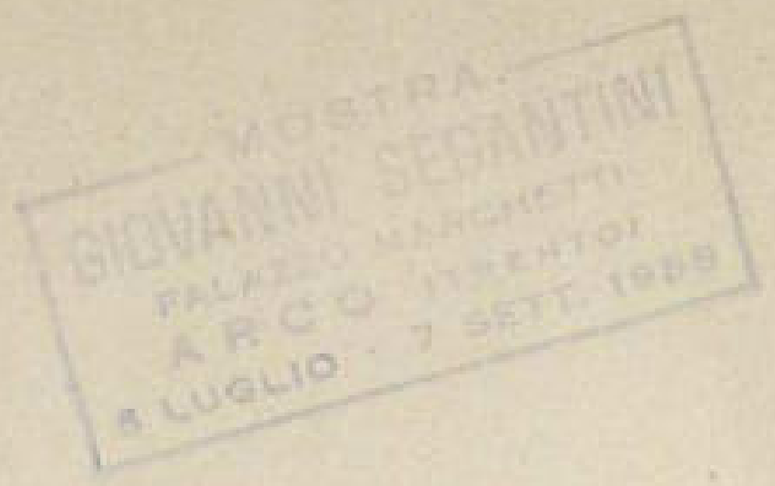
SEGANTINI

SERENISSIMA



ARTISTI VENETI

DELL' OTTOCENTO E DEL NOVECENTO

PRESENTATI DA SCRITTORI VENETI

COLLANA DI MONOGRAFIE ILLUSTRATE

A CURA DI DOMENICO VARAGNOLO

II

EDIZIONE DI MILLE ESEMPLARI
NUMERATI DA 1 A 1000

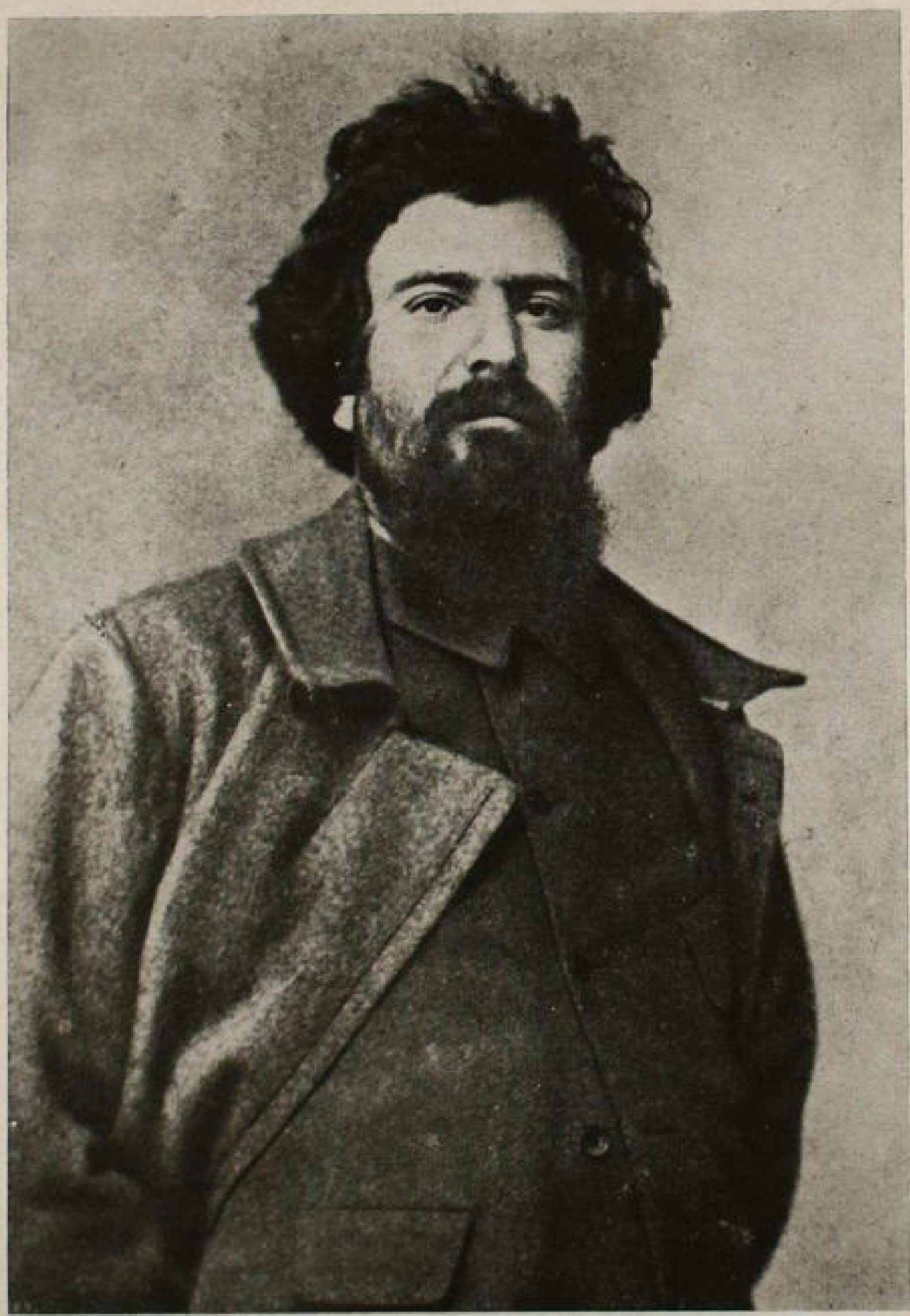
Esemplare N. 562

EDIZIONI SERENISSIMA VENEZIA

NINO BARBANTINI

GIOVANNI SEGANTINI

EDIZIONI SERENISSIMA VENEZIA



GIOVANNI SEGANTINI

Arco (Trentino)
15 Gennaio 1858

Schafberg (Engadine)
28 Settembre 1899

GIOVANNI SEGANTINI

I.

