

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani

Herausgeber: Pro Grigioni Italiano

Band: 94 (2025)

Heft: 1

Artikel: "Ti avvolgerai di luce tersa" : la vicenda artistica di Giovanni Segantini in tre poesie di Giovanni Bertacchi e Gabriele D'Annunzio

Autor: Galanga, Ennio Emanuele

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1092132>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 05.03.2026

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

ENNIO EMANUELE GALANGA

«Ti avvolgerai di luce tersa»

La vicenda artistica di Giovanni Segantini in tre poesie di Giovanni Bertacchi e Gabriele D'Annunzio¹

Le proporzioni e i modi furono certo diversi, ma un destino affine accomunò Giovanni Segantini (1858-1899), Gabriele D'Annunzio (1863-1938) e Giovanni Bertacchi (1869-1942) in quanto a ruolo pubblico e riconoscimenti culturali. Se Bertacchi fu voce pubblica tutta interna alla tradizione letteraria, Segantini e D'Annunzio sembrarono dar sostanza e carne alla profezia nietzscheana del super-oltre-uomo, dell'avvento di una nuova era segnata dalla personalità di coloro che, ormai liberati dalle catene del passato e da qualsiasi suggestione/dipendenza metafisica, potevano contare soltanto su se stessi e porsi quindi come fondatori dei loro valori e artefici della loro sorte. E l'*Übermensch*, il creatore di senso e di strutture, è innanzi tutto colui che modella la bellezza: «L'artista è la prima visibile figura dell'oltreuomo» (Gianni Vattimo).

Giovanni Segantini

Il pittore, specie nell'ultimo decennio, vide la sua fama accrescersi ininterrottamente, dall'ambito svizzero e nord-italiano a quello europeo, e di pari passo si dilatavano i programmi artistici e personali.

Due, in particolare: l'idea di completare il Castello Belvedere, sontuosa guardia engadinese a picco sulla Val Bregaglia da destinare a dimora sua e dei suoi cari, e il progetto pittorico-architettonico del *Panorama dell'Engadina*.

¹ Testo pubblicato nel libro di ELISA PAJER – ELIA ROMANELLI (a cura di), *Giovanni Segantini Magia della Luce*, con documentario di Christian Labart, Marsilio Editori, Venezia 2017, pp. 105-126.

La spesa per il castello, ingentissima, era del tutto fuori portata per Segantini, che spesso si trovava senza soldi per le necessità quotidiane e acquistava a credito per sé e per la famiglia (peraltro, a differenza del Vate, i debiti li onorava: si trattava di aspettare, forse non sempre a breve, l'incasso della vendita dei quadri), ma già altre volte Giovanni aveva avuto ragione nel guardare e nell'andare oltre. *Über*, avrebbe detto Nietzsche.

In quanto al *Panorama dell'Engadina* (1896-97), ancora ci stupiamo della grandiosità (e della qualità) del progetto, una costruzione rotonda dalle misure imponenti: 70 m di diametro con una superficie di 3'850 mq, 40 m di altezza, la parete interna di 220 m lineari, una collina centrale alta 16 m con circonferenza di 75. Parlando a possibili finanziatori, l'ideatore indicava che «Il panorama dipinto a sfondo abbraccerà una circonferenza di 220 metri e avrà l'altezza di 20, con una superficie di 4'400 mq» e sarà «un compendio reale di tutta l'Alta Engadina», grandi hotel compresi.

Secondo il consulente artistico dell'opera, il bregagliotto Giovanni Giacometti (1868-1933; a lui si deve l'intenso ritratto di Segantini morto), «molti pittori qualunque trasporterebbero i disegni in grande nella tela a Parigi, e la preparerebbero con colori da noi mischiati sotto la nostra sorveglianza il più finiti possibile. Noi soli poi finiremo tutto il quadro».

