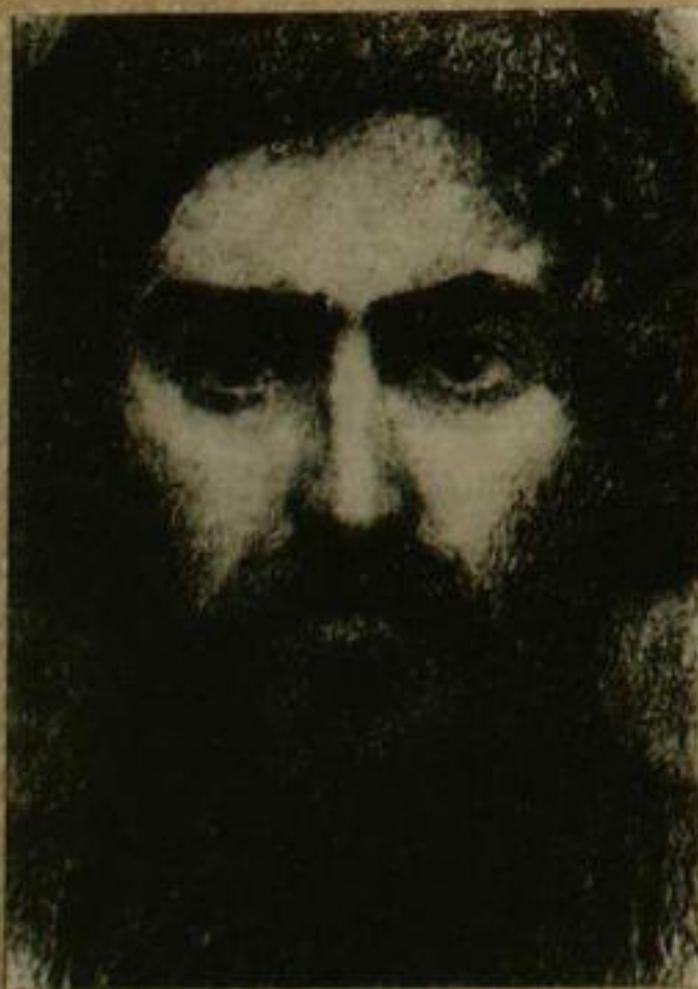


L'ARTE PER TUTTI

VINCENZO COSTANTINI

GIOVANNI SEGANTINI



ISTITUTO NAZIONALE
L. V. C. E.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

«B. EMMERT»

CIVICA

BS

~~759.~~

5

COS

1

ARCO

BIBLIOTECA

«B. EMERT»

FA

K 2941320

T

D 247985

2605

U

C
div
nel
l'Is
ran
P
che
zion
ad
effie
del
di
sion
del
civ
me
stor
che
fisi

L'ARTE PER TUTTI

Questa collezione di monografie destinate a formare il gusto e la conoscenza storica dell'arte pubblica meno iniziata a tal genere di cultura, l'Istituto Nazionale L.U.C.E. intraprende un altro capitolo della sua complessa attività editrice.

Primo, questo, di editoria più propriamente libraria con gli altri due già in pieno svolgimento — l'editoria cinematografica e quella fotografica — mira a risolvere in un modo sempre più completo ed efficace il compito per cui l'Istituto fu creato dal Duce nel Fascismo, e messo al servizio della vasta opera di restaurazione nazionale: la propaganda e la diffusione della cultura nelle masse popolari.

In una terra come l'Italia, dove confluì ogni bellezza del mondo antico, dove è nata e fiorita la maggiore arte artistica che abbia mai irraggiato sul mondo medievale e moderno, la divulgazione della cultura e l'educazione ed estetica dell'arte nel popolo è più doverosa che altrove.

Il nostro popolo, per la cui compiuta formazione intellettuale e morale il Fascismo si prodiga in tante inizia-

alle
cole
più
le

lla
ore
lar
lle
no
so
io-
te
i-
ra

to
le
ta
ti
i-
le
a
;
,
o
i
o
.

tive, deve unire ormai alla sua naturale genialità quelle cognizioni elementari ed indispensabili che permettano a tutti gli italiani di riconoscere i tesori di arte architettonica, plastica, pittorica, decorativa, che arricchiscono le nostre città e le nostre campagne, che diano a tutti gli italiani il senso adeguato d'una loro grandissima gloria, e dicano loro il perchè, per esempio, la Mostra d'Arte Italiana a Londra è stata una superba affermazione della nostra potenza spirituale.

Riconosciuta fin dal primo momento l'importanza di una efficace propaganda artistica nelle masse, l'Istituto L.U.C.E. non trascurò di studiare, per mezzo della sua apposita Cinemateca di Cultura, tutti i mezzi utili a risolvere il problema. Il cinematografo, fin dove la sua natura essenzialmente movimentata non contrastava troppo con argomenti che avrebbero preferito le proiezioni fisse, si adoperò per illustrare ai più diversi pubblici italiani monumenti, architetture, ritrovamenti archeologici e ogni maggiore bellezza artistica delle nostre città. L'Archivio Fotografico Nazionale, affidato alla L.U.C.E. e da essa riordinato e sviluppato insieme col completo rinnovo di tutto il corredo fotografico artistico delle regioni italiane, ha affermato più precisamente l'attività dell'Istituto nel campo della fotografia d'arte a servizio della stampa e degli studiosi. *

Ma l'azione di propaganda artistica sul pubblico era ancora indiretta, e non abbastanza efficace.

Abbiamo perciò pensato di agire direttamente sulle masse delle diverse classi sociali, per mezzo di piccole monografie artistiche riccamente illustrate e il più possibile economiche, che possano andare per le mani di tutti.

L'idea di questa collezione, discussa in seno alla Cinemateca di Cultura, fu accolta con sommo favore da tutti i componenti la Cinemateca, ed in particolar modo dal Senatore Prof. Corrado Ricci, che volle liberalmente assumersi il carico di stendere il piano generale della pubblicazione, dirigendola egli stesso con particolare riguardo alle sezioni dell'arte medioevale e dell'arte moderna, affidando la sezione dell'arte antica alla direzione di S. E. il Prof. Roberto Paribeni, e all'On. Prof. Cipriano Efisio Oppo la cura della sezione dell'arte contemporanea.

Si pensò di fare dei volumetti che, sia nel testo che nelle illustrazioni, racchiudessero tutto l'essenziale intorno ad un determinato argomento: un artista italiano o straniero, un monumento o un gruppo di monumenti, un tipo di decorazione o di oggetti artistici, e altri temi consimili. Molte ed eccellenti le illustrazioni: almeno 24 tavole, ben scelte, e ciascuna accompagnata in margine dalla sua nota illustrativa; brevissimo il testo, non più di 8 paginette, ma chiaro, sintetico ed esauriente come notizia per un pubblico non specializzato: un testo, perciò, redatto dai più autorevoli studiosi di quel tale argomento, che avessero la competenza e la capacità di dir molto in breve.

Ciascun volumetto contiene una succinta bibliografia utile per chi voglia approfondire l'argomento. Quantità dei volumetti: 24 all'anno, e cioè due al mese. Nessun rigore cronologico della disposizione degli argomenti, ma piuttosto un criterio di attualità. Per esempio: «Fori Imperiali», «La Farnesina», «Navi di Nemi», (monumenti di cui si parla in questo momento per varie ragioni), «Paolo Veronese», «Alberto Dürer», «Filippo Palizzi», ecc. (artisti di cui ricorre o è ricorso di recente il centenario) e così via. Problema importante, anzi di capitale importanza: il costo di questi volumetti, che nelle intenzioni della L.U.C.E. doveva essere di gran lunga inferiore, meno della metà di quel che costano consimili pubblicazioni straniere (per le quali, dato un certo formato e un certo numero di illustrazioni non si scende mai al disotto delle 12 lire), in modo da essere accessibili alle borse di tutti.

Risolvere adeguatamente siffatto problema era tutt'altro che facile. Ma l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, Istituto di antiche e nobili tradizioni nel campo dell'editoria artistica, è venuto opportunamente incontro al desiderio della L.U.C.E., mettendo a disposizione della bella iniziativa culturale la sua perfetta organizzazione tipografica, arricchita da modernissimi sistemi di riproduzione rotocalco-grafica che, con edizioni a grande numero di esemplari, permettono di ridurre al minimo la spesa.

Sotto la illuminata direzione di Corrado Ricci,

con la diretta collaborazione sua e di Roberto Paribeni alla compilazione di alcuna delle monografie, i primi sei volumetti della collezione, e cioè: Fori Imperiali di R. Paribeni, La Farnesina di F. Hermanin, Giotto di C. Gamba, Masaccio di O. H. Giglioli, Paolo Veronese di C. Ricci, Sculture Lignee in Abruzzo di V. Mariani, sono pronti o in corso di stampa.

Intanto i migliori studiosi di cose di arte che conti oggi l'Italia stanno già lavorando ad alcuni tra i numerosissimi, per non dire infiniti, temi che si può proporre una collezione di questo genere, e di cui, tanto per citare quelli che vedranno la luce dopo i primi sei già citati, nominiamo: Montecassino e S. Benedetto di P. Fedele, Vetri di Murano di Lorenzetti, Michelangelo Scultore di N. Tarchiani, Bernini Architetto di Bertini Calosso, Alberto Dürer di F. Hermanin, Tintoretto di V. Marchini, Navi di Nemi di C. Ricci, Palazzo Venezia di C. Ricci ecc.

Il costo di questi volumetti, fissato in Lire 5, è minimo, data la bellezza e il numero delle riproduzioni e la sobria eleganza dell'edizione. E notevolissime e speciali agevolazioni sono fatte per gli abbonamenti da parte di enti ed istituzioni destinati alla cultura popolare. L'Istituto Nazionale L.U.C.E. riterrà coronata dal più lusinghiero successo la sua iniziativa quando vedrà ogni casa italiana, anche le modeste, soprattutto le più modeste, formarsi la propria bibliotechina, e in quella bibliotechina dare un posto

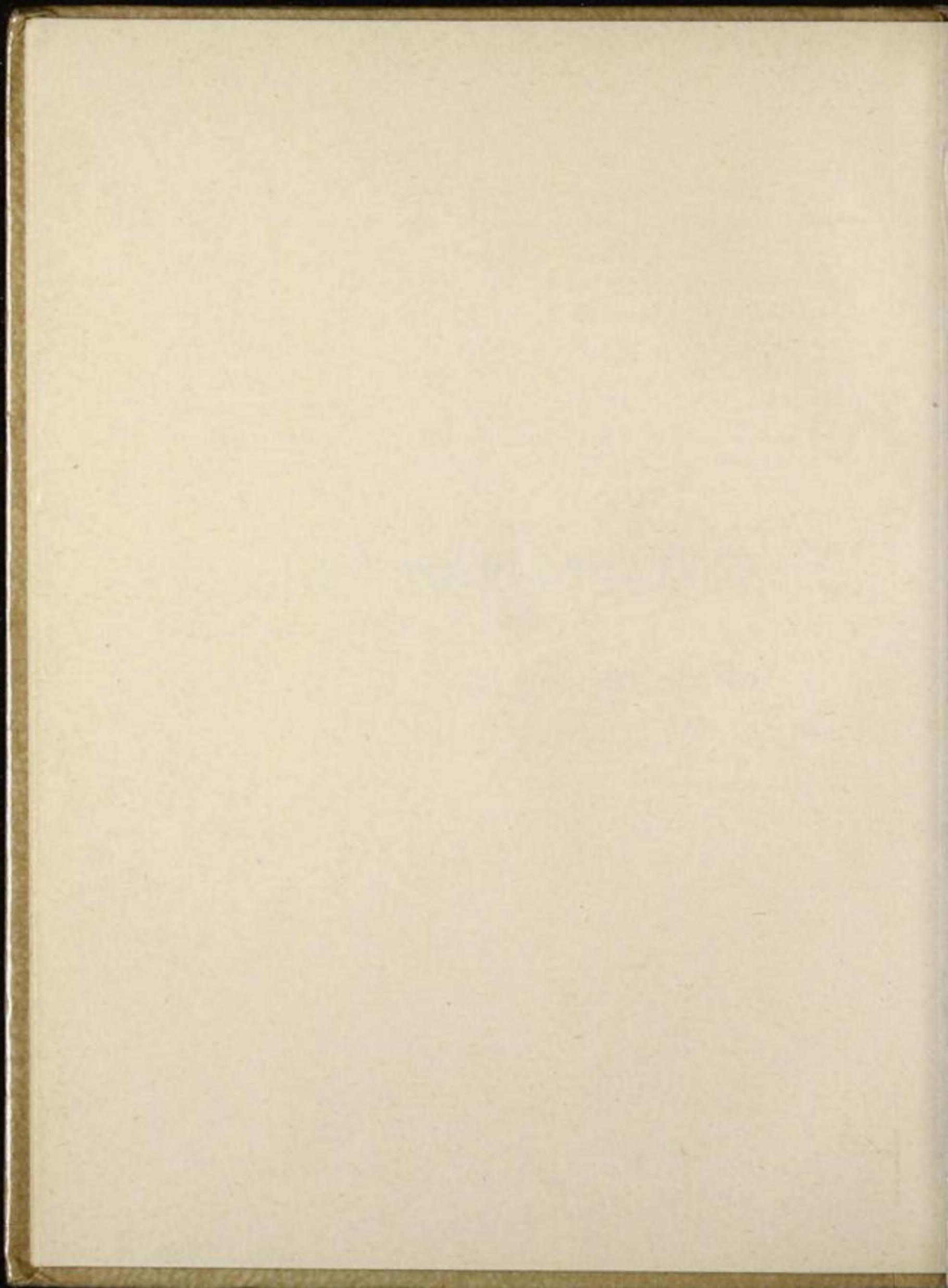
d'onore ai volumetti dell'«Arte per tutti»; quando vedrà l'operaio, nel riposo d'un Dopolavoro, interessarsi alla storia della nostra grande arte del passato sulle monografie della collezione; quando anche il Balilla amerà di possedere i volumetti che gli mettano sotto gli occhi le cose belle che sono nell'Italia e nel mondo. Opera di propaganda artistica, questa, che sarà di grande efficacia perchè una vera educazione del gusto e della cultura artistica popolare sarà possibile soltanto se iniziata fin dagli anni della scuola.

Siamo fieri che l'Istituto Nazionale L.U.C.E. — creazione originale del Regime Fascista — abbia potuto realizzare anche questa attività, nell'interesse spirituale del popolo Italiano.

ALESSANDRO SARDI

Presidente dell'Ist. Naz. L.U.C.E.

GIOVANNI SEGANTINI



VINCENZO COSTANTINI

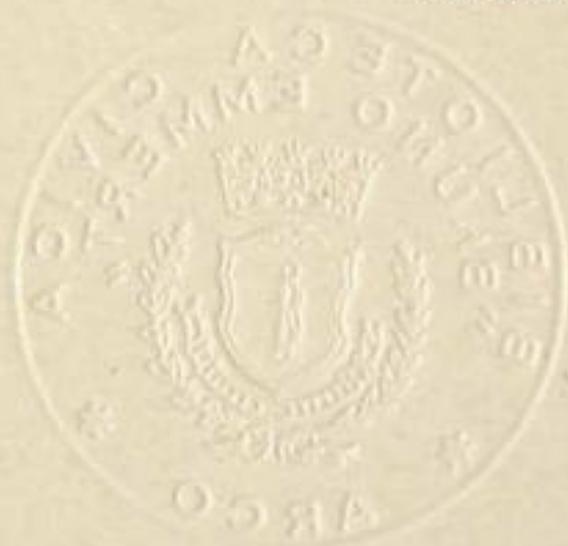
GIOVANNI SEGANTINI



ISTITUTO NAZIONALE « L. U. C. E. »

— ROMA —

OFFICINE DELL'ISTITUTO
ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
— BERGAMO — 1930 - VIII —



Giovanni Segantini nasce ad Arco, presso il Garda, l'11 Gennaio del 1858. A cinque anni perde la madre. Il babbo, serrata la sua bottega di falegname, costretto ad emigrare per cercar lavoro, lascia il figliolo a Milano in custodia ad una sorellastra. I due infelici vivono in una soffitta e si nutrono con quel poco che la povera ragazza riesce a guadagnare lavorando da mane a sera in un negozio. Il piccolo Giovanni rimane chiuso per tutto il giorno in due piccole stanzette dalle cui finestre, collocate molto in alto, non riesce a vedere « nemmeno il cielo ». Egli pensa continuamente al padre che non doveva più rivedere ; la solitudine gli dà dei « brividi di paura indefinibile » ; la mancanza di libertà, a colui ch'era destinato a vivere nelle libere campagne e nelle cime dell'alta montagna, dà un senso di oppressione insopportabile. Giovanni un bel giorno decide di evadere la sua prigionia ; raggiunge la campagna, cammina finchè, sopraggiunta la notte, estenuato dalle fatiche, sfinito dalla fame cade su i margini della strada mentre un temporale infuria inclemente. A notte alta il fanciullo è raccolto da due passanti e ricoverato in un casolare. Nei giorni seguenti è posto a guardia dei maiali.

Il Segantini, trascorsa la sua triste fanciullezza nel riformatorio Marchiondi-Spingardi, da dove può uscire chiamato da un fratello a Borgo, in seguito vive ancora per qualche tempo in casa della sorellastra ed a poco meno di vent'anni troviamo il suo cognome segnato su i registri dell'Accademia di Brera. Da questo momento comincia la storia artistica e finisce quella biografica la quale si può completare con le parole scritte da Luigi Chirtani : « Io

conobbi Segantini da quando mosse i primi passi ». « Quasi appena entrato nell' arte si trovò padre di famiglia ; la madre dei suoi figli, che ora sono tre, gli fu sempre e gli è tuttora fida compagna in tutte l' ore, amorosa, gentile, e da allora il lavoro indefesso e la famiglia formarono tutta la sua esistenza ».

Segantini, ormai uomo, afferma che occorre « innanzi tutto che l' opera d' arte sia produzione di un essere puro e degno di produrre » ; quando per necessità è costretto scendere dalle montagne per raggiungere Milano, non vede il momento di fuggire dalla città chiassosa e, secondo lui, guasta. Le sue lettere ed i suoi *Scritti*, da tempo pubblicati ed ormai a conoscenza di tutti, furono a ragione giudicati uno dei più appassionati documenti della vita di un artista.

Dopo duri anni di stenti il Segantini potè vivere, parcamente ed austeramente, senza allarmanti fastidi. Il mercante d' arte Alberto Grubicy — fratello del pittore Vittore — ebbe il grande merito di scoprire il valore del nostro maestro e strinse con lui un contratto commerciale. Quando il Segantini il 28 settembre del 1899 chiuse per sempre gli occhi, la tela era ancora piantata di fronte ai ghiacciai del Maloja su le cui vette l' austero volto barbuto aveva per lunghi giorni rivolto il suo sguardo d' aquila.

Giovanni Segantini fin da ragazzo rivelò le sue disposizioni e la sua passione per l' arte. Egli stesso narra che un giorno, quand' era mandriano, per consolare una povera mamma che aveva perduto l' unico figliuolo, ritrasse le sembianze del morticino. Nelle ore oziose e solitarie, disegna in terra figure ed animali. A Brera frequenta il corso elementare di figura ; ma in seguito confessa che presto si rese conto dell' « inutilità dell' insegnamento accademico e il danno ch' esso reca all' espansione dell' arte vera creando un gran numero di pittori che non sono artisti ».

In possesso, finalmente, di uno studio in Via S. Marco,

mentre si esercita nella natura morta (della quale si ha un magnifico esempio nel quadro intitolato *Prosciutto* che però non conosciamo di che tempo sia), il Segantini compone i suoi primi lavori: *Il coro nella chiesa di S. Antonio* (1878), *Il pittore sacro di oggi* e *Ricordo di mezzodì*. Ma le stravaganze divaganti, il giro delle osterie, le avventure, il disordine allegro, e la pittura « materiale » degli artisti milanesi della « Scapigliatura », non si confanno alle solitarie e spirituali disposizioni del Segantini. Così egli nel 1881 decide di raccogliersi nelle solitudini della Brianza.

Quivi il giovane artista si sente ispirato dalle tristezze di quel crepuscolo che affascino i romantici di ogni tempo. Egli scrive che ora tentava di esprimere i sentimenti che provava « specialmente nelle ore della sera, dopo il tramonto », il quale disponeva il suo animo a « soavi malinconie ». Ma codeste tendenze sentimentali si alternano con la « veristica » volontà di render concrete nella sua pittura le cose imitate. Sicchè, sentendosi talora impotente a dar forma alle idee che germogliavano nel suo spirito, decise di « studiare e conquistare la Natura » uscendo dal suo « sentimento intimo ».

Nel 1885 il Segantini presenta all'esposizione di Brera diciannove quadri, fra cui quelli rispondenti ai titoli: *Il bacio*, *Le Madri*, *Il reddito del pescatore*, *I zampognari di Brianza*, ecc. Il Dossi ed il Chirtani accolsero le opere del Segantini con parole di ammirazione. Certo in questo periodo prevale l'aneddoto romantico — tipiche le tele intitolate *Messa prima* e *le Educande*; — il sentimentalismo naturalistico riscontrabile nei pascoli che ritornano baciati dalle luci meste del tramonto e nel sonetto sentimentale espresso specie nell'*Ave Maria a trasbordo* — più tardi replicata — che può dirsi una specie di melliflua vignetta nella quale, nella barca che attraversa il lago trasportando un gregge guardato dal pastore e da una madre che dolcemente si china sul suo bambino, l'artista, illuminando la scena alle luci del crepuscolo, intende descrivere le soavità della vita naturale.

Un nuovo periodo s'inizia nelle Alpi dei Grigioni, a Savognino, dove il nostro pittore dimora dal 1886 al 1894. Son questi gli anni classici per l'arte del Segantini. La duplice volontà oggettiva, nell'esecuzione pittorica, e soggettiva nell'interpretazione romantica del creato, in questo tempo si accentua ancor più, equilibrandosi in una perfetta realizzazione pittorica. L'artista intende « conquistare quello che vedeva ». Pianta la tela in aperta campagna e per lunghe ore e lunghi giorni si sforza d'imitare la realtà esterna. Si rende conto della struttura di ogni forma che precisa su la tela con robusto verismo ; ferma i corpi entro linee energiche e decise. La sua pittura ora ha una sodezza ed una fermezza statica e, direi, classica. La ricerca della luce, sotto l'influenza di Vittore Grubicy, impegna i suoi studi. « Quel misterioso divisionismo dei colori che voi vedete nell'opera mia non è che naturale ricerca della luce ». Le tinte del Segantini infatti si rischiarano ; diventano terse e cristalline. Siamo ormai ben lontani da quel non so che di seicentesco e, come notava il Dossi, di « fantasticamente tetro » che si notava nei primi lavori.

Ma contemporaneamente a questo studio saldamente oggettivo del « vero », progredisce l'altra tendenza romantica portata all'idillio, al pastorale ed anche al chiaro di luna. Nella *Vacca all'abbeveratoio* (1886) a ragione Ugo Ojetti nota che comincia ad apparire il divisionismo e la « pennellata filata ». Nella *Pastora che fa la calza* (1887) « i colori son più divisi » e l'osservazione della realtà spiccata nell'intreccio minuto delle linee, nella finitezza e minutezza dei particolari. Più fino ancora, nella imitazione della realtà, è il *Ritorno all'ovile* (1889) nel quale si osserva la preoccupazione della composizione nel « taglio » del quadro e l'acuta attenzione su gli atteggiamenti, gli aspetti, le forme e la naturalezza del « vero ». Nelle *Due madri* il sentimento contenuto nella scena è realizzato in una pittura insistita, approfondita che eleva la tela dipinta a vero valore di opera d'arte concreta. Perfettamente veristico è il quadro intito-

lato *Vacche aggiogate* e, sebbene più dentro alla tradizione lombarda, il *Ritratto del pittore Vittore Grubicy*. Altra opera di questo periodo è l'*Aratura*. Ma il dipinto che a ragione è giudicato un « capolavoro » è conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Roma e s'intitola *Alla Stanga*. La grandiosità panoramica di questo quadro di polso, la sodezza realistica delle forme, la vastità della visione, il giuoco delle luci e gli alti meriti pittorici, uniti alla profonda espressione umana e naturalistica, concludono un'opera completa e forse la più classica del tempo moderno.

Nelle opere citate il Segantini, nel riprodurre gli animali in tutti i loro atteggiamenti naturali, la vita campestre, gli aspetti ridenti dei paesi di montagna, non varca i limiti della pura imitazione alquanto modificata, nella composizione e nella scelta dei soggetti, da un dolce e lieve sentimento di tristezza, in parte ispirato dalle scene che osserva, in parte atteggiato a quel sentimentalismo umanitario che in quel tempo modulava le emozioni degli artisti. Ma nel *Frutto dell'Amore* questa latente vena sentimentale già tenta temi più universali, sconfinati nelle apparizioni simboliche. Sebbene gli elementi reali che compongono l'opera siano eseguiti con cura ed approfondimento, tuttavia la visione complessiva, l'ideazione dell'opera già prelude alle prossime trasfigurazioni allegoriche.

Da Savognino il Segantini sale, insieme alle sue figure che s'indiano, più in alto ancora; si porta sull'Engadina dove rimane dal 1894 fino alla sua morte. In queste altitudini silenziose, egli vede racchiuse tutte le bellezze dei sentimenti umani e divini; gli uomini, gli animali, le nevi, l'erbe, i fiori e la natura tutta qui si esprimono in un linguaggio quasi sovrumano. Lo spirito dell'artista trascende e si porta nel regno ideale nel quale vivono solo i miti. L'amore che dà vita alle cose create, si astraе in una religiosità mistica e nebulosa. Ma nell'innalzarsi nel mondo dei simboli, il Segantini quasi perde la sua vita istintiva per entrare in quella intellettuale, concettuale, dimostrativa. Pres-

so i ghiacciai del Maloja e dello Schafberg l'emozione del nostro artista si cristallizza nella sfera teorica.

Ed ecco *Le cattive madri*, *L'Angelo della vita* (1894); *Il dolore confortato nella fede* (1895-96); *L'Amore alla fonte della vita* (1896). Ma in questa evasione del pensiero dall'ambito della natura, dal verismo saldo, solido e classico, che rende ferma, statica e ciclopica una pittura oltremodo penetrata e maschiamente realistica, il Segantini distrugge la pittura stessa in un primitivismo premeditato che impoverisce e concettualizza le forme. Fanno eccezione a queste caratteristiche le opere intitolate *Pascoli di primavera* (1895) e *Primavera* (1897), mentre nell'ottimo *Ritratto di Carlo Rotta* (1895), dipinto per l'Ospedale Maggiore di Milano, nella positura romantica dell'uomo benefico e nello sfondo, già cade in descrizioni letterarie. Enrico Somarè afferma che « la tempra del Segantini non si arrese alla difficoltà di rendere queste astrazioni gelide, ma la sua pittura s'irrigidiva, assumendo quel tono cupo e greve, come di cosa enorme ed incombente, che rifletteva il lucubre mutismo di quei paesaggi troppo assoluti ».

Nella *Dea Pagana*, nella *Vanità*, nei disegni, come la *Voce*, *Gli amanti*, *l'Edelweis*, il *Rhododendro* ed in altre « contorte allegorie tra voli di veli e di chiome » Ugo Ojetti a ragione trova i caratteri di un « tardo preraffaellismo isvizzerito ». « Sul trittico della *Vita, della Natura e della Morte* il Segantini morì ».

Lo svolgimento pittorico di Giovanni Segantini, generalmente vien diviso in cinque periodi che presero il nome dei vari luoghi ove l'artista dimorò: Milano (1878-81), Brianza (1881-83), Alta Brianza (1883-86), Savognino (1886-94), Maloja (1894-99). Emilio Cecchi in generale, nelle prime opere del nostro artista, riscontra quella « corrente chiaroscurale, che, dal Piccio e dal Fontanesi defluis largamente nella pittura lombarda »; ma il giovane artista avrebbe dato a questa tendenza una impronta più veristica e cioè meno inve-

scata negli antichi soggetti di quella del Piccio e meno subbiettiva e romantica di quella del Fontanesi. Il Somarè nella *Falconiera* avverte influenze cremoniane e nel *Coro di S. Antonio*, conconiane. Alcuni accenti romantici al Cecchi ricordano un Mosè Bianchi « meno accivettato ». Nelle opere anteriori all'86, il Barbantini trova la composizione subordinata all'aneddoto, all'aspetto frammentario e casuale delle cose. Nel periodo brianzolo, nel rivelare la sua inclinazione « idilliaca patetica », nei contadini che lavorano ai campi e le donne all'arcolaio; negli amori dei giovani pastori, nelle pecore e nelle mucche che ritornano dal pascolo, nei raccoglimenti religiosi serotini, il Segantini avrebbe trovato contatto con i motivi sentimentali introdotti dal Millet. E trova curioso il Cecchi che *Messa prima* e le *Educande*, eseguite in questo tempo, presentino rassomiglianze con le opere del Cabianca.

A Savognino, la decisione di esercitarsi nel possesso della realtà e di saper imitare con maschia sodezza la natura, induce il Segantini ad approfondire le esperienze divisionistiche al fine di risolvere il problema della luce. In questo momento stringe più salda amicizia con Vittore Grubicy, il quale — apostolo musicale della scienza divisionista — ha l'autorità d'invitare il Segantini a « rifare a divisionismo il quadro dell'*Ave Maria* deperito ».

Il vieppiù prevalente sviluppo della tendenza sentimentale, che spinge il nostro maestro ad evadere le forme reali per svanire nel regno simbolico, trova contatto con le infiammazioni fantastiche del romanticismo di Previati che, si dice, turbò le disposizioni mistiche del Segantini.

L'arte del grande maestro italiano, nasce e matura sul terreno storico della pittura lombarda della quale risente persino dei pittori non di primissimo ordine. Per esempio, come afferma l'Ojetti, del Carcano nel primo piano di *Alla Stanga* e del Tallone nel *Ritratto di V. Grubicy*. Le due tendenze — l'una obbiettiva e devotamente razionale nelle rifinite esecuzioni e l'altra subbiettiva, sentimentale nei sog-

getti e nell'interpretazione emotiva — si alternano per un lungo periodo, ma poi la prima tendenza — quella veristica — finisce per soccombere per lasciar via libera alle disposizioni romantiche le quali spiccano un tal volo che tentano persino raggiungere il cielo mitico ed ideale del simbolismo. L'altra tendenza resta così sacrificata e, direi, negata.

Ebbene, una tal dipartita dalla natura reale, dal mondo contingente, poteva consentirla, anzi promuoverla, solo la storia della pittura lombarda, la quale, fin dal freddo tempo neoclassico, col Piccio, scuote l'immaginazione ed il « modo » pittorico sotto l'impulso delle correnti emotive. Col Ranzoni, col Cremona fino al Previati, la Lombardia accentua sempre più le sue disposizioni romantiche, che precisano la fisionomia pittorica di questa regione settentrionale più vicina delle altre al piemontese Fontanesi. Il verismo narrativo, aneddótico di Domenico Induno sembra quasi storicamente inorganico messo al confronto delle generazioni romantiche che si succedettero e prevalsero nella regione Lombarda. Le mistiche disposizioni del Segantini trovarono quindi il terreno adatto alle loro ascensioni surreali.

Ma il nostro Maestro, più che lombardo, fu italiano. Egli — ben dice il Barbantini — « termina classicamente la storia del secolo iniziato classicamente da Antonio Canova », riassunse più tipicamente di ogni altra arte « le possibilità e le impossibilità della nostra razza di fronte alle aspirazioni universali della pittura moderna »; infine l'arte del Segantini fu « italianissima per le complicazioni di naturalismo candido e di idealismo accademico che contenne ».

Il Segantini non fu soltanto pittore, ma fu soprattutto uno spirito che vede, interpreta e canta in qualche maniera il mondo. La sua profonda umanità, sceneggiata sotto forme vaste e solenni, dà un forte risalto alla sua personalità che spicca su tutta la pittura del secolo scorso.

VINCENZO COSTANTINI.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

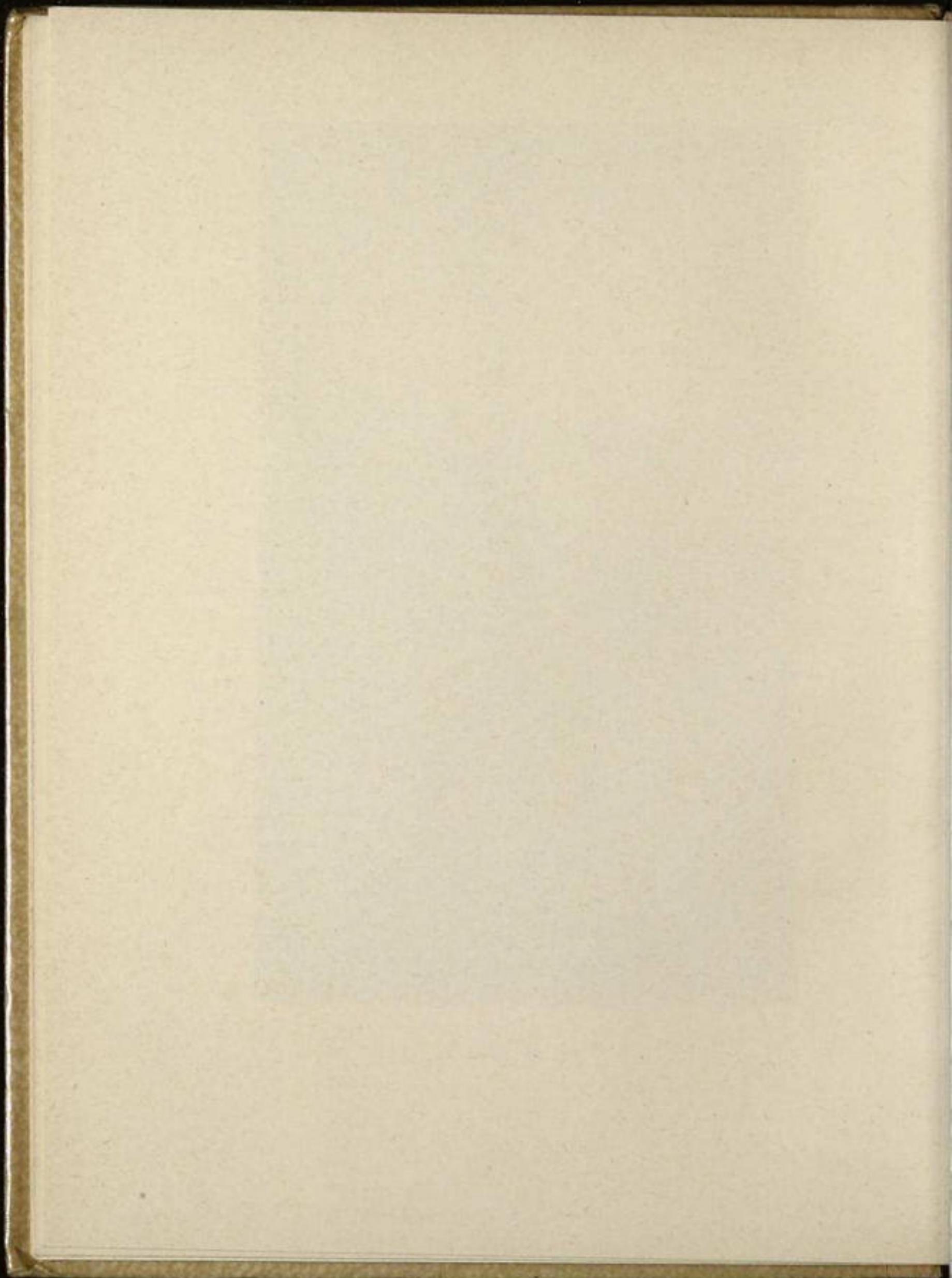
1. Con le anitre.
 2. Una di più.
 3. Un petalo di rosa.
 4. Ritratto della moglie. (Milano, Galleria d'Arte Moderna).
 5. Prosciutto. (Galleria Neupert, Zurigo).
 6. Ora mesta.
 7. Le fascine.
 8. Studio per l'Ave Maria a trasbordo.
 9. Ritratto della Sig.ra Oriani.
 10. Cavallo al galoppo. (Propr. Ing. Vaghi).
 11. Amore alla fonte. (Milano, Collezione Cosma).
 12. Pastora che fa la calza. (Zurigo, Kunstauss).
 13. Vacca all'abbeveratoio.
 14. Vacche aggiogate. (Basilea, Galleria).
 15. Le due madri.
 16. Alla stanga. (Roma, Galleria Nazionale).
 17. Primavera su le Alpi. (Propr. Corinna Uberti Trossi).
 18. Meriggio.
 19. Pascoli alpini.
 20. Paesaggio del Maloja. (Lucerna, Galleria Fischer).
 21. L'Angelo della vita. (Milano, Galleria d'Arte Moderna).
 22. Amore alla fonte della vita.
 23. Le cattive madri.
 24. La Dea dell'amore.
- In copertina:* Autoritratto. (Milano, Galleria d'Arte Moderna).

BIBLIOGRAFIA

- BARBANTINI NINO, *Previati e Segantini*, in « Gaetano Previati », pagine 102-106, Bestetti-Tuminelli, Milano.
- *Giovanni Segantini*, in « Catalogo della XV Biennale Veneziana ».
- BRESCIANI T., *Giovanni Segantini*. Arco, 1909.
- CHIRTANI LUIGI, *Giovanni Segantini e la sua esposizione*, in « Natura ed Arte » 1891-92, fasc. 5; « Natura ed Arte », 1896-97, fasc. 4 e 6.
- CECCHI EMILIO, *Pittura Italiana dell'Ottocento* (pag. 19). Biblioteca d'Arte Illustrata, Roma.
- COLASANTI ARDUINO, in « Galleria d'Arte Moderna in Roma - Catalogo », pagg. 197-98.
- DELL'ACQUA ANTONIO CARLO, *Giovanni Segantini*. Mantova, Mondovi, 1907.
- FRED W., *Giovanni Segantini*. Vienna, Veiner Verlag, 1901.
- KOTZ DE W., *Giovanni Segantini*. Mainz, J. Scholz, 1908.
- LEVI PRIMO, *Segantini*. Roma, Tip. Tribuna, 1900.
- OJETTI UGO, *Giovanni Segantini e Filippo Palizzi*, « Nuova Antologia », ottobre 1899.
- *Pittura Italiana dell'Ottocento* (pagg. 47-48). Bestetti-Tuminelli, Milano.
- SEGANTINI GIOVANNI, *Scritti e lettere*. Torino, Bocca, 1910.
- SEGANTINI GOTTARDO, *Giovanni Segantini. La sua vita, le sue opere*. Milano, Tip. Pizzi e Pizio, 1927.
- SERVAES FRZ., *Giovanni Segantini*. Vienna, M. Gerlach e Co., 1902.
- SOMARÈ ENRICO, *Storia dei Pittori Italiani dell'Ottocento* (pagg. 233-241). Milano, « L'Esame », 1928.

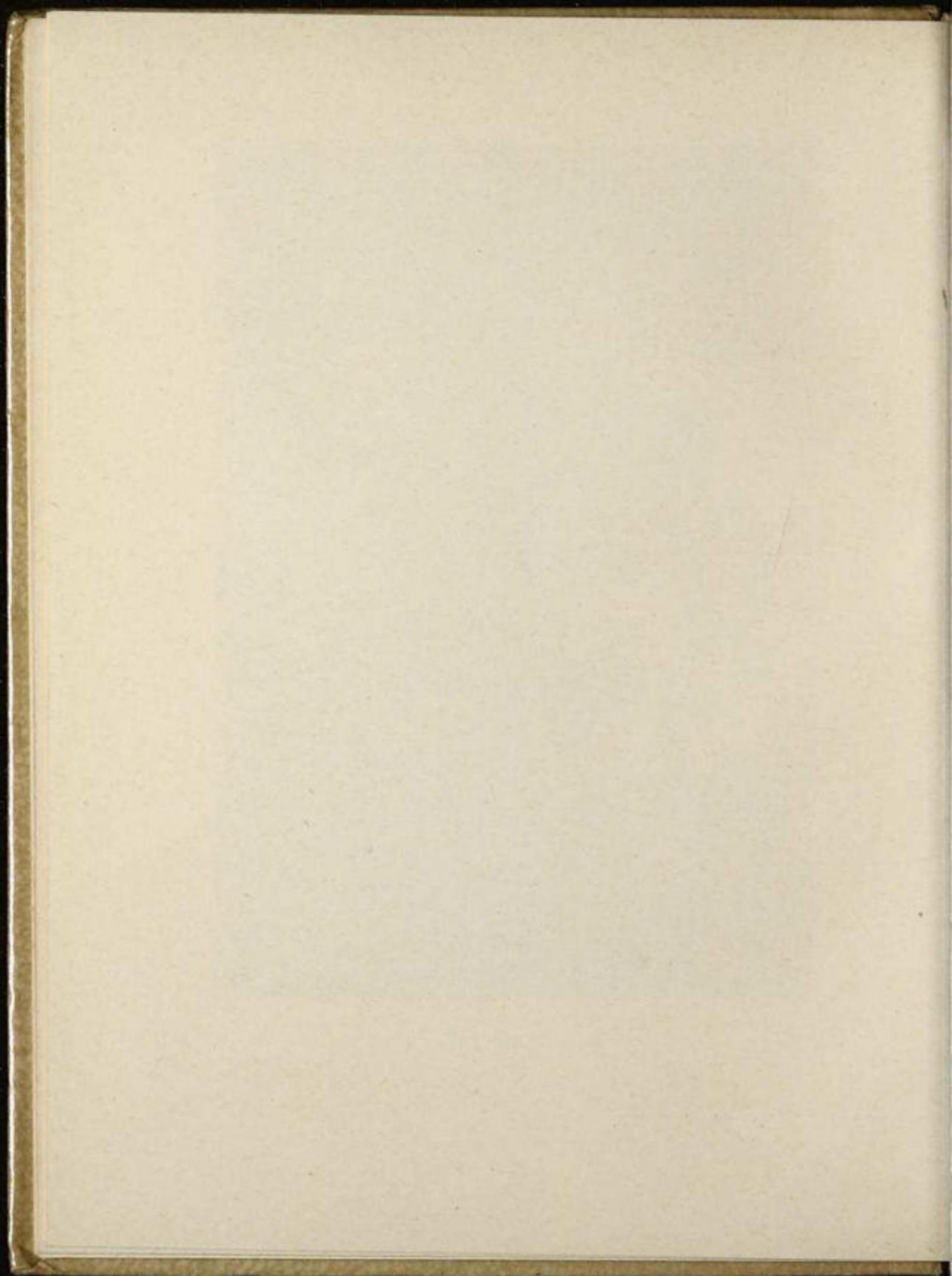


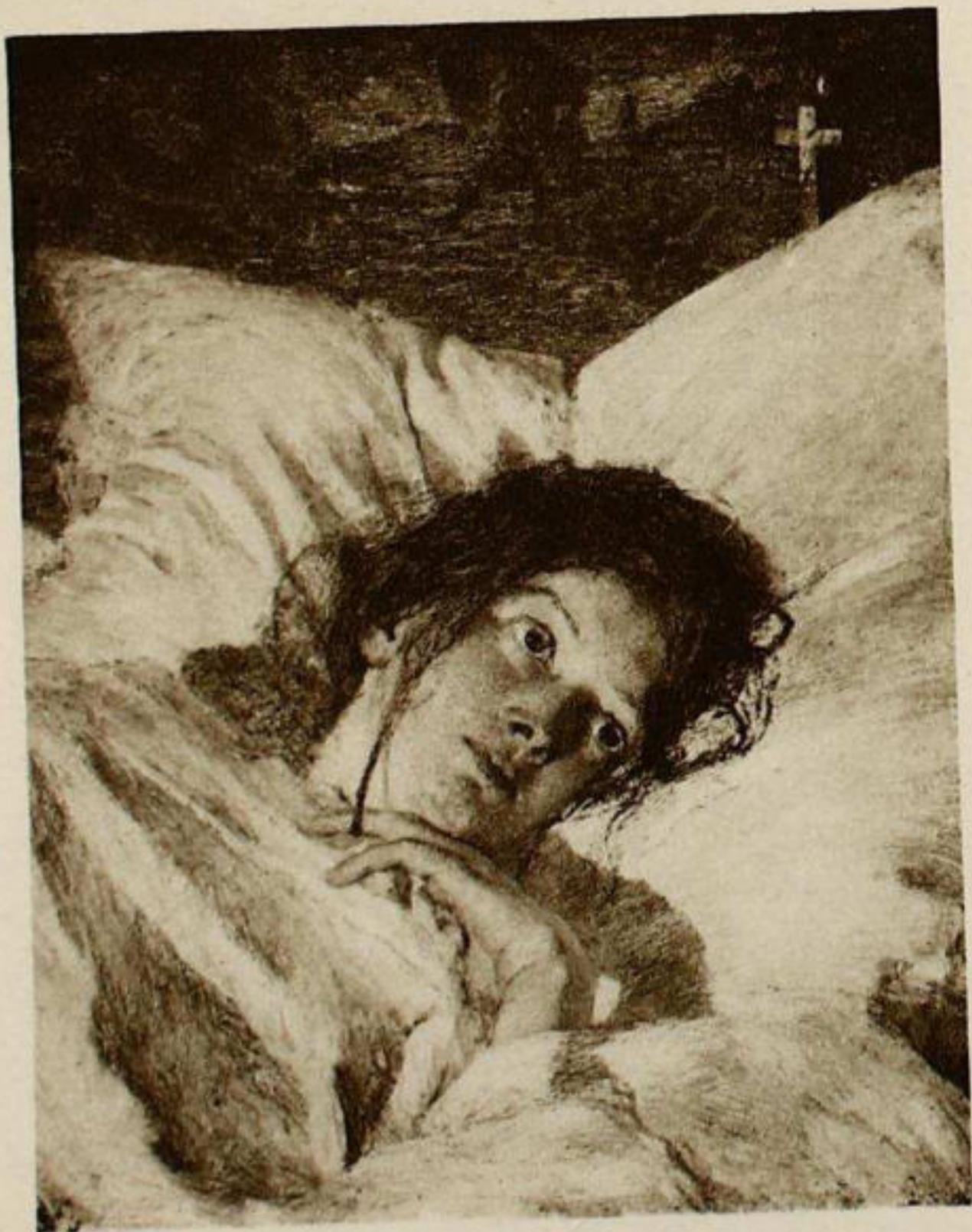
1. Con le anitre.



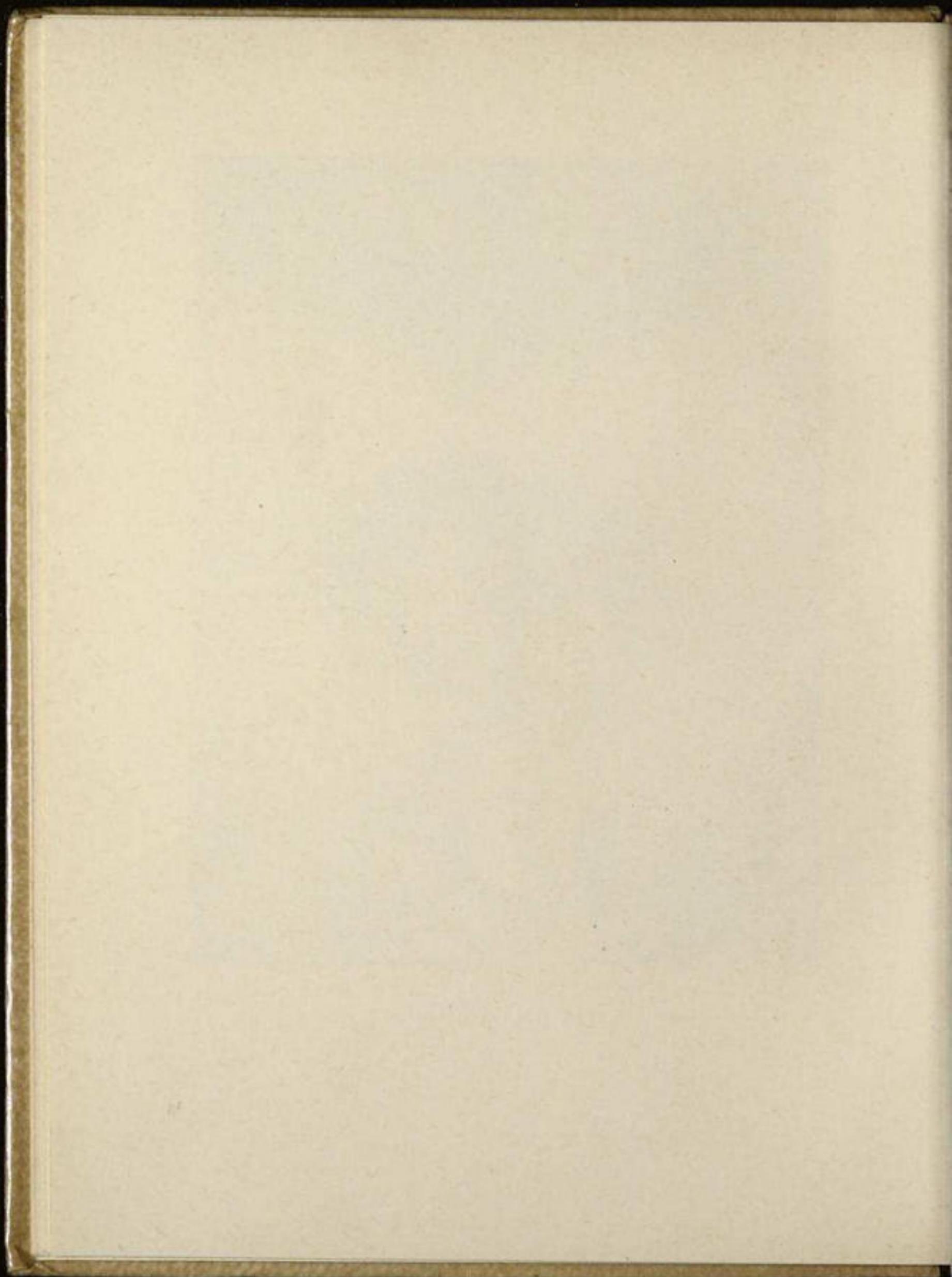


2. Una di più.



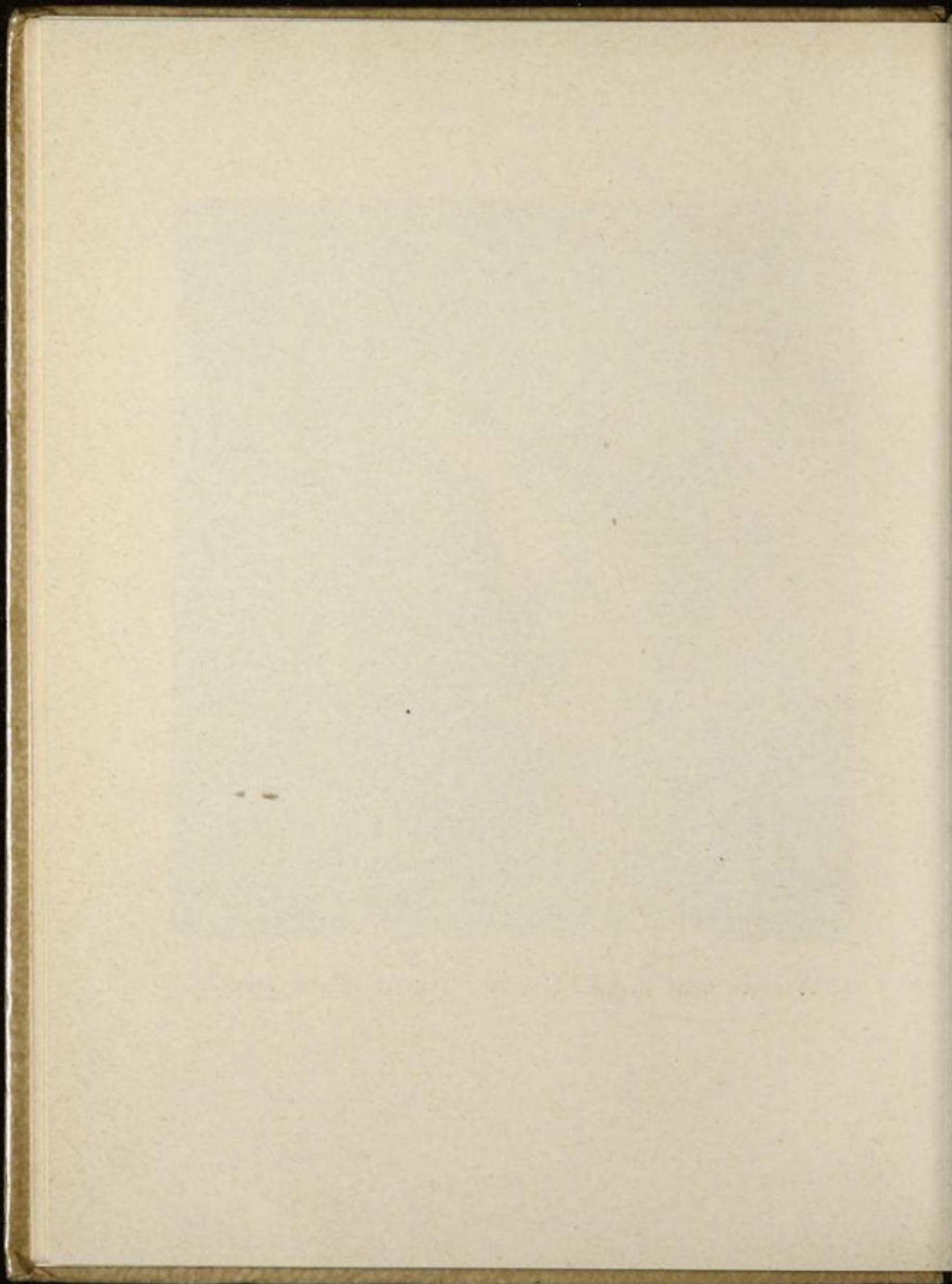


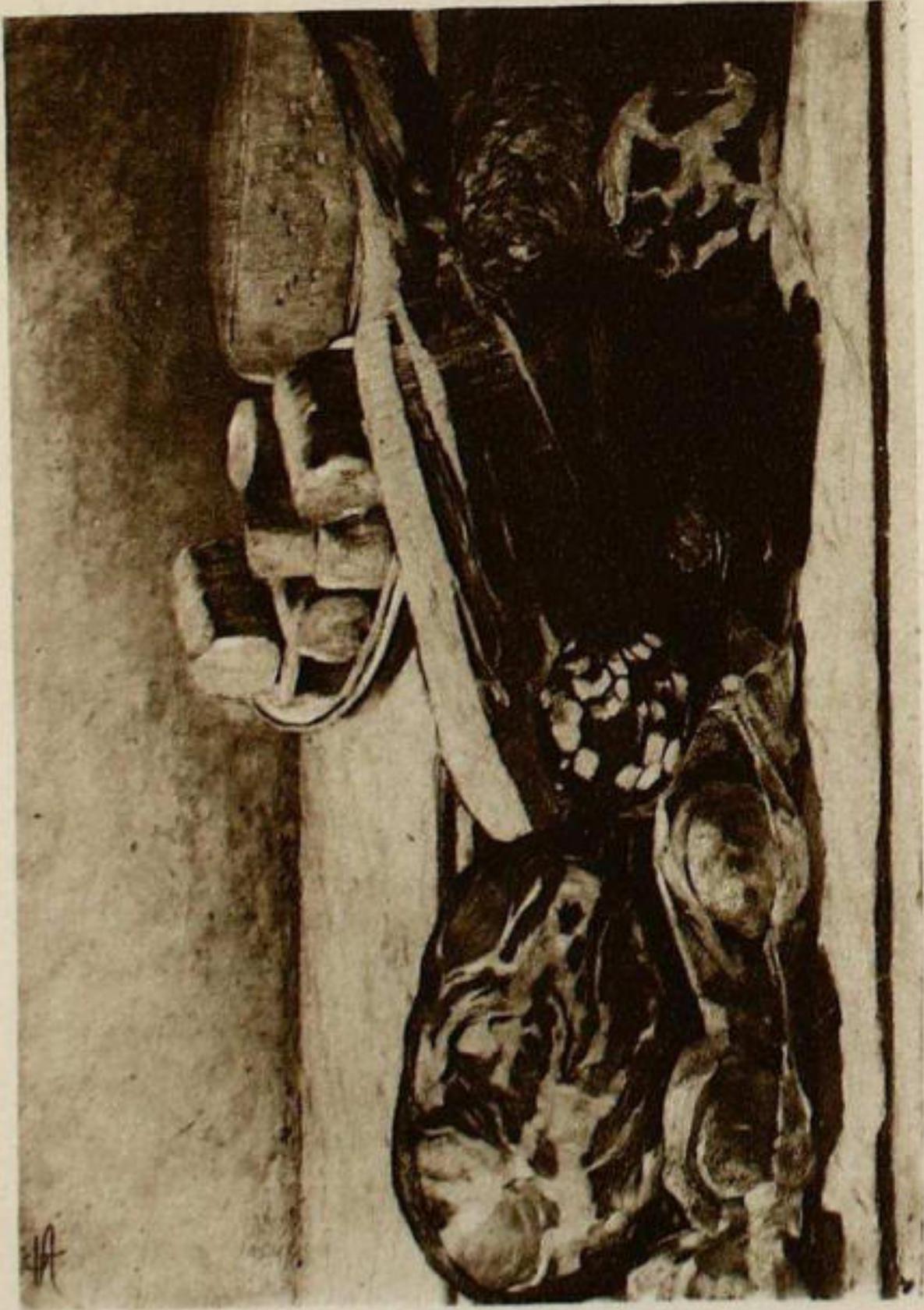
3. Un petalo di rosa.



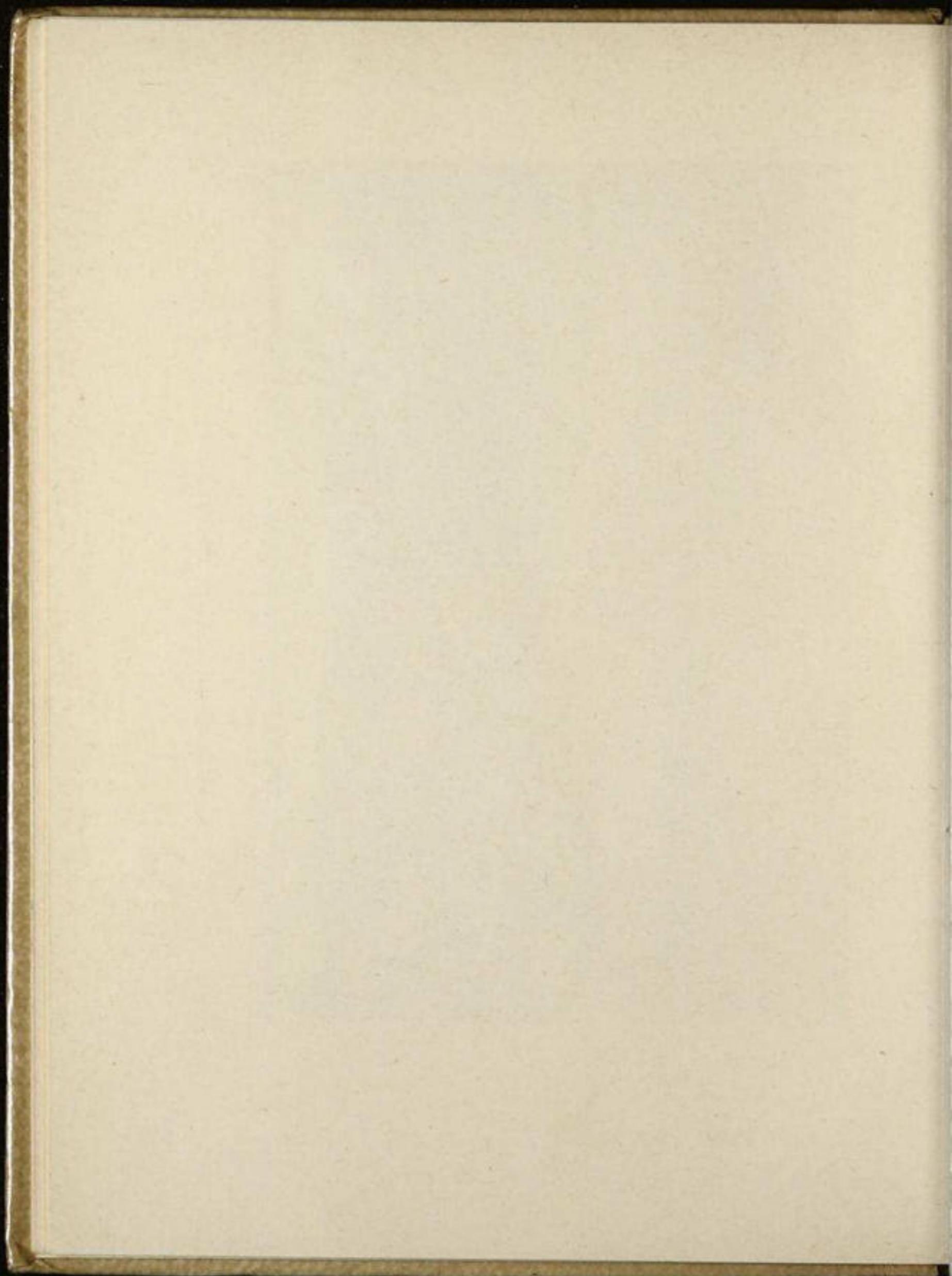


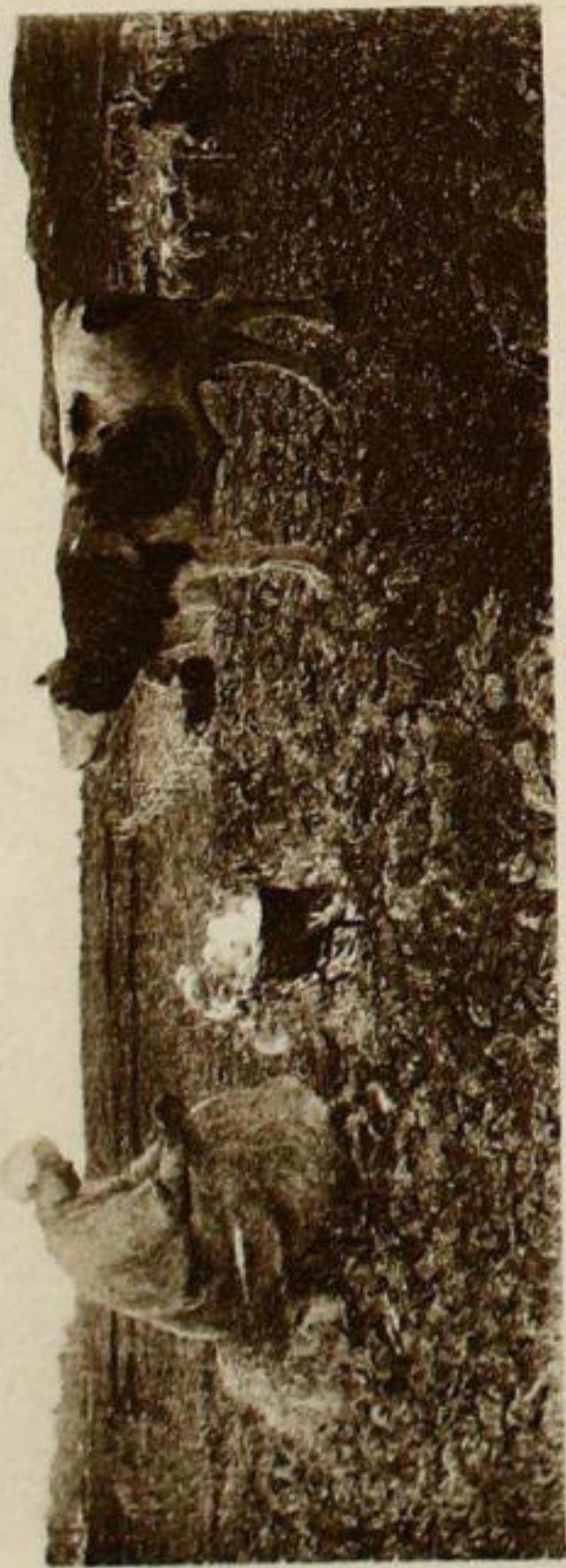
4. Ritratto della moglie. (Milano, Galleria d'Arte Moderna).



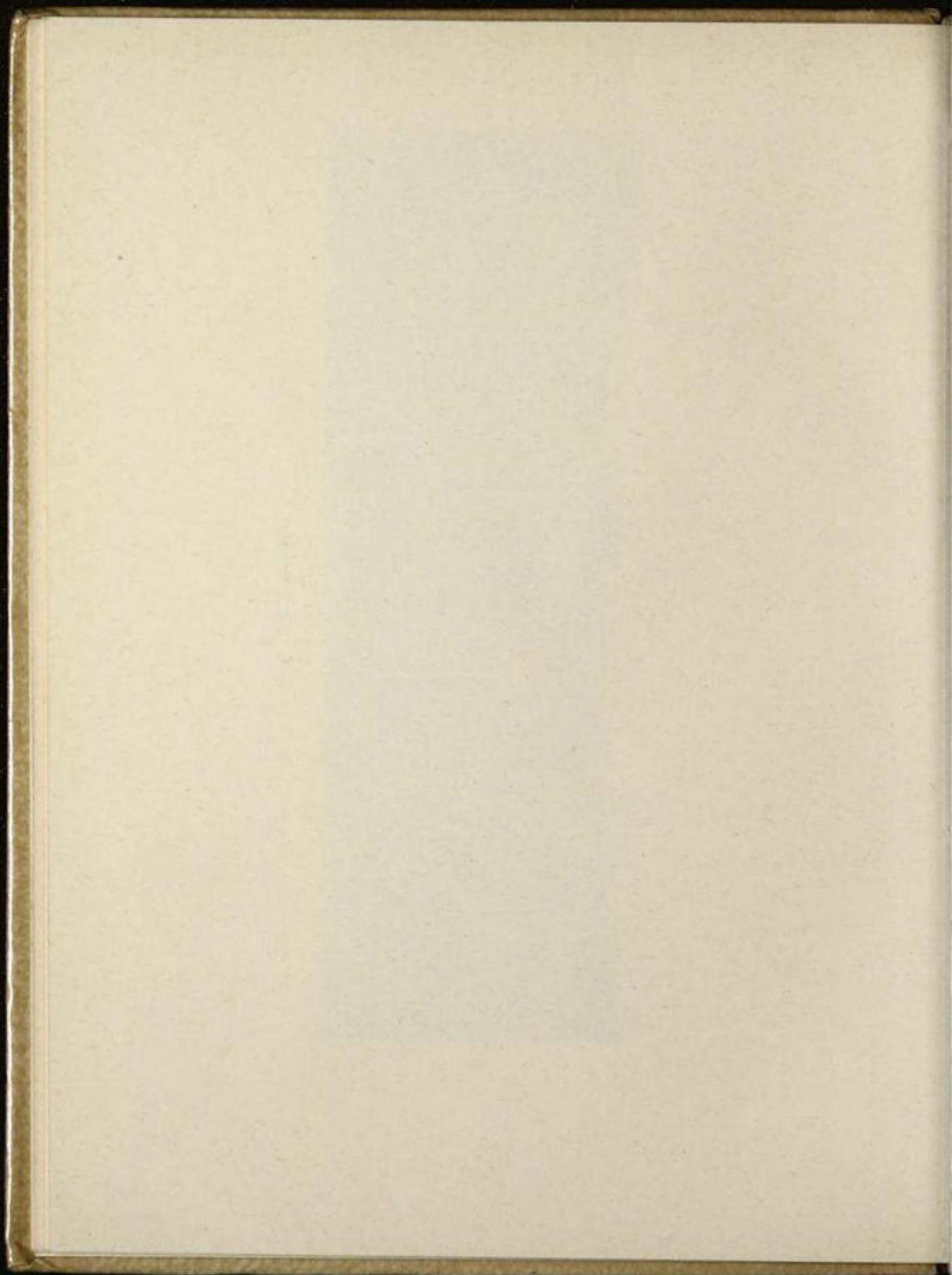


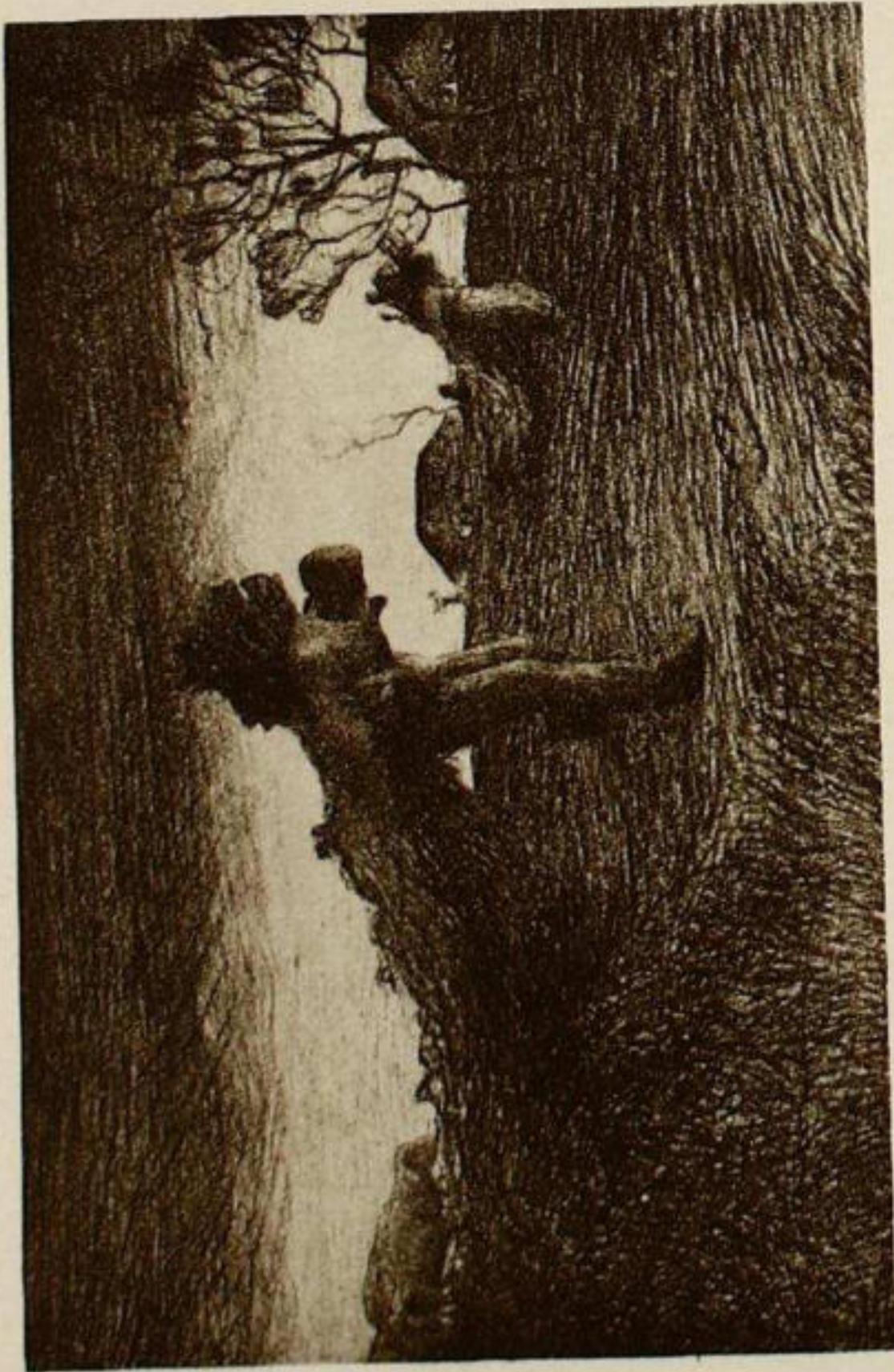
5. Prosciutto. (Zurigo, Galleria Neupert).



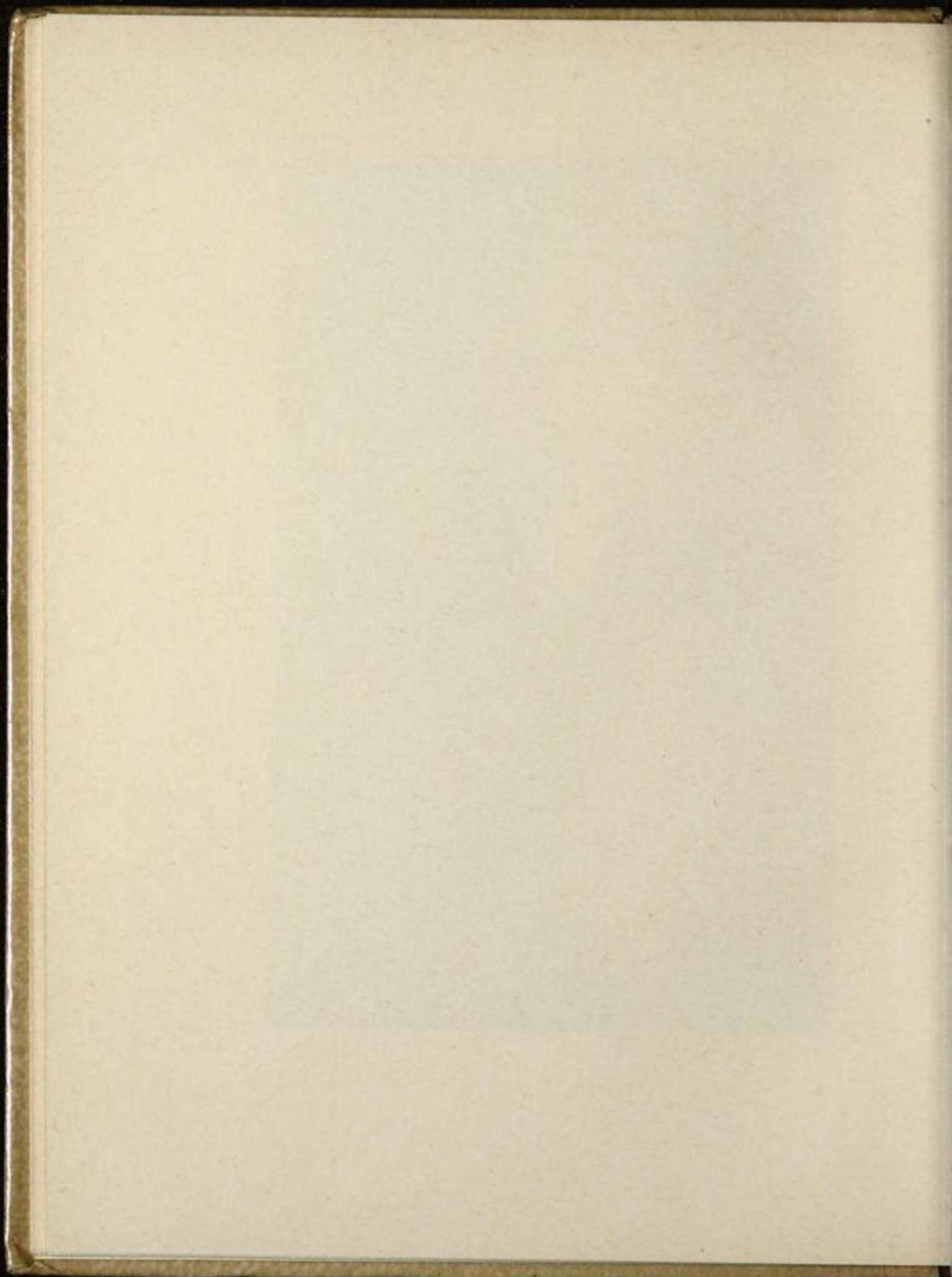


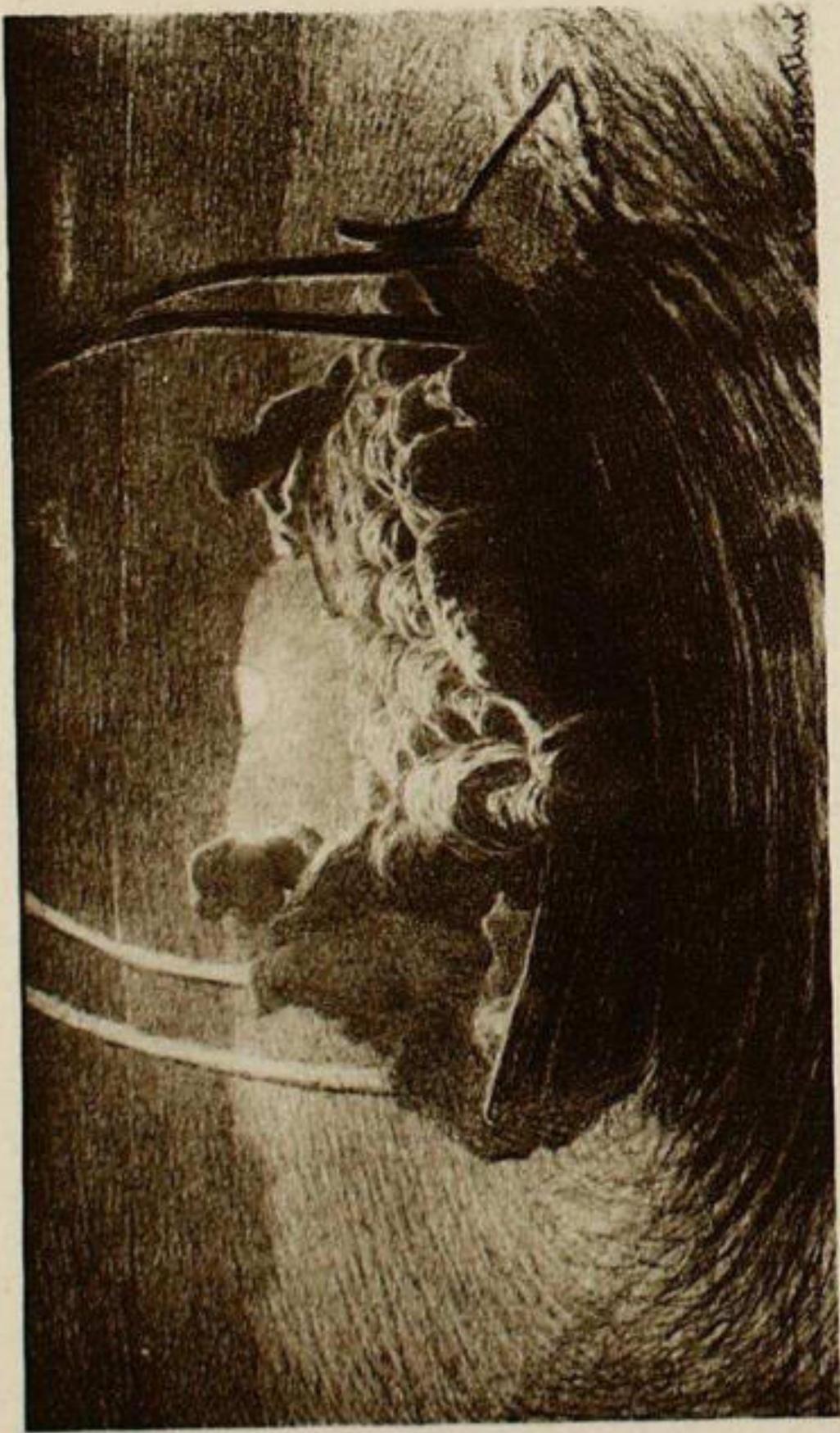
6. Ora mesta.



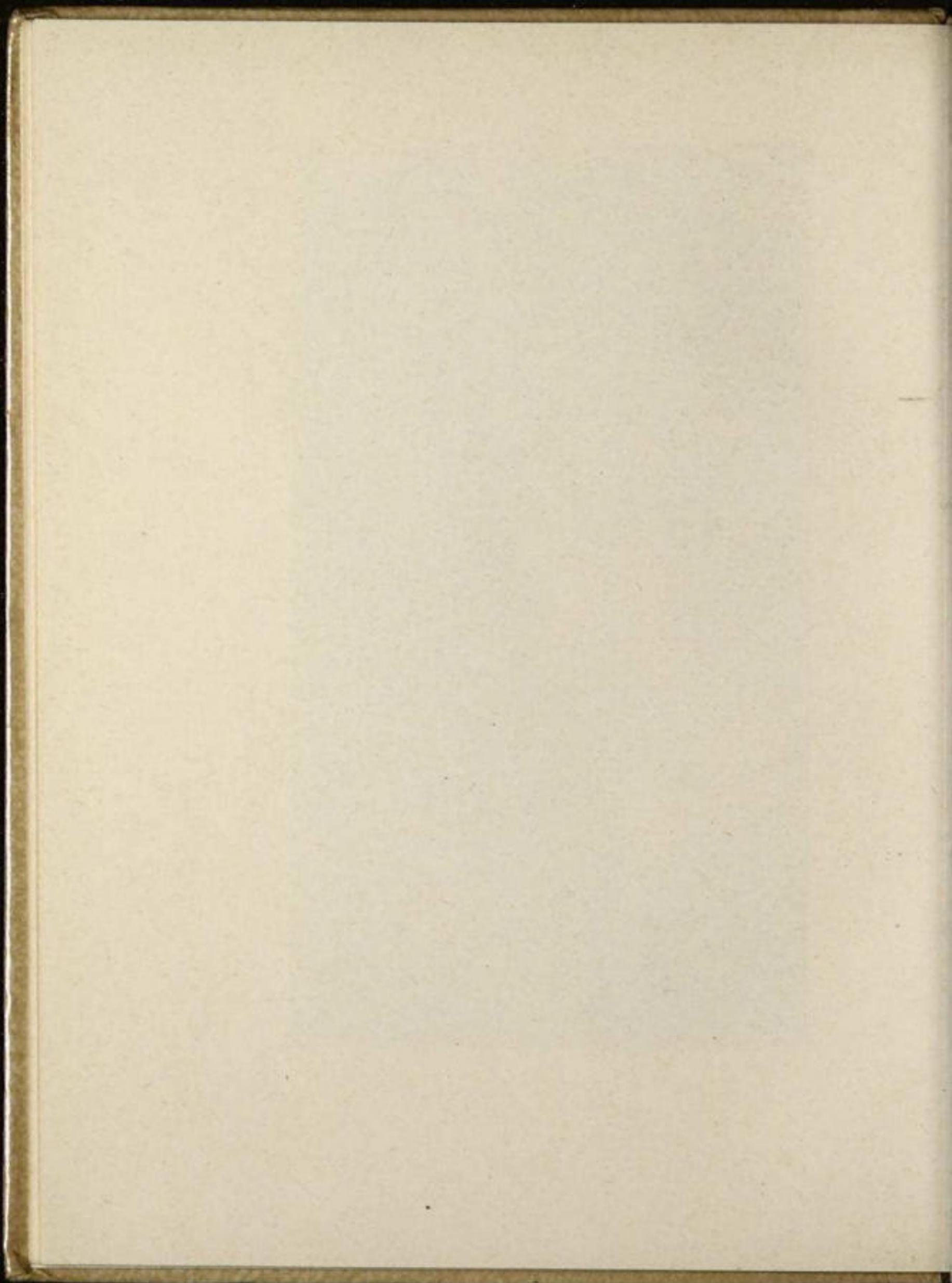


7. Le fascine.



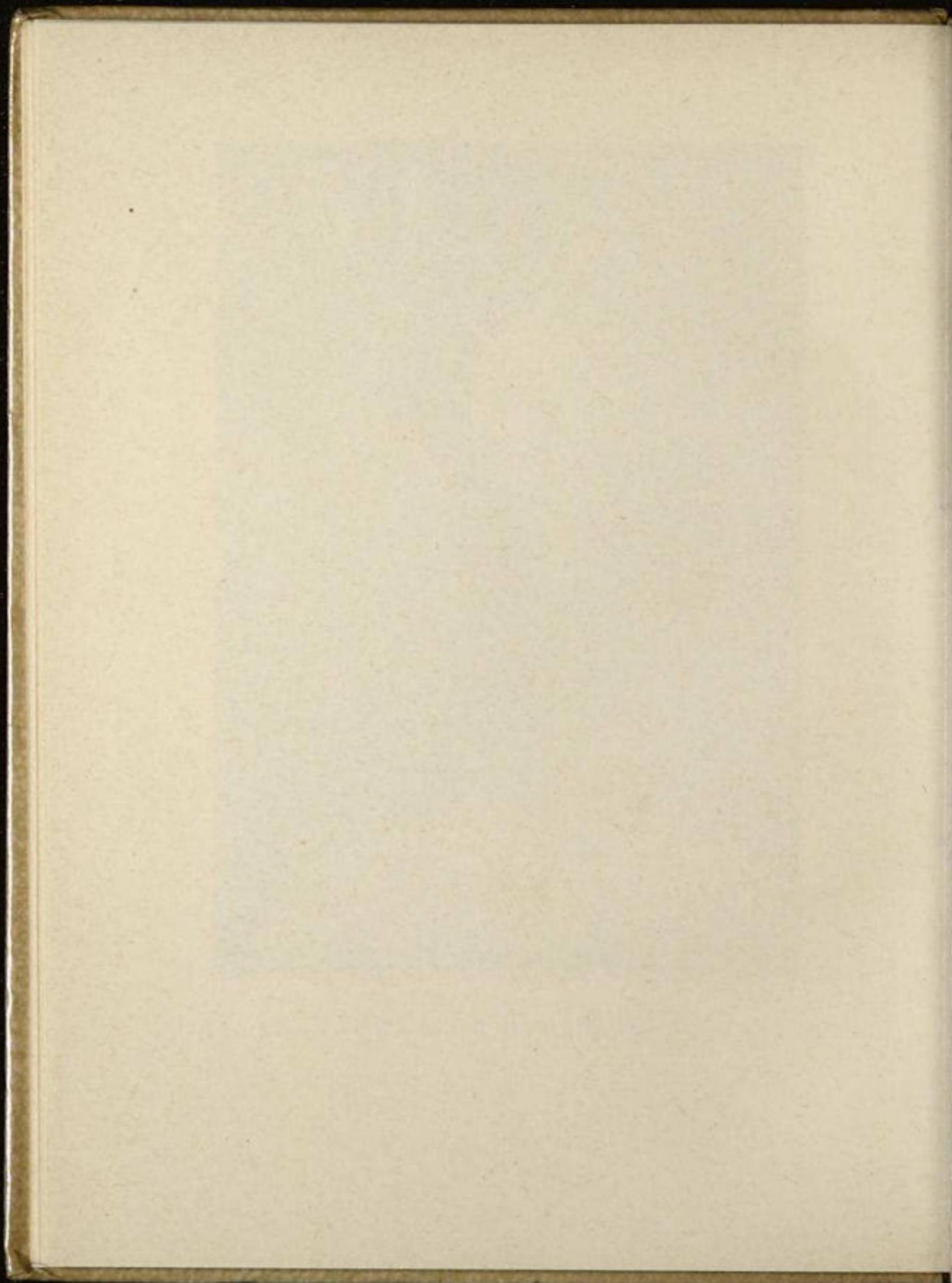


8. Studio per l'Ave Maria a trasbordo.



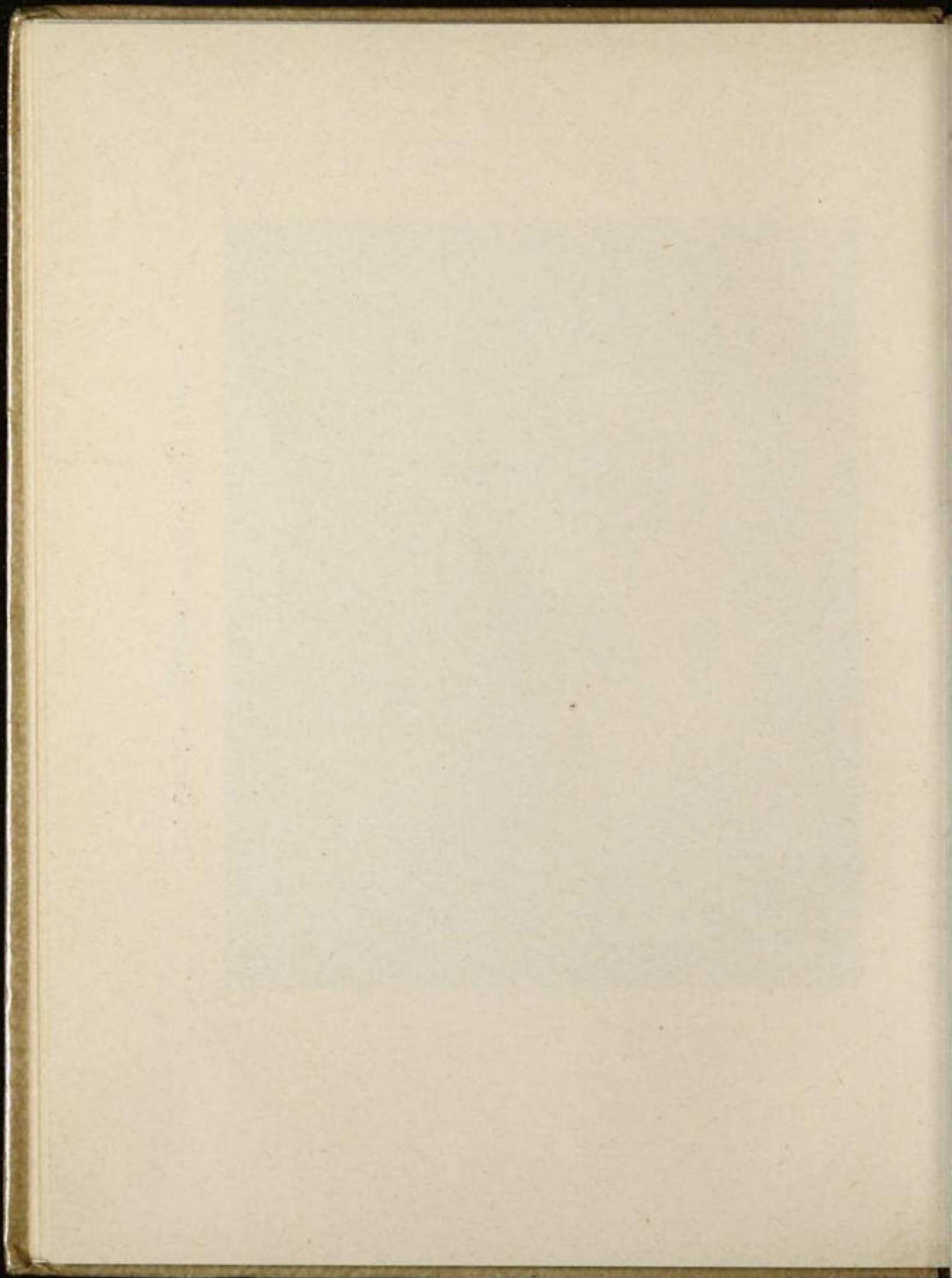


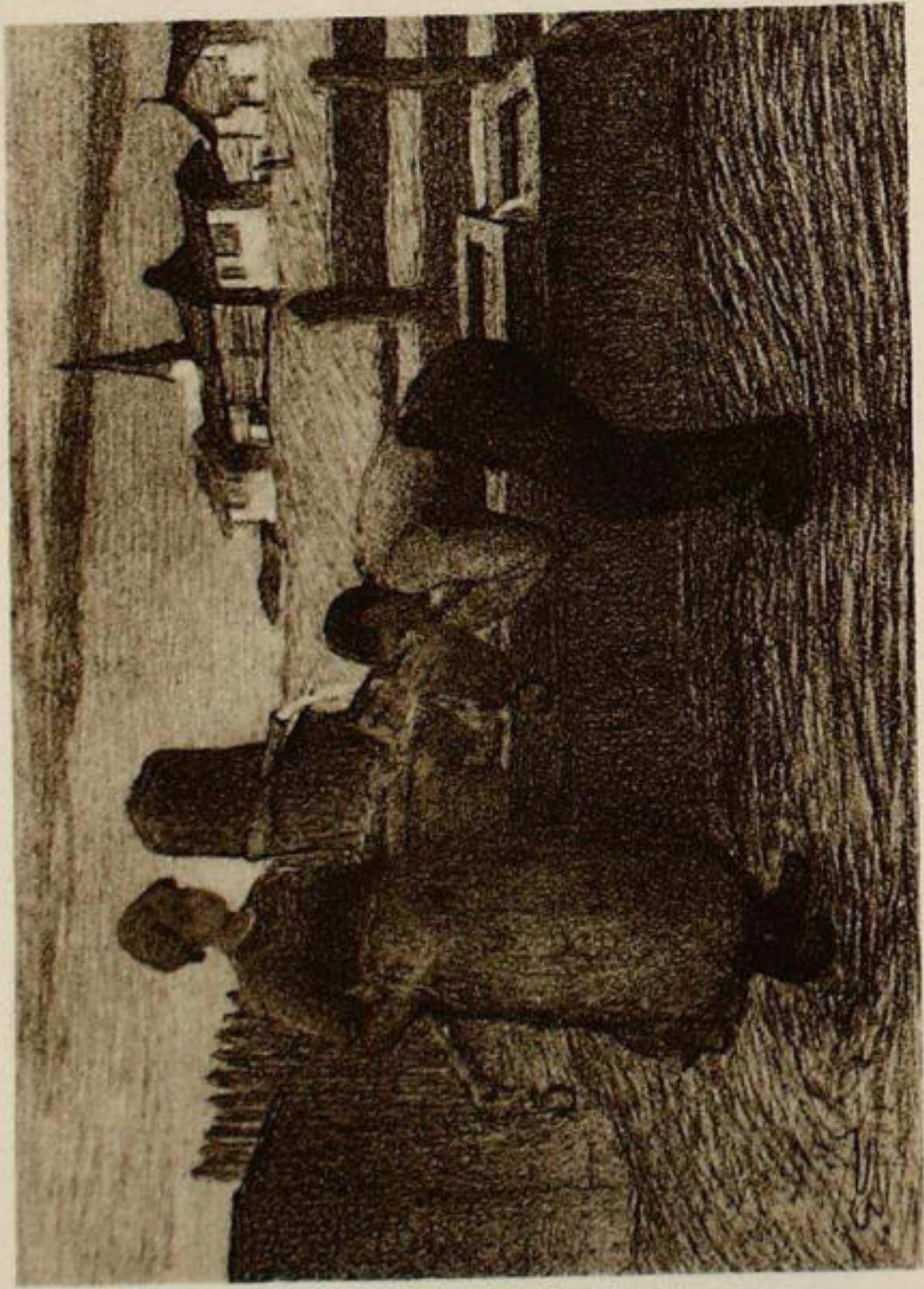
9. Ritratto della Sig.ra Oriani.



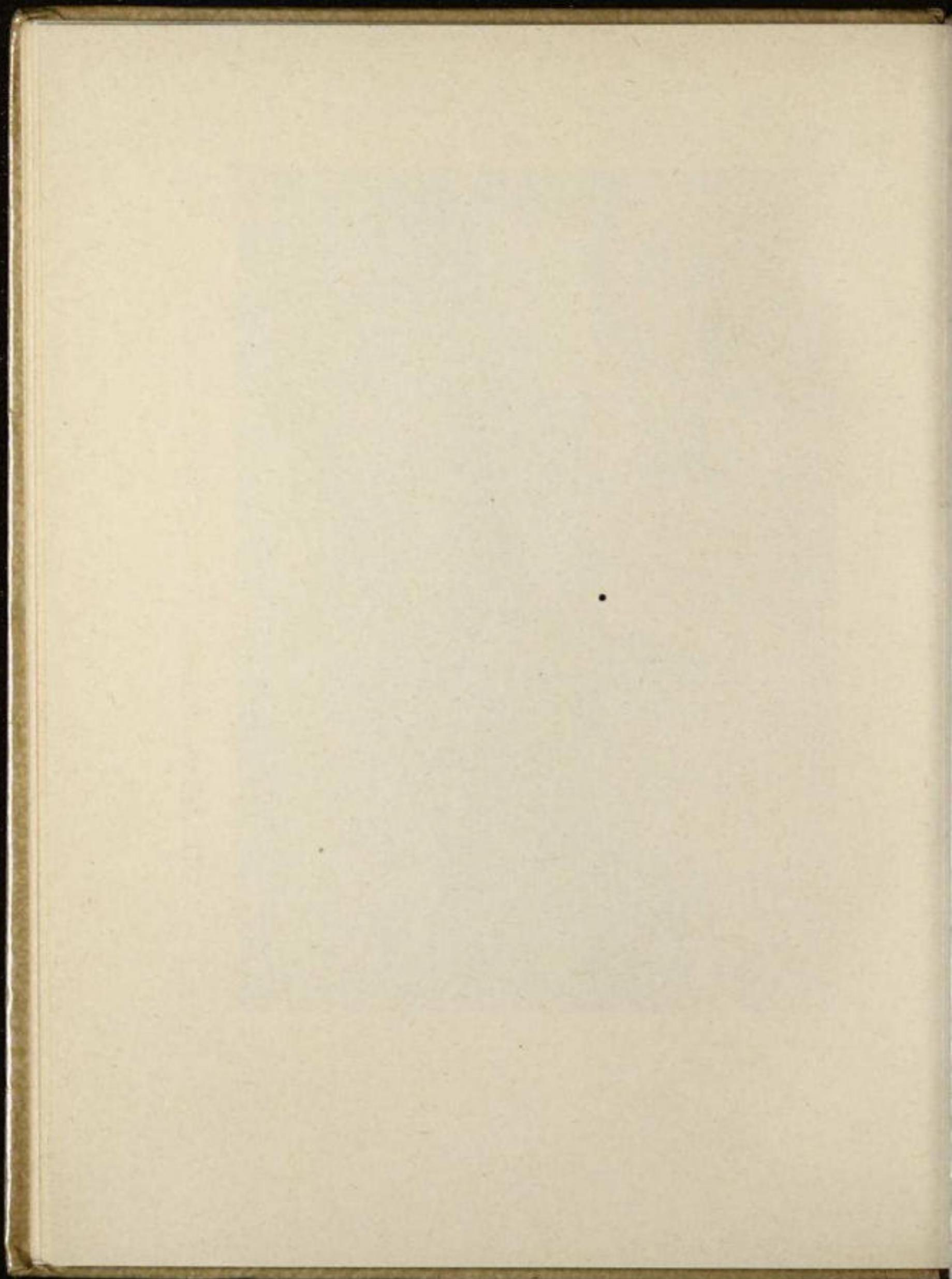


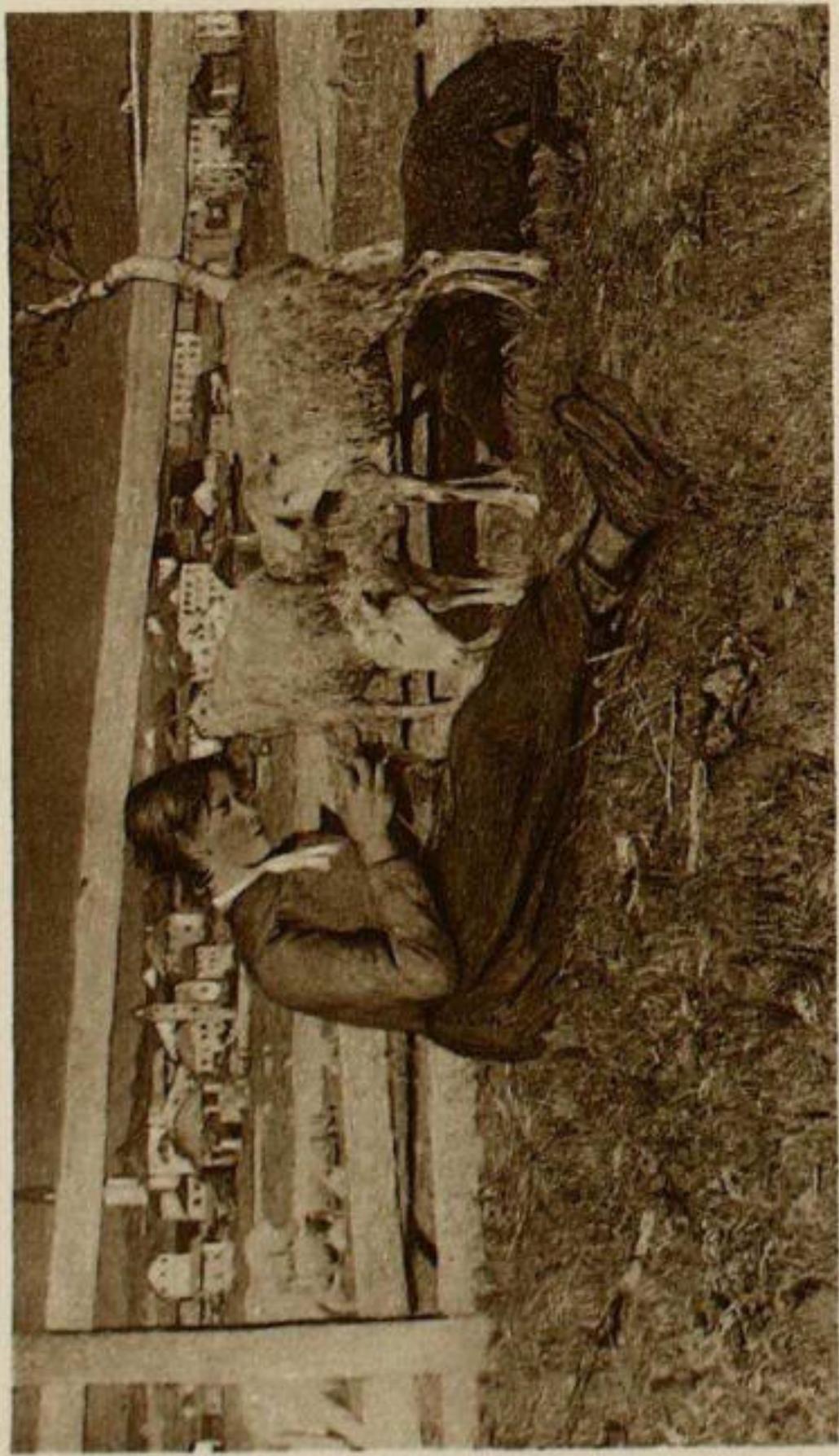
10. Cavallo al galoppo. (Prop. Ing. Vaghi).



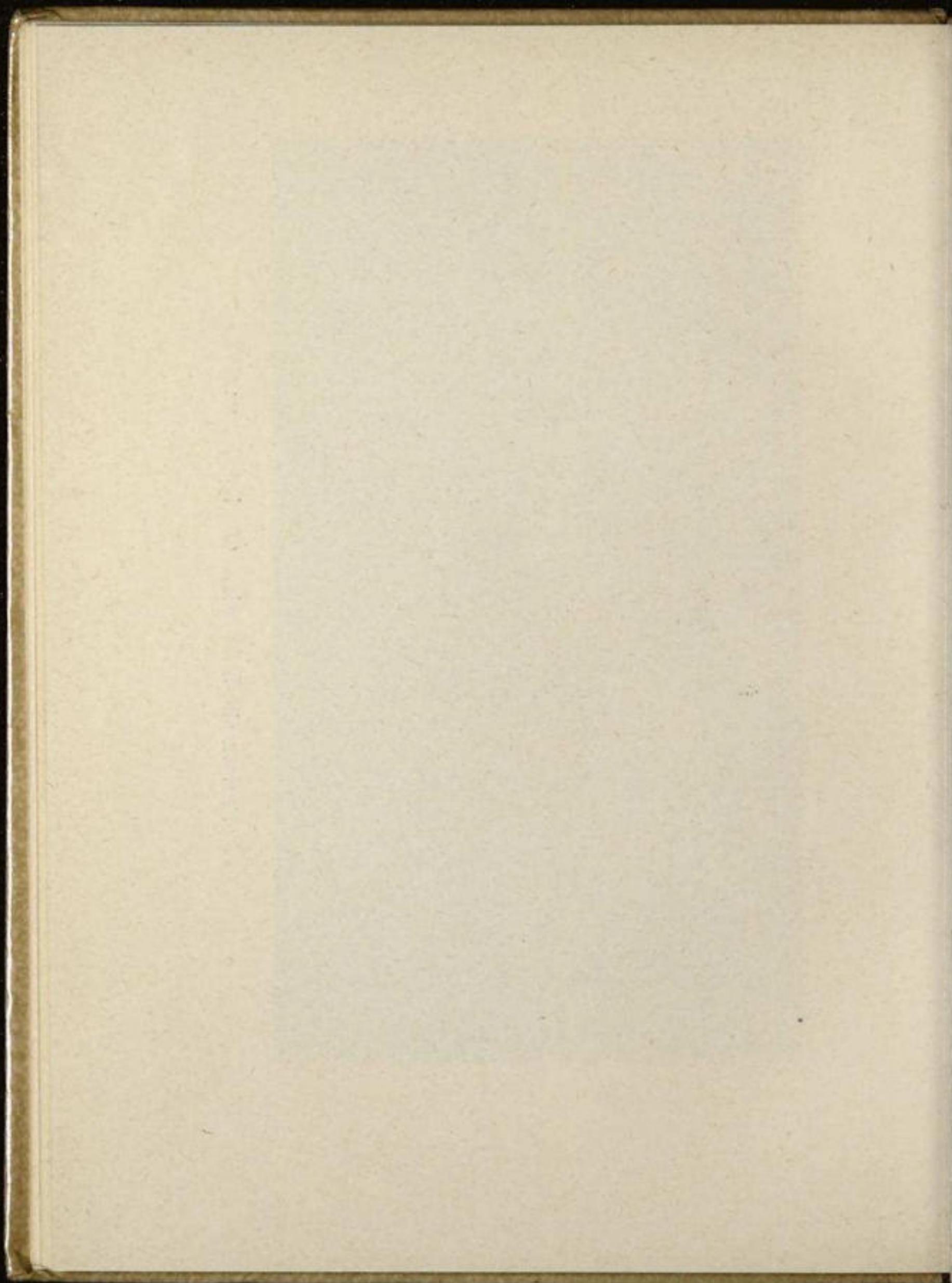


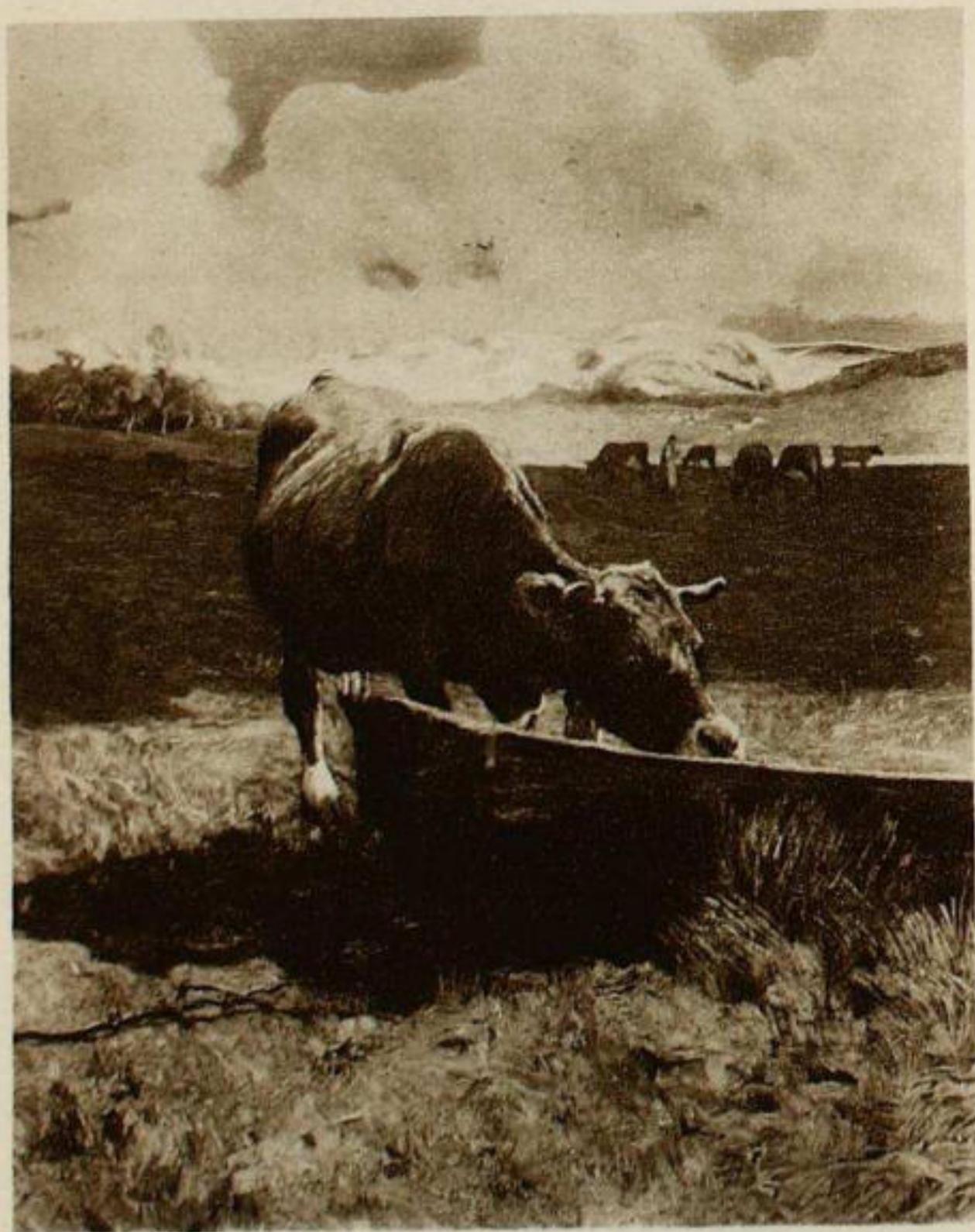
11. Amore alla fonte. (Milano, Collezione Cosma).



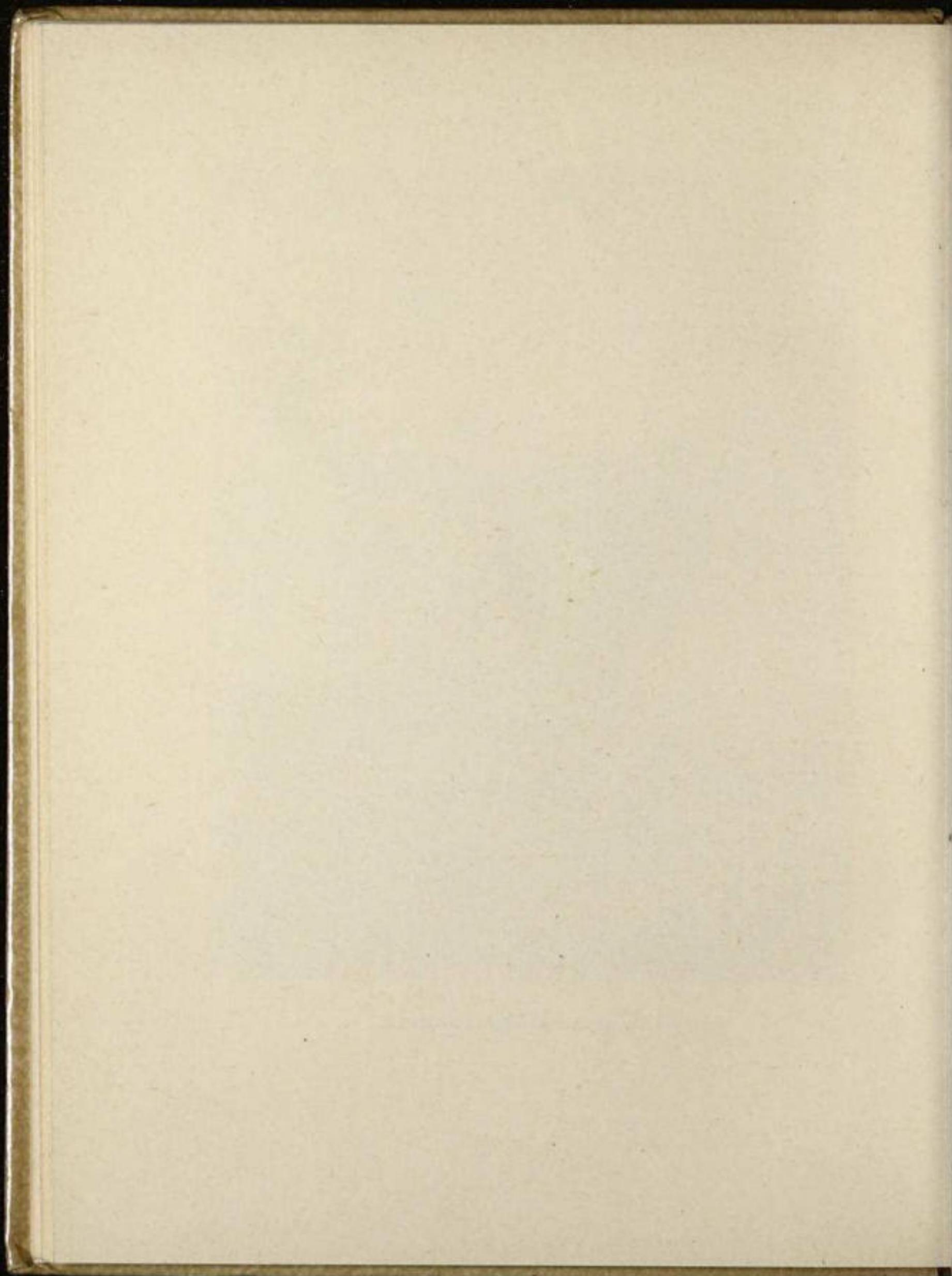


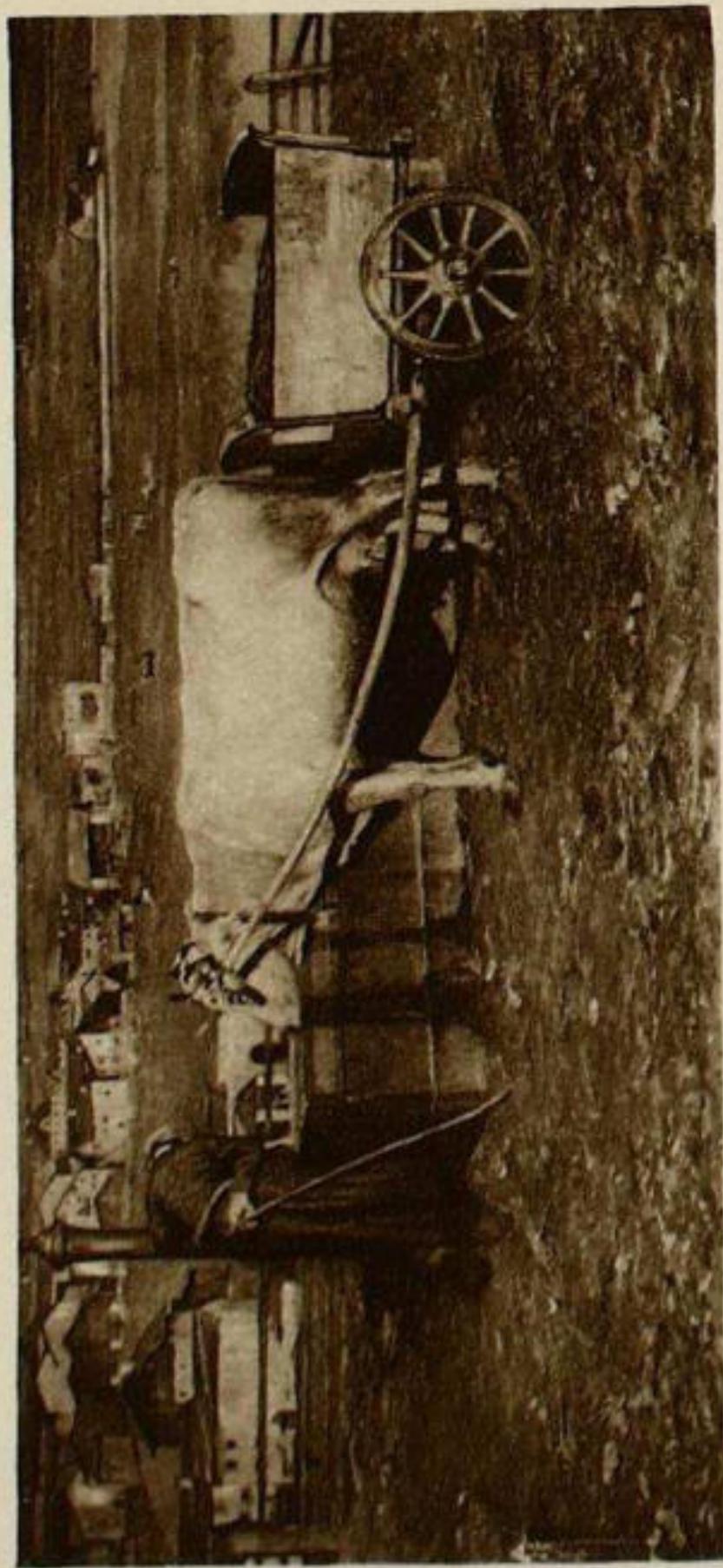
12. Pastora che fa la calza. (Zurigo, Kunstaas).



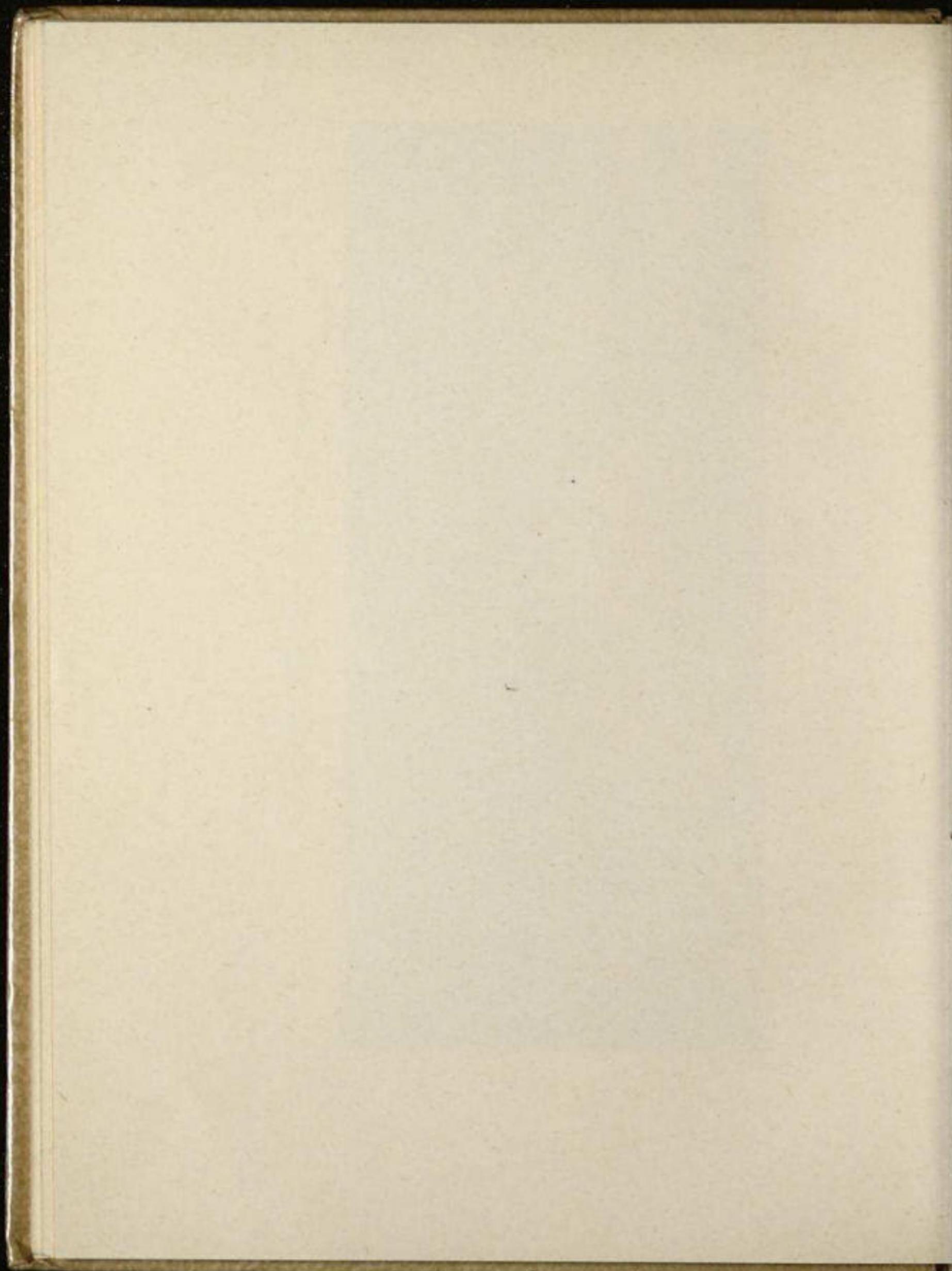


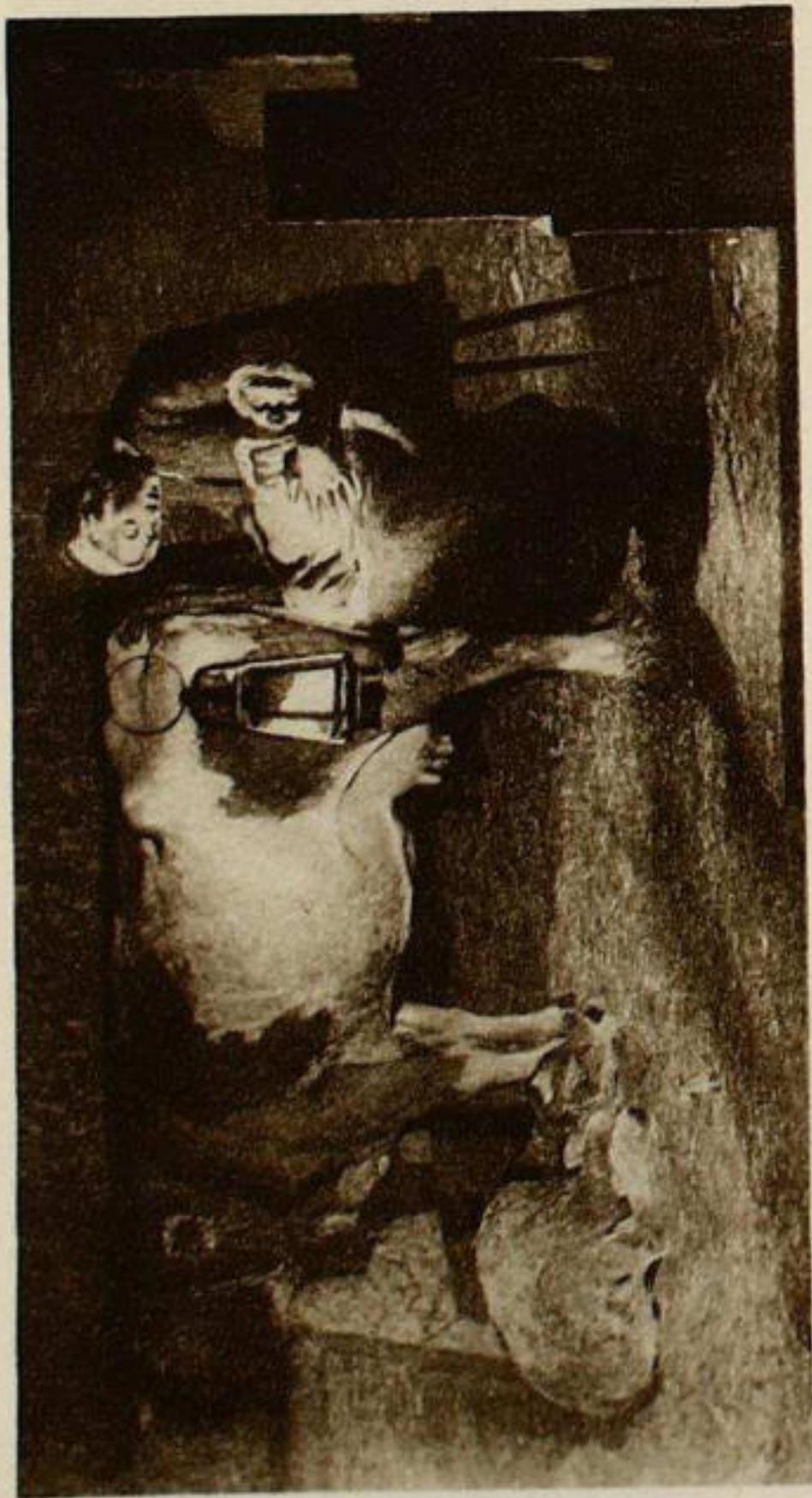
13. Vacca all'abbeveratoio.



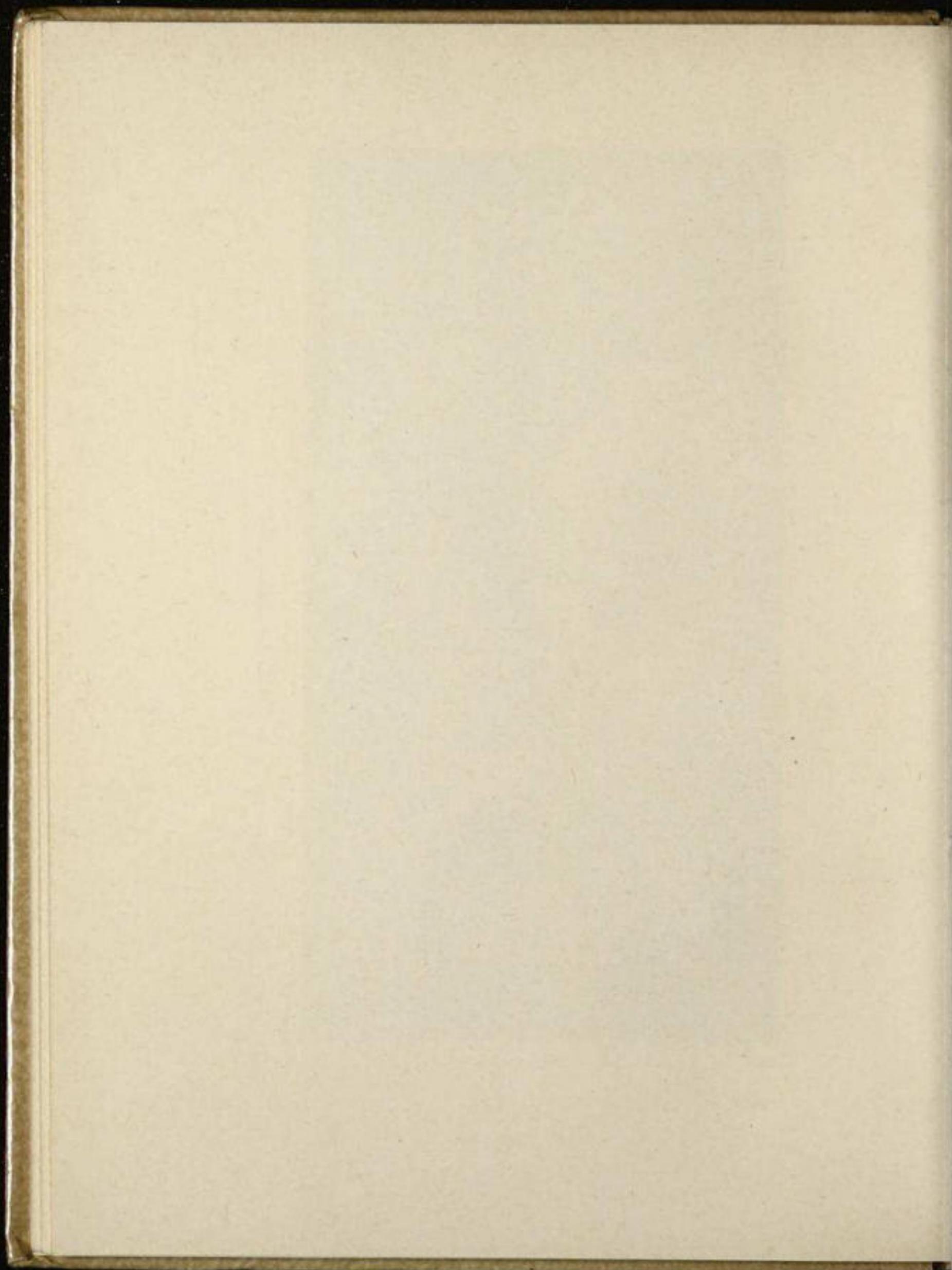


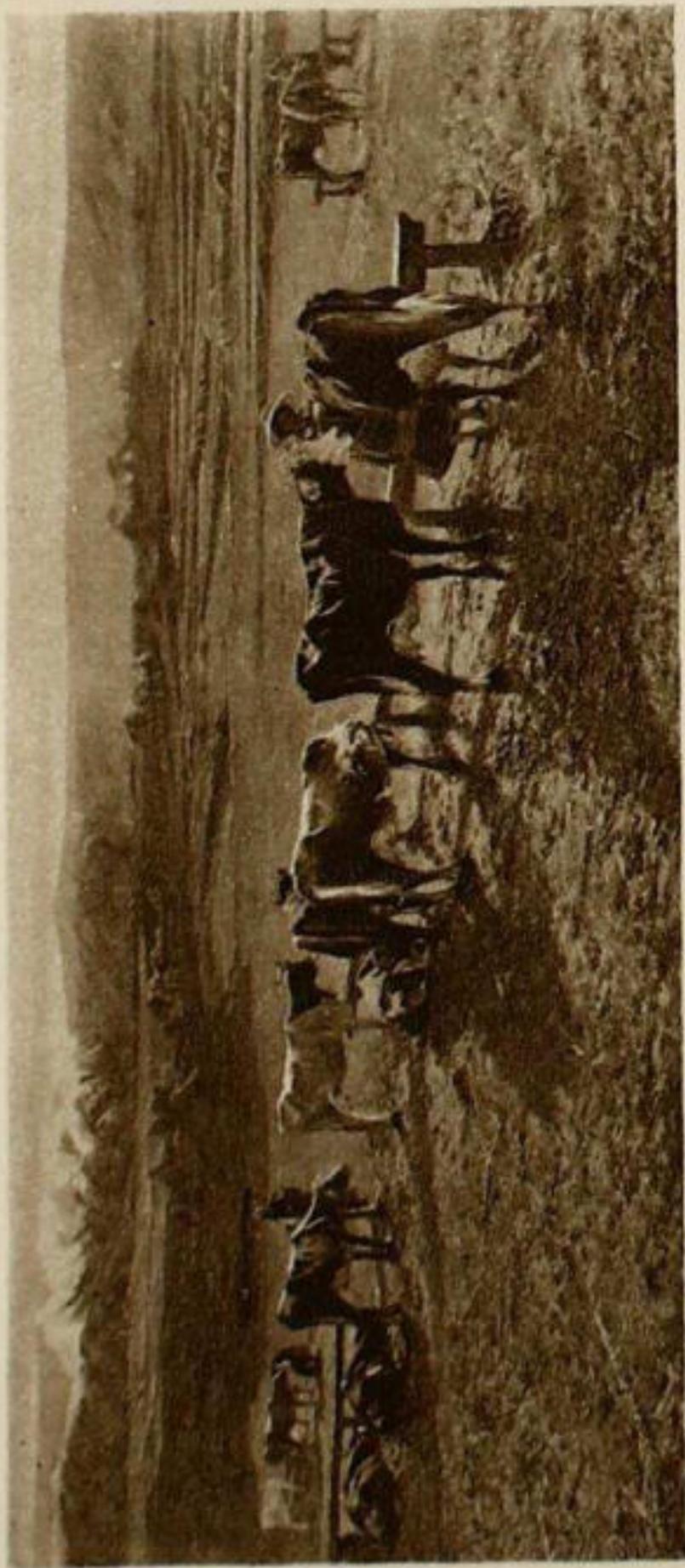
14. Vacche aggregate. (Basilea, Galleria).



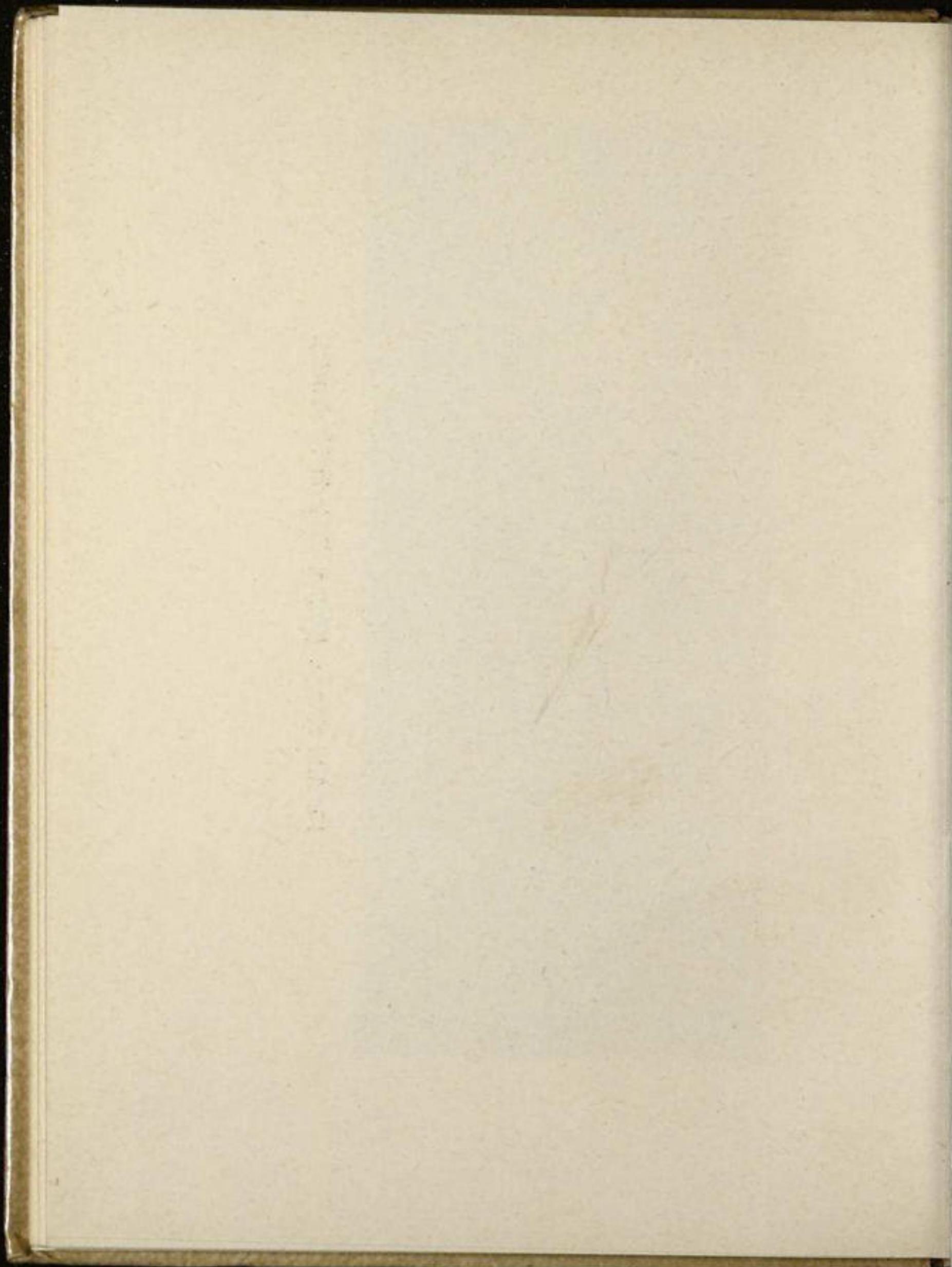


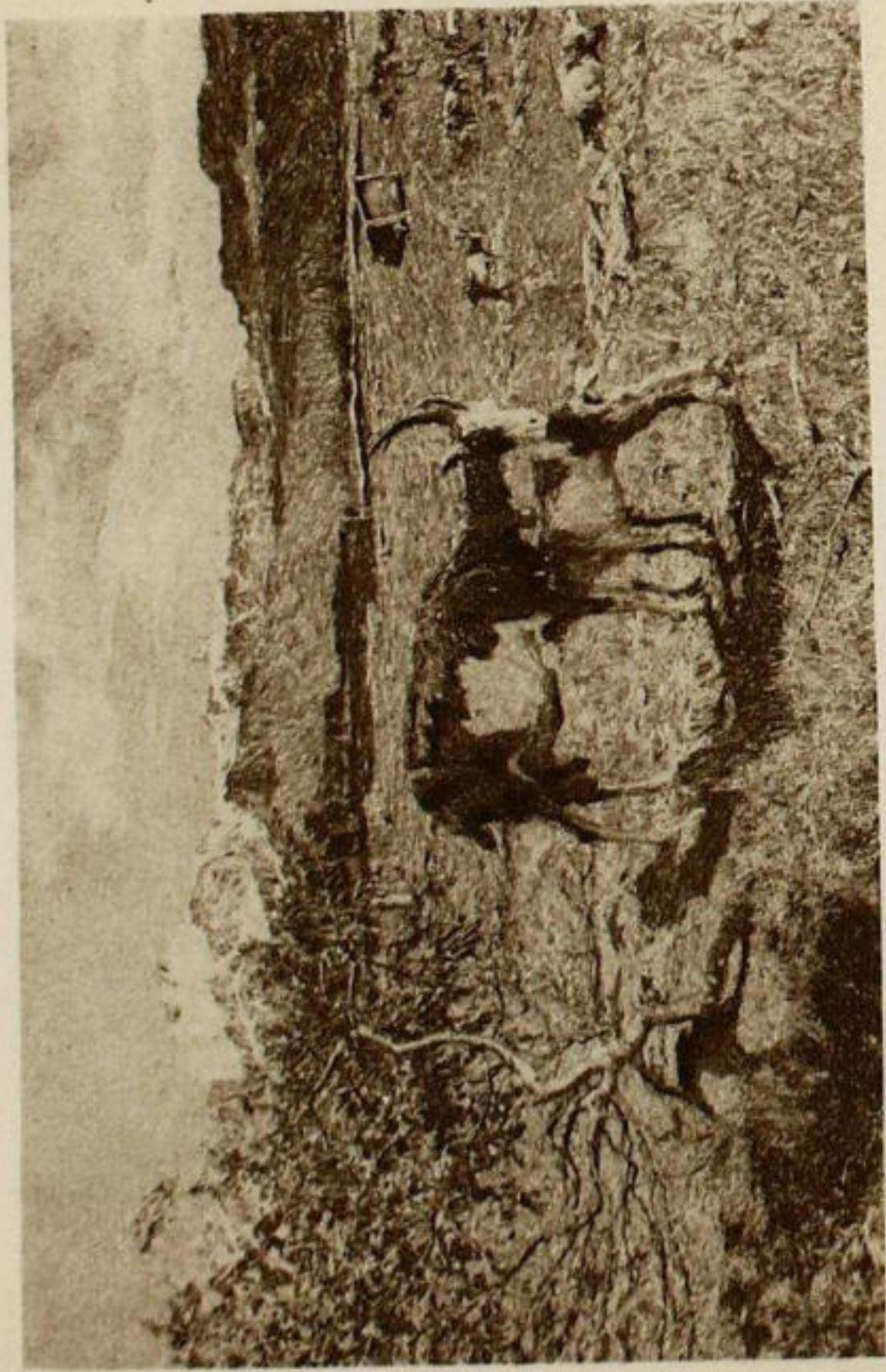
15. Le due madri.



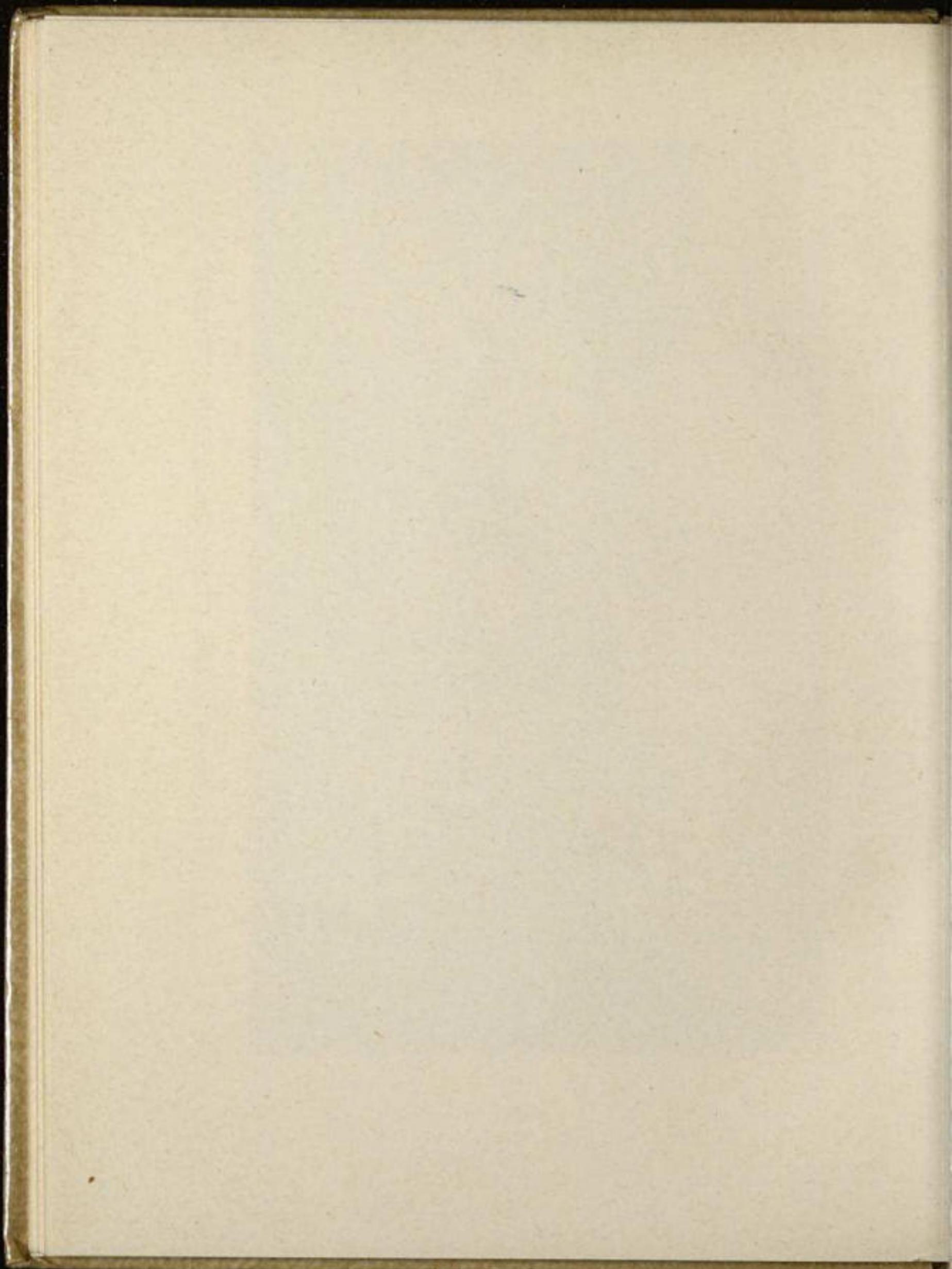


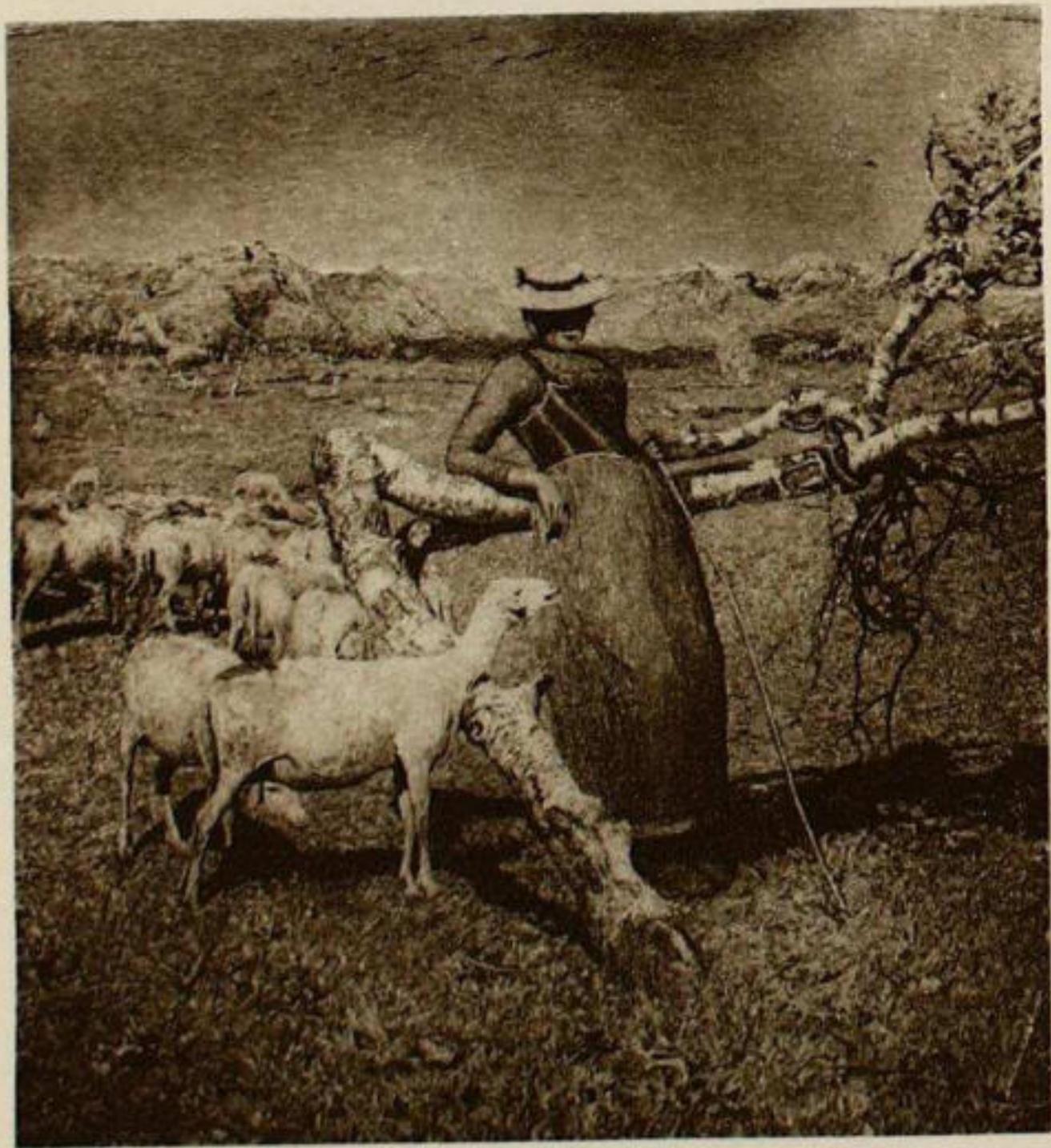
16. Alla stanga. (Roma, Galleria Nazionale).



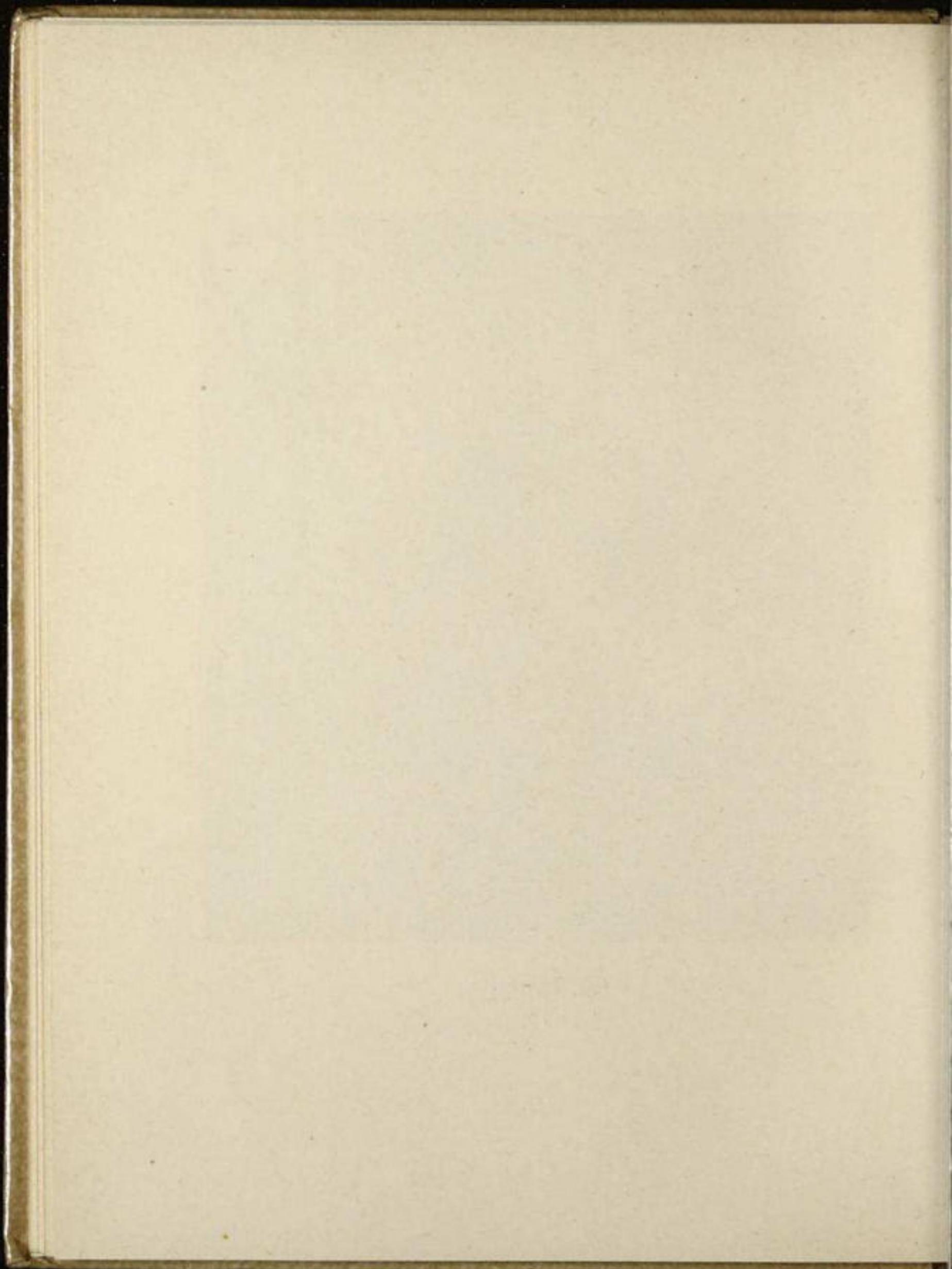


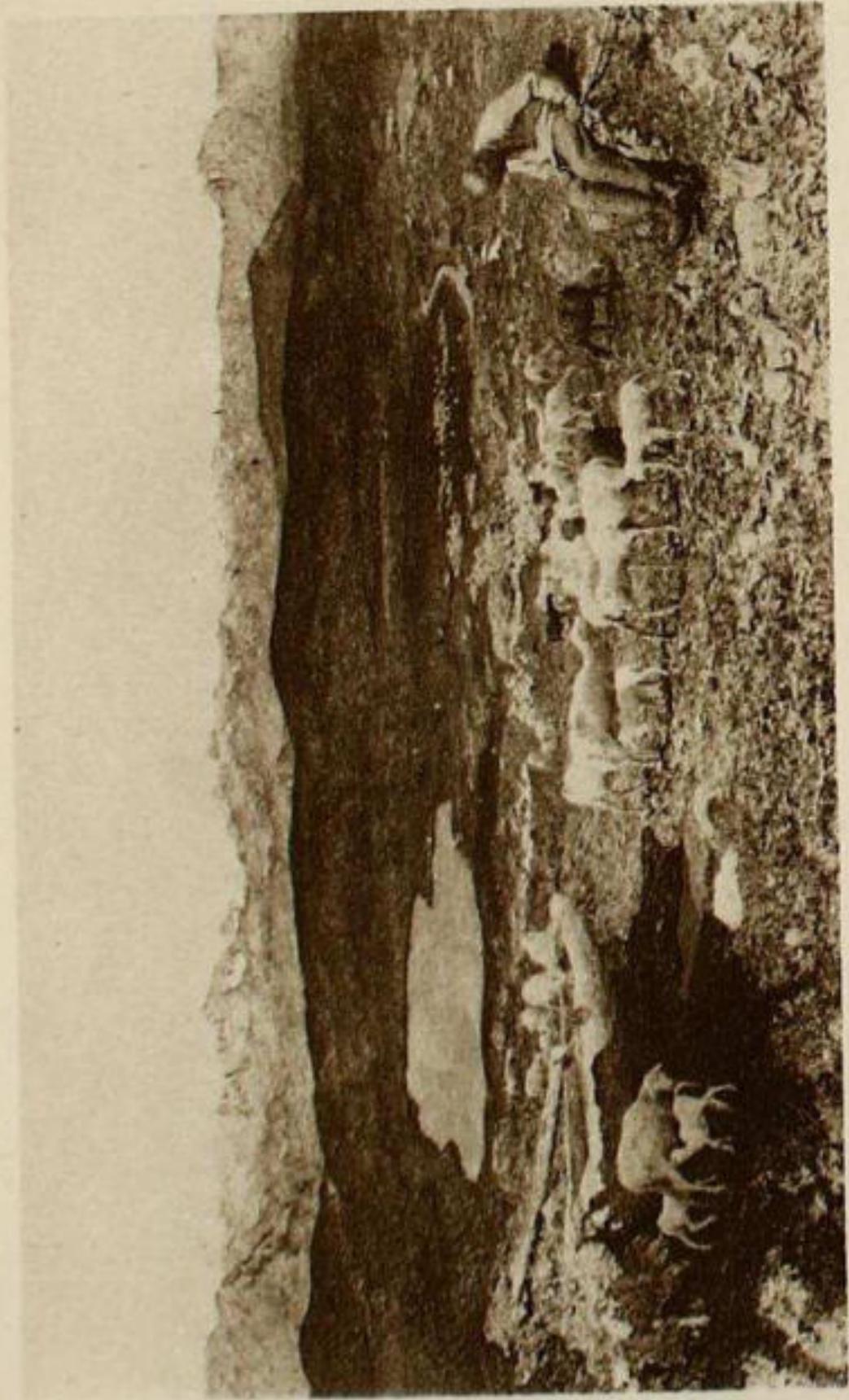
17. Primavera su le Alpi. (Propr. Corinna Uberti Trossi).



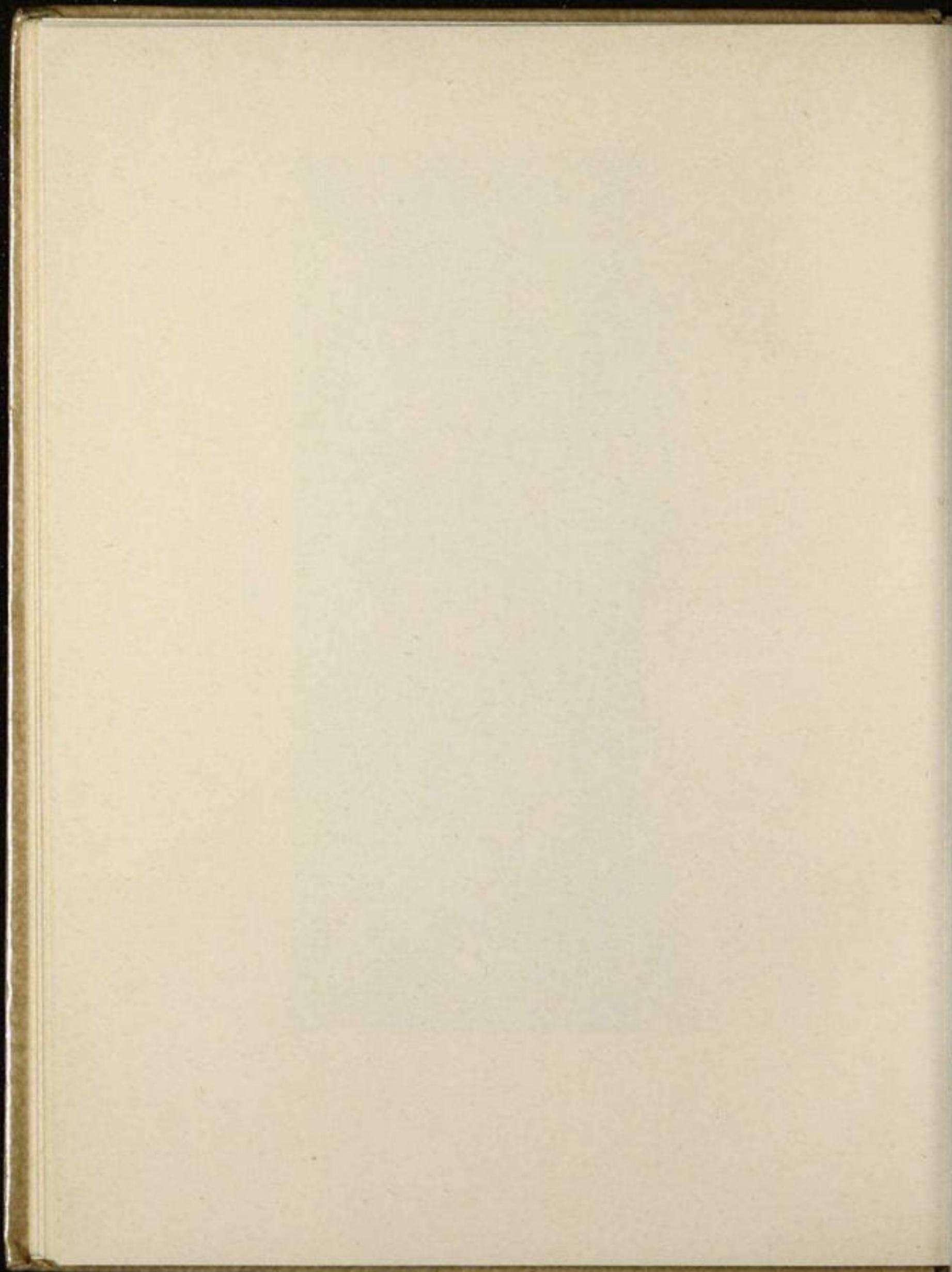


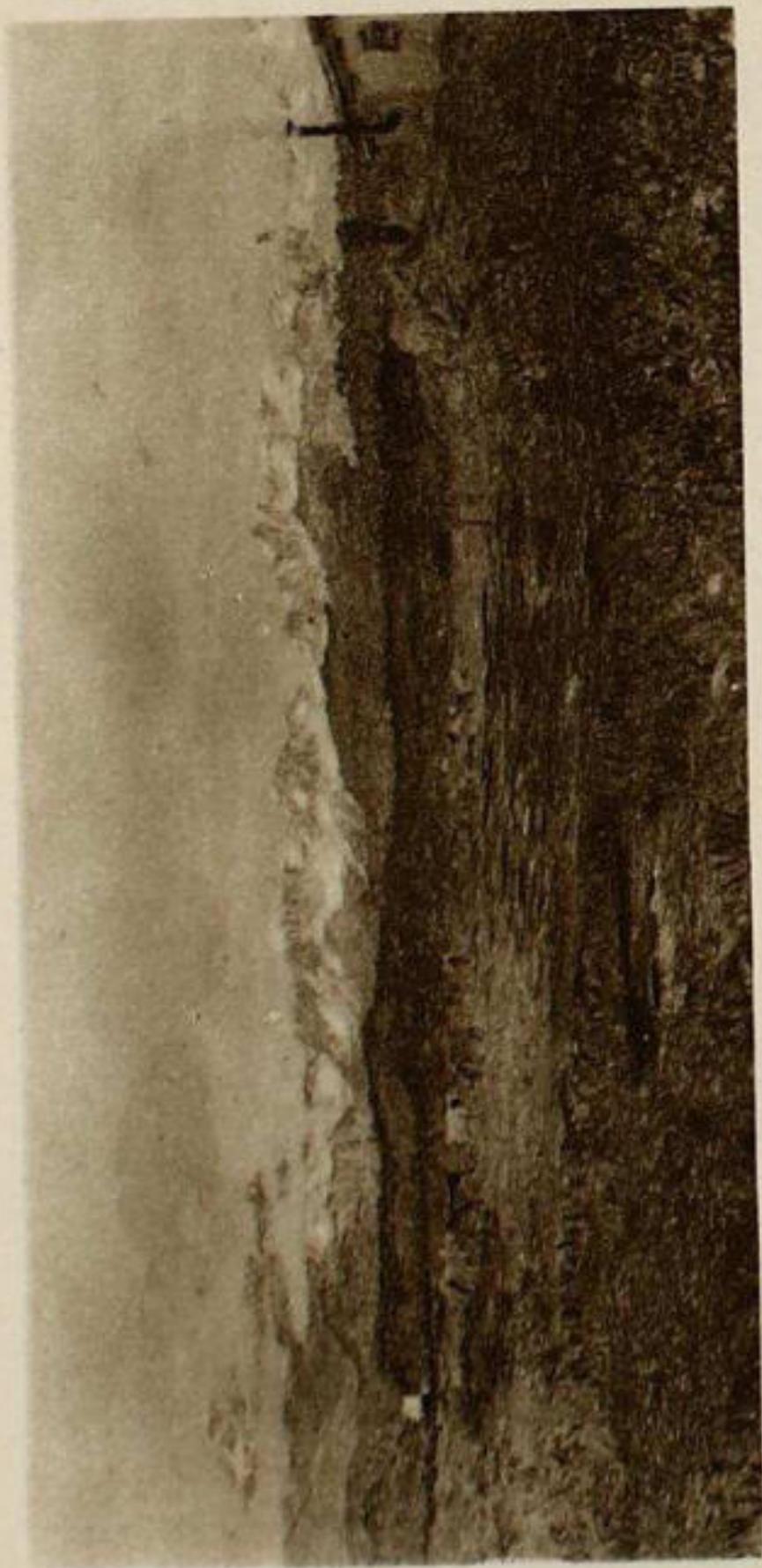
18. Meriggio.



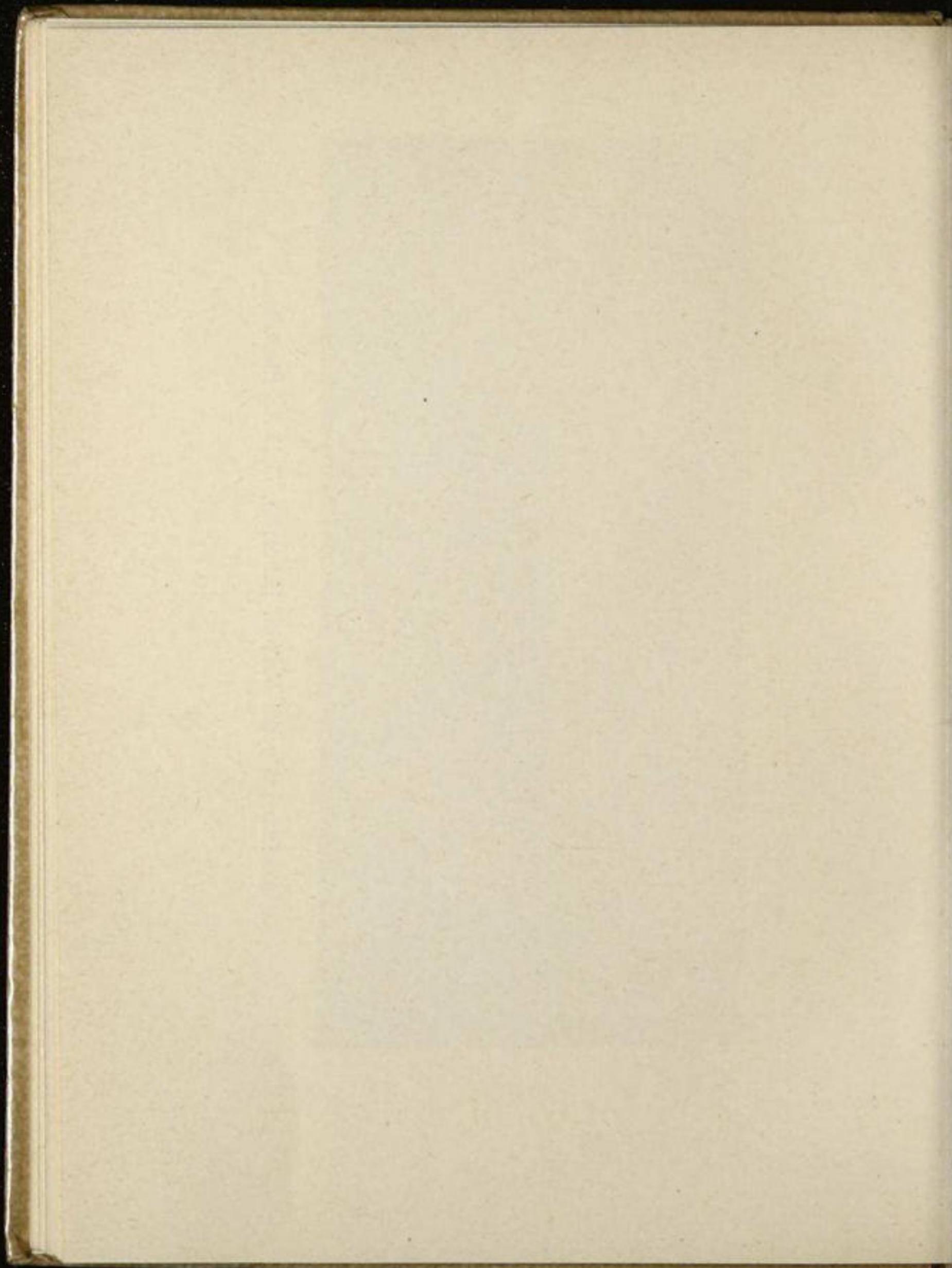


19. Pascoli alpini.



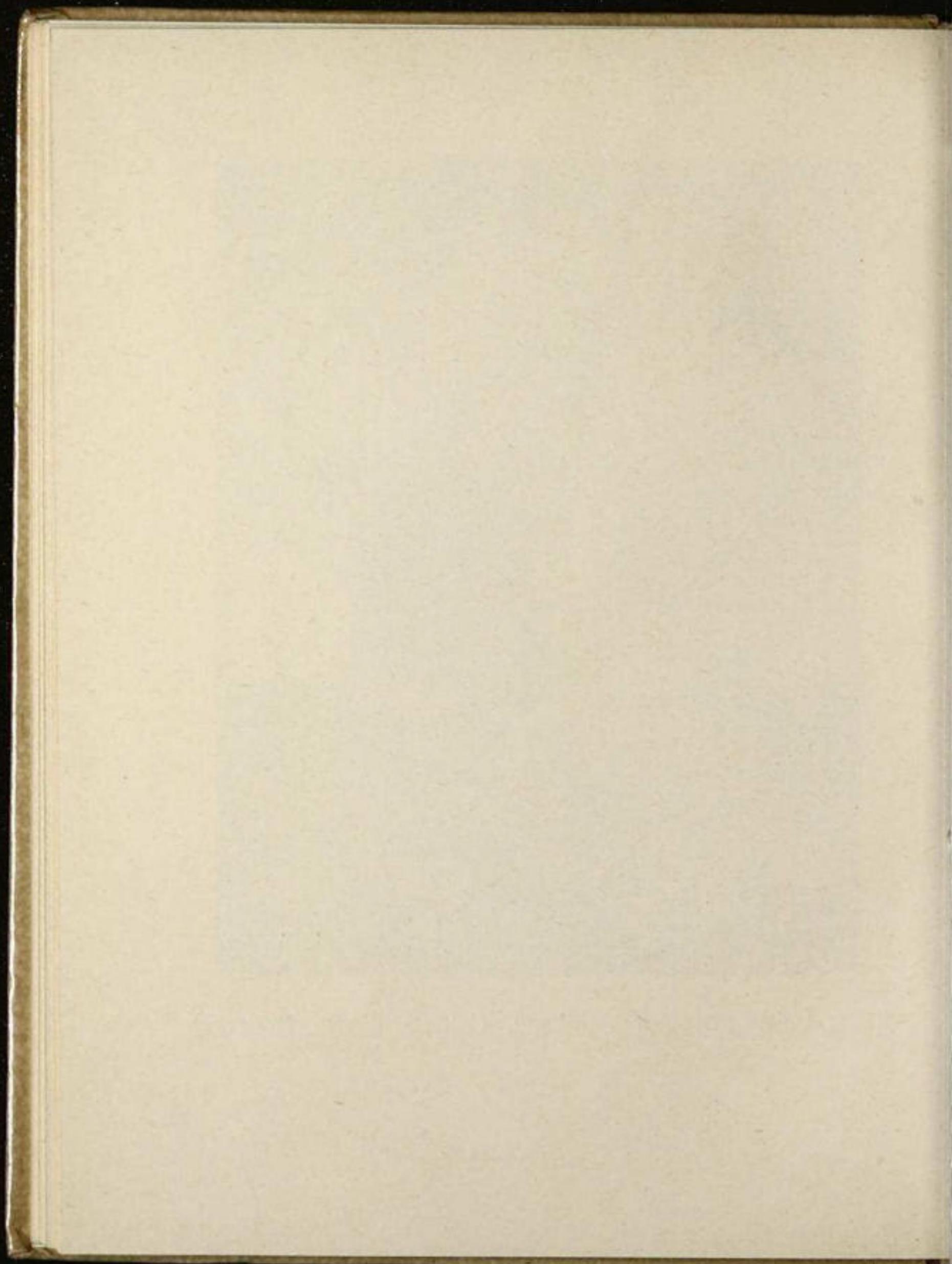


20. Paesaggio del Maloja. (Lucerna, Galleria Fischer).



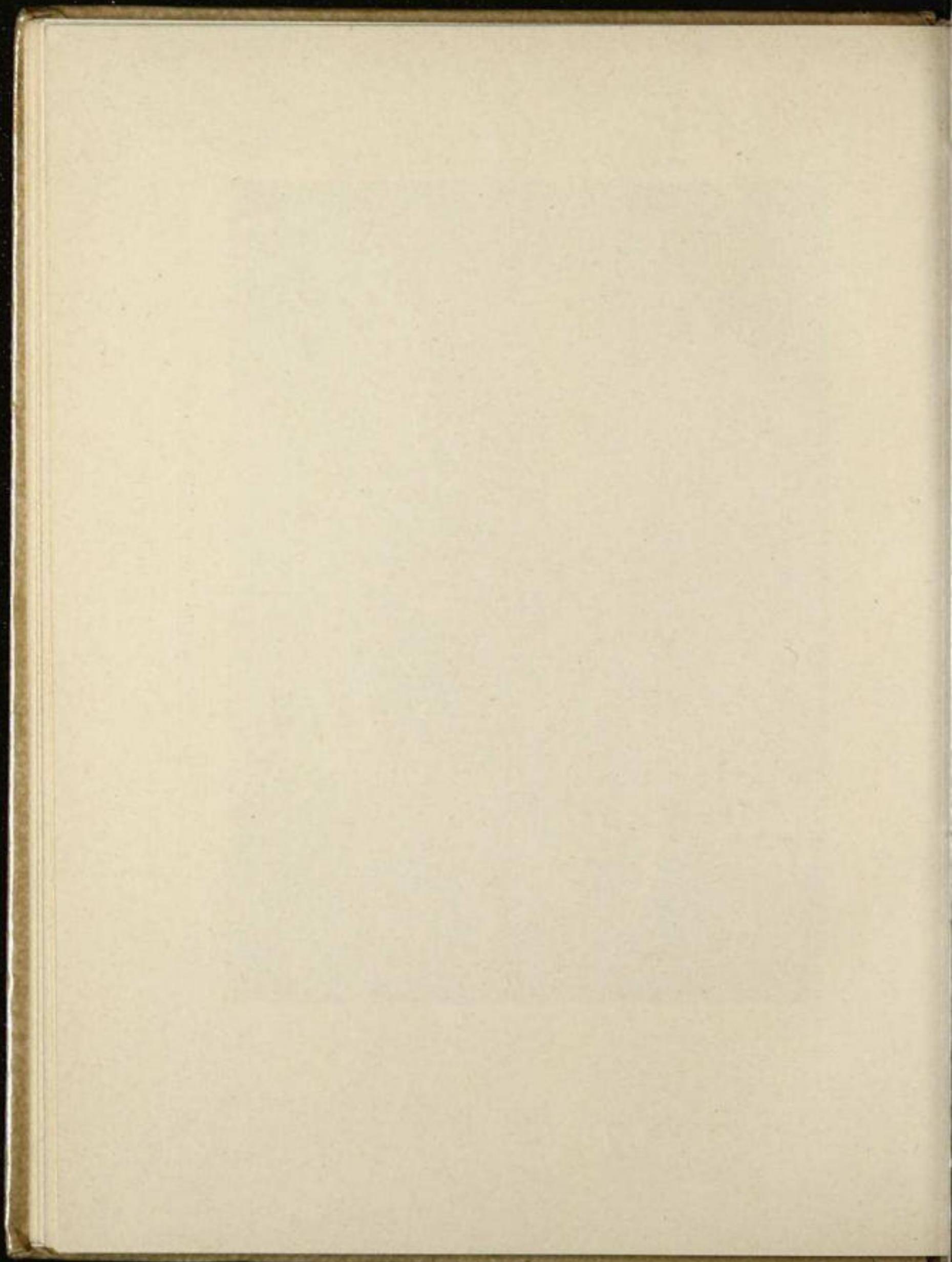


21. L'Angelo della vita. (Milano, Galleria d'Arte Moderna).



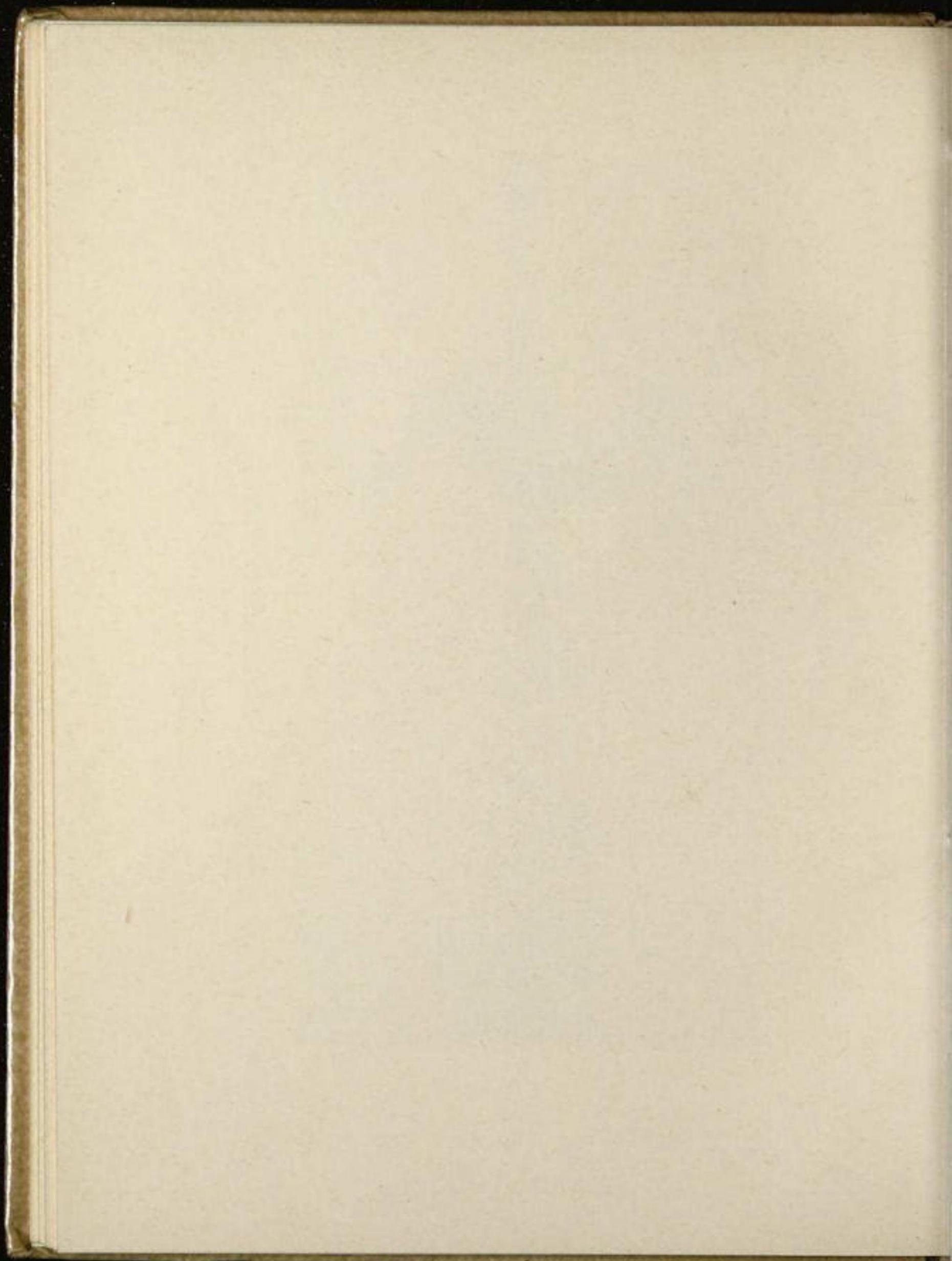


22. Amore alla fonte della vita.



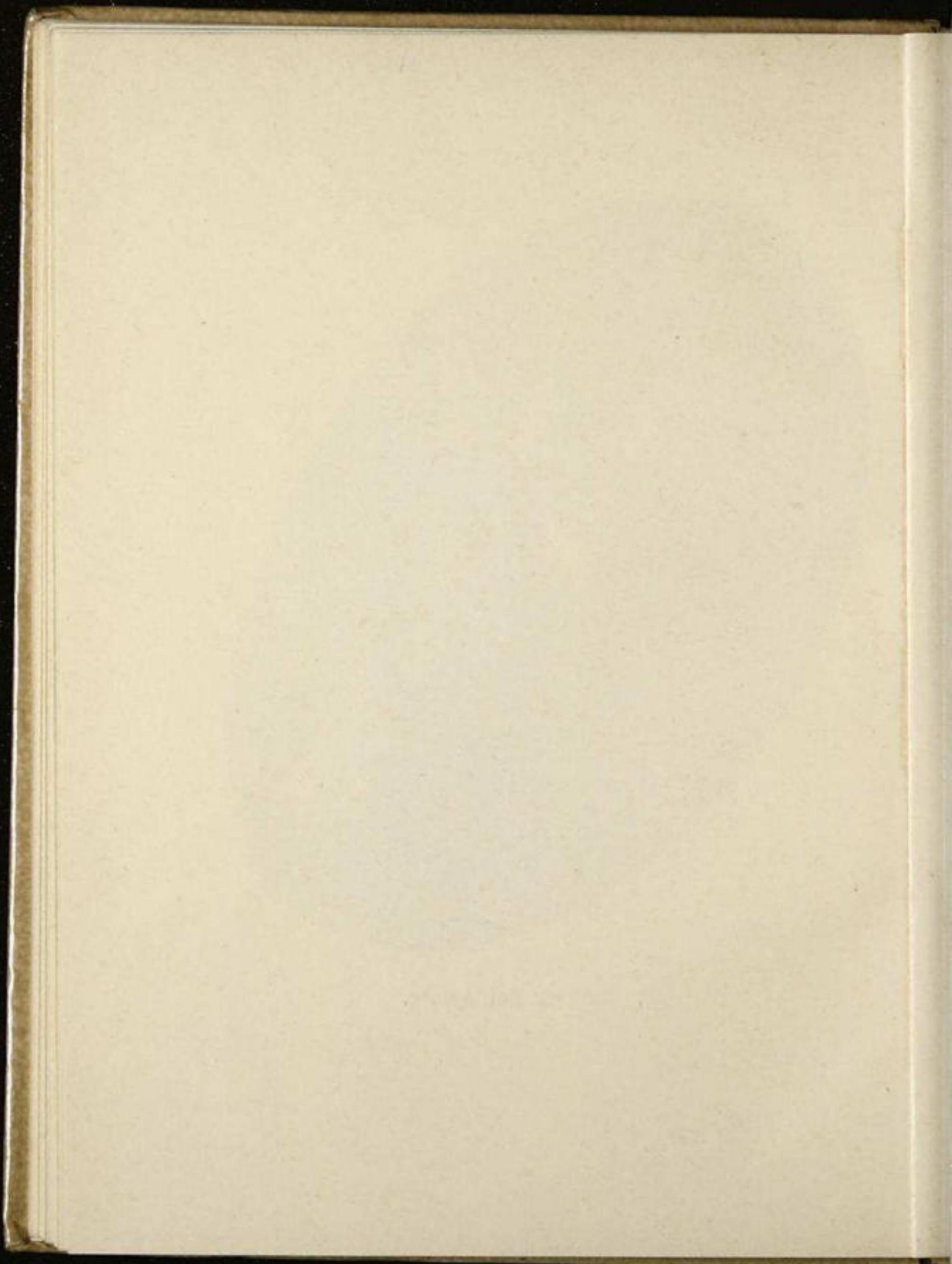


23. Le cattive madri.





24. La Dea dell'amore.



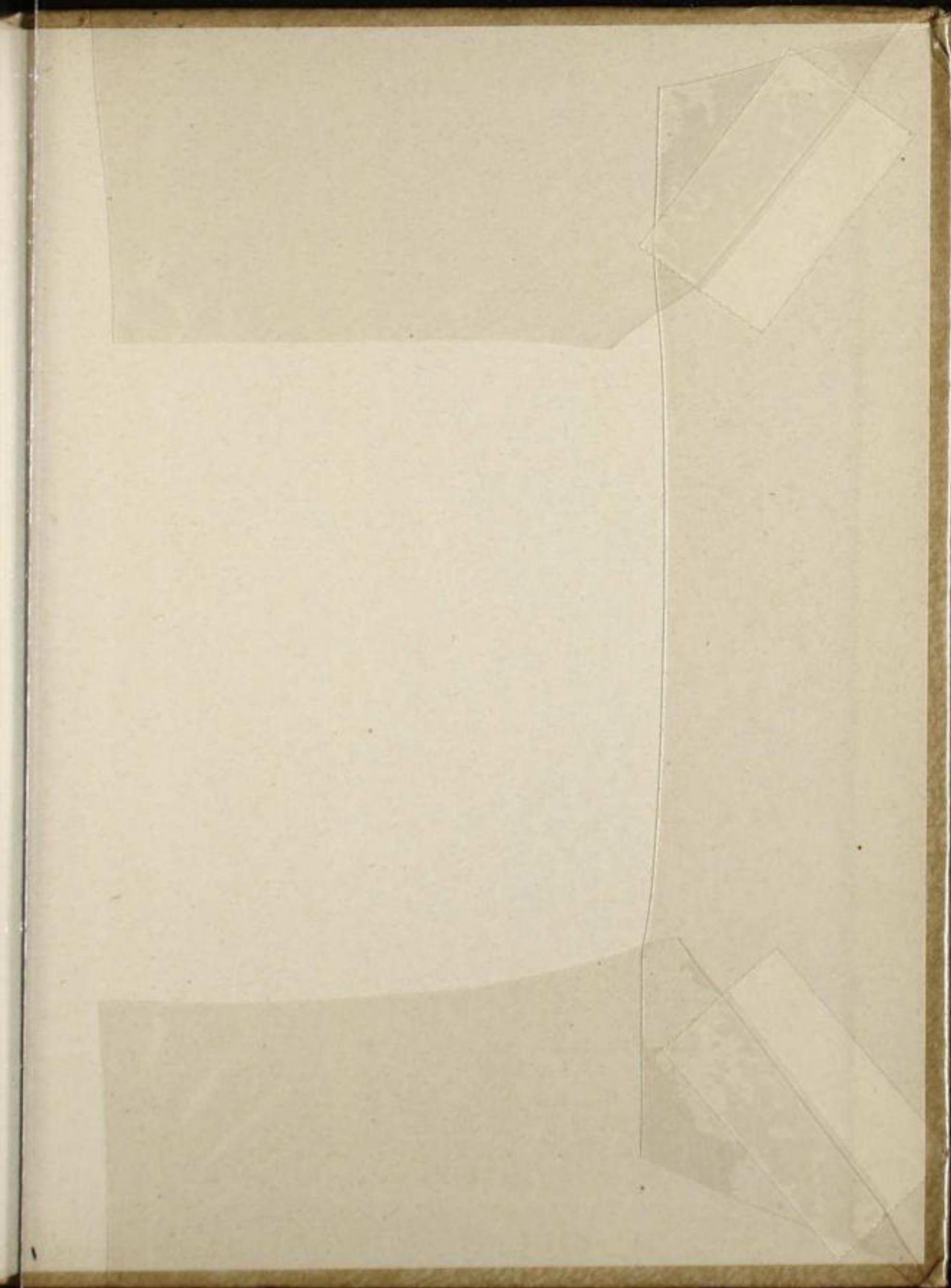
1882

24th
E. J.



6365

9469



PREZZO LIRE 5.—

BIBLIOTECA CIVICA