Nato in Arco nel 1858 da gente del sito, Segantini fu dunque trentino di stirpe e di nascita, e sentì e mostrò di esserlo tutta la vita, anche se gli svizzeri, perchè da quelle parti lavorò a lungo e meglio che altrove, vorrebbero pure che fosse loro, anche se gli austriaci perchè fu battezzato suddito di Francesco Giuseppe lo cresimarono austriaco, e i milanesi ospitali gli hanno aperte le braccia e l'hanno adottato lombardo. Quanto a lui lasciò che dicessero, ma ancora poco prima di morire si confidava a un compaesano in questi termini precisi: « Sono partito dal paese che non avevo cinque anni, e l'ho negli occhi, nella mente e nel cuore come se l'avessi lasciato ieri; il suo ricordo è per me come un sole interno la cui luce illumina ancora l'opera mia ». « Ogni volta che leggo qualcosa del mio Trentino — aveva scritto un altro giorno a Vittorio Zippel — sento che mi si gonfia il cuore ». Oppure nel '97: « Sono felice di sapere che i miei Trentini sanno dei progressi che il loro Segantini fa nell'arte ». Che sono parole ma sentite, espansioni filiali e fraterne.

D'altronde l'austerità di quella sua razza accigliata e fedele, intestata a prendere tutto sul serio e a sorridere di rado, non gli restò scritta soltanto sul volto e nella figura, ma gli si manifestò nell'arte ponderata e meticolosa, dove la fantasia vola pesante, l'estro non s'abbandona mai e neanch'esso sorride. S'intromette inoltre nella sua irredenta italianità, sotto la specie di una nettezza tagliente, frutto dei rapporti sgraditi ma inevitabili di quell'italianità schietta con un vicinato eterogeneo, un accento particolare che sente il tedesco. Ma con ciò s'entrerebbe in un discorso che vuol essere differito.

Aveva cinque anni che gli morì la mamma e fu portato a Milano,

dove suo padre, emigrando presto anche di là a cercar fortuna in America, lo affidò a una figliastra d'umore difficile che, quando usciva di mattina presto a guadagnarsi il pane di tutt'e due, lo chiudeva nella soffitta che abitavano e prima di sera non rincasava. Smanioso e tetro, sospirava nelle giornate che non finivano mai i prati e le montagne dei suoi paesi, il fiume, il ponte di legno, gli olivi, quel cielo, la libertà perduta. Un giorno, quando Dio volle che trovasse la porta aperta, raggiunse la piazza del Duomo, passò sotto l'Arco della Pace, e camminò finchè gli mancò il fiato e cascò sul margine della strada. Calò la notte e scoppiò un temporale. Un contadino di buon cuore se lo prese in braccio, e poi lo tenne con sè che gli guardasse le bestie.

C'è chi dice che cominciasse allora a tracciare in terra figure d'animali, e racconta lui che quand'era mandriano, essendo morta a una sposa la sua figliuola, per consolare quella povera donna che si disperava, gliene disegnò il volto. Quello che successe di poi: che visse selvaggio e mendico, che lo pescarono fuggiasco con un anellino o non so che ori della sorellastra, e una sentenza del pretore lo incarcerò in un istituto per corrigendi di dove scappò e riscappò, che un parente di buon cuore lo volle con sè fiducioso di riabilitarlo ed ebbe motivo di licenziarlo deluso; sono miserie, queste e altre, che troppi ormai hanno messe in piazza, e non è il caso di tornarle a descrivere. O piuttosto è giusto rilevare che anche in quei disordini provò di non essere tristo. Era un orso, ma sensitivo. Interrogato dal pretore non gli disse male, per discolparsi, della sorellastra astiosa; anzi, pur nocendo a se stesso, gliene disse bene. Al correzionale che, insofferente com'era delle porte serrate, ci soffocava, ritornò volentieri a risalutare i vecchi correttori. Possono essere indizî, questi chiari e scuri, del temperamento che gli s'andava formando, e doveva finire a risolversi in una misantropia intollerante e prodiga, che per l'umanità si sarebbe disfatta in quattro, ma purchè l'umanità si fosse tenuta discosta. Altri accenni a quale sarebbe diventato, stanno nelle circostanze tra cui si determinò a fare il pittore, quali si possono desumere dalle sue poche pagine autobiografiche.