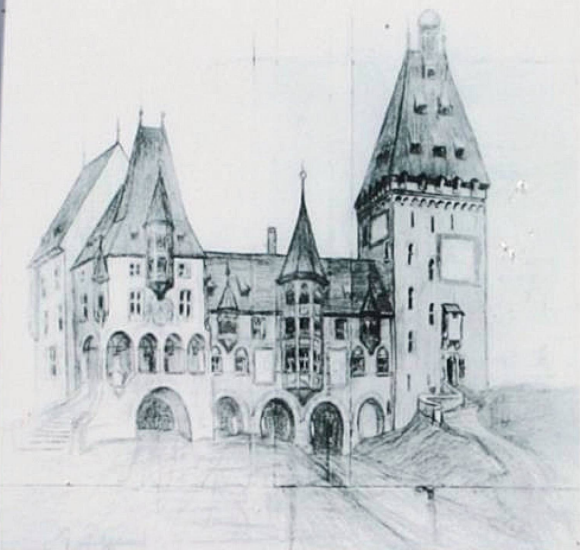
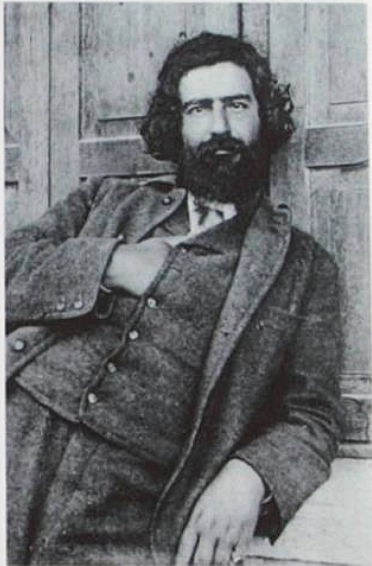
Il "panorama" non era una novità assoluta, poiché almeno da un ventennio artisti o tecnici ne avevano realizzato diversi, di misura e merito disuguali; all'Esposizione universale di Parigi del 1879 l'interesse era stato notevole e aveva sollecitato la possibilità e il desiderio di gettare inconsueti e più ampi sguardi sul mondo.

Verso il 1880, l'Engadina dovette apparire al conte belga Camille De Renesse come una conca di «folgorante splendore, smeraldo d'estate e bianconeve d'inverno» (Grytzko Mascioni), spazio deputato a un futuro di incanto e prosperità. A quell'epoca la piccola Maloja era poco più d'un alpeggio di Bregagliotti, ma grazie alla (visionaria) imprenditorialità, diretta o indiretta, del ricco aristocratico, in meno d'un decennio lì sorsero edifici prestigiosi: l'Hotel Kursaal, per anni il più grande albergo delle Alpi svizzere, l'hotel Schweizerhaus, il Castello Belvedere, la Villa Kuoni (affittata poi dai Segantini).

SENTIERO

Segantini

Station 9

Torre Belvedere
 Grosses hatte Giovanni Segantini mit dem Schloss Belvedere vor, wie diese Skizze zeigt, welche er kurz vor dem Tode angefertigt hat. Er beabsichtigte, seinen Wohnsitz hierhin zu verlegen.

Torre Belvedere
 Giovanni Segantini aveva grandi progetti per il Castello Belvedere, come testimonia questo schizzo eseguito poco prima di morire. Egli desiderava farne la sua residenza.

Torre Belvedere
 Giovanni Segantini had great plans for Belvedere Castle, as demonstrated by this sketch made shortly before his death. He apparently intended to take up residence here.

La Torre Belvedere nello schizzo dell'artista qui riprodotto nelle indicazioni del Sentiero Segantini, Maloja

Il conforto spirituale era assicurato a turisti, lavoratori e residenti da due nuove chiese, la cattolica di S. Gaudenzio e la anglicana. Segantini non era dunque immune dalle sollecitazioni della terra scelta quale sua residenza, anzi le assunse come motivazioni profonde della sua pittura, prova del legame sincero verso la patria adottiva. Egli puntò a diventarne interprete, conferendo il sigillo dell'arte alle speranze materiali per confermare il carattere primo della nuova era: la Bellezza. Esempio, a suo modo sorprendente, del rapporto marxiano fra struttura e sovrastruttura.

Il progetto incontrò inizialmente grande interesse, ma ben presto, di fronte a costi che si dilatavano al di là del preventivo di un milione e mezzo di franchi, quasi tutti gli sponsor si ritirarono. Il lavoro, ridimensionato, fu sintetizzato nel magnifico *Trittico*, ma non è pensabile che Segantini avrebbe per questo rinunciato a pensare sempre più in grande.

D'altronde, il rifiuto del parroco di Savognin – il pittore si impegnava ad affrescare (senza compenso) la chiesa locale – non gli aveva certo impedito di mirare più in alto (*über*, avrebbe detto Nietzsche).

