸. Questo è bassissimo (non raggiunge la metà dell'altezza del quadro) e davanti alla catena di montagne in controluce si apre un vasto panorama, quasi un altopiano, sotto un cielo ancora luminoso. Una strada percorre in largo il primo piano, e la figura femminile che vi cammina con degli armenti appare completamente di profilo, mentre l'uomo che sospinge la mandria accenna appena a rivolgersi verso la profondità. Le figure poi non emergono dall'orizzonte, che resta definito unicamente dal profilo delle montagne. La sera autunnale ammorbidisce i colori e china un poco in avanti le figure che, a passi stanchi, attraversano il pianoro con le bestie. Solo le montagne a sinistra e gli specchi dei laghi al centro riverberano l'ultima luce, come, nel vasto campo del cielo, una nuvoletta che sovrasta le luci dei laghi¹⁹. L'impressione globale è quella di un'immensa scenografia.

*La Vita*²⁰ (1896-99, San Moritz)

Oltre la rotondità verde del ciglio del pianoro, le montagne si ergono come una cortina verticale, anche se bassa, che chiude lo spa-

zio sul fondo²¹. La scena si anima di figure colte nei gesti della vita, quali le donne che scendono la via scalinata, l'uomo che sospinge la giovenca, la mandria di mucche intente a pascolare, la vacca che muggisce davanti all'acqua, la madre che stringe fra le braccia il bambino. Il pino cembro, come pure l'alberello a doppio fusto sul lato destro, non si ritrovano nel reale paesaggio di Soglio. Essi hanno la funzione iconografica di delimitare il «giardino» delle Alpi. L'albero a sinistra protegge inoltre la madre che sembra sbocciare dalla terra con le radici scoperte del cembro. Rappresenta l'albero della vita. La figura femminile poi, più che una rude contadina, con l'ovale del volto leggermente inclinato sotto la delicata curva scura della nuca, richiama una Madonna gotica che tenga in grembo un pargolo raffaellesco²². Il paesaggio di Soglio viene così idealmente interpretato come il giardino del paradiso.

La Morte (1896-99, San Moritz)

La valletta alpina di Orden, con le montagne illuminate sullo sfondo, si apre in un vasto pianoro innevato, percorso dalla sola siepe della strada²³. Lo spazio è vuoto e dà la sensazione di un deserto pervaso da una fredda ombra nevosa. Solitudine che dilaga,

¹⁸ Si tratta della costruzione a piani paralleli che caratterizza, secondo i *Principi fondamentali* di Wölfflin, la figurazione spaziale del Rinascimento. L'esclusione di linee di forza diagonali che penetrino nello spazio è legata ad una volontà scenografica (che determina poi anche il rifiuto del pittoresco). Questa volontà condiziona inoltre la scelta dei paesaggi: l'Alta Engadina e, della Bregaglia, il solo pianoro di Soglio.

¹⁹ Nel punto dove convergono, sotto l'orizzonte, i raggi del sole già tramontato, venne eretto nel 1908 il Museo Segantini. Si volle così stabilire una relazione cosmica fra la capanna dove Segantini morì ed il museo a lui dedicato.

²⁰ Nel *Paesaggio alpino al tramonto* (1898, Francoforte), scorgiamo lo stagno d'acqua col riflesso della luna, i lastroni di gneiss sulla destra, mentre il ciglio del prato che sprofonda verso un orizzonte molto basso, viene oltrepassato da una greggia sospinta dal pastore. Non c'è traccia di alberi.

²¹ Ricorda l'iconografia dell'*hortus conclusus*.

²² Vedi la *Madonna della Seggiola* di Raffaello.

²³ Si noti anche qui come la strada penetri unicamente il primo piano per rivolgersi poi a sinistra e delimitare il secondo.

respingendo quasi in un angolo il povero dolore umano delle donne in lutto davanti alle casupole mezzo affondate nella neve. Le montagne, sormontate da una pesante nuvola, sono illuminate da un freddo sole mattutino e la luce cristallina contrasta coll'ombra grigio-blu del primo piano. (A evidenziare meglio, per contrasto, la morte della natura, o a simboleggiare la vita che risorge dalla morte nel ciclo perenne della natura?)