La vocazione gli si rivelò nel '77. Allora era ritornato a Milano, e ci campava alla meglio lavorando di giorno, frequentando all'Accademia di Brera la scuola serale d'ornato. La sera d'un dì di festa, dalla finestra malinconica del sottotetto ch'era la sua casa deserta e senza focolare, guardava calare il tramonto sulle guglie del duomo e la città distesa, angustiato dalla solitudine nella quale viveva e gli pesava più del solito, da una brama più che mai disperata d'amare e d'esserne

amato. Nel pomeriggio era stato a un concerto, e poi per le strade, tra gli echi delle musiche, tra l'anima che gli volava attorno, ogni sguardo con cui s'era incontrato nella folla domenicale gli era parso che lo guardasse insolitamente con simpatia. Aveva anche visitato quello stesso pomeriggio una mostra d'arte contemporanea, dove le pitture insulse che aveva viste, un certo paesaggio che la gente ci si fermava in estasi ma valeva come il resto anche se le pennellate c'erano più larghe e più grasse, l'avevano disgustato e indispettito. Però un amico — artista s'intende — col quale s'era accompagnato all'uscita e s'era sfogato, l'aveva contraddetto, e che a lui il paesaggio e anche molto del resto piaceva, e gli piaceva moltissimo. Avevano tirato avanti taciturni e si erano separati presto con mala grazia.

Allora dall'alto di quell'abbaino lassù, e a valle la città tradita perchè la pittura vi era falsa e gli uomini, anche se non se n'accorgevano, vi erano deserti di pittura vera, il giovane credulo e derelitto stabilì che per il bene di tutti avrebbe fatto il pittore lui, convinto che l'arte sua sarebbe riuscita diversa da quella d'ogni altro, che era destinata a soccorrere l'umanità e che, mettendolo frattanto in comunicazione con tutti gli uomini, la sua solitudine avrebbe avuto termine. A questo modo, quello ch'era in disordine sarebbe tornato a posto. L'indomani si presentò a Brera di mattina e s'iscrisse al corso di figura. All'alba della sua giornata, nel ragazzo trasognante, malato di solitudine e di affabilità, persuaso di avere delle responsabilità e delle possibilità che effettivamente non gli competevano nè competevano all'arte, s'annunzia il Segantini di Savognino e del Maloia, pittore solido ma talora svagato da fisime di simbolismi misericordiosi e d'infatuazioni umanitarie, predestinato a una solitudine che da principio l'accorò e diventò poi la mania e la compagna della sua maturità, frainteso, in onta alla sua smania di affiatarcisi, dalla società degli uomini e perfino dagli amici più prossimi, come quando — allora da ragazzo — camminava taciturno e distante col compagno a cui si era confidato.

A Brera — se si volesse credere a lui — sarebbe passato, ma di corsa. «Vi stetti — dice — pochi mesi; e questi bastarono a farmi capire l'inutilità dell'insegnamento accademico per coloro che sono nati coll'anima eletta d'artista, e il danno che tali Accademie recano all'espansione dell'arte vera, creando un maggior numero di pittori che non sono artisti». Dove si vede che anche Segantini, ricalcando i luoghi più comuni, potè replicare una volta di più la vecchia canzone di quanti pittori e scultori dicono corna della scuola finchè non li stipendiano perchè c'insegnino. Non è il caso di Segantini, chè effettivamente tra lui e le

accademie non corsero nè impegni nè tresche, e poi era la lealtà e il disinteresse fatti persona. Ma il fatto è che i corsi di figura li frequentò tre anni, nobilmente fregiato da medaglie di bronzo e da medaglie di argento. Tre anni, coi due di prima alla scuola d'ornato, in tutto fa cinque, e se quello che c'imparò gli servì poco o niente, o se gli fece più male che bene, dal saggio di scuola dell'ultimo corso si data di solito il principio della sua attività storica.

Il saggio è il *Coro della chiesa di Sant'Antonio* che non ho veduto, ma chi lo vide e il suo autore assicurano che per raffigurarvi l'effetto della luce v'erano impiegati d'istinto i colori divisi. Presagio o divinazione anche questa del suo divisionismo a venire ? La sua attività viene poi generalmente compartita in quattro periodi : Milano dal '79 all'81, Brianza dall'81 all'86, Savognino dall'86 all'89, Maloia dal '94 al '99 quando morì.

Non era fatto per vivere nella società degli uomini. Credo che bastasse guardarlo per convincersi che non ci stava dentro.

Ho sotto mano due istantanee, dove non è imbalsamato come nelle fotografie di riguardo, nè passato allo staccio dello stile come nell'autoritratto del '95, o assunto fuori del mondo come nell'altro autoritratto del '90 che ha in mente il Sudario. Nella prima istantanea è seduto a tavola con la moglie e i figlioli nel tinello di casa sua, e pare ingrandito lui solo da un trucco fotografico, di tanto sormonta tutti gli altri, tanto spazio occupa. Dalle due luci nere degli occhi potenti gli si spandono attorno gli sguardi giganteschi, avvezzi a percorrere i panorami e calcolare le distanze. Quest'altra volta fu colto a una festa engadinese, e lo strappo tra lui e il prossimo è più risentito. Gli stanno vicini due signori ben messi con colletto alto, tubino e *pardessus* che sembrano posarsi in terra appena come se pendessero da un filo, e discorrono tra loro. Pesante invece, piantato, irremovibile, Segantini, magnificamente taciturno e solingo nella piccola folla, è come il monumento di se stesso, fisso a contemplare monumentalmente ciò che le altrui pupille urbane e vaganti non si curano di scorgere, fatto come i monumenti d'una sostanza poderosa e distratta. Anche questa volta, che a volerlo controllare risulterebbe più o meno normale, è più grande di tutti.

