

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani

Herausgeber: Pro Grigioni Italiano

Band: 68 (1999)

Heft: 4

Artikel: Il valore simbolico della figura femminile in Segantini

Autor: del Bondio, Andrea

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-52211>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 25.02.2026

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

Il valore simbolico della figura femminile in Segantini

La maternità è un tema centrale nell'opera di Segantini. E alla maternità sono legati molti altri elementi importanti – la terra, la natura, la fertilità, la donna –, elementi che confluiscono nel vasto linguaggio figurativo e pittorico dell'artista.

Partendo da una riflessione che include tutti questi elementi, il saggio di Del Bondio intende approfondire la comprensione del rapporto di Segantini con la donna.

Il saggio è strutturato in due parti. Nella prima Del Bondio fa riferimento allo studio di Karl Abraham, ricercatore di stampo freudiano che aveva, analizzando l'autobiografia di Segantini da un punto di vista psicanalitico, riscontrato un rapporto conflittuale dell'artista con il padre, tesi che Del Bondio contesta in parte.

Anche con la madre Segantini avrebbe avuto, inconsciamente, un rapporto ambiguo. In questo caso il conflitto si sarebbe manifestato, sempre secondo Abraham, da un lato attraverso la sublimazione del suo amore materno riversato su tutto il creato, dall'altro nel tentativo di esorcizzare, attraverso l'arte, un sentimento di aggressività e risentimento nei confronti della donna che, morendo, lo aveva abbandonato prematuramente.

Nella seconda parte, più ampia, consacrata alle opere della maturità, Del Bondio ci propone una lettura di alcune tele particolarmente significative, nelle quali la figura femminile si pone al centro dell'interesse. Ci viene proposta un'analisi attenta, dettagliata e partecipe de Le due madri, che evocano il tema della maternità come fatto biologico e quindi legato a concetti come la nascita, la vita e la fertilità, e Pascoli alpini, dove la madre, identificata con la natura, assume una valenza cosmica.

Infine Del Bondio si sofferma su quelle tele in cui la figura femminile si veste di un valore simbolico: Le cattive madri e Il castigo delle lussurose, opere ispirate a un poemetto di Luigi Illlica. Nella prima Del Bondio intravede però anche l'influsso di Dante. Questi dipinti evocano le anti-madri, quelle donne che hanno rifiutato la maternità e quindi, simbolicamente, hanno perso il contatto con la fertilità della terra. Nella sua lettura Del Bondio presta particolare attenzione ai colori del paesaggio invernale, metafora di aridità e sterilità.

Sono premesse interessanti, quelle che Del Bondio, pur non avendo la pretesa di giungere a conclusioni attendibili e definitive, ci propone. Farà bene la critica a chinarsi sul problema e a riflettere ulteriormente su questi aspetti del linguaggio artistico segantiniano.

(V.T.)

*Se si volesse entrare a discutere seriamente
d'arte, per farsi ben capire ed evitare equivoci,
sarebbe necessario far precedere un breve
trattato di psicologia...*

Giovanni Segantini

Il presente studio sulla figura femminile nell'opera di Segantini prenderà in considerazione due ambiti diversi:

- le annotazioni autobiografiche dell'artista
- le opere della maturità, dove la donna appare investita da particolari valori simbolici.

Per l'interpretazione si ricorrerà sia a motivi formali che a ipotesi di tipo psicoanalitico.

Le conclusioni che potranno risultare da questo esperimento sono destinate a restare provvisorie a causa della scarsità di notizie a disposizione e della mia insufficiente competenza in psicanalisi.

La madre

La prima figura femminile che s'impone ad ogni uomo è quella della madre. Per ritrovare la madre di Segantini, dobbiamo ricorrere al frammento di autobiografia¹, scritto dall'artista trentottenne, in cui l'uomo maturo rievoca con un certo compiacimento la sua misera fanciullezza. Secondo il giudizio dello psicanalista freudiano Karl Abraham "tutta la commovente storia dell'infanzia di Segantini assomiglia ad un mito individuale".²

L'artista narra di essere rimasto orfano di madre all'età di cinque/sei anni: documenti anagrafici hanno recentemente rivelato che ne aveva sette. La lieve anticipazione dell'autore è forse inconscia, ma non casuale. Oltre ad esaltare l'immagine del genio che si è imposto da solo contro tutte le avversità, Segantini sembra volere attirare sulla sua fanciullezza una certa compassione, per giustificare il suo 'caratteraccio'.