Figure allegoriche, visione della natura e concezioni sociali

Il castigo delle lussuose (1891, Liverpool), consiste nel fluttuare delle donne sopra una gelida pianura innevata, senza contatto con la terra²⁴. Il tema — il nirvana delle lussuose — è ispirato da un passo del poema indiano «Pangiavahli»²⁵. Il passo allude alla redenzione di donne che avevano rifiutato la maternità. Il peccato della lussuria s'identifica con la sterilità. Questa è figurata come perdita del contatto con la terra, la natura.

La natura, quale terra, campagna, paesaggio, appare come dispensatrice di fertilità e di vita. Segantini s'avvicina così a certe correnti di pensiero utopico dell'epoca. Sono per esempio celebri i gruppi antroposofici e vegetariani che fondarono, nei primi decenni del secolo, la colonia di Monte Verità presso Ascona. Per gli artisti, anche Segantini propone una vita in «conviti»: «L'eletto che si sentirà tormentato dalla passione dolce e buona dell'arte, dovrà abbandonare parenti e ricchezze, e così spoglio di ogni materiale possesso presentarsi a quel convito d'artisti che crederà risponda al suo senso ideale. Di questi conviti se ne troveranno sparsi in tutte le regioni, ed in essi si troveranno uniti arti-



L'Angelo della Vita

sti di ogni età, che avranno abbandonato famiglia e ricchezza per consacrare la loro vita al culto della bellezza e d'ogni virtù dello spirito, e che accoglieranno il neofita. Qui tutte le arti saranno rappresentate; tutti coloro che avranno bisogno dell'opera dell'artista, sia per comunità o individuo, dovranno rivolgersi al maestro superiore del convito, e questi darà loro quegli artisti che corrisponderanno al bisogno...»²⁶.

Per Segantini l'arte mantiene un primato assoluto e viene proposta da lui come la nuova religione laica. Sempre nella rivista «Ver Sacrum», 1899, egli esprime la sua concezione spiritualistica dell'arte: «Dell'ar-

²⁴ Uno stretto rapporto fra donna-madre e terra caratterizza invece la figura femminile ne *La Vita*.

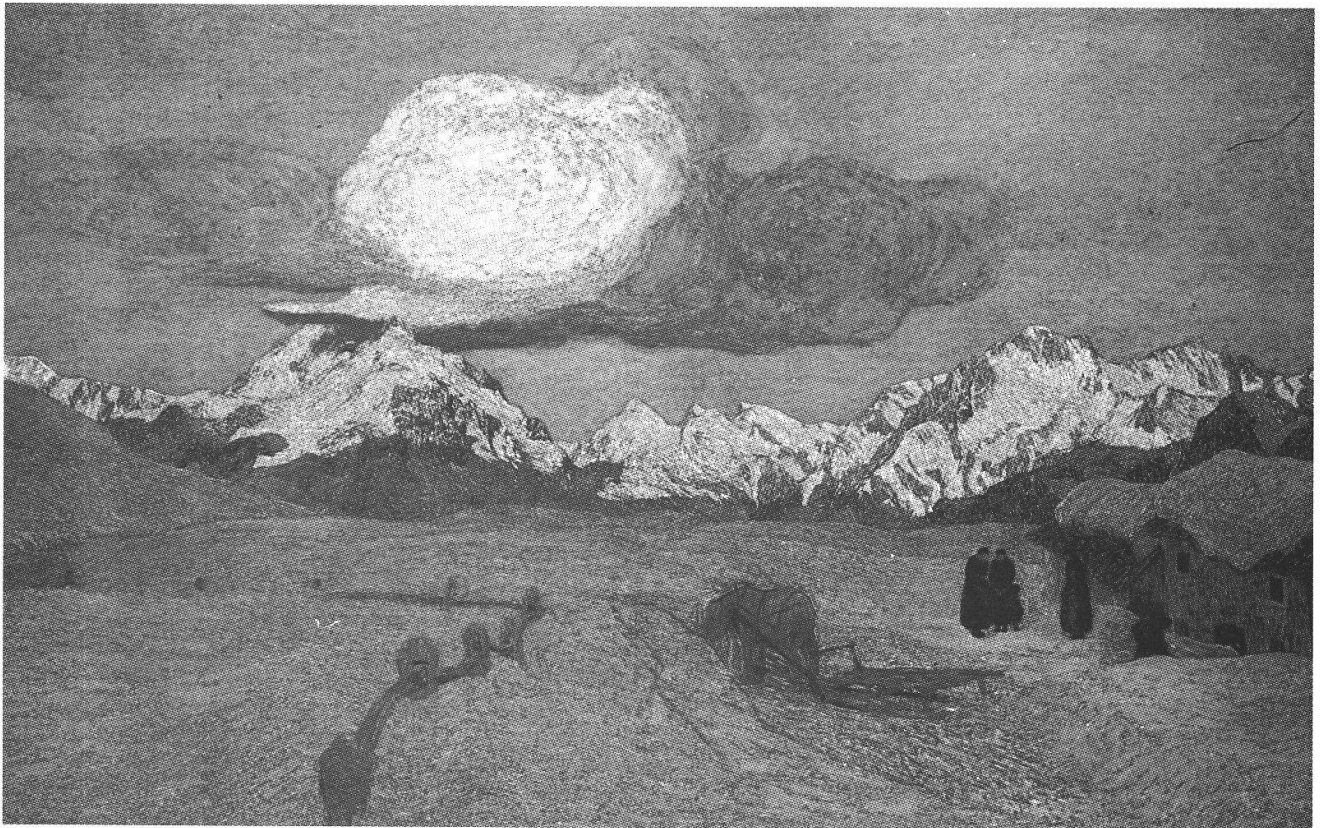
²⁵ Conosciuto in occidente tramite Schopenhauer.

²⁶ Da «Che cosa è l'arte?», testo pubblicato da Segantini nella rivista «Ver Sacrum», n. 5, 1899.

te fatene un culto; sia questo culto un'emanazione delle belle virtù dello spirito, ed abbia radice nella natura madre della vita, e sia in rapporto con la vita invisibile della natura e dell'universo...».

La spiritualizzazione della natura si esaspera talvolta in figure allegoriche, quali *L'Angelo della vita* (1894, Milano)²⁷, dea-madre, sboc-

ciata come un fiore lieve da un ramo fantasmagorico: struttura eterea, trama di colori delicati con rialzi in oro nei capelli, nelle vesti, nelle carni. Tali scelte tematiche²⁸ rientrano nell'ordine delle mode culturali dell'epoca e, nel caso specifico, si spiegano anche con le esigenze del committente: un banchiere che voleva adornare la sua villa.



La Morte

²⁷ Replica in pastello al Museo Segantini, San Moritz.

²⁸ Vedi anche *Dea d'amore*, Galleria d'Arte Moderna, Milano.

Conclusioni

La fortuna di Segantini appare legata a questo ceto di ricca borghesia, desideroso di evasione dal mondo urbano e commerciale, in cerca di un ideale di vita panica.

L'arte di Segantini sarebbe allora da situare in quell'ambito culturale di sensualità intellettuale che ha trovato in D'Annunzio il suo cantore²⁹. Anche se certe ampiezze di veduta lo possono avvicinare più ai vasti paesaggi,

alla luce «mediterranea», evocati da Carducci. Siccome poi i suoi successi maturarono soprattutto al nord delle Alpi, il raffronto andrebbe fatto pure in questo ambito.

E si potrebbe cercare di chiarire se, al di là di certe sue adesioni anarchiche al socialismo dell'ottocento, l'arte di Giovanni Segantini s'inserisca nel mondo dell'utopia. Ma questo richiederebbe uno studio più vasto ed approfondito di quanto questa umile dissertazione possa pretendere.



La Vita, schizzo dal cartone d'insieme



La Vita, particolare

²⁹ Nelle *Laudi* infatti D'Annunzio gli dedica un'elegia: «Per la morte di Giovanni Segantini» (Libro secondo, *Elettra*).