Gabriele D'Annunzio

Gabriele D'Annunzio – è fin troppo noto – volle imprimere alla sua esistenza il marchio e lo stigma della Bellezza. Convinto che lo scopo della vita fosse il conseguimento dell'espressione coinvolgente e irresistibile, riconobbe e praticò l'arte come modalità e sostanza di quell'espressione.

Dotato di sensibilità e facilità straordinarie nell'utilizzo e nell'elaborazione della parola e, segnatamente, della parola poetica, non esitò a conformarsi al dettato d'un suo personaggio: «il verso è tutto» (*Il piacere*).

Ma fu esteta anche per superare l'ormai irreversibile processo di mercificazione dell'arte, i cui prodotti erano gestiti (e imposti?) dai mercanti e dai loro clienti borghesi, non sempre di gusti raffinati.

D'Annunzio intuì che una tale degradazione andava esorcizzata, o almeno neutralizzata, attraverso la coincidenza fra arte e vita: l'artista, in quanto persona, mai sarebbe stato proprietà di qualcun altro, e lo stesso divenire esistenziale garantiva la mutevolezza e la libertà rispetto all'opera realizzata in un tempo e in uno spazio imm modificabili.

L'arte per l'arte – l'assunzione del valore assoluto, anche morale, dell'impegno estetico, che nulla riconosce a sé superiore – si manifestò nell'Imagifico come coazione alla scrittura e alla versificazione, non disgiunta da un'oralità tanto più roboante e trascinante quanto più interprete degli «interessi economici» e della «ideologia delle classi dominanti» (Romano Luperini). Così l'Emblema dalla vita inimitabile, il Disprezzatore della massa era entusiasticamente riconosciuto come il Vate – l'interprete ufficiale dello spirito nazionale – proprio da coloro rispetto ai quali egli in tutti i modi voleva distinguersi. (Moltissimi, forse perché impossibilitati a seguire il sommo Gabriele in analoghe imprese amatorie e belliche e letterarie, osannavano chi sopra loro si ergeva e li teneva lontani: il che è prova di una subalterna, e patetica, attitudine gregaria, ma questo è un altro discorso). E del resto al poeta risultava gratificante e conveniente recitare il ruolo di mito di massa e di eroe dei bagni di folla, sicuro che la prossimità fisica non poteva scalfire la differenza ontologica.

Giovanni Bertacchi

La Valchiavenna è una porzione della provincia di Sondrio collocata a nord del Lario; su di essa si apre la Val Bregaglia, a sua volta tramite con l'Engadina. Fin dall'antichità, almeno dalla conquista romana in età augustea, l'area

chiavennasca risultò favorevolmente inserita nel contesto politico e militare, ben di più rispetto alla contigua ma defilata Valtellina. E nel corso dei secoli, con modalità e intensità dettate dalle vicende storiche, mantenne la funzione di cerniera e di scambio tra l'area nordalpina e quella prealpina e padana.

Figlio schietto della sua terra, il chiavennasco Giovanni Bertacchi si collocò in posizione intermedia – geografica, linguistica, tematica – a fronte dei due Grandi, pur nella relativa modestia della sua figura pubblica. Egli fu noto in ambito meno ampio, ma per un trentennio abbondante venne considerato uno dei proseguitori più credibili e fecondi dei due maestri Carducci e Pascoli. Il primo, specialmente, lasciò un ricordo indelebile nell'anima del diciottenne valligiano allorché costui, trepidante, incontrò a Madesimo il «vate d'Italia a la stagion più bella» (*Piemonte*) e ne ricevette parole di apprezzamento e incoraggiamento – non è dunque fuori luogo ricordare che pure D'Annunzio non esitò a riconoscersi nel solco tracciato dal poeta toscano, valore del bello e ruolo di vate compresi (*Laus vitae*, XX).

Fra il 1895 e il 1929, Bertacchi pubblicò otto nutrite raccolte di liriche, ma già le prime due, il *Canzoniere delle Alpi* del 1895 e i *Poemeti lirici* del 1898, lo designarono “poeta della montagna”, qualifica e missione che egli accettò con piacere e che confermò nella produzione successiva accanto, peraltro, a temi sociali e civili. All'inizio del '900 Bertacchi godeva di larga stima, fra i critici e fra i lettori, e molti gli riconoscevano un'eloquenza sciolta e accattivante. Di conseguenza, in una stagione che accoglieva la produzione lirica come la forma principe della elaborazione culturale, sublimata nella magnetica attrazione per D'Annunzio, la “chiara fama di poeta” fu motivo sufficiente per la chiamata alla cattedra di Letteratura italiana dell'Università di Padova (1916).

Anche per lui il verso era tutto, nel senso che la poesia era la passione e il senso della sua vita, il suggello del diario giornaliero degli affetti: «mai senza taccuino», una sorta di motto privilegiato, significava che il vero poeta deve appuntare la parola nel momento in cui l'ispirazione si manifesta: per strada, in campagna, sul treno, lungo sentieri possibilmente silenziosi, ben più che a tavolino. La natura era per lui, come per Segantini, la prima fonte emozionale, la polla più pura e sincera a cui il suo cuore s'abbeverava: «Direi che egli [Bertacchi] senta la presenza del lontano, quella delle Alpi e degli alti pascoli, dei valichi, dei ghiacciai, dei fiumi, delle sorgenti, delle cascate» (Francesco Flora).

In morte di Giovanni Segantini

La notizia della morte di Giovanni Segantini commosse il mondo artistico e culturale europeo, a partire dall'Italia e dalla Svizzera. La rapidità della malattia e l'isolamento in alta montagna contribuirono all'intensità dell'emozione. Per varie ragioni, gli Italiani, e in special modo i Lombardi,

consideravano il grande pittore uno dei loro: la sua lingua era l'italiano, l'ambito di formazione era l'Accademia di Brera, la moglie era di Milano, il suo amico/mercante V. Grubicy stava a Milano. In più, intellettuali e artisti sentivano l'appartenenza a una comunità inter-sovra-nazionale, ideale sodalizio che si sarebbe incrinato allo scoppio della Grande Guerra («il tradimento dei chierici» di Julien Benda), ma che alla fine dell'Ottocento era ancora solido. Da qui la partecipazione di molti alla tragica vicenda umana.

Segantini aveva vissuto gli ultimi cinque anni tra l'Engadina e la Val Bregaglia. Giovanni Giacometti, originario del paesino di Stampa, ne subì il fascino e il magistero, in un clima di familiarità e stima reciproche. Fu in questo periodo che Bertacchi, già frequentatore delle contigue terre svizzere, entrò in contatto con i due pittori, anche per via di fatti dolorosi per il popolo milanese e per lui, militante socialista. Nel 1898 il poeta chiavennasco, insegnante liceale a Milano, lasciò il capoluogo lombardo dopo la terribile strage dell'8-9 maggio e le prontissime misure repressive contro i "sediziosi" (non contro gli stragisti!), e rimase vari mesi nella Bregaglia grigionese. I rapporti fra i tre divennero più stretti. Nel volume *Liriche umane*, che annovera i componimenti del periodo 1898-1903, i sette "Sonetti retici" sono preceduti da una dedica: «A Giovanni Segantini, che vivo / li amò, riconsacro questi versi».

In quegli stessi mesi D'Annunzio si rendeva protagonista d'un politico *coup de théâtre*, in quanto, da poco eletto deputato tra le file della Destra, passò polemicamente alla Sinistra proprio per protesta contro le norme liberticide del Governo Pelloux.

Per Bertacchi, dunque, la morte del maestro fu un colpo al cuore, un profondo dolore personale.

Che egli cercò di elaborare con lo strumento a lui più consueto e rassicurante: la poesia. In verità, *In morte di Giovanni Segantini* trovò posto nella raccolta *Alle sorgenti* del 1906, tuttavia tre elementi inducono a ritenere che almeno una prima stesura sia stata scritta di getto pochi giorni dopo la scomparsa del pittore, spirato sullo Schafberg alle 23.20 del 28 settembre 1899: il titolo, chiarissimo; l'espressione «questa intenerita / bellezza dell'ottobre» (vv. 48- 49); l'indicazione «Lecco, ottobre '99» in calce a *Sul lago cantando i morti*, posta qualche pagina dopo.

Il titolo, classicheggiante ma a tutta prima quasi asettico, va letto con la mediazione delle parole che la tradizione antepone al sonetto IX di Ugo Foscolo: *In morte del fratello Giovanni*. Significa che Bertacchi era mosso da uguale commozione e uguale dolore, e che cercava di sublimare la pena nella consolatoria dimensione della lirica e che – secondo le categorie nietzscheane – conteneva e stemperava la tragicità dionisiaca nella armonia dell'apollineo.