Nel corpo, ove il destino l'anima mia collocò, ebbi molto a lottare. Fu esso abbandonato, orfano a 6 anni; così solo, senza amore da tutti abbandonato come can rabbioso. Io in questo stato di cose non potevo a meno che inselvaticirmi, rimasi sempre irrequieto e ribelle a tutte le leggi costituite.³

Questo passaggio, un po' impacciato nella sua enfasi, allude ad una colpa, che resta però piuttosto vaga.

Se non che, fin dall'inizio dell'autobiografia, Segantini ha scritto:

[...] io nascendo cagionai a mia madre una infermità, che ci costrinse cinque anni dopo di andare a Trento; ma le cure non valsero.

¹ Bianca SEGANTINI, *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino 1910.

² Karl ABRAHAM, *Giovanni Segantini, Ein psychoanalytischer Versuch*, Leipzig und Wien 1911.

³ Lettera alla scrittrice Neera, 7/2/1993, in Bianca SEGANTINI, *Scritti e lettere*, op. cit., p. 72.

È improbabile che qualcuno fosse tanto malevole da accusare il bambino della morte di sua madre, se non lui stesso.⁴ Si tratta verosimilmente di una colpa immaginaria, la quale ne sostituisce (tramite spostamento) un'altra che egli non vuole ammettere: quella di aver provato rancore verso la madre che l'aveva forse trascurato a motivo della propria infermità e l'aveva poi abbandonato morendo (per il sentimento egocentrico infantile la sua morte non poteva che corrispondere ad un abbandono). Sembra così svelato un motivo di ostilità del bambino verso la madre: che cosa avrebbe ella potuto fare di più terribile che abbandonarlo? Questo sentimento di ostilità viene represso, ma permane nell'inconscio e, scontrandosi con l'affettuosità predominante, genera quello che Freud chiama ‘un atteggiamento affettivo ambivalente’. “L'ostilità viene allora soffocata da una smisurata tenerezza che si manifesta in forma angosciosa, che diventa ossessiva perché altrimenti non basterebbe al suo compito, che consiste nel tenere rimosso il sentimento opposto”.⁵

Il fenomeno che Freud riscontra nei casi di nevrosi ossessiva costituirà per Segantini uno stimolo all'arte, dove troverà modo di simboleggiare il conflitto, e quindi di esprimelerlo.

Il padre

Dall'autobiografia apprendiamo che, dopo la morte della madre, il padre lasciò Arco, sul lago di Garda, per stabilirsi col piccolo a Milano, dove aveva un figlio ed una figlia nati da un primo matrimonio. Il figlio vivacchiava con una fabbrichetta di profumeria e la sorella gli accudiva la casa. Ma i nuovi arrivati capitarrono male: gli affari non andavano bene e il negozio dovette chiudere in breve tempo, gran parte dei mobili furono venduti. Padre e figlio maggiore partirono insieme, affidando il bimbo alle cure della sorellastra.

Il padre non emigrò (per l'America?), come pretende qualche primo biografo di Segantini, ma morì l'anno successivo a Rovereto. La storia dell'emigrazione potrebbe essere una pia menzogna raccontata al bambino che, per un certo periodo, aspettava sempre il padre che gli aveva promesso di ritornare presto. Ma importante è la conclusione dell'autore:

E qui comincia la vita mia personale, tutta a me, alternativamente buona o grama, ma non mai tutta una perché anche la tristezza ed il dolore non mi rendevano del tutto infelice.⁶

Lo spazio ridotto che il padre occupa nell'autobiografia e la mancanza di figure che esprimano sentimenti positivi verso di lui nell'opera del pittore, induce Abraham ad affermare che per Segantini il padre ha ‘un significato puramente negativo’. Ma il gio-

⁴ Il parto mise invece in pericolo la vita del neonato che fu battezzato dalla levatrice perché si temeva che potesse soccombere prima dell'arrivo del prete.