La sua vastità, quando si trovava in mezzo alla gente, finiva per imbarazzarlo e per mettere in imbarazzo. Si palesava non tanto dalla sua appariscente esuberanza e sanità corporale, (« mi sento enormemente gagliardo », gli capitò un giorno di scrivere), ma dalla grandiosità della sua indole, dalle sue straordinarie vocazioni volontà ed illu-

sioni, sensibili anche allora ch'erano silenziose e latenti, sicchè sul principio — ad onta dei suoi programmi fraterni e dei suoi appelli confidenziali — non gli riuscì d'intendersi col pubblico, e fin tanto che non ebbero rinunciato del tutto al poco piacere di frequentarsi, si trovarono a vivere, il pubblico e lui, in un malinteso perpetuo, con diffidenze e malevolenze reciproche, con mutue incomprensioni e mutui oltraggi, con quanto disagio e disorientamento comune non è difficile supporre. Ne derivarono, conseguenze transitorie ma moleste, i quadri che dipinse a Milano e in Brianza bassa, conformandosi — perchè abbaiava, ma in fondo era timido — al dettame altrui, con una remissività di cui non s'avvide o che non ammise e che gli altri non gli riconobbero, ma non fu per questo meno docile e meno nociva.

Della sua produzione anteriore all'83 è meglio sbrigarsi in fretta, Per quanto a parole facesse il rivoluzionario e gli altri lo credessero tale e si facessero il segno di croce, a Milano, nella patria della sana pittura lombarda e delle tenerezze Cremoniane, s'impressionò di quegli esempî che non erano per lui, e li interpretò alla meglio con una ritrosaggine seccata che, senza conferire alle pitture sue un accento suo, le rese superficiali e sbadate. Per di più non si peritò di servirsi della pittura per raccontarvi aneddoti e smorfie. Titoli come *Una culla vuota*, *Babbo morto*, *Ai nostri morti*, sono annunzî di disgrazie e non invogliano. Altrove sono smancerie e pastorellerie di baci alle fontane, d'idillî campestri e montanini, di contadine civette, di amori tra le anitre. O — peggio — sono satire goffe. In uno dei due quadri di un dittico polemico, un cappuccino in ginocchioni dipingeva una Madonna Tiepolesca. L'altro quadro rappresenta uno studio col suo ciarpame, un modello rassegnato in posa di crocefisso, un pittore grasso e barbone che, pennelleggiando distratto, sghignazza con tre modelle sguaiate che gli si arrampicano dietro le spalle e danno a vedere d'aver già fatto troppe volte gli affari loro con Cremona e Mosè Bianchi.

Nella maggior parte di cotali manifatture Segantini dimenticò per il momento la propria natura e i propri natali, per atteggiarsi a lombardo e scapigliato. Fu ancora meno male. A Milano era vissuto, viveva, e si potrebbe dire che, transitoriamente e senza aderirgli, appartenesse. Quando, messi da parte gli aneddoti, si concentrava a dipingere, riuscì a realizzare qualche natura morta che, se non avesse fatto altro o se avesse fatto sempre così, gli avrebbe garantito un posto onorevole tra i veristi lombardi d'allora, i quali, sempre troppo materiali, quand'erano in vena, riuscirono però evidenti e godibili. Anzi le nature

morte di Segantini, a ripensarci bene, devono essere iscritte nel conto del verismo lombardo tra le partite più attive, nè può negarsi, senza che per ciò si debba mutar sillaba a quanto s'è detto qua sopra, che anche tra aneddoti e smorfie non gli sia capitato di dipingere qualche pezzo piuttosto bene e talora molto bene. Ma, a parte che l'apprezzamento ne riesce, in quelle sedi equivoche, notevolmente disturbato, è pittura non sua. Molti deplorano che non abbia seguitato a dipingere tutta la vita allo stesso modo di quegli anni, ma vuol dire che sono gente facile da accontentare. E poi bisognava che Segantini fosse nato diverso, tutt'altro da quale nacque.

Fu peggio quando cedette alle seduzioni di Michetti. Costui gli faceva cenni da lontano, da un Abruzzo fatturato e cincischiato, che a Segantini di ceppo popolaresco, al suo naturalismo cloroformizzato ma non distrutto, che in quel suo sonno torbido e spiacente tornava a rivoltolarglisi dentro, alla sua nostalgia d'aria campestre e di semplicità ch'era assopita ma non soffocata, fece l'impressione, tanto n'era smanioso, d'essere autentico, da tuffarcisi a capofitto proprio per nostalgia di natura, per sete d'aria e di semplicità. Cascato in quella trappola, la pittura gli diventò più strangolata di prima, barocca, bastarda.

In Engadina, al Maloia, in vetta allo Schaffberg fu un modello di vita solitaria e sedentaria. Gli capitava di vivere mesi e mesi tra la capanna e la tela piantata a pochi passi da quella, e di lavorarci perfino quindici ore su ventiquattro; e se proprio non poteva fare a meno, che lo tiravano per le braccia in città, ci si sentiva solo come non si sentiva lassù, ed era tutto un sospirare la sua capanna d'eremita e l'Alpe deserta. Ma prima dell'83 fu un vagabondo sviato e scontento. Quando racconta di quel giorno che uscì fuori dall'Arco della Pace e si mise a marciare per la terra sui suoi due piedi di bambino, racconta in verità come s'avviò a un interminabile pellegrinaggio di cui si riposò uomo fatto in Engadina. Soltanto colà gli riuscì finalmente di riposarsi immobile e solo, e in faccia la solitudine e l'immobilità delle vette.