I sessantasei endecasillabi si possono suddividere in due parti di diversa ampiezza, peraltro quasi sovrapponibili alla struttura metrica: la morte

e la vita (di Segantini). La prima (vv. 1- 22), di forte impatto lirico ed evocativo, è costituita da sei terzine e una quartina. Sono versi che danno conto dello stupito sgomento che ha colto la natura, la quale, nel momento in cui «si raccogliea / tutto il dolor della montagna» intorno a colui che moriva, si è scossa dalla sua immobilità assumendo l'aspetto di giovani e misteriose figure femminili dai bellissimi occhi «che tenéan [: avevano il colore e il fascino] dei cupi / laghi e dei prati roridi alla luna». Ma è stato un attimo; accompagnate da un lampo, le ragazze sono rientrate in silenzio nella dimensione materiale dei ghiacci, delle rocce, dei boschi. Per sempre, forse, perché se n'è andato chi avrebbe conferito loro la "forma" (in senso aristotelico, non soltanto estetico, vale a dire il carattere proprio e l'essenza necessaria, in trasparenza dal segno figurale).

Nelle successive undici quartine (vv. 23-66) si susseguono e si rincorrono, magari solo sfiorandosi, cenni biografici, ideali artistici, contenuti della operosità pittorica. Non mancano allusioni, talora quasi esplicite, alle tele del Maestro: *Il castigo delle lussuose*, il *Trittico della natura*, *La sorgente*, *L'amore alle fonti della vita...*; così come le espressioni «solo di fronte alla Natura» (v. 40) e «un funereo spasimar di simboli» (v. 57) ricordano il percorso artistico dal Naturalismo al Simbolismo.

Ma il messaggio dei dipinti non si spegne con la fine delle spoglie mortali di chi li ha creati: la bellezza, l'amore, la gioia esistenziale, di cui il tratto e il colore apposti dal pittore sono un'emozionante interpretazione, continueranno a rendere testimonianza di sé in quanto valori universali, generazione dopo generazione. Non stupisce allora che la bella poesia, dolorosamente aperta nel titolo dal sintagma "In morte", si chiuda con un inno alla vita:

e gli dirò – Non odi tu? Rimormora
la fonte della vita entro i divini
silenzi di quaggiù. Tutto qui seguita.
Altri cuori, altri amori, altri destini! – (vv. 63-66)

(Si noti come la quartina, esemplare dei temi e degli stilemi bertacchiani, contenga il richiamo a un quadro, *L'amore alle fonti della vita*, e un omaggio a Carducci, poiché i «divini silenzi» riecheggiano «Il divino del pian silenzio verde» de *Il bove*.)

Al casolare dello Schafberg

Qualche anno più tardi, il poeta della montagna si recò lassù, nel luogo simbolo di colui che di sé aveva detto: «Io sono riconosciuto nel mondo come il pittore dell'alta montagna». Bertacchi percorse il sentiero sullo Schafberg con lo spirito del pellegrino, esperienza dell'anima e dell'arte che intese testimoniare con gli ottanta versi della poesia *Al casolare dello*

Schafberg, datata 1° settembre 1913. Già di per sé il titolo è foriero di più significati, in quanto la preposizione articolata, che introduce la determinazione di luogo (denotazione), non esclude il retropensiero che si tratti di un vocativo (connotazione), di modo che, fin dall'inizio, dimensione spaziale e soggettività si intersecano.

Salito ad oltre duemilasettecento metri, presso la baita nella quale il Pittore vide l'ultima luce terrena, il Poeta ricorda le ragioni della scelta artistica e contemplativa che avevano indotto l'amico ad allontanarsi dal mondo per vivere in solitudine vicino al cielo (che per lui era davvero, secondo la nota formulazione di John Constable, «il principale organo del sentimento»). Nell'osservazione dei luoghi, la memoria richiama i motivi ispiratori, le pulsioni interiori, i temi espressivi di colui che cercava in alto – dove la giornata è più lunga e la luce più nitida – la via privilegiata verso la spirituale chiarezza del Tutto.

Nell'ampio componimento, vari concetti ritornano e si focalizzano, con alcune immagini-guida che permeano le cinque strofe: la successione delle sfumature di colore e di suono della montagna e della neve, la vicinanza della sua pittura ai semplici e alla fede autentica, il ritorno nell'ombra vespertina e la consolazione che le opere più suggestive hanno trovato abitazione degna nel museo (del 1908), la convinzione che un'unica *anima mundi* abbracci e vivifichi le cose e l'umanità, la portata della mediazione estetica segantiniana per la quale ci è svelato che l'essenza profonda dell'essere si manifesta nella luce:

Sali, ch'io t'offra ai flutti
prmissimi del dì! - gridò la cima.
Ti avvolgerai di luce tersa per renderla a tutti
i figli d'ogni terra e d'ogni clima. (vv. 17-20)

Nell'insieme sono posti tre valori fondamentali: l'idea che la morte è, come dicono i monaci, transito verso la dimensione più vera, dove il Pittore potrà contemplare e forse reinterpretare la compiuta realtà di ciò che è, al tempo stesso, luce e bellezza; la mistica unione con la natura, sostanza divina compenetrata anche negli enti più umili, tutti dunque meritevoli di ammirazione e venerazione; la vita come ricerca dell'elemento costitutivo che affratella gli esseri senzienti alle cose che stanno loro intorno, in terra come in cielo (nella prosopopea del passo qui riportato, è la vetta che, personificata, trasmette un invito obbligante, un messaggio rivelatore).

Apri l'ultima strofa il sintagma «L'anima nostra», da riferire innanzi tutto ai due cantori della montagna, così che sembra di risentire le parole che Orazio indirizzò a Virgilio (e riprese da Tommaso Moro per Erasmo): «*animae dimidium meae*», tu sei metà della mia anima. Nel ripercorrere le vie già care a Segantini, Bertacchi sa che una parte di sé è con lo spirito del maestro, nel sereno dell'azzurro e nel sussurro nel vento.

Per la morte di Giovanni Segantini

«... mi pare che tutto il mio sangue sia divenuto un fiume lirico ed inesauribile» riferì D'Annunzio durante il suo secondo grande periodo poetico, trascorso prevalentemente tra Settignano (Firenze) e la Versilia. La vitalistica compulsione per il verso (come, in momenti diversi, per altre passioni, inclusa la raccolta di materiali e cimeli al Vittoriale), era, in un certo senso, obbligata dalla condizione di vate, chiamato a giudicare o celebrare eventi e figure della contemporaneità. I lettori aspettavano la sua parola.

Pubblicata nel 1903 in *Elettra*, la canzone *Per la morte di Giovanni Segantini* è collocata fra i *Canti della morte e della gloria* e i versi per Giuseppe Verdi, Vincenzo Bellini e Victor Hugo.

D'Annunzio scriveva dunque per un famoso, non necessitato da conoscenza personale; vedeva probabilmente in Segantini un *alter ego*, un sodale d'alto sentire, un'anima superiore impegnata sul binario parallelo dell'arte figurativa e, come la sua, protesa a «non imitare ma *continuare* la Natura» (prefazione a *Il trionfo della morte*).

Poiché è spirato il pittore della montagna, il poeta di Pan e Diòniso non può tacerne: non è più tra noi, almeno nelle fattezze materiali, l'interprete privilegiato di quell'ambiente terreno che sta per assistere a un evento epocale: l'arrivo di uno Spirito rinnovatore, portatore di forza e purezza.

Costui scenderà dall'alto – così proclama l'ode *Alle montagne*, introduzione al libro di *Elettra* e cornice concettuale del nostro testo – e guiderà l'umanità in un'epoca dalle possibilità illimitate. Finalmente il mondo sarà la vera Dimora, la Casa dove ogni esperienza diverrà praticabile, non più luogo d'esilio o di privazioni: e il superomismo dionisiaco della “fedeltà alla terra” esalterà la piena partecipazione di ogni ente alla Natura madre (panismo) e l'esuberanza esistenziale di origine divina (vitalismo).

L'ode è simmetricamente divisa in due parti: le prime tre strofe si aprono con quasi anaforiche manifestazioni dei sentimenti delle montagne – e delle sue figlie: le rupi, le acque... –, tramite fra cielo e terra; la seconda parte canta il pittore come un iconico Zarathustra, che dipinge e consegna alla memoria e alla storia l'ambiente che, tra breve, sarà finalmente percorso dall'Eroe, «il Vate» «cinto di luce» (*Alle montagne*, v. 30). Ma l'anima dell'artista precorritore, libera dalle costrizioni fisiche e spaziali, contribuirà alla palingenesi della Terra, poiché il suo cuore spirituale già pulsa dell'unica energia trasformatrice.

Il vocabolo che raccorda le due parti della poesia è «bellezza», la luce che racchiude in sé, come in un arcobaleno, tutti gli aspetti dell'entusiasmo pànico e le diverse espressioni della realtà: la triade «mistero», «purezza», «forza» (terza e sesta strofa) e «l'ombra e la luce», «la melodia del ruscello e il mugghio dell'armento e il tuono / della tempesta e il grido dell'aquila e il gemito dell'uomo» (quarta strofa).

Le scelte tipiche (e ridondanti) del linguaggio poetico delle *Laudi* – l'e-loquente dettato che ricorre senza risparmio a sintassi nominale, coordinazione, vocativi – concorrono ad enfatizzare la Rivoluzione che sta per compiersi e che si varrà della Poesia e dell'Arte, armi speciali e decisive.

Il Trittico

Ad accogliere i visitatori del Museo di Saint Moritz è una giovane donna che prende forma dal marmo, la scultura di Leonardo Bistolfi *La Bellezza liberata dalla materia* (1906), espressione che ricorda l'*incipit* della prima lirica segantiniana di Bertacchi: «Tutte le forme che dormiano ancora, / aspettando il suo cenno» (delle figure femminili s'è già detto in precedenza). L'opera è esplicitamente segnalata nel *Casolare dello Schafberg*:

[...] Che dirò dunque alla pura
statua laggiù, presso l'arca dove riposa in suprema
gloria il tuo trino poema? (vv. 57-59)

Il «trino poema» consiste nelle grandi tele del *Trittico della natura*, esposte e “avvolte di luce tersa” nella bella sala a cupola della pinacoteca, in cima ad una scala che, in piccolo, rimanda alle alte quote cercate dal pittore. È una scelta espositiva felice e coinvolgente poiché ripropone l'atmosfera dei grandi spazi e dei paesaggi aperti che ispirarono molti quadri.

Si realizza così in quell'ambito la modalità percettiva, la condizione di empatia tra fruitore ed opera che Walter Benjamin chiamava “auraticità”, consentita soltanto dall'esperienza nello specifico contesto della produzione artistica. Certo non s'annulla la differenza tra la dilatata vastità dell'Engadina e il chiuso della sala museale, ma lo stesso Giovanni Giacometti, profondo conoscitore delle vallate e delle montagne grigionesi, rilevava che nei quadri di Segantini «Si trovano le impressioni provate nell'attraversare quegli ambienti, ma non il posto esatto. Riproduce la natura come la vede il suo occhio d'artista, e la sente il suo cuore di poeta». Sensazioni che l'osservatore può rintracciare in sé lasciando che l'occhio si immerga nella luminosità delle immagini, che lo attraggono e lo attirano via via verso l'alto. Là dove, nella sublimità e nell'immensità del cielo, si è compiuto il processo ascensivo dell'uomo che ha scandito le stagioni della vita come tappe dell'innalzamento, geografico ed estetico: più su, sempre più su, alla ricerca dell'esatta verità e natura della luce.

Un'ascesa “alpi-mistica”, quella di Segantini, volta al disvelamento dell'essenza e del modo per fissarne l'immaterialità sul substrato materico. Ma è anche una ascesi del cuore e dell'anima che, dalle altitudini inviolate, sussume le diversità e i contrasti, riconduce dialetticamente enti ed aspetti antitetici a un superiore e armonico equilibrio. Ecco perché nel

disegno preparatorio de *La vita*, che è una rappresentazione simbolica della nascita, l'Anima non ancora nata è già accompagnata dalla morte: è il perenne ciclo della vita, è l'unità degli opposti.

È opinione comune che la nuvola più chiara, nel cielo invernale de *La morte* (il terzo quadro del *Trittico*), sia l'anima della ragazza morta sull'alpe: ne è prova il disegno preparatorio, che reca nella lunetta l'anima trasportata in alto da due angeli. Poiché tale è stata la sorte di Giovanni, la cui essenza vitale si è separata dal corpo nella capanna dello Schafberg, anche a noi non sarà difficile rintracciare nelle nubi più fulgide o nei cirri più candidi lo spirito del pittore, finalmente diventato tutt'uno con il fine della sua arte, con lo scopo della sua esistenza: la luce più pura nella pura aria delle vette.