⁵ Sigmund FREUD, *Totem e tabù*, 1913, G.t.e. Newton, p. 96.

⁶ Bianca SEGANTINI, *Scritti e lettere*, op. cit., p. 6.



Le due madri, 1889, Galleria d'Arte Moderna, Milano

vane sarebbe spinto a dirigere gli impulsi aggressivi che prova nei confronti del padre contro tutto quello che tenta di ostacolare la sua volontà. Per rivalità si realizzerebbe così un'emulazione del padre che gli sembra grande, come ad ogni bambino: ad Abraham la vita di Segantini pare, fin dalla fanciullezza, un'ardita protesta contro ogni autorità che minacci la sua individualità. Mi sembra però che questa interpretazione ipotizzi la causa (negatività della figura paterna) a partire dagli effetti (spirito ribelle di Giovanni), senza riscontrarla concretamente.

Nel seguito del racconto il padre fa comunque una breve apparizione di valore diverso. Quando il bambino sente sul pianerottolo le vicine confabulare in merito a qualcuno che è partito ancora giovane da Milano a piedi per la Francia, egli ha una specie di rivelazione:

Si poteva adunque abbandonare quel pianerottolo, e andarsene lontano... La conosco la strada, mio padre me l'ha mostrata quando andavamo a zonzo in piazza Castello. ‘Là, mi aveva detto, da quell'arco entrarono vittoriose le truppe francesi e piemontesi; quell'arco e quella strada li fece costruire Napoleone I.’ La strada doveva condurre attraverso ai monti in Francia.⁷

Non mi sembra che questo padre che indica la via dell'evasione (e che forse nella fantasia del bambino emigrerà in America) abbia un significato puramente negativo; suscita anzi un'emulazione positiva: il piccolo Giovanni intraprenderà ben presto il suo primo tentativo di fuga (ribellione alle ristrettezze della situazione).

⁷ *Ibidem*, p. 11.

La donna come madre, figlia della natura

Tralasciando le prime figure femminili, quali i ritratti della giovane donna in via San Marco e della signora Torelli, le pastorelle trasognate o ammiccanti che si riscontrano nelle opere giovanili legate alla Brianza, come pure le allegorie della maturità, veniamo subito alla grande tela *Le due madri*, dipinta a Savognin nel 1889.

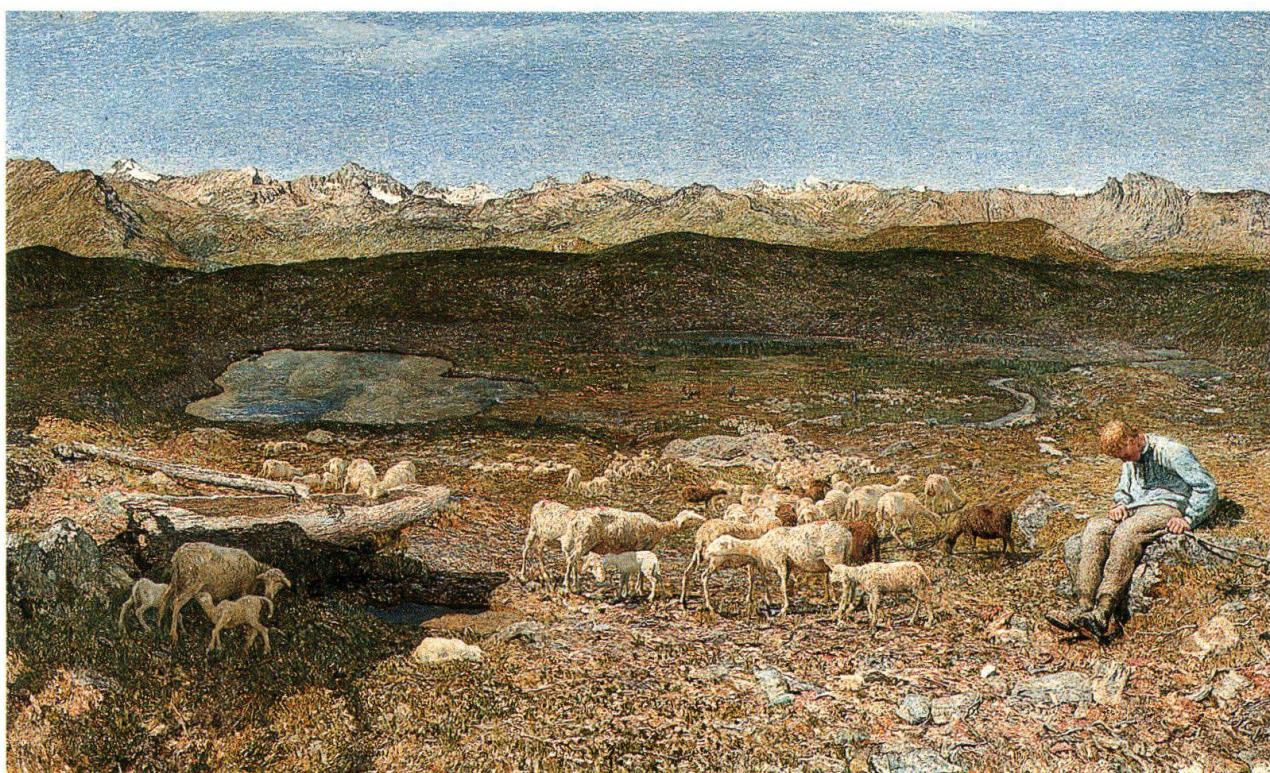
Malgrado la solenne impostazione del quadro per piani paralleli, le figure materne sono prive di enfasi e la luce della lanterna accarezza teneramente i loro intimi particolari, quali le mammelle e la pancia della mucca con le turgide vene sull'addome, il volto chino della donna e le sue rudi mani che posano delicatamente sul bambino in fasce. Nella mucca che sembra ruminare indolente come pure nella donna che sonnecchia col pargolo sulle ginocchia, la maternità si rivela nel suo aspetto biologico, come un destino accettato. Animale e donna non sono accomunati soltanto nel ruolo di madre, ma pure in quest'abbandono che fa di loro delle figlie della vera grande madre: la natura. (In questo senso l'animale sembra anche più autentico della donna e viene più spesso chiamato da Segantini ad evocare la maternità).

La figura femminile è la Baba (Barbara Uffer, una ragazza di Savognin assunta dall'artista quale bambinaia e modello): il corpo forte e le grosse mani da contadina esprimono il suo attaccamento alla terra e dal viso pieno ed abbronzato emana una naturale mansuetudine. Essa appare di frequente, in situazioni diverse: è la ragazza intenta a fare la calza vicino alle sue pecore, la contadina che si abbandona a corpo morto sul prato in un pesante sonno senza sogni, è la giovane di campagna che sosta sul balcone di casa, un garofano in mano, persa dietro a qualche umile speranza, ecc. Rappresenta soprattutto la figlia della natura. È sulla natura, dispensatrice di fertilità e di vita, che l'artista versa, sublimandolo, tutto il suo amore per la madre. La fusione di madre e natura si spiega con l'esperienza che Segantini fece nella sua fanciullezza: quando morì la madre, egli dovette pure abbandonare la natura, perdendo di colpo tutto quanto amava. Quale effetto, ne risulterà il rifiuto del padre e della città e l'esaltazione del suo amore per la madre e la natura.

La madre natura

Mentre queste figure femminili restano univoche nella loro mansuetudine, la natura si presenta invece sotto aspetti diversi. Se la luminosità dell'immenso cielo ne *La natura* non sembra diffondere che pace, la densa nube che sovrasta il paesaggio di *La raccolta del fieno* nasconde, nella sua bituminosa densità, una minaccia. In *Pascoli di primavera* la natura si decanta in un armonioso inno bucolico, ma il paesaggio nevoso di *Ritorno dal bosco*, con i toni grigi della neve nell'ombra, è di una freddezza disumana, nella quale sembrano perdersi i fievoli lumi delle finestre ed attenuarsi la speranza indicata dal campanile puntato verso il cielo.

Emblema della fertilità della natura è l'acqua. In *Costume grigionese* (brutto titolo che compromette l'arte di Segantini con il folklore) la giovane che si disseta, aiutandosi con il cavo della mano, allo zampillo di un piccolo condotto, manifesta la fiducia del neonato al seno della madre. Ma proprio il tesoro dell'acqua può scarseggiare nella



Pascoli alpini, 1893-95, Kunsthaus, Zurigo

natura. In *Pascoli alpini* il sole a picco piove tanta luce sull'altopiano che i colori si perdono in un barbaglio luminoso. Nella prima stesura la conca retrostante accoglieva un laghetto. Nel rifacimento l'acqua si è ritirata in due piccoli stagni scuri, mettendo a nudo un fondo arenario che si va man mano coprendo d'erba. Dal paesaggio riarsi emana un tedium che avvolge gli animali e prostra il pastore in una stanchezza esistenziale e che l'immagine della pecora che allatta due agnellini non riesce a dissipare. Madre natura si rivela qui avara.

Del resto bisognerà notare che i laghi, così caratteristici dell'Alta Engadina, non appaiono nei quadri di Segantini, se non in un lontano sfondo (come ne *La natura*). Non pare che la loro assenza sia dovuta a motivi formali: in *Ave Maria a trasbordo* il lago di Como si estende fino a coprire quasi due terzi della superficie del quadro; i pianori e le conche innevate dei paesaggi engadinesi potrebbero formalmente anche ospitare dei laghi. Non sembra per altro verosimile attribuire questa assenza ad una specie di orrore per l'acqua stagnante che l'artista avrebbe potuto provare in seguito al rischio, corso da bambino, di annegare in una gora da mulino. Segantini rifugge anche dalla rappresentazione del bosco, tipico per la regione: pure questo è confinato negli sfondi o è rappresentato da un unico albero. Bisognerà dire che, evitando laghi e bosco, egli abbia voluto rendere più aspro il suo paesaggio?

Del tutto arido e sterile esso appare nelle straordinarie raffigurazioni delle lussureggianti e delle cattive madri. Le grandi estese nevose di questi paesaggi hanno fatto pensare ad alcuni critici che si trattasse delle rive gelate del lago di Sils, ma la prima tela almeno era già terminata a Savognin, prima dell'arrivo del pittore in Engadina.



Il castigo delle lussuriose, 1891, The Walker Art Gallery, Liverpool

Le cattive madri

Ne *Il castigo delle lussuriose* due giovani donne discinte, ripetute da altrettante figure sullo sfondo, appaiono sospese supine sopra una gelida pianura innevata, appena trattenute dai biondi capelli sciolti che si avvinghiano fra i neri rami di arbusti spogli; il pallore della loro carnagione e il biancore delle vesti le fanno risaltare chiare contro la scura striscia del pendio ombroso sullo sfondo. Le montagne in alto sono illuminate da un freddo sole invernale, come pure le figure in primo piano, fantasmi dalla corporeità provocante in un paesaggio reale. Un motivo tanto stravagante non può che suscitare la nostra curiosità.

Il tema si ispira ad un passo del poemetto *Pangiavahli* di Luigi Illica, un letterato della Scapigliatura milanese, in cui si allude alla pena di quelle madri che hanno rifiutato ai figli il loro amore.⁸ Esse sono condannate a vagare, sospinte dalla tormenta, in

⁸ Il passo in questione è il seguente:

Là su, ne l'infinito spazio ceruleo, / Nirvana irradia! / Là, dietro a li aspri monti e a balze grigie, / splende Nirvana! [...] Così la Mala Madre in vallea livida / per ghiacci eterni / dove non ramo inverda o fiore sbocchia / gira sospinta. / Non ebbe un riso, un sol bacio il tuo figlio, / o invano madre? / Non diè germogli dei tuoi baci l'anima, / o invano madre? / Così te la tormenta del silenzio / mena e sospinge, / gelida larva con ne li occhi lacrime / fatte di ghiaccio! / Vedetela! Affannosamente vagola / come una foglia!.../ E intorno al suo dolor tutto è silenzio; / taccion le cose. / Or ecco fuori della vallea livida / appaion alberi! / Là da ogni ramo chiama forte un'anima / che pena ed ama; / ed il silenzio è vinto e la umanissima / voce che dice: / "Vieni! A me vieni, o madre! Vieni e porgimi / il sen, la vita. / Vien, madre!... Ho perdonato!..." La fantasma / al dolce grido / vola disiosa, e porge al ramo tremulo / il seno, l'anima. / Oh, portento! Guardate! Il ramo palpita! / Il ramo ha vita! / Ecco! E' il viso d'un bimbo, e il seno succhia / avido e bacia!

una livida valle ghiacciata e spoglia. Appare subito come nell'insieme il nirvana che irradia sopra i monti e le balze ci stia soltanto a pigione: la situazione non corrisponde a concezioni buddistiche, bensì alla tradizione cattolica che assegna pene ultraterrene a chi deve espiare peccati commessi in vita. L'idea non risale infatti ad un monaco indiano, come si vorrebbe far credere, ma alle visioni di un benedettino del XII secolo, Alberto di Settefrati, probabilmente conosciute anche da Dante. Io credo che a quest'ultimo Segantini debba lo spunto per trasformare le cattive madri in donne lussuriose: nella *Commedia* sono infatti i lussuriosi/le lussuriose che vengono trascinati dalla bufera infernale (*Inferno, canto V*), mentre nel poemetto citato si parla unicamente di 'madri vane'. Per Segantini 'lussuriose' sono quelle donne che, senza negarsi al piacere, rifiutano la maternità.

Il tema è poi stato ripreso ne *Le cattive madri*.⁹ Secondo A.-P. Quinsac, biografa di Segantini, questo secondo quadro rappresenta il seguito della punizione, aggiungendovi l'espiazione. La cattiva madre (anch'essa ripetuta da figure simili nello sfondo) vi appare impiccata per i rossi capelli ai rami secchi di un albero dal fusto ricurvo. L'opposta flessione del suo corpo le conferisce una tormentata torsione. Sbucciata da un ramo dall'aspetto di un cordone ombelicale, una dura testolina di neonato preme avidamente le labbra al seno ignudo della madre. Avrebbe così inizio il processo di redenzione, figurato in vari stadi nelle piccole figure sullo sfondo. La pietosa disponibilità della madre che porge il seno al ramo dell'albero che l'implora, farebbe rinascere su questo il bambino per opera d'amore.

Segantini conosceva personalmente l'autore del poemetto per aver frequentato Illica a Milano. È quindi improbabile ignorasse che si trattava di una contraffazione: ha comunque sfruttato il motivo per esprimere un suo sentimento personale.

Ne *Il castigo delle lussuriose* la gamma dominante degli azzurri (da quelli pallidissimi delle montagne innevate, passando per gli azzurri chiari della pianura gelata e del cielo, ai grigi-blu metallici dei pendii ombrosi) crea un'atmosfera di serafica sterilità. Sterili sono le donne che hanno perso il contatto con la fertilità della terra. Ne *Le cattive madri* i toni dorati e viola esasperano la sensazione del vuoto, tingendola di sconsolata malinconia. Il contatto che la donna sospesa nel cielo mantiene col suolo è sconvolto, perché avviene tramite i capelli avvinghiati ai rami secchi e lo scabro tronco tormentosamente piegato. Queste figure femminili non sono soltanto cattive madri, bensì anche figlie snaturate della terra.

Ma sono seduenti, più che mai donna in Segantini, come non lo sono le eteree figure angeliche né la formosa *Dea pagana*. Le lussuriose appaiono mollemente distese nell'aria, come corpi galleggianti sull'acqua; la cattiva madre si abbandona quasi indolente allo strazio, come donna sedotta che cede al piacere. Esse sembrano 'dolorosamente rassegnate', come l'artista stesso le descrive.¹⁰ L'erotismo prende forse in loro un'inconscia rivalsa sul sentimento materno.

⁹ Delle due opere esiste inoltre una posteriore versione in stile graffito.

¹⁰ Lettera a V. Grubicy, 2.5.1891, in Bianca SEGANTINI, *Scritti e lettere*, op. cit., p. 186.



Le cattive madri, 1894, Österreichische Galerie, Vienna

Ma chi è allora l'alta e pallida figura di giovane donna dai capelli rosso dorati che ossessiona i sogni di Segantini?

Nell'autobiografia egli evoca così la madre:

La rivedo coll'occhio della mente quella sua figura alta, dall'incendere languido. Era bella, non come aurora o meriggio, ma come tramonto di primavera. Quando morì non aveva ancora ventinove anni.¹¹

Era alta, languida e giovane (anche la sua età appare notevolmente ridotta). Ma per un pittore come Segantini il ‘tramonto di primavera’ non rappresenterà tanto una fase della vita, quanto un’impressione coloristica: potrebbe corrispondere al rosso dorato dei capelli sciolti contro l’oro arancione di un tramonto tardo invernale. Sembra quindi che la donna sospesa all’albero sia proprio il fantasma della madre che inconsciamente egli condanna.

Il critico austriaco Servaes, che aveva conosciuto Segantini in vita e ne frequentava la famiglia dopo la morte dell’artista, racconta a questo proposito un aneddoto significativo.¹² Quando il gallerista Vittore Grubicy vide per la prima volta il quadro delle lussuriose, si sarebbe sentito profondamente attratto dal paesaggio innevato. Siccome non apprezzava invece le figure simboliche, distese istintivamente il palmo della mano davanti agli occhi per contemplare il paesaggio senza le figure. Scorgendo questo gesto,

¹¹ Bianca SEGANTINI, *Scritti e lettere*, op. cit., p. 3.

¹² Franz SERVAES, *Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk*, hg. vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht, Wien 1902, p. 66.

Segantini montò su tutte le furie. Ne seguì un violento litigio – Grubicy accusava il pittore, e non a torto, di aver frainteso la leggenda pseudo buddista – e da allora i loro rapporti rimasero piuttosto freddi. L'opposto orientamento estetico (Grubicy verso il naturalismo, Segantini verso il simbolismo) non basta a spiegare la violenta reazione dell'artista, che sarà invece dovuta alla delusione di non vedere riconosciuto l'enorme sforzo che egli ha fornito per esorcizzare la sua aggressività verso la madre.

Anche se Segantini assumerà più tardi motivi simbolici di *fin de siècle* in allegorie che lo avvicinano ai preraffaelliti e ai nazareni, nel dittico delle cattive madri il suo simbolismo resta fortemente evocativo: si dirige al fantasticare immaginario, tanto che l'artista non ha fornito spiegazioni; ha invece intrattenuto il mistero, celando agli altri, e probabilmente anche a sé stesso, il significato profondo dietro il lontano spunto di una contraffazione letteraria. Il simbolismo manifesta e, nel contempo, nasconde. Nella sua ambivalenza il linguaggio simbolico consente a Segantini di esprimere i più profondi complessi e di sottrarli alla censura della rimozione.

Nota conclusiva

Queste considerazioni psicologiche riguardano unicamente le figure femminili della maturità del pittore, donne che appartengono all'immaginario dell'arte. Al suo mondo incontaminato, Segantini guarda da spettatore: non condivide gli stenti della gente di montagna ma cerca, per sé e per la sua famiglia, l'agiatezza e il lusso borghese. I suoi familiari non figurano mai nei quadri, perché non appartengono al mondo utopico dell'arte. Solo in questo ideale senza compromessi le donne sono unicamente madri e figlie (o, inversamente, *cocottes*). Diversa è la realtà con il suo sviluppo sociale: nel periodo in cui le donne, fra socialismo e femminismo, cominciano a rivendicare la propria autonomia, la famiglia Segantini trova pure il suo posto.

Le tenere lettere che l'artista scrive alla sua ‘donnina bionda’ testimoniano un duraturo amore per la compagna di vita e un grande affetto per i figli. Attestano pure quel rispetto per la donna che scarseggiava fra gli artisti dell'epoca, spesso misogini, affascinati semmai dalla figura della *femme fatale*. Le fotografie di Bice col cappellino che, seduta vicino al cavalletto, fa la lettura al pittore intento al suo lavoro, dimostrano l'importante ruolo culturale che Segantini attribuisce alla donna. Ruolo che farà suo pure la figlia Bianca, pubblicando postumi gli scritti del padre. E del resto non bisogna dimenticare la grande stima che Segantini nutriva per la scrittrice Neera (Anna Radius Zuccari, la sua prima biografa), una donna appunto.