Era venuto al mondo per ascoltare i muggiti dei bovi e i venti dei monti, e per imparare il disegno — sono parole sue — «nei pascoli alpini, seguendo coll'album ora questa pecora ora quella». Il fragore della città, le ciarle degli uomini non avevano servito che a distrarlo dalla sua musica. La scuola, per volergli insegnare il disegno di tutti, l'aveva distolto da esercitarsi nel disegno suo e l'aveva addestrato a pratiche vane e sbandate, che rispetto a lui costituivano altrettanti

errori, da doverci sudare a rimediarli e a rimettersi in strada. Anche dopo che, nella sua pena di scoprirsi straniero tra quelli che seguitava a considerare fratelli, sensibile com'era ad onta della sua scontrosità, si lasciò sopraffare dai languori e si propose — è ancora lui che parla — « di riprodurre i sentimenti che provava specialmente nelle ore della sera quando l'animo gli si disponeva a soavi malinconie »; la pittura smargiassa che gli toccava d'incontrare per via tutte le volte che calava a Milano o che veniva a villeggiargli lì vicino in Brianza, era la meno indicata a fomentargli i dormiveglia elegiaci. Finchè visse tra gli uomini, non gli riuscì mai di viverci a modo suo.

Soltanto nell'83 quando si provò a prender quota, le cose cominciarono a andare. Gli duravano tuttavia l'umore patetico e l'amicizia dei crepuscoli e gl' ispirarono due nobili pagine crepuscolari: *Messa prima*, dove il vecchio prete sale per la scalinata immensa della sua chiesa nell'alba innocente e digiuna, quadro illustrativo anche questo e decorativo ma limpido; *Ave Maria a trasbordo* dove, anche nella prima edizione che per essere precisi è dell'82, c'è dignità e c'è poesia, anedottica ma sentita. Il crepuscolo della sera vi sospira la sua stanchezza pensosa. Meno poetici che fu meglio così e più disimpegnati, sono i quadri naturalistici compiuti tra l'83 e l'86 in Brianza alta, da dove il vero Segantini prese l'avvio. Migliore di tutti è *Alla stanga*, che fu dipinto per l'appunto nell'86 e segnò nella storia del pittore una data fondamentale, nella storia della pittura italiana dell'ottocento una data che non può essere dimenticata.

Ma negli alti pascoli dell'Engadina, al Maloia e più su, dove non udiva voce d'uomo nè squille di campanili nè campanacci d'animali, ma solo abbaiare il cane suo e sibilare i venti, respirò dopo tanto l'aria che gli voleva. La semplicità di tutto, l'infinito che lo circondava da ogni parte, gli rievocava i paesaggi che aveva visti da bambino camminando sui monti, e gli erano restati in mente, come tutto ciò che ricordiamo dell'infanzia, molto più grandi del vero e portentosi. Li rievocava e li superava. Così anche ciò che scopriva adesso, lo accoglieva con aspetti che gli sembravano domestici; eppure ogni volta il suo stupore era nuovo. Ogni aspetto, ogni suono, il colore d'ogni ora, il gesto d'ogni creatura, serbava intatto il senso originale e una santità primordiale: la nuvola in cielo, e nella pozza stagnante nel prato dopo la pioggia e lo sgelo, il belato del capretto e la poppa gonfia di sua madre, la neve senz'orma, la guglia del picco, il mistero del fiore che fiorisce e del grembo che partorisce, il bove e l'uomo che bevono alla stessa polla entro un cerchio di cime candide, l'arcano della morte dove l'essere

trapassa in mezzo alla natura incommensurabile con un piccolo respiro che non s'ode. Se l'avventura di Segantini si fosse conclusa in Brianza sarebbe stata di uno come ce ne furono altri; inerpicatasi tra gli alti pascoli e le nevi fu l'avventura sua, e fu un'avventura mirabile e straordinaria. Lassù si emendò dagli errori, si riscattò dalle distrazioni e dalle debolezze che aveva subíte in pianura e serbate a mezza costa, e arrivò a vivere e a sentire per la prima volta a modo suo, a vedere finalmente a modo suo gli uomini e le cose.

Vedere vuol dire per i pittori tutto o quasi tutto, sicchè, tra i pericoli vecchi e nuovi tra i quali gli capitò anche in seguito di barcollare, Segantini riuscì a tenersi in piedi. E ancora oggi, dopo molti anni che fu celebrato poeta da letterati orbi, si può parlare di lui a occhi aperti come d'un pittore. Prima però, col rispetto ch'è dovuto anche ai suoi errori alle sue debolezze alle sue distrazioni, bisogna seguitare ancora per qualche pagina a non lodarlo.

II.

Il granchio dei letterati in parte fu colpa loro, avvezzi quali sono e, più, quali erano anni fa a guardare le pitture come se fossero pagine di libri, o tutto fossero fuorchè pitture. In parte dev'essere imputato agli umori dell'epoca dove Segantini s'incontrò a dipingere e gli altri a scrivere; poi, per un'altra parte, anche a lui. Tralasciando definitivamente le responsabilità poco interessanti dei letterati e, per il momento, quelle del pittore, bisogna ragionare degli umori dell'epoca, dell'ultimo ventennio cioè dell'ottocento, quando la pittura italiana mostrava di essere disorientata e lo era.

Era purtroppo un cimitero. Faruffini, il novelliere della *Vergine del Nilo*, il pittore degli *Etruschi a Perugia*, si era avvelenato nel '69. Era morto nel '73 il Piccio che aveva modernizzata e ravvivata la pasta pittorica e rivalutato di fondo, contro la vanagloria del disegno lineare, il colore onnipotente; nel '78, Tranquillo Cremona sentimentale e borghese ma con un suo estro, mentre Ranzoni, che non bisogna esagerarlo ma era meglio di lui, languiva maniaco e sfinito. Nell'82 spariva anche Antonio Fontanesi inventore, per l'Italia, d'un paesaggio sognante e, ciò che più conta, dipinto. Restava poco che si vedesse. Il verismo, che aveva spalancate altrove le ali e spiegatevi eroicamente le proprie virtù, in Italia campava rassegnato in disparte, confinato tra Firenze e dintorni dove Fattori dipingeva da maestro per conto suo, troppo

riservato e minuto perchè gli badassero. Quanto al realismo di Carcano e di altri lombardi, faceva rumore ma concludeva poco. Di Favretto molti si beavano perchè era lepido, ma che fosse pittore nessuno s'accorgeva. Neanche lui. Domenico Morelli veniva onorato spropositatamente, e, dopo i successi riscossi proprio tra l'80 e l'83 a Torino a Milano e a Roma, solcò i brevi cieli della gloria locale la stella cadente di Michetti. La pittura italiana, arrivata in fondo a un vicolo cieco, ci si era incastrata e si perdeva a discutere.

A Milano, a Roma, a Firenze e dappertutto s'andava discutendo difatti d'arte vecchia e d'arte nuova, e s'alzavano le voci. Il campo era in armi. Non si sarebbe detto che i due partiti si volessero bene. Però le questioni erano, più che d'altro, di corteccia. La superficie della pittura alla vecchia era liscia, il disegno scritto, il colorito variopinto. La superficie della pittura giovane era scabra, il disegno abbastanza disimpacciato, sopraffatto dal colore speso, questo, senza economia e, a paragone delle amenità altrui, contegnoso. Nel fondo del fondo gli uni valevano gli altri, e tutto avrebbe potuto finire con una stretta di mano; ma poichè, partiti in guerra, bisognava guerreggiare si giunse a confondere sistematicamente l'arte ch'è l'arte cogli espedienti e i trucchi del mestiere, come se tutto consistesse nell'impiegare i pennelli lunghi o i pennelli corti, nel fare liscio o nel metter giù la pasta a grumi o nello schiacciarla colla coltellina, nello striare le arie col pettine o nel lasciarle com'erano. Oggi che le cose sono rivedute a distanza e si rimettono a posto i valori, eliminando o svalutando quelli che non contano o contano poco, risuscitando e rivalutando quelli che se lo meritano e non si vedevano, quel periodo risulta diverso da quale potè parere ai suoi giorni. E meglio così. Ma quale risultava allora la pittura d'allora, a riguardarla cogli occhi d'oggi, farebbe l'effetto d'essere piccola piccola e terra terra.

Tra circostanze di tal fatta, come spesso accade che per fuggire da un eccesso si finisce a dar dentro nell'eccesso opposto, si manifestò come un diversivo o una reazione, tra l'80 e il '90, un neo-idealismo megalomane e aerostiere. Contro il positivismo di Morelli che aveva truccato la pittura storica e religiosa rimpannucciandola alla moda realistica, contro i programmi grezzi dei realisti lombardi e la loro cucina bisunta, contro Michetti, che nei suoi quadroni e quadretti di genere in cornice di *péluche* dipinto a mano, traduceva in vernacolo abruzzese lo *chic* napoletano di Morelli, contro gli altri prodotti della stessa risma; s'impancò e prese piede una sete titubante ma affannata d'ideale. Si ardeva di

spostare le basi e le funzioni della pittura per stabilirle fuori di posto, di assoggettarla a massaggi spirituali e a inalazioni musicali, di sposarla alla letteratura che fu sempre e sempre sarà la sua nemica peggiore. In verità quest'altissima marea di misticismo che in Italia capitò di colpo, all'estero (perchè veniva di là) ondeggiava da un pezzo, rigurgito ritardatario di romanticismo bodleriano mal digerito o sofisticato da gente troppo poco salubre per poterne assimilare il nutrimento potente; ingarbugliato dai misteri, tenebrosissimi allora per i più e però tanto più redditizî, della musica di Wagner, dalle trasognature e dagli ermetismi della poesia circostante, dagli egotismi di filosofi e scrittori in voga o in discussione; il tutto santificato in qualche caso di compunzione cattolica. Le esposizioni bulvardiere della Rosa-Croce, punto d'incontro degl'idealisti, simbolisti e sottospecie di Parigi e d'altrove, non venivano inaugurate senza messe propiziatorie allo Spirito Santo accompagnate all'organo da musiche del Parsifal.

Chè se in quella capitale spregiudicata il neo-idealismo ebbe per lo meno una fisonomia e forse anche uno stile, in Italia, conosciuto più che direttamente per sentito dire e spaesato, si degradò e s'impasticciò per conformarsi alla scarsa malizia e al provincialismo del posto. Più che un fatto si ridusse a determinare un'atmosfera, a diffondere l'opinione che bisognasse fare anche da noi qualche cosa di molto spiritato e di molto prezioso, ma senza sapere che cosa. D'altronde l'aria che tirava allora in Italia, autentica o fatturata, era tutta, in un senso o in un altro, piuttosto idealistica. Il classicismo di Carducci respirava gloriosamente. D'Annunzio sbalzava i similori dell'Isotteo e lambiccava la prosa sofistica delle Vergini delle Rocce. Leonardo, genio troppo sparso per non riuscire in pittura approssimativo e distratto, in quanto era approssimativo e distratto era venerato anche in pittura come il più grande. Poi non ci si peritava di dirupare da quell'altitudine e di prendere sul serio, per esempio, Böcklin. Si bisbigliava di simboli, esoterismi, allegorie. La vecchia pittura di genere si promoveva di grado — credo per anzianità — e si ribattezzava pittura sociale o pittura di pensiero. Pensiero idealità spirito poesia erano diventate parole d'uso correntissimo, e correvano anche colà dove riescono più tremendamente perigliose. In bocca cioè dei pittori.

I quali pittori che non sapevano da qual porto dovessero salpare e con quale nocchiero per navigare incontro all'idealismo e alla poesia di cui non potevano ormai fare a meno, non si sa come nè perchè, ma forse per suggestione di letterati confidenti e saputi, o per via delle mode inglesi che cominciavano a spadroneggiare, oltre che sulle liriche,

sui mobili e i sopramobili delle case e sul modo di vestire della gente, finirono a risolversi — e fu ancora una volta per sentito dire — per il Prerafaelitismo e le sue discendenze più o meno legittime fino a Watts e a Crane. Il Prerafaelitismo era nato, come tutti sanno, nell'Inghilterra di quarant'anni prima, dove certi giovani ai quali si era poi aggregato un esteta ottuso e fanatico, avvisarono che la pittura inglese, stanca delle belle maniere accademiche o d'altro, si ritirava sull'Aventino a studiare la natura vera; ma, per paura dei colpi d'aria aperta, nelle sale dei musei, nelle opere, per essere precisi, dei trecentisti e dei primi quattrocentisti. Le studiarono difatti coscienziosamente, naturalmente con risultati relativi, chè i quadri di Millais e di Hunt non si differenziano sostanzialmente dagli altri quadri che si andavano dipingendo un po' dovunque sulla metà dell'ottocento. Ma chi, non avendo mai viste le opere loro, si fidava delle loro parole e di quelle dei loro zelatori, si persuadeva che nei Prerafaeliti, spiritualisti per autoacclamazione, amici intimi di esteti e di poeti, bestie nere degli uomini pratici del loro paese, s'era incarnato il verbo pronosticato ed atteso. L'equivoco prese piede quando capitarono dalle nostre parti e passarono trepidando di mano in mano alcune riproduzioni delle opere di Dante Gabriele Rossetti, che in seno alla confraternita nordica, compassata e protestante, aveva insinuato, senza farvi per altro nè scuola nè colpo, la propria passionalità meridionale e cattolica, la propria mestizia di poeta esiliato, le proprie vertigini di morfinomane; e s'inventò che il Prerafaelitismo fosse tutto più o meno eguale a lui.

Il *Convito* di Adolfo De Bosis, che stampava frattanto fanfare fragorose sul Rossetti, incensava il Prerafaelitismo e sputava sulla pittura francese anche quando parlava d'altro e pareva che sospirasse. Nelle mostre artistiche comparivano quadri centinati non per altro che per rendere omaggio a Hunt, a Millais, a Madox Brown. Nello stesso *Convito* si tributavano onori regali a un nominato Elihu Vedder, riscontro americano del Prerafaelitismo europeo, padre di simboli pasciuti e rifiniti. Nessuno lo ricorda, ma allora, dal trono di carta a mano di quella rivista reputatissima, teneva circolo, nè si può escludere che lo stesso Segantini lo frequentasse, in incognito, volentieri.

Si andava distendendo sulle teste di quei pittori italiani ch'erano venuti in fregola, ahimè, d'idealismi a programma, a nascondere il cielo vero, a perdere quei tali che si potevano perdere senza rimpianti, a confondere definitivamente o di passaggio qualcun'altro ch'era peccato, un cielo falso: un telone esotico e perplesso di stile Liberty.

Sotto quel telone anche Segantini corse i suoi pericoli e non li evitò. È molto probabile che il suo temperamento di pittore, il suo naturalismo istintivo e la sua provvidenziale ignoranza avrebbero finito per salvarlo in tutti i modi, ma la propensione alle corrispondenze metafisiche e ai monologhi filantropici, il vizio di scrivere lettere a scrittori professionisti e di riceverne — ch'era peggio — da loro, era insidioso. E difatti gli fece del male. Comunque fu meglio per lui e per tutti che, assisosi all'agape sacra, c'incontrasse, a fargli gli onori di tavola, uno che aveva anche lui le sue idee e alle fisime del giorno pare che a momenti credesse, ma insomma era intelligente, aveva girato il mondo, aveva visto molto, era pittore. E poi gli premeva, anche per considerazioni personali e praticissime, che Giovanni amministrasse prudentemente le proprie facoltà e non le dissipasse tra le nuvole. Quest'uomo fu Vittore Grubicy de Dragon della ditta Fratelli Grubicy che, com' è risaputo, furono i mercanti di Segantini.

Vittore, non foss'altro, conosceva per ragion veduta e, se lo pensava, almeno pensava con chiarezza ciò che gli altri sapevano in confuso per averlo sentito dire e che pensavano al buio. Nè certo si era fermato ai Prerafaeliti e a Liberty. Piuttosto in Inghilterra aveva occupato il suo tempo a veder bene Turner e Constable ; in Olanda, Antonio Mauve che oggi è dimenticato o quasi, ma allora era qualcuno ; in Francia, Corot e gli altri del '30, gl'impressionisti, i luministi. Conosceva la pittura contemporanea meglio d'ogni altro italiano, anche perchè, essendo sordo come le campane, l'aveva contemplata tutto chiuso nel suo cerchio di silenzio, senza distrazioni, con un'attenzione, oltre che intelligente e colta, solinga e concentrata. E restituitosi in patria sazio d'esperienza e usato a rievocare di continuo quello che aveva veduto, se anche si trovava ad essere nel mezzo della conversazione più animata e frattanto gli ribalenava l'immagine d'un quadro o si riscopriva nel cervello che sempre gli fermentava il lampo d'un'idea o il filo d'Arianna d'un sillogismo convincente, toltosi il cornetto dall'orecchio, si ritirava tutto solo a contemplarsi quell'immagine, a covarsi quell'idea, a dipanare quel filo, nel nirvana che gli si creava attorno impenetrabile e immenso. E così le possibilità di meditare e di darsi ragione gli si moltiplicavano a comando. Ne era beato e si vedeva, chè, almeno da vecchio come io lo ricordo con una barba incredibile di profeta, aveva negli occhi ceruli una felicità perpetua più incredibile ancora. Quando poi gli tornava la voglia di conversare, rialzava il cornetto e, solo che l'interlocutore ci mettesse un po' di buon volere, non perdeva una sillaba, finchè, se andavano d'accordo, il cornetto scivolava giù di nuovo ed

egli intendeva l'altro agli sguardi ai gesti ai sorrisi. Nè il dialogo riusciva per ciò meno eloquente e proficuo.

Con Segantini, cornetto o no, le conversazioni furono inesauribili e rimasero inesauste, non tanto a Milano dove il montanaro discendeva di rado di furia e di malavoglia, ma su in Engadina dove il profeta ascendeva di frequente, e la visita durava talora come in un mistero gaudioso circa tre mesi, talora anche più, anche tutt'un inverno. Una volta Giovanni gli fece il ritratto col cornetto e la pipa madornale, che riuscì parlante. Un'altra, e fu nell'86, Grubicy trovò l'amico sconfortato dallo squilibrio che riscontrava tra il nitore dell'aria di montagna e le tinte sulla tavolozza opache e sorde, disperato per la rovina dell'*Ave Maria a trasbordo* che, dipinta a suo tempo con impasti e sovrapposizioni, era tutta crepata, e lo persuase a rifarla con la tecnica divisionista che Segantini sposò da allora, si può dire per sempre. Una terza volta fu verso il '90, e Grubicy, essendosi pensato di esporre le opere recenti del suo amico nella saletta dell'albergo di Savognino dove abitavano, sotto gli occhi virginei dei valligiani, a lontana disfida e a dileggio dei critici di professione, e per convincersi vieppiù, se ce ne fosse stato bisogno, dei portenti della tecnica nuova, ebbe la consolazione di constatare come le cose dipinte, prati cieli manze gente capanne, a sentimento e a detta di tutti erano identiche alle vere, anzi parevano vere, ma vere da sbagliarsi. E tanto sembrò a tutti due, lassù sulla montagna, perentorio.

Cantassero a Milano quelli della *Perseveranza* e i professori di Brera !

Vittore aveva i suoi eroi sbagliati : Böcklin, Watts, Moreau, Burne Jones, Gabriel Max. Aveva i suoi falsi vangeli e le sue fiabe. Non sarebbe passato molto tempo, e si sarebbe messo a sostenere addirittura che la pittura, quando fosse riuscita a suggerire idee pure per mezzo di notazioni slacciate completamente dalla realtà, sarebbe stata la più meritoria pittura che mai. Ma con Segantini non gli mancavano le ragioni di parlare sul serio ; e se gli faceva intravvedere ogni tanto e di scancìo i simbolismi, gli idealismi e gli altri riti e messe nere che si celebravano nel gran mondo d'oltr'Alpe, lo faceva più che altro per avere qualche pretesto di più da dar addosso di sfuggita al senso troppo comune e troppo pratico della pittura milanese. Si riservava Grubicy di far l'arcanista in città e in polemica col pubblico grosso, quando i pittori di Milano e i loro complici si sarebbero scagliati codardamente su taluno che, buttatosi a nuoto contro corrente, era in rischio d'af-

fogare. Con Segantini che era del mestiere, poteva ragionare sul serio, poetico ma grammaticale, spirituale ma sensato. Si accontentò pertanto di dar spallate a un uscio aperto discorrendogli più che d'altro di suggestione nelle arti figