

15
5

WILLIAM RITTER

0

GIOVANNI

SEGANTINI

(Versione dal Tedesco)

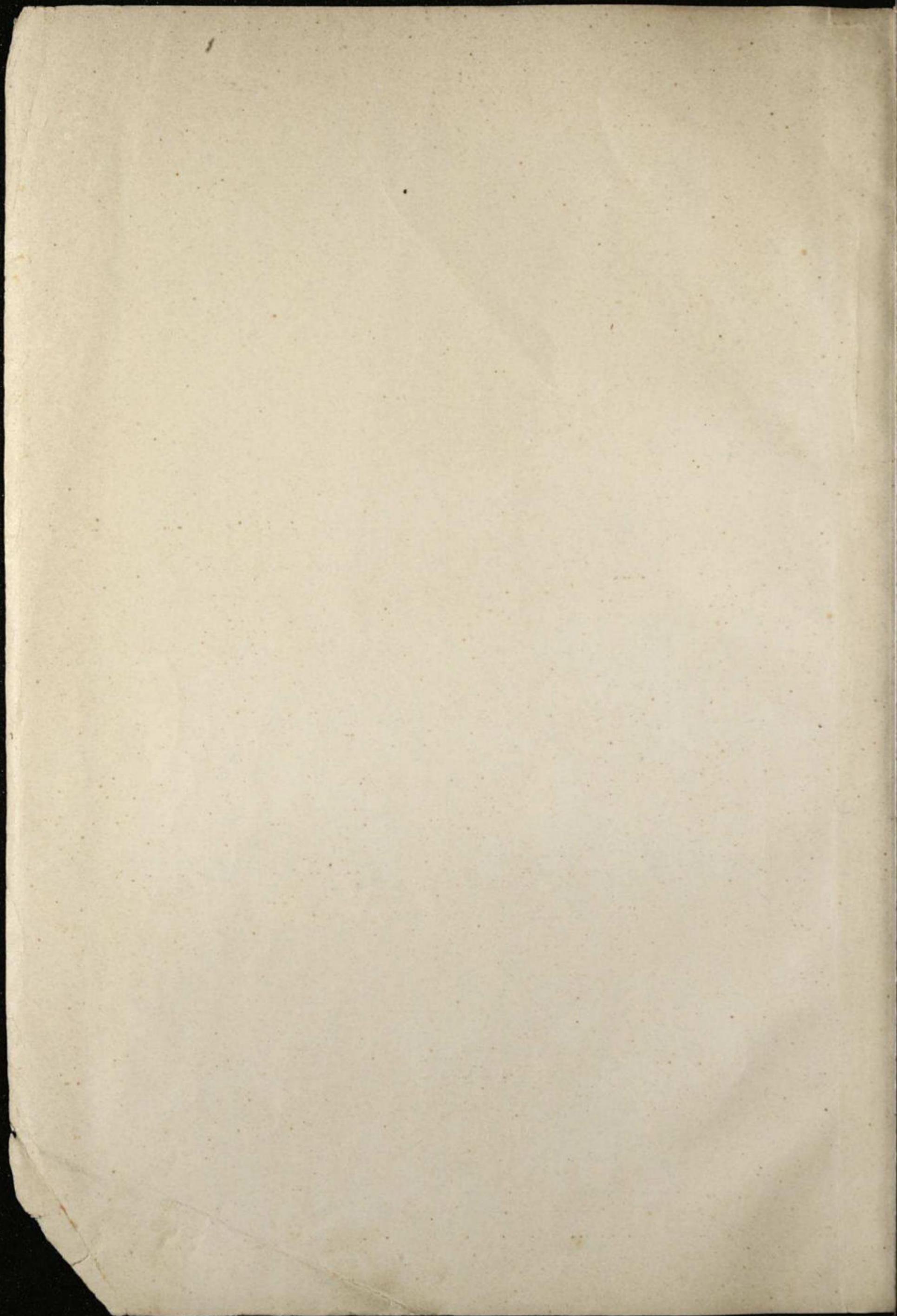


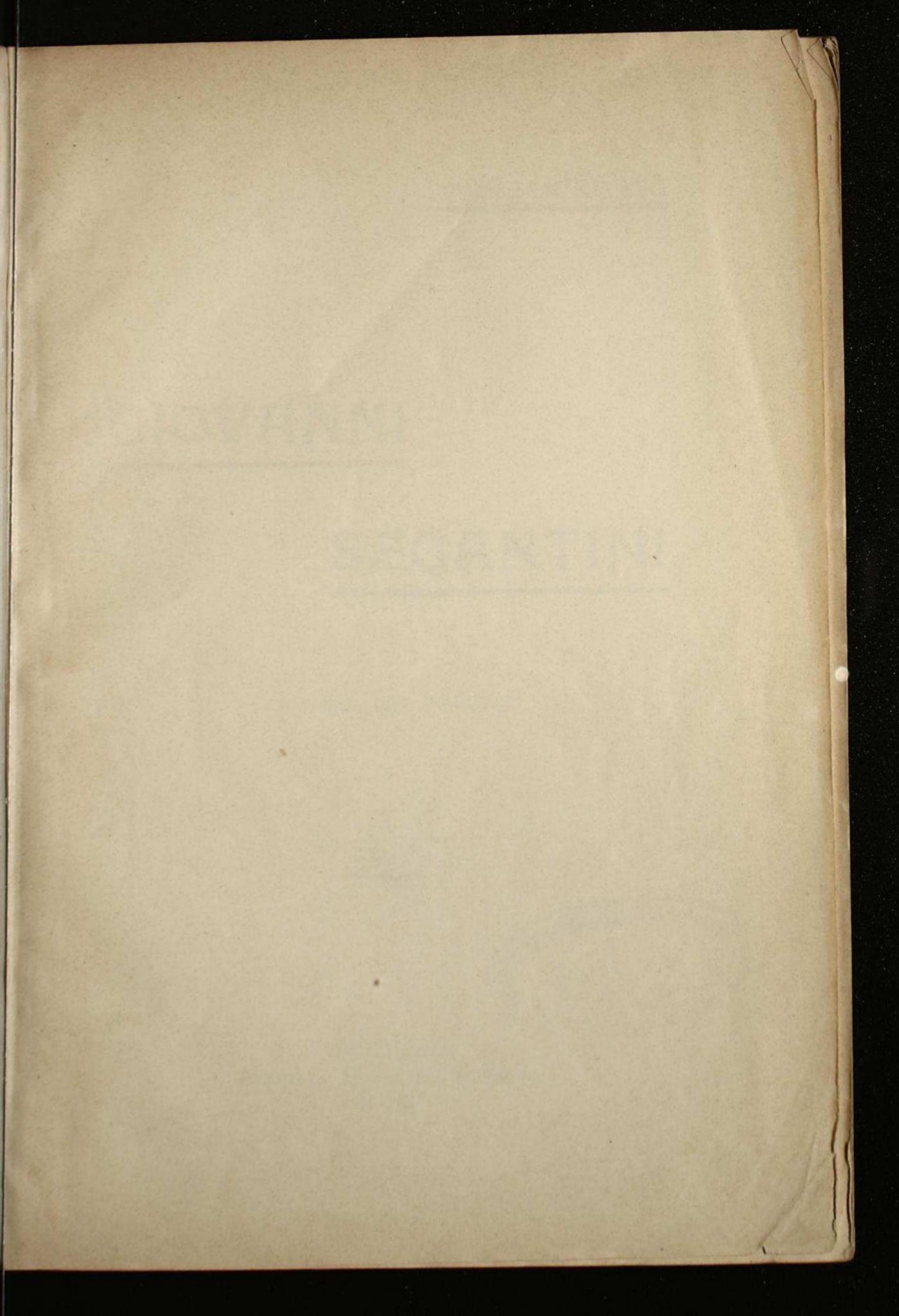
TRE VISO
PREMIATA TIPOGRAFIA TURAZZA
MCM

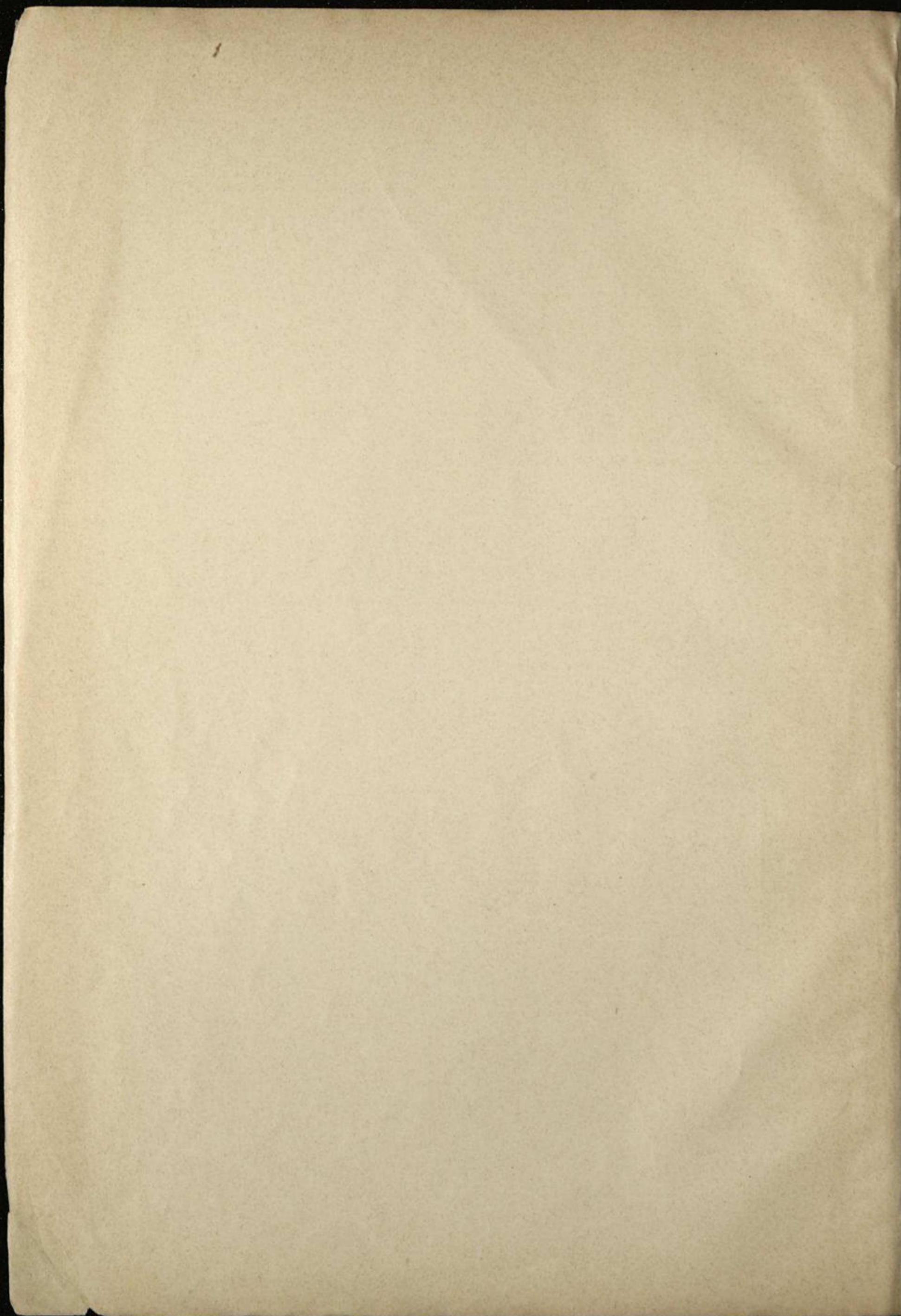
0

« B. EMERT »
6

merl.
0
S/
NI
a







FA
T
9406

BS/
SEGANTINI
412

K 8689552
D. 476671

WILLIAM RITTER

GIOVANNI

SEGANTINI

(Versione dal Tedesco)



TREVISO
PREMIATA TIPOGRAFIA TURAZZA
MCM

LIBRARY

GIOVANNI

SEGANTINI



AVVERTENZA

AT VERTICALLY

La tragica e inopinata fine di Giovanni Segantini, avvenuta ai 28 settembre dell'anno scorso, rese più viva ed universale quella simpatia per l'arte e la vita di lui, che da parte della critica e del pubblico non era stata per l'innanzi che singola ammirazione o transitoria effervescenza.

La fama aumenta quando l'uomo muore, ebbe a dire un grande poeta, e di fatto da pochi mesi che il grande pittore trentino, che il biblico poeta della natura non è più, due monumenti stanno per sorgere in sua memoria: uno ad Arco, sua patria; l'altro sul Maloja, sua arena gloriosa; due mostre speciali delle sue opere, quella di Milano e l'imminente di Parigi, furono ordinate da un comitato di artisti per diffonderne la conoscenza e assicurarne la fama; e una vera schiera di critici andò a gara per tesserne la biografia e studiarne l'opera varia e miranda.

Uno dei primi posti in cotesta schiera di critici amorosi e geniali, tra i quali — pur tacendo di Vittore Grubicy, di cui converrebbe dire più a lungo e degnamente — ci è caro ricordare Robert de la Sizeranne, Luca Beltrami, Primo Levi, Eugenio Bermani, Ugo Ojetti ed Ettore Zoccoli, uno de' primi posti, ripetiamo, lo tiene indubbiamente il Sig. William Ritter che nei fascicoli V e VI della rivista *Die Graphischen Künste* di Vienna del 1897, ebbe a pubblicare un'importante monografia su Giovanni Segantini.

In essa, il dotto collaboratore delle principali rassegne artistiche di Europa, recava sull'opera del *Self-man* trentino un tributo d'osservazioni, le quali per una più ampia conoscenza d'essa non ci parvero nè superflue, nè secondarie. Per questo, e per essere inoltre lo scritto che le conteneva inaccessibile ai più, ci accingemmo a tradurlo in italiano e, ottenutone il permesso dalla cortesia dell'Autore, lo licenziamo ora alle stampe, augurandoci ch'esso, in tanta fioritura di pubblicazioni segantiniane, non tenga già il luogo d'una completa monografia (che a ciò sta provvedendo il Ritter stesso in un volume francese di prossima pubblicazione) ma possa fare conoscere ciò che su Giovanni Segantini, due anni innanzi alla di lui morte, scriveva in una rivista viennese un colto ed amoroso straniero.

1 Aprile 1900

AUGUSTO MICHIELI — ENRICO GHETTI



L' Italia, alla quale spetta la gloria di avere per mezzo dell' arte scoperto le alpi, ha dato vita nel nostro secolo, ben prima che la Svizzera, la Germania, l' Austria, la Francia e l' Inghilterra ad un rappresentante della pittura alpina: a Giovanni Segantini.

Ma quest' uno racchiude in sè tutte le forze di manifestazione: egli crea nell' arte alpina una crisi — un' evoluzione finisce, ed una nuova incomincia. Nei suoi scritti teorici è tanto rivoluzionario, quanto lo era Riccardo Wagner nella musica, e vi pone entro un' espressione di fuoco meridionale che lo fa apparire ancora più ardito del grande poeta musicista.

Il curioso complesso romanzesco che circondò il Segantini, lo ha reso popolare in Italia; egli stesso poi raccontò, in modo spigliato e gioviale, gli eventi della sua gioventù in alcuni frammenti autobiografici. Il Segantini nacque nel 1858 ad Arco nel Trentino. Suo padre prese tre volte moglie; dall' ultimo di questi matrimoni nacque lui ed un fratello maggiore che perì tra le fiamme. La nascita del piccolo Giovanni costò a sua madre la salute e dopo cinque anni la vita. Egli la ricordò sempre caramente: « era bella, non come un' aurora del sud, ma come una primavera del nord ». Essa non aveva ancora 29 anni quando morì. Figlia di una di quelle famiglie nobili che nel medioevo abitavano sui monti, ed abili guerrieri per i loro interessi, oggi però contadini, era stata sposata ad un uomo d' origine cittadina, e più anziano di lei di quasi vent' anni.

Il Segantini ha conservato una luminosa memoria della sua fanciullezza passata in Arco, e raccontava volentieri un' avventura che a lui, insieme a tre o quattro ragazzi della sua età, costò quasi la vita: una sua caduta da un ponticello nel canale d' uno stabilimento industriale 1). Un altro ragazzo più grande gli era venuto incontro per attingere acqua, e, quando questi in mezzo al ponte s' abbassò per riempire la sua secchia, vi spinse sconsideratamente i piccoli compagni. Mentre l' acqua con violenza lo portava via e un amico chiamava aiuto, egli vide soltanto il suo berretto galleggiare presso di sè, il suo berretto, il suo berretto rosso di lana di pecora, lavoro di sua madre! Egli smarrì il senno alla vista della ruota di mulino verso la quale era spinto. Quando aprì di nuovo gli occhi si trovò alla chiara luce del sole che batteva sul muro del giardino della sua casa nativa e su in alto, nell' azzurro cielo, cantavano le allodole. Un cacciatore ch' era vicino al ponte, s' era precipitato nell' acqua appena in tempo per salvarlo. A lui nessuna delle impressioni della caduta gli era rimasta più viva di quella di colore che aveva ricevuto dal berretto, durante quegli angosciosi momenti. Quel cacciatore ricevette dal governo una ricompensa per la sua coraggiosa azione. Così spetta all' Austria non solo la gloria d' aver ridato la vita al grande pittore italiano, ma anche l' onore di aver pagato il prezzo della coraggiosa azione che gliela salvò.

Dopo la morte della mamma il padre si trasferì a Milano, ove aveva un figlio e una figlia del suo primo matrimonio. Il figlio aveva una piccola fabbrica di profumerie, la sorella attendeva alle faccende di casa. Ma gli affari andavano male, e presto si dovette chiudere la fabbrica e l' unione domestica fu sciolta. Padre e figlio emigrarono ed affidarono Giovanni, che allora aveva sei anni, alla ragazza. Essa si ritirò con lui in una piccola soffitta in via San Simone, ma usciva prestissimo e, lasciandogli qualche vivanda, non ritornava che sull' imbrunire. Anche gl' inquilini delle altre soffitte non si vedevano mai durante il giorno. L' abbaino che fratello e sorella abitavano aveva due piccole finestre collocate tanto in alto che il piccolo Giovanni doveva salire sulla tavola quando voleva arrivarvi ed anche allora gli riusciva di vedere soltanto un piccolo tratto di cielo. Solo non voleva

1) Secondo altri invece, e più esattamente, nelle acque del torrente Sarca.

rimanere, egli aveva paura e saliva perciò fino ad una scaletta ov'era una finestra quadrata: il suo osservatorio quotidiano. Di là si vedeva una quantità di tetti e di campanili e si scorgeva abbasso un piccolo cortile profondo come un pozzo.

A questa finestra passò il Segantini lunghi giorni e lunghi mesi ed osservava il giuoco di un altro fanciullo, fino a che un giorno, non lo vide più, e pensando più tardi a' que' momenti ebbe a scrivere: « Avesse piovuto o fosse stato bel tempo la mia anima era mesta e rassegnata: io non capivo ancora se quell'esistenza così monotona avesse dovuto durare a lungo, o repentinamente finire. Quando suonavano le campane del vicino campanile, raddoppiavasi la sensazione dell'abbandono ed io le sentivo come un tormento dell'anima. E che cosa pensavo? Non pensavo a niente, ma sentivo intensivamente e soffrivo senza sapere che fosse dolore. » Un giorno, tornando colla sorella dall'acquisto di alcuni viveri, osservò — o grande evento! — sul pianerottolo di una scala di casa, delle vaschette con pennelli e colori. « L'aspetto di queste cose insolite produssero nel mio animo una viva emozione, una gioia mista a timore; gioia per la novità delle cose, timore che mi veniva dall'ignoto e dall'incomprensibile. Mi domandai tutta mattina: Cosa succede? Cosa si farà di quella roba? e mangiai ben poco; poi quando mia sorella se ne andò, uscii fuori subito per vedere e mi arrestai curioso in un canto, vedendo un uomo lungo con un grosso pennello, che passava e ripassava mollemente sul muro, dando a questo una tinta bianca striata. Guardavo, ma la cosa non mi divertiva punto; il fatto non corrispondeva alla dose di emozione da me consumata nell'ansia della breve attesa; era una disillusione. Vedendo i colori diversi che c'erano nelle scodelle e nei cartocci pensavo che si avrebbe potuto fare qualche cosa di più interessante; ma il lavoro non era finito. Dopo l'imbiancatura l'uomo lungo tirò delle linee abbasso e in alto, e il giorno dopo con una mezza secchia di una terra rossa sciolta nell'acqua e una grossa spugna, che di tanto in tanto vi intingeva, cominciò a tempestare di spugnature le pareti, lasciando solo il soffitto bianco e lo zoccolo tinto di un bianco scuro uniforme. Io guardai con interesse questa nuova parte del lavoro; dopo qualche giorno mi abituai a quelle macchie che in principio mi turbavano e mi davano quasi soggezione. Col tempo, a furia di fissarle, incominciai a vederci dentro qualche cosa, ed ecco un

soldato austriaco col corpo inclinato avanti, con delle braccia lunghe lunghe che picchiava la gran cassa; questa era tirata da un carro; ma no, non era un carro, era un ponte e un uomo si appoggiava al parapetto; quell'uomo non era mio padre ma gli assomigliava molto; poi l'occhio tornò al tedesco e al carro; ma il carro non c'era più e non vidi altro che le macchie informi... Rimasi a lungo pensoso e distratto ».

E di nuovo incominciò la monotona vita, in estate colle lunghe contemplazioni alla finestra, in inverno pieno d'appassionata nostalgia coi sogni della sua infanzia trascorsa tra i monti, dal piccolo giardino in Arco ai vicini prati, ai limpidi ruscelli colla sabbia in fondo. E di nuovo venne la primavera. Un giorno, mentre come al solito apaticamente assiderava alla finestra, giunse al suo orecchio il chiacchierio d'alcune vicine; parlavano di un ragazzino ch'era partito a piedi da Milano e aveva compiuto in Francia grandi ed eroiche azioni. Questo lo portò come dalle tenebre alla luce. Quando potrò adunque, egli diceva, abbandonare questa eterna soffitta e andare lontano? — Il pensiero crebbe nell'anima del fanciullo; egli sapeva la strada, che suo padre gli aveva mostrato quando una volta passeggiavano intorno a Piazza Castello. Qui, egli aveva detto, per quest'arco e questa strada che ha fatto costruire Napoleone, sono entrate le truppe piemontesi e francesi vittoriose ed essa conduce in Francia pei monti.

Il pensiero d'andar in Francia per questa via non lo abbandonò più. Un giorno era risoluto. Appena sua sorella ha lasciato la casa, è già anche lui in Piazza Castello, passa l'arco trionfale e s'incammina per la strada. « Io mi ricordo ch'era un giorno caldo e soffocante, ma la piena luce dei raggi solari, i campi, gli alberi m'inebbriavano di gioia e facevano raddoppiare i miei passi; però quando i miei pensieri ricorrevano al solitario pianerottolo e a mia sorella il rimorso mordeva il mio cuore. Ma io m'allontanavo sempre, sbocconcellavo il mio pane e mi fermavo solo per bere ogni qualvolta arrivavo ad una sorgente o ad una fontana ». Ma ora scende la notte plumbea e nera, il ragazzo avanza ancora nella speranza di trovare in qualche luogo un ricovero; le tenebre diventano sempre più fitte, egli avanti a sè vede appena la strada, dense nubi si ammonticchiavano, le piccole gambe non potevano continuare per la stanchezza. Esausto a morte, il ragazzo si raggruppa sulla sponda della strada sotto un albero.

Si sveglia nel mezzo della notte, stupito e grondante, mentre « due uomini lo stavano guardando, uno con un largo ombrello in mano e l'altro con una lanterna. Un carro era fermo nel mezzo della strada. Il piccolo viandante venne portato su quel carro dai due uomini pietosi, accoccolato dentro a un paniere e frusta cavallo, finchè giunsero al loro povero abituro dove una buona donna li accolse amorosamente, si interessò subito del bimbo, lo asciugò, gli diede da mangiare e mentre lo rivestiva con una camiciona di suo marito ebbe a dire: Povero ragazzo, è tanto magro che ho paura a toccarlo!

Nel giorno seguente dichiara che se lo si riconduceva a Milano sarebbe fuggito nuovamente. Ma le donne, piene di quella molle simpatia per i fanciulli, che è propria delle italiane, si adoperarono per lui; egli era estenuato dallo spavento, il povero orfanello abbisognava di sole; esse non erano troppo ricche, no, ma trovarono subito un'occupazione per lui, e Giovanni promise tutto ciò che vollero. E mentre esse lisciavano i suoi lunghi e ricciuti capelli ch'erano ancora disordinati e pieni di paglia del suo covo notturno, una delle donne diceva all'altra: questo fanciullo ha più capelli sulla testa che non noi due assieme; e l'altra soggiungeva: « Nel profilo assomiglia ad un figlio del re di Francia ». E da quel giorno, conclude il Segantini, fui guardiano di porci: non avevo ancora sette anni.

Nel punto ove cessa quest'ultimo frammento autobiografico ci viene in aiuto un autorevole studio della scrittrice milanese Neèra, che cita un'altra lettera del Segantini, nella quale l'artista racconta ch'era diventato pittore perchè una volta aveva udito, come una madre, che piangente stava dinanzi al cadavere di sua figlia, gridava: *Oh! se avessi almeno il suo ritratto, era tanto bella!*

Per questo grido di dolore si mosse il genio nell'animo del fanciullo, la commiserazione fece per la prima volta cosciente a lui stesso l'intima inclinazione. Quest'episodio ce ne fa ricordare uno di simile nel Parsifal e un altro relativo a Giotto raccontato dal De Gubernatis.

Mentre il piccolo Giovanni viveva così tra la libera natura, i contadini lo trovarono una volta in contemplazione d'un pezzo di roccia sul quale con una matita di carbone avea disegnato in maniera assai rassomigliante il più bel majale del suo gregge... quel giorno i contadini lo portarono in trionfo nel villaggio. —

Gli anni della vita pastorale sono passati. Giovanni Segantini è ritornato a Milano e noi lo troviamo iscritto all'accademia, precisamente mentre sta copiando un rilievo del Donatello. Per poter prendere lezioni, dà egli pure lezioni. Un droghiere, suo intimo amico, gli procura i primi colori ad olio, per i quali egli dipinge nella sua bottega un pane di zucchero e simili commestibili. Il suo primo quadro lo dipinse un giorno in cui non aveva tela sopra una tela già utilizzata. Era il *Coro della Chiesa di Sant' Antonio*. In questa opera, nella quale il Segantini aveva trattato l'intera parte illuminata secondo le leggi del prisma di rifrazione, riferisce un suo condiscipolo, che si vide veramente come la luce entrava dipinta per la finestra. A questo tempo egli non aveva certamente alcuna idea delle teorie scientifiche che trattano di questo fenomeno, Segantini aveva semplicemente osservato nella pittura antica e moderna la mancanza di un'atmosfera e concepito di botto che l'effetto dei raggi luminosi si raggiunge solo dopo che si dividono i colori e in tal modo si può creare della luce. Senza alcuna notizia di ciò che avveniva nello stesso tempo in Francia, il giovane uomo ritrovò la stessa teoria di cui un Monet, un Raffaelli ed altri erano già vecchi conoscitori. Egli provava e ben capiva che dagli impasti dei colori sulla tavolozza non si può trarre nè luce, nè verità. Mise dopo ciò i colori sulla tela, l'uno vicino all'altro, in innumerevoli piccole parti perfettamente distinte ed abbandonò alla retina dell'osservatore l'ufficio di compiere l'impasto dei colori. Egli ottenne con ciò un'arte di più spontanea movimentazione, una più intensiva vibrazione delle materie coloranti, più splendore, più verità, più luce. A questo proposito l'artista con una modestia che gli fa grande onore, scriveva: Oggi questo fatto è provato dalla scienza e molti pittori di tutti i tempi e di tutti i paesi ne avevano già prima di me diretta conoscenza. Il primo fu Fra Angelico, egli soggiungeva ironicamente. Da me se ne mise solo in chiaro la completa naturalezza per mezzo di un sincero, amoroso e diligente studio della natura, tanto che per me questa maniera di dipingere fu un bisogno completamente personale, individuale e spontaneo.

Quando si tratta dell'opera del Segantini il quesito della tecnicità è il primo che bisogna esaminare, poichè essa produce all'impreparato visitatore, che per la prima volta è davanti ad uno de' suoi quadri, una repentina, viva e indimenticabile sorpresa.

Negli impressionisti francesi, i quali sciolgono in tante singole macchie il colore come Monet, tratteggiano arcobaleni come Chudant, punteggiano come Pissarro o mettono tante piccole striscie come Raffaelli, si osserva che questo sistema è il risultato di una o di parecchie teorie che devono essere trasportate nella pratica; d'insegnamenti scientifici, prodotti di più pazienti e faticose indagini che queste persone hanno con grande fatica istituito. Il Segantini invece ha trovato subito ciò che voleva, non tanto per sentimento istintivo, quanto, per così dire, sulla strada della più improvvisa e subitanea ispirazione.

Da allora manca ogni sforzo, ogni stanchezza. Non si tratta più in lui di un regolare e preconcelto sistema, si sente ch'egli dipinge così perchè non può dipingere altrimenti. Nei suindicati francesi, all'opposto che in lui, si riscontra issosatto lo sforzo e la maniera salta agli occhi. Nel Segantini invece l'arte sgorga dalla fonte. Aggiungiamo ancora che la tinta più ricca e più grossa dei suoi quadri, i cui filamenti insieme impastati fanno ricordare il rovescio d'un arazzo, doveva prestarsi stupendamente per il soggetto ch'egli sceglieva, cioè per la struttura geologica delle rupi alpine, la lunga, distesa e sgraffita veste d'abete dei monti, e la molle erbetta dei pascoli.

Precisamente come nel Monet la maniera delle piccole onde, delle piccole macchie splendenti, delle piccole squamme di colore rende in modo mirabile la caugiante e iridescente superficie del mare e dei fiumi, così nel regolar mezzo d'espressione degli scoscesi pendii delle alpi risplende la fibrosa, o per meglio dire, legnosa tessitura del Segantini. L'impossibilità di adoperare questo sistema in altri tecnicismi diversi dall'olio e dal pastello, fa sì che l'acquarello si trovi di rado per ultimo nella lista delle opere segantiniane. Ne noto qui intanto uno, che va sotto il titolo di *Maggio* nel catalogo dell'esposizione di Londra del 1888.

Abbiamo visto come egli intenda la sua arte e come egli riceva da essa tutte le rivelazioni; non ci rimane ora per ultimo che da ricercare quale uso ne faccia, in che modo egli investighi e concipisca la natura e quale concetto artistico se ne formi.

Ogni uomo è composto di un corpo, di un'anima senziente e di una chiara intelligenza visiva; in ogni uomo si devono dunque trovare uniti un lavoratore, un artista e un pensatore. L'ultimo dev'esser poi giudice, critico e insieme maestro di ambedue gli

altri. Al lavoratore appartiene l'opera, al fedele artista della natura la creazione, al pensatore la speculazione e la conoscenza del suo compito verso la sua propria manifestazione e verso se stesso.

*
* *

Come lo stesso Segantini ebbe a dire, l'arte risulta dall'unione di un *Io* con la natura e dall'unione dell'*Io* con un terzo o con una natura convenzionale, e per ciò innanzi tutto l'arte è la completa e speciale condizione di vedere le cose e di rappresentarle parlanti, e di conseguenza insieme all'oggetto rappresentato diventa evidente l'impressione che il medesimo ha fatto sull'artista.

E altrove egli ebbe a dire che degli artisti creatori possono aver prodotto artificialmente tanto una tenue che una forte impressione, come la scuola e l'educazione possono produrre un buon lavoratore, un buon specialista, in una parola, un buon tecnico, poichè il vero artista si crea quasi sempre il suo particolare linguaggio. Ciò che a suo parere fa l'artista prima del creatore, è innanzi tutto il modo ond'egli vede e sente la natura, ciò che da essa egli trae, ciò ch'egli con predilezione cerca e, per così dire, leva da essa in quello stato di entusiasmo e di aumentato eccitamento, nel quale eseguisce l'atto creativo. Per parlare simbolicamente egli ha bisogno della sposa che s'è scelta nella natura ed ha bisogno di descriverla, una e molteplice, e tale che in ognuna delle comparizioni sue sembri avverarsi completamente ed esclusivamente per un miracolo.

Seguiamo ora il Segantini nelle sue successive vicende. In possesso dei primi mezzi tecnici d'espressione del colore, del rilievo e del disegno si recò nelle prealpi e si fermò dapprima nella Brianza. Colà non valeva più scegliere soggetti diversi, scene generiche e schematici studi della natura, come egli aveva dipinto nel suo primo studio in via S. Marco. Da allora in poi condusse la sua vita sempre all'aria libera. « La natura erami diventata uno strumento, egli ebbe a dire, col quale potevo suonare ed esprimere tutto ciò che mi cantava nel cuore. E a me poi essa cantava dalle quiete armonie del tramonto all'intima essenza delle cose e l'anima mia era immersa in una grande melanconia e riempita da un infi-

nito sentimento di dolcezza. » Rimase circa quattr'anni nella Brianza, vagando di cima in cima, sempre più in alto, irresistibilmente trascinato a vivere sui monti, in mezzo ai suoi modelli, ai contadini e ai parroci, alle capanne, ai villaggi di sasso e di legno e alle stalle ripiene d'animali.

Per la forza attrattiva dei Grigioni, preso come da una certa nostalgia, si portò a Savognino, ove rimase otto anni, non senza abitare talora all'altezza di 2500 metri, e qualche volta anche nel profondo inverno. Era in queste regioni, in cui il sole ch'egli voleva vincere lo saettava più ardente che mai, ch'egli costringeva la natura nelle forme più vivaci ed ardenti e ove scrisse le sue prime lettere su l'arte.

Per farsi un'idea del potente sforzo operato dal Segantini per conquistare il sole nel colore di questo nuovo vello, bisogna aver veduto almeno una fotografia dei quadri di questo periodo e aver osservato l'ammirevole contrasto della luce. Notevole tra essi, per esempio, il quadro in cui si vedono de' falciatori occupati ad ammonticchiare il fieno su una larga striscia di prato ripieno d'una luce abbagliante, mentre nell'ombra, che per mezzo della luce riflessa diventa del tutto trasparente, due pecore mangiano ad una greppia del fresco fieno. Per finire la biografia del Segantini, aggiungeremo ch'egli è rimasto fedele a questa regione e che abbandonò Savognino, solo per ascendere sul Maloja e il Maloja per Soglio. Vediamo ora rapidamente ciò ch'egli ha guadagnato in ognuna di queste tappe.

In Brianza il maestro non è ancora interamente libero dall'ascendente cittadino, dal gusto di motivi romantici, ed aneddotici che sempre aiutano ad acquistarsi la buona grazia del grande pubblico. Da ciò deriva un'intera serie di lavori, la grande franchezza dei quali si distingue già per la solita misura. *Ave Maria a trasbordo* è un'opera artistica di questa prima serie. Nell'anno 1883 fu premiata colla medaglia d'oro all'esposizione d'Amsterdam.

Prima di parlare minutamente di quest'opera, accenniamo in breve: *Le madri*, una contadina verso il crepuscolo ritorna a casa dai campi e porta sulle braccia un fanciullo dormiente, mentre una pecora la segue col suo agnello. Un paesaggio di linee meravigliosamente semplici dà a questo motivo una straordinaria grandezza, un fascino addirittura biblico che si ritrova poi in molte delle sue opere seguenti. *Un bacio*, dove pure una giovane madre, questa

volta alla chiara luce del giorno si allontana dal gregge, che quietamente prosegue la sua strada, per far baciare alla sfuggita un crocifisso a suo figlio. *Uno di più*, dove una pecoraia sotto la pioggia porta nelle sue braccia e premurosamente ripara con un grande ombrello un agnellino appena nato. *L'ultimo lavoro del giorno*: dei ragazzetti portano il fascio di legna, che hanno raccolto nella foresta giù per un sassoso sentiero della montagna. *Temporale in montagna* è una scena di grandiosa semplicità, dove pecoraia e pecore venendo sorprese sul pascolo da un furioso e improvviso temporale si uniscono strettamente tra loro. *L'effetto di luna* rappresenta nuovamente il ritorno a casa di un gregge di pecore dal campo. *A messa prima* in cui è meravigliosamente rappresentato al vivo l'accordo mattutino, per mezzo della nitida chiarezza del cielo e per mezzo della solitudine d'una grande scala monumentale che conduce ad una chiesa della quale non si scorge che un angolo, mentre un vecchio prete, tenendo il breviario tra le mani, lentamente va in su. *Alla stanga*, il più grande di questi quadri, un'opera che la Galleria Nazionale di Roma ha comperato per 20.000 lire, e finalmente il già menzionato *Ave Maria a trasbordo*. Mentre il sole discende all'estremità della sponda, solca il mezzo del lago una barca caricata pesantemente di pecore che abbassano il muso per dissetarsi alla superficie dell'acqua; il barcaiolo rema all'indietro e la pecoraia, abbassandosi sul suo bambino, biascica l'*Angelus* che la campana della sponda rammenta.

Paragonando questo quadro con *L'Angelus* del Millet, si vede ad evidenza che il quadro del Segantini non è meno grandioso. Egli ha approfittato ancora una volta del soggetto della giovine madre col bambino per creare una Madonna. Ella siede sola in mezzo alle sue pecore, ed è un'ammirevole composizione che ricorda i più grandi pittori italiani. Noi dovremo porre in rilievo la straordinaria bellezza di questa madonna rustica anche quando saremo costretti a ricordare dipinti analoghi. Si scorge in essa una gravezza plastica che, in altra maniera, è propria soltanto ai più grandi scultori. Dopo un'opera come questa il Segantini aveva ancora poco da imparare; il suo sentimento si dimostra tanto approfondito, che un aumento sembra appena possibile. Egli può dunque soltanto rinnovare i suoi motivi o immaginarli in forma più vasta.

*
* *

Nel periodo di Savognino il Segantini riportò all'estero dei successi ancora più grandi della medaglia d'oro d'Amsterdam, coll'esposizione speciale delle sue opere, fatta nel 1888 a Londra e nel 1889 a Parigi in occasione di quell'esposizione universale.

Non è nostro compito il passare in rassegna tutte le opere ideate e condotte a termine in questo fecondo periodo di otto anni: esse sono all'incirca cento. In questo tempo il Segantini si rivelò come il pittore delle alpi per eccellenza. Le alpi bergamasche, le prealpi come le chiamano in Italia, non gli avevano potuto dare ciò che egli trovò sulle altezze che ora sale. Egli rinunziò a tutto ciò che lo legava ancora alla vita cittadina e visse più che mai la vita dei suoi modelli. Mirabile come pittore del mondo animale, appunto perchè non era stato mai un semplice pittore di animali; e non meno notato come paesista per la stessa ragione il Segantini ha concepito, come nessun altro, eccettuato il Millet, la profonda armonia fra uomo ed animale, che sono uniti sulla medesima terra, respirano la medesima aria, dallo stesso sole sono rischiarati e dalla stessa pioggia bagnati, e negli occhi de' quali si rispecchiano i medesimi spettacoli del variante orizzonte. In ognuna delle sue opere figurano le intime relazioni fra uomo ed animale, e apparisce nel paesaggio il vero tono fondamentale del suo sentimento. Malgrado ciò non incontriamo mai in lui il brutale realismo dei sedicenti realisti, quel realismo che è del tutto incompleto perchè vuole scorgere la verità soltanto nel brutto.

Quando il Segantini dipinge delle bestie dà loro un sentimento del tutto umano, ch'egli riesce a rappresentare per mezzo dei rapporti coi loro piccoli, cioè coll'aspetto più commovente della loro vita. Ma pur così facendo, egli non pone mai di fronte l'amore materno animale all'umano, in modo che quest'ultimo ne resti impicciolito od offeso, ma anzi egli vuole e riesce a mostrare come nella solitudine alpina la bestia divenga l'amico e il servo fedele dell'uomo, gli si unisca nella continua lotta per

l'esistenza contro le aspre e nemiche forze della natura. In modo commovente egli si è approfondito nella comunità di questa esistenza, che nell'inverno fa che il pastore cerchi nella calda stalla ogni riparo contro il freddo, e in estate durante l'imperversare della burrasca fa unire strettamente assieme uomini ed animali perchè gli uni e gli altri vi possano più facilmente resistere, o li fa quasi rifiorire nel medesimo sole colla medesima piacevole attitudine dei fiori del campo sui quali essi camminano.

Noi nella sua opera cercheremmo invano degli abbozzi monchi ed incompleti; sia il ritratto d'un fanciullo o di una pastorella, una mucca od un agnello, ciò ch'esso ci dà è sempre un completo aspetto del vero, una in sè chiara ed infinita sinfonia dove tutto figura dal filo d'erba alla nube, dal monte colossale al povero agnellino, e ogni particolarità apparisce uno strumento indispensabile per l'armonia del tutto. Ognuno dei suoi lavori è un organismo, una sintesi del come si offre sempre la vita e come la vedono solo raramente i pittori. Questo, perchè il Segantini non isola mai un soggetto dal suo mezzo, dalla sua atmosfera e produce così colle sue opere una sensazione completa ed offre con ogni dettaglio di esse soddisfazione e luogo sicuro di riposo.

A colui che vive in pianura o in una grande città sarebbe possibile, dopo di avere imparato a conoscere l'opera del Segantini, di sentire profondamente l'intera poesia della vita di montagna senza avere mai visto un monte o di possedere la più piccola cognizione sulla vita dei pastori e dei greggi nei pascoli, ovvero dell'agricoltura nella valle. I lavori del Segantini hanno provocato sempre la più viva sorpresa a Parigi, a Berlino, a Bruxelles, a Londra e in Olanda, dove il pubblico conosce assai meno le alpi che non quello di Monaco, di Vienna, o di Milano. Come mai in pieno secolo XIX doveva esistere questa vita addirittura omerica e patriarcale, e per di più in paesi i quali sono in mezzo alla più vivace cultura mondiale come la Svizzera, l'Austria e l'Italia?

E come stupivano queste genti che si erano abituate al paesaggio tipico francese creato dal Corot, per la chiara, limpida, trasparente atmosfera dei monti! Poichè all'altezza di 2000 metri si cambiano interamente le leggi delle prospettive aeree ed è per questo e non per altro che vi sono ancora alcuni saccenti che da lungo sostengono essere impossibile la pittura delle alpi. E quando

se ne domandasse loro il perchè, risponderebbero con logica meravigliosa: Perchè questo è qualcosa di nuovo che non si è ancora veduto. Giovanni Thoma ha risposto, nell'estate del 1896, in Bayreuth, a qualcuno che gli faceva il rimprovero di avere dipinto delle nubi in una rosa, come non si era mai veduto: « Ma per l'appunto, poichè questo non si è mai visto, è bene ch'io l'abbia dipinto. »

Questa atmosfera alpina completamente speciale, che è chiara come cristallo di montagna, ha condotto il Segantini, grazie al suo speciale procedimento, a realizzare qualche cosa che fino allora era creduto addirittura impossibile, poichè non si poteva rappresentare la lontananza che per mezzo dello smorzamento del colore e della semplificazione del disegno. Noi vediamo nelle alpi le cime nella prospettiva perpendicolare, dal piede alla vetta, con una dettagliata nitidezza che mostra i più piccoli crepacci di rupe lungo un'altezza di mille metri, con evidenza simile a quella degli abeti della foresta, che si stende sotto i nostri occhi. Ovvero in prospettiva orizzontale, nella valle, dieci chilometri lontano dal punto dove noi ci troviamo, vediamo spesso il complesso del piccolo dettaglio che forma il fondo, così determinato come le minuzie dei nostri più vicini dintorni. Noi proviamo adesso che senza rendere sulla tela tutta la realtà, appariranno il fondo e la parte dinanzi di egual valore, mancheranno l'aria e la profondità. Ma disponiamo l'armonia del colore secondo le solite leggi della prospettiva aerea e semplifichiamo il fondo nel dettaglio, non renderemo il vero carattere alpino.

Da ciò si vede che il metodo scoperto dal Segantini è il migliore. La struttura filamentosa del suo fondo, che con grande finezza riproduce la muscolatura e l'ossatura del monte, basta da sola a far nascere l'impronta chiara ed apparente dei dettagli, senza che sia necessario di prima particolarmente numerarli. E poichè con questa speciale tessitura pittorica che ricorda una tela o una variopinta stuoia, si ottiene un infallibile, chiaro e sicuro disegno, egli perviene con ciò a fissare nel quadro la completa asprezza della montagna, senza nulla perdere nella cavità del fondo. Mentre fino allora si era resa la concezione dell'atmosfera che librasi nell'aria, per mezzo di più o meno vapore e per mezzo della sbiadita armonia colorifica dei diversi oggetti, il Segantini è riuscito a far sorgere l'impressione

della più viva luce, senza scapitare nel colore e, sopra tutto, anche solo nella trasparenza più minima dell'atmosfera.

In modo mirabile si manifesta la vittoria di questa difficoltà nei suoi quadri invernali. Rappresentare la luce alpina dei bei giorni illuminati dopo una nevicata, fino allora si era creduto universalmente un problema insolubile, ma, come per incantesimo, il Segantini l'ha risolto. Senza precedentemente approvare il contenuto intellettuale del ragguardevole quadro con paesaggio di neve *Il castigo delle cattive madri*, qui è possibile menzionare soltanto che si trovava fra i tre o quattro grandi capolavori d'arte moderna, che destarono il più grande stupore nel loro viaggio per le esposizioni di Vienna, Monaco e Berlino. Ma in uno de' suoi quadri dell'anno 1888, ha raggiunto il medesimo effetto in circostanze di certo molto più difficili. Una coppia di vacche beve ad una sorgente mentre il conduttore le guarda. Punto cielo. L'uomo, le bestie, la sorgente e la sua barriera si alzano da un pascolo che è chiuso nell'altezza del telaio con case rustiche delle quali non si vede che la base. Fra queste case e la sorgente è una conca, nella quale parimenti sono case. Il problema è pieno di difficoltà e appare insolubile senz'altro il dare espressione a questo avvallamento del terreno, alle case che vi si trovano e alla massa aerea, che lo riempie, senza l'aiuto della luce azzurra. Come è ora risolto questo problema? Tuttociò che si può dire, è: Esso è effettivamente risolto.

Sotto che aspetto e come vedere, domandiamo noi, in questa aspra natura che può essere tanto vivace e violenta, in questa netta atmosfera e a questa luce, gli uomini ai quali il Segantini dà la vita dell'arte? Bisognerebbe essere un Balzac per vivificare nel racconto questi uomini dei monti, per concepirli in una speciale epopea, la di cui morale dovrebbe suonare: la bellezza della lotta per l'esistenza è direttamente proporzionale alla sua asprezza. Soltanto chi vive in mezzo alla natura impara a vivere naturalmente; è meglio avere sopra di sé il cielo che un soffitto.

Gli avvenimenti principali di questa vita nella libera aria sono le stagioni. Da esse tutto deriva: la prigionia nella stalla durante il freddo, l'avvicinarsi a sempre più alti pascoli, il tempo della tosatura delle pecore come quello dei lavori campestri, il solitario arare del povero col piede sulla vanga e quello ben diverso del ricco che attacca due cavalli al suo aratro, la falciatura

del fieno come la raccolta. Nell'estate il lungo girovagare dei greggi d'agnelli intorno ai piccoli laghi di montagna nelle più alte regioni, mentre il pastore sopraffatto dal caldo e dalla luce, sdraiandosi, s'è addormentato. In autunno la pecoraia che cerca di riscaldarsi al calore dei raggi del cadente sole presso le sue bestie, ma sul far della notte gli agnelli, che cercano un asilo, si stringono intorno ad essa. In inverno la raccoglitrice di legna ritorna alla casuccia del suo villaggio ricoperto di neve, traendo dietro di sé la sua provvista. Poi tutte le scene dell'interno: la sera nell'ovile dove le donne filano al lume della lanterna, l'allevamento del bestiame chiuso, l'uscita per l'abbeveraggio durante il giorno. Appena viene la primavera il giovane pifferaro suona sulla sua zampogna una canzoncina e gli agnelli saltano intorno alla sua verga, mentre i pulcini usciti di fresco dall'uovo si muovono intorno la chioccia, come piccoli bioccoli di lana sospinti dal soffio del vento.

Un singolare accordo che unisce la poesia della natura, mostra anche la poesia dei cuori umani nelle alpi, il di cui cantore è stato il Segantini. Egli sentiva nell'animo la gagliarda bellezza delle giovani montanare che in coraggio e in forza attiva non la cedono di sicuro agli uomini e il cui busto, allorquando sollevano il pesante carico o mungono le vacche, si distende diritto e rigido fino all'anca. Egli ce le mostra come esse bevono alla sorgente montana col cavo della mano, o come si abbassano sulla ripida sponda dello stagno per riempire i loro rustici otri. Al chiarore della luna la fontana del villaggio è il ritrovo degli amanti, e più di una volta il pittore vedeva un garzone rapire un bacio sonoro ad una ragazza, che s'era recata colà sotto il pretesto d'attingere acqua. Egli studia i sogni della solitaria pastorella che ha ricercato col suo gregge un pascolo elevato e tranquillo: essa si appoggia ad un tronco d'albero che la tempesta e il peso della neve invernale hanno piegato, e il cappello di paglia a larghe falde le proietta un'ombra su mezza parte del viso, mentre tutto il rimanente scintilla nella luce penetrante del sole estivo. Lo stesso motivo dell'albero curvo e storto che spicca grandemente egli doveva ripigliare poi nel periodo del Maloja: *L'angelo della vita, Il frutto dell'amore e Il castigo delle cattive madri.*

Io ho visto con mio rincrescimento che tutti i conoscitori, i quali erano nella felice condizione di esaminare la meravigliosa raccolta di disegni del Segantini, avevano sulle labbra il nome di Millet e non volevano credere che il Segantini fosse giunto a disegnare in questa maniera senza aver visto mai un'opera del geniale pittore di Barbizon, che senza dubbio è stato attratto dal medesimo spettacolo della natura, come il Segantini. Ma la maniera di dipingere come quella di disegnare è in essi completamente diversa. La pittura del Segantini è una logica traduzione del suo modo di dipingere, e siccome egli non può più dividere i colori, appena ha in mano la matita, si limita a schizzare con essa quello che deve trovarsi in una data divisione, ed egli perviene poi a riempirla di rappresentazioni con lo scomporre tutto in particolari linee, che fanno vibrare tanto bene luce ed ombra che si attraversano reciprocamente.

Quando si parla dei disegni di Giovanni Segantini, bisogna informarsi bene anche di quelli del rivale francese e del suo modo di dipingere. Io non conosco i disegni di Claudio Monet, ma assai bene quelli di Raffaëlli, i quali nella concezione hanno senza dubbio una grande simiglianza con quelli del Segantini, quantunque la loro fine causticità risenta della speciale caricatura parigina e, in complesso, egli sia perfettamente agli antipodi col pittore trentino. Anche i disegni di Pissarro testimoniano la medesima tendenza, senza forse direttamente arricchire il sereno valore del carattere quasi patriarcale, che ci autorizza a dire che il Segantini è il più veritiero di tutti gli impressionisti e nello stesso tempo l'unico che pensi ed abbia uno stile.

Il Raffaëlli scriveva non è molto a certi giornali americani una lettera, nella quale, con serena e quasi commovente ingenuità, disapprova ogni forma d'ideale e di bellezza dopo quella greca, vorrebbe abolito lo studio del nudo, e raccomanda lo studio del modello vestito sotto il pretesto ch'esso solo rappresenti l'ideale democratico. Su questo punto potrebbero essergli di buon insegnamento i disegni del Segantini; egli dovrebbe francamente tributar loro riconoscenza, poichè in essi troverebbe attuato ciò ch'egli crede di avere per primo scoperto, e al contrario sarebbe ben diminuita per ciò la sua gioia, dovendo egli convenire che il Segantini raggiunge questo ideale senza desistere dalle leggi della bellezza, che i vecchi anteponevano a quella bellezza plastica,

espressiva, che è insieme armonia per gli occhi e poesia per lo spirito. E se il Segantini colle sue rappresentazioni mitologiche adopera figure nude, io credo che in loro non dovrebbe essere tralasciato niente. Uno de' suoi quadri, il corpo di una donna nuda, la quale ravvolta nei suoi lunghi capelli come in un hamac si dondola nell'aria, prova ch'egli non studia affatto il modello quando vuole esprimere in forma sensibile un'idea allegorica. E di più chi considera le sue figure, scorge sempre, dietro allo studio completo e reale del modello, una delicata ricerca della bellezza ideale e plastica. Come prova, rammento soltanto il pastello *Alla fonte*, che rappresenta una giovine che beve ad un getto d'acqua col cavo della mano. Si può difficilmente fissare un movimento più espressivo, un portamento di maggiore semplicità plastica, una più armonica bellezza entro una ruvida forza.

Tali opere però mostrano che il Segantini malgrado tutte le audacie nel colore e malgrado le sue teorie, che egli chiama rivoluzionarie, quantunque siano vecchie ed eterne come il mondo, forma l'ultimo anello della lunga e ininterrotta catena, arricchita dai custodi di una grande tradizione, che va dalle origini dell'arte, giù, fino ai tempi presenti. Ogni rivoluzione artistica che si effettua nel nome di un'idea, è un ritorno alla tradizione, poichè le idee sono eterne e la tradizione è l'arca santa nella quale esse sono conservate. Ogni rivoluzione artistica che nasce in nome di una forma, è uno sviamento che non rappresenta nel suo complesso che un più persuasivo ritorno alle idee della tradizione. Tutto il movimento materialista, naturalista e realista del nostro tempo non è altro che uno di questi vantaggiosi sviamenti, che fanno scattare soltanto più violentemente il ramo, allor quando si sono spese quasi tutte le forze per staccarlo dall'albero.

E quale è in fatto il risultato più palese dell'opera della intera generazione dei grandi paesisti dal 1830 in poi: Courbet, Manet, Bastien-Lepage ed altri che a loro succedettero, se non questo, ch'essi prepararono il trionfo degli artisti intellettuali di più alta fama, dei Puvis de Chavannes, Moreau, Aman-Jean, Böcklin, Thoma e Segantini, che si servirono tutti, o quasi tutti, dei nuovi mezzi d'impressione e delle nuove scoperte scientifiche, ma nello stesso tempo posseggono non so che idee in virtù delle quali si riattaccano alla grande tradizione?

Noi siamo arrivati intanto all'evoluzione che si effettua nel Segantini, durante la sua dimora sul Maloja.



*
**

Noi incontriamo di continuo degli artisti, alle volte assai abili, che sembrano avere la stoffa per diventare dei maestri e che invece in uno o l'altro punto del loro sviluppo si arrestano titubanti, paurosi quasi del risultato finale e pieni di timore di perdere una già acquistata posizione. Con queste limitazioni essi si chiudono il restante impero dell'arte e l'intero campo della attività.

Gli uni si smarriscono nel realismo il più terreno, non alzano gli occhi dal loro modello e pensano soltanto di dipingere con eleganza, e non s'accorgono intanto ch'essi vedono il modello, più che con gli occhi dello spirito, con quelli del corpo, appunto per la loro pedissequa timidità. Altri al contrario, i fantastici, non vogliono saper niente della natura, vedono soltanto le astrazioni e, quando vogliono tradurre le loro idee, non sono in istato di esprimerle, poichè non sanno scegliere per esse una forma vitale. In ambedue le tendenze s'incontrano i grandi artisti, ma a quasi tutti manca la più intensiva contemplazione della triplice natura, che è la materiale, l'animale e la spirituale. L'uno è un eccellente lavoratore senza anima, l'altro una bella anima senza tecnica, al terzo manca sopra tutto la spigliatezza nel dipingere e, nella traduzione delle sue concezioni, gli fa difetto la misura, l'autocritica e il gusto.

Le grandi città e i centri dell'arte lasciano a questo proposito molto da desiderare. Quando non si capisce, come Puvis de Chavannes, d'isolarsi nel proprio ambiente, è molto difficile diventare un artista completo. La solitudine, il costante contatto coi grandi spettacoli della natura, la riflessione, la concentrazione in se stessi, sono coefficienti indispensabili d'un completo sviluppo della personalità, come d'una completa conoscenza degli orizzonti dell'arte e del proprio compito artistico.

Il Segantini si era affaticato per otto anni nella solitudine di Savognino prima di apparecchiarsi a riportare le più onorevoli vittorie; e vi andò prima di realizzare idee di cui sono piene le lettere di molto tempo dopo, ma prima di effettuarle si recò an-

cora più in alto sui monti. Egli ha studiato la natura troppo intensivamente per essere nella pittura dei tormenti dell'anima, delle malattie morali e delle passioni sociali del suo tempo, un vuoto ideologo. Egli ha riflettuto troppo sulle condizioni della vita dell'arte, per non comprendere che la pura e semplice rappresentazione della natura non è la vera manifestazione dell'energia artistica. Così noi lo vediamo poi sul Maloja intento a scoprire un nuovo mondo, nel quale aspirava di dare a' suoi pensieri un'espressione ancora più meravigliosa. Di quale natura sono questi pensieri? — Nel gennaio 1891 il Segantini scriveva alcune lettere, pubblicate poco dopo nella *Cronaca d'Arte*, nella prima delle quali diceva: « Più m'addentro nell'arte e vivo di essa e per essa, e più sento il bisogno di esprimermi non solo colle opere, ma collo scritto, per determinare il significato di questa parola *Arte* almeno nella parte che più mi tocca, *la pittura* ». E, dopo d'aver tentato di precisare meglio due definizioni sull'arte date dal Ghisleri e da Max Nordau, prosegue scrivendo: « . . . un ideale fuori del naturale, non può aver vita duratura, ma un vero senza ideale è una realtà senza vita ». E siccome il Nordau « è persuaso che l'unica cosa, la quale possa assicurare ad un'opera d'arte un valore stabile, è la cieca imitazione della natura », così il Segantini dice che questa forma di arte « eminentemente *spirituale* », noi la troviamo quasi sempre nei ritratti dipinti dai grandi maestri di tutti i tempi, ed è dove essi hanno raggiunto la massima potenza, essendo il ritratto l'opera che, colla maggior semplicità di mezzi, racchiude la maggior efficacia dell'arte nell'espressione della forma viva e sensibile. Dunque l'opera d'arte non può esprimersi che in una forma viva; manifestando o il sentimento personale di chi la creò, o il senso vivo della natura ».

Poichè « che altro è l'arte, egli continua, l'arte bella, vera, elevata, se non l'immagine fotografica, il misuratore che segna il grado di perfezione dell'anima umana? Non è certamente colla sola bellezza astratta della natura, che si può creare un'opera d'arte. Questa creazione — è la parola esatta — non è possibile se non per un impulso dello spirito. . . »

Indi osa dire « che il bello in natura non esiste che come idea nostra », e per provarlo scrive: « Ogni giorno vediamo persone passare davanti alle medesime bellezze naturali e rimanerne ben diversamente impressionate: potremmo, in queste im-

pressioni, trovare una scala di infinite gradazioni dall'orrore alla ripugnanza, all'indifferenza, al piacere, all'estasi. Da questo noi possiamo dedurre che il bello in natura esiste, perchè lo vediamo e lo sentiamo, ed il modo e la misura di sentirlo sono in relazione della nostra capacità spirituale. Così l'opera d'arte essendo una interpretazione della natura, più essa racchiude elementi spirituali e li riproduce con sentimento e nobiltà di forme, più si allontana dalla percezione volgare. Essa non è valutabile se non per coloro, i quali, con lungo e paziente amore, hanno saputo elevare lo spirito alla percezione ed assimilazione di quegli elementi spirituali ».

Questo è presso a poco il contenuto della prima di queste stupende lettere: della seconda, citiamo il seguente brano: « L'arte deve rivelare sensazioni nuove allo spirito dell'iniziato; l'arte che lascia indifferente l'osservatore non ha ragione d'essere. La suggestività d'un'opera d'arte è in ragione della forza con cui fu *sentita* dall'artista nel concepirla e questa è in ragione della finezza, della purezza, dirò così, dei suoi sensi. Mercè sua, le più lievi e fuggevoli impressioni vengono rese più intense e fissate nel cervello, commovendo e fecondando lo spirito superiore che le sintetizza: ed ha luogo allora l'elaborazione che traduce in forma viva l'ideale artistico. Per conservare questo miraggio ideale durante l'esecuzione dell'opera, l'artista deve fare appello a tutte le sue forze affinchè persista attiva l'energia iniziale; è tutta una vibrazione de' suoi nervi intenti ad alimentare il fuoco, a tener vivo il miraggio coll'evocazione continua, perchè l'idea non si dissolva o divaghi, l'idea che deve prendere corpo e vita sulla tela, creando l'opera che sarà spiritualmente personale e materialmente vera. Non di quella verità esteriore, superficiale o convenzionale che è l'impronta dell'arte volgare, ma di quella, che oltrepassando le barriere della superficialità delle linee e dei toni, sa dare vita alla forma e luce al colore.

Dunque il vero è là! Entra nell'anima e fa parte dell'idea. Il pennello scorre sulla tela e obbedisce: mostra il tremito delle dita in cui si raccolgono tutte le vibrazioni nervose: nascono gli oggetti, gli animali, le persone ed in tutti i più piccoli particolari prendono forma, vita, luce. Il fuoco dell'arte è nell'artista, mantenendogli in una tensione di spirito, quella emozione, ch'egli comunica alla sua opera. Per questa emozione il lavoro meccanico e faticoso dell'artista scompare, e producesi l'opera d'arte com-

pleta, fusa di un sol pezzo, viva, sensibile: è incarnazione dello spirito nella materia, è creazione ».

Il 22 dicembre 1895 indirizzò una lettera all' *Idea Liberale*, nella quale, a proposito dell' individualismo nell' arte, dice che una potente virtù sensitiva non ha solo per l' umanità un' importanza estetica, ma anche una materiale del tutto inestimabile. Esempio principe di ciò il Michelangelo, le cui ispirazioni hanno recato godimento spirituale e vantaggi immediati.

È caratteristica del Segantini il non considerare solo nella sua arte, ma anche in tutto il restante, le parti etiche e materiali della natura umana, e il riunirle quindi in un unico tutto. Detto questo, spero che s' abbia il giusto criterio dell' alta idealità delle opere che ci restano ancora da esaminare. Sono quadri di concetto poco chiaro, ma di esecuzione sempre più bella ed appassionata. Questo, perchè il Segantini non considera i suoi pensieri come puri problemi artistici, la vita mostrandogliene altri altrettanto suggestivi e misteriosi, come, per esempio, anzi tutti, il problema della vita e della morte nella natura intera. L' uomo, che vive in completa comunità colla silvestre natura, non è familiare soltanto colle bestie, ma anche col sottile filo d' erba e col piccolo ciottolo; egli è testimonia della dura lotta del povero alberello colle tempeste che lo dimenano, spogliano e sradicano; colla neve che posa sul suolo, coi fiori tardivi che avvizziscono prima ancora di sbocciare, cogli infocati raggi del sole di mezzogiorno che seguono alla brinata notturna e l' asciugano. Ma il rinfrangersi degli alti flutti che sorgono nel mare sociale, penetra anche nelle solitarie valli alpine e interrompe il silenzio delle solitarie meditazioni, non senza risvegliare nel cuore dell' artista una permanente inquietudine. Questi contrasti di tumulti e di pace, di vita e di morte, lo trasformano e danno alle sue fattezze quella singolare espressione d' apostolo o d' evangelista, in cui lo mostra uno de' suoi quadri. Alla sera, quando ritorna a casa, giornali, libri e riviste portano l' eco delle lotte intellettuali, delle contese politiche del mondo e delle capitali, dalle quali lo separano due o tre giorni di diligenza tra picchi e burroni e ancor più lunghi viaggi colla ferrovia. Ma l' artista sorvola le distanze e vede che in fondo tuttociò che è detto, scritto e pensato, sono cose che, al cospetto delle gigantesche montagne, occupano pure il suo spirito, e accade così che le contemplazioni buddistiche e darwinistiche si contemperano colle cristiane, e che la

grande natura apportatrice di pace riconcilia, come sempre, le antitesi e conduce poeti, pensatori ed artisti ad un sintetico e special mondo cristiano nobilmente alto, capace di creare dei miti in cui si raccolgono i simboli dei diversi sistemi. Così nello stesso quadro, nel quale il darwinismo vede il fanciullo dell'amore, quel mondo vedrà Cristo bambino, e nella donna che siede sopra un tronco d'albero si potrà vedere tanto l'Angelo della vita, quanto una vera Madonna, secondo si ammette un'interpretazione cosmogonica o una cattolica. Come Riccardo Wagner, nelle sue opere drammatiche, su fondi mitologici, filosofici e teogonici, mostra la potenza di evocazione per mezzo di un particolar vocabolo e d'un particolare epiteto, così il Segantini ha una tale efficacia da non soddisfare solo artisti e pensatori di tutto il mondo, ma da offrire insieme i più diversi punti d'incontro delle concezioni filosofiche.

Nell'*Ave Maria a trasbordo* abbiamo ritrovato nella giovane contadina la Madonna rustica, e il suono dell'*Ave Maria* non ci giunge solo perchè all'orizzonte vi è un chiaro campanile, ma anche pel devoto contegno che ha preso la giovane madre appena il suono lontano è arrivato al suo orecchio. La religiosità moderna, l'anima che vive e sente, la preghiera che sale, hanno assunto in questo quadro forma tangibile, ridotta in corpo dinanzi ai nostri occhi. Un altro disegno ci dà dello stesso tema una suggestiva variante pagana. Il campanile, il cielo infinito sono scomparsi, l'orizzonte circondato dai monti non effonde più il suono dell'*Ave Maria*, ma la superficie del lago rispecchia il cielo, i monti e il sole che dietro loro si perde. Si è collegato coll'infinito universo il sentimento dell'inconscio panteismo di questa madre che nel crepuscolo si stringe più dappresso il frutto del suo seno e si è librata così fra cielo e terra la piccola barca carica di pecore e di una famiglia umana. Per questa strada si giunge alle grandi idee cosmogonico-panteistiche e alla concorde e universale armonia colle scuole indiane, senza che il simbolo cristiano cessasse per questo d'essere il pilastro maestro dell'intero sistema. Il Segantini non ha allora perseguiti a lungo questi pensieri in voga nel periodo brianteo, poichè altri lavori ve lo tenevano lontano, ma alcuni anni più tardi essi gli s'imponevano ancora una volta in una forma completamente diversa.

Alla grande altezza fino alla quale il Segantini era salito, lo incatenò primieramente l'esteriorità del nuovo mondo che lo cir-

condava, e la cui bellezza lo entusiasmava e costringeva a dipingerlo. Prima di poter concepire nuove interpretazioni e di poter meditare a suo bell'agio, svelò i piccoli misteri della vita attiva, tentò poi un giorno di tradurre in forma simbolica la prima grande impressione, dopo d'averla più volte tuffata nel mare da cui aveva tratto origine: la solitudine, la libertà, l'infinito. Ma tutto questo è ancora tanto confuso da render soltanto un'allegoria vaga che potrebbe tanto significare il *Nirvana*, quanto il soffiare del vento, il cielo, l'etere, o l'incolta e vergine cima della montagna. Al disopra d'uno degli aspri panorami alpini, velati per la fitta nebbia, tra i rami d'un albero brullo e storto, ramo palpitante ella stessa, si scorge una donna nuda avvolgentesi ne' lunghi capelli che sembrano nere ali agitate dal vento. In esso quadro non vi ha ancora la completa traduzione del pensiero simbolico ond'era agitato in quel tempo l'artefice, ma vi sono allo stato latente i germi che, nelle opere posteriori al nirvana delle lussuose e a quello delle cattive madri, giungeranno a completo sviluppo.

Quasi improvvisamente (preparato forse colla giovane pastorella del *Mezzogiorno sull'alpe* che s'appoggia al piccolo albero storto) egli prorompe ne *L'angelo della vita*. Che cos'è questa vita che dà forza, che nei brevi e quasi nordici estati di montagna fa rivivere le più tenere pianticelle e le più umili erbe ai loro piccoli romanzi d'amore e di fertilità? — Il cristiano pensa alla provvidenza, si ricorda dei gigli della Bibbia, ovvero ringrazia con S. Francesco d'Assisi gli angeli, la madonna e i santi, ne quali riconosce de' potenti protettori: lo scienziato spia il segreto delle forze, la pulsazione della vivificante energia; l'artista unisce l'idea celeste del credente alla studiata indagine dello scienziato e, invece della spiegazione, dà un'ammirevole parafrasi ch'è rivelazione del mistero.

Ed ora passiamo alla seconda variazione del medesimo tema: *Il frutto d'Amore*. Siccome il Segantini da fanciullo era stato la causa indiretta della morte di sua madre, così si sentiva chiamato ed obbligato ad espiare per l'intera sua vita la sua involontaria colpa filiale. Come in tutti gli uomini veri e valenti, l'idea dell'amore è in lui inseparabile dall'idea di famiglia, e l'idillico preludio lo interessa meno del fatale compimento, del dramma che lo finisce. Ma ne *L'angelo della vita* la madre è l'eroina del quadro; essa ripara e riscalda il piccolo essere pronto a ritornare

dond'è venuto. Nel *Frutto d'amore*, altrimenti detto *L'angelo dell'amore*, alla primavera è sottentrato il pieno estate alpino, e il bimbo dell'amore, il fanciullo divino, Cristo, che per amore diventa uomo, ovvero l'amore che diventa uomo nel bambino Gesù, è la persona principale della composizione in cui i vari particolari della raggiante felicità della madre inebriata a contemplarlo, dell'albero frondoso e del prato coi piccoli agnelli che si nascondono presso le pecore, si completano a vicenda in un unico tutto.

Ed ora, sempre nel medesimo ordine di pensieri, il Segantini concepisce una completa serie di pitture simboliche. Nell'inverno la natura diventa matrigna, essa è la cattiva madre che soffoca la stessa vita nostalgica che porta in sé, un'infanticida che tenta di schiacciare il suo bimbo. Vedete il misero e piccolo albero sporgere nell'aria rigida, dalla neve che copre per più di un metro i pascoli un giorno sì verdi! Egli distende i suoi poveri rami brulli, si curva nella sua miseria e si difende con tutto ciò che gli rimane ancora d'energia contro il vento di tramontana e il duro ghiaccio; ha ritirato nell'interno dei grossi rami tutta la sua linfa come una vita pericolante, debole e stentata pari a quella del neonato che non si sa ancora se sia, o no, vitale. Non è stato mai seppellito il cadavere di un bambino ai piedi dell'albero? Non conosce l'umanità nessuna madre sventurata? . . . Ma ora l'alberello è sfiorato da una tepida brezza . . . Cos'è come la madre accosta il fanciullo al suo petto e lo difende, lo riscalda e lo nutre, anche l'onnipotente natura può, quale pentita madre, riparare a tutte le novercali ingiustizie, rialzare l'inflessibile morte, ispirare nuova vita e far affluire alle labbra del piccolo nascosto tra il fogliame più attiva e palpitante la vita del latte e riempire tutto di nuova forza. Ora può ululare il vento, e furioso dimenarlo, esso non riuscirà a staccare l'albero dalla terra, come il lattante dal petto materno.

Con siffatta concezione del mondo il Segantini era imbarazzato alquanto a scegliere de' nuovi temi, quando, un giorno dell'anno 1894, gli cadde per caso tra mano la meravigliosa poesia « La cattiva madre », una poesia riboccante d'idee buddistiche che sono tolte dalla grande opera del Poudjavalli di Mairoupada. Egli ne fu colpito potentemente: que' pensieri tanto simili ai suoi lo confermarono in essi e gli diedero materia per più vasti abbozzi.

Un primo quadro intitolato *Nirvana*, rappresenta un ripiano alpino ricoperto di neve, illuminato dalla pallida luce lunare, e limitato dai monti neri e giganti, ove una sfilata turbinosa e fantastica di madri straziate dai rimorsi proietta le loro ombre oscure sul terreno. Poi l'artista eseguì il quadro dell'infanticida, delle madri che nutrono gli alberi-bambini nella medesima pallida luce lunare che è nel *Nirvana*; e subito dopo trasportò il medesimo tema nella fredda e chiara luce mattutina. Là si vede ancora più chiaramente pendere tra il fogliame del piangente alberello la testa irrigidita e cascante del piccolo nato, mentre la madre vinta dai rimorsi della coscienza e rattristata dal timore del castigo, abbassa il suo capo, le cui chiome d'oro ondeggiando al vento, verso il fanciullo dal quale solo può ottenere il perdono, come dal solo che abbia potere di redimerla dalla sua colpa. Assai lontano, verso la china del precipizio, si scorgono altri alberi e altri fanciulli colla sola testa sporgente dalla neve e per ciò risveglianti più manifestamente il sentimento del delitto, mentre l'alberello tutto piegato per arrestare con quella del vento la violenza della madre, si restringe convulsivamente tra lei e il bimbo.

Egli lavora ancora lungamente con forza creatrice nell'ambito di queste idee, che non lo lasciano in pace prima ch'egli non abbia preso da loro tutto ciò che possono dargli. Sia ch'egli allora sentisse il bisogno di rinnovare la sua interpretazione della colpa, del pentimento e del dolore nel dramma dell'amore materno sotto una forma completamente cattolica, sia ch'egli abbia pensato alla peccatrice il cui dolore distrugge la colpa, o alla madre snaturata che perde il figlio per mancanza di cure e non diventa consapevole del suo amore che quando è troppo tardi, ovvero sia che nel contrasto per la madre snaturata volesse semplicemente mostrar la madre piena di dolore alla quale è rapito il figlio senza ch'ella ne comprenda il motivo o senza che possa trovare conforto se non dal cielo, in breve il Segantini dipingeva *Il dolore confortato dalla fede*, il cui titolo potrebbe suonare altrettanto bene *La colpa purgata dal dolore*. In esso la santa effigie di Cristo sul panno di S. Veronica, dipinta in mezzo ad una croce, sembra dominare la nevosa pace del camposanto, che è abbandonato da tutti eccetto che da due creature piangenti sopra una fossa appena chiusa. Di lontano, lungo i sentieri della montagna ricoperti di neve, si vedono le nere figure del funerale allontanarsi

una dopo l'altra, come altrettante illusioni perdute; ma nel cielo, che s'apre al disopra del quadro come un timpano sopra una porta, si vedono due angeli che accolgono amorosi la piccola e nuda morte che si è sciolta da tutti i legami terreni.

Dopo questa serie di poemi del dolore, il Segantini si ringiovanì in una opera che splende e scintilla di giovinezza, di luce, di giubilo primaverile, con degli splendidi effetti di chiarezza, d'amore e d'estasi. La genesi di essa fu parimenti lunga e complicata. Il quadro si compone di figure che sembrano annunciare un nuovo verbo, con un'allegoria un poco oscura dalla quale in ogni modo doveva uscire poco dopo qualchecosa di più grande e diverso, non avendo l'autore l'abitudine di fermarsi mai a metà strada delle sue concezioni.

La *fontana della giovinezza* non è un rifacimento di quel tema che ha occupato gli artisti dal tempo del rinascimento in poi. Nel lavoro del Segantini non si tratta nè punto nè poco di una fonte miracolosa che dia nuova forza e gioventù ai vecchi e ai malati, in lui è un inno alla giovinezza e all'amore. Un giovane e una fanciulla ricoperti di vesti lucenti e candidissime, che lasciano apparire la forza e l'armonia dei loro corpi — simili ad arcangeli che si ritirano nel regno celeste —, si avanzano sopra una sponda circondata da fulgidi declivi sboccianti rose alpine, verso una fonte ove li aspetta in raggianti pompa un angelo dalle bianche ali. Essi sembrano di voler essere eternamente giovani, belli, felici e lo saranno appena avranno bevuto alla sorgente divina.

Anche per il genio ci sono simili sorgenti... Quella cui ha bevuto il Segantini sgorgava giovinezza e ispirazione così per lui, come per le raggianti figure dei suoi quadri. E ciò nella grande e invincibile natura alpina di cui egli era figlio e che rispondeva a lui con amore materno. A lui solo era dato di comprenderla nella sua completa bellezza, perchè lui solo era salito in quelle solitudini ove si è più vicini a Dio e alle stelle, e ove potè ascoltare le sante voci della pace che gli hanno insegnato a guardare soltanto dall'alto i conflitti umani e a conoscere e conciliare il vero che c'è, come in tutte le teorie artistiche, così in tutti gli estremi filosofici e religiosi.

Ed è così che, cessando di parlare di lui, dobbiamo ripetere ciò che abbiamo detto più volte nel corso di questo studio: l'opera, l'artista e l'uomo che portano il nome di Giovanni Segantini, sono un inseparabile, imponente e magnifico intero.

NOTA

È nostro dovere di dichiarare che nella traduzione non seguimmo sempre il testo, ma qua e là traducemmo liberamente ciò che ci sembrava non sarebbe riuscito troppo chiaro nella sola versione letterale, o modificammo la forma di qualche periodo. Verso la fine togliemmo addirittura — chè ci sembrava un' ironia il lasciarle — alcune righe in cui il buon Ritter esprimeva la speranza che, della « lunga e laboriosa vecchiezza di un Tiziano », potesse godere anche il Segantini. Il Segantini invece, dopo di aver aggiunto pochi altri ma immortali lavori ai qui descritti, dopo di aver tentato nell' ultimo trittico di stringere la natura in un pugno, e farne un poema, morì sulla breccia dell' arte e dello spirito, com' era vissuto, tra le sue nevi eterne.

Non è nostro compito il parlare di quest' ultimo periodo della sua vita: lo fecero già parecchi degli esperti e valenti critici da noi citati nell' *Avvertenza* e noi non possiamo che rimandare ai loro scritti i lettori desiderosi di maggiori notizie.

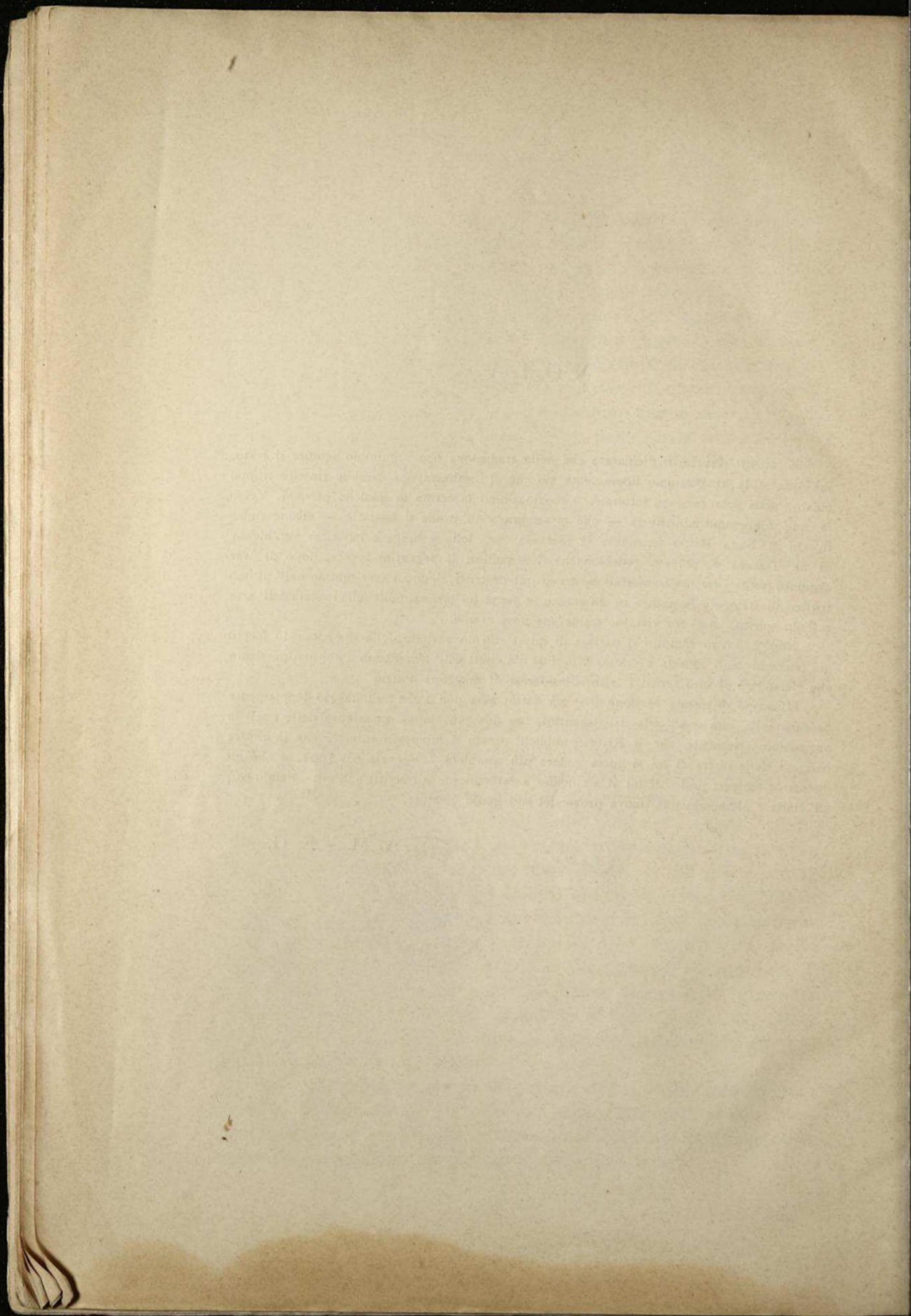
Lo scopo di questa versione si è già detto: essa non è che un omaggio doppiamente postumo alla vita e all' arte del Segantini, per una più ampia conoscenza delle quali ci auguriamo vivamente che il Ritter pubblichi presto il promesso volume, che la mostra parigina delle opere di lui si possa godere più completa a Venezia nel 1901, e che gli operosi e memori amici di lui si accingano a raccoglierne gli scritti sull' arte, dando così all' Italia e al mondo una nuova prova del suo genio creatore.

27031



A. M. - E. G.

37



3

BIBLIOTECA CIVICA

S

"Brun
A

Class.

SEGA

Alt.

N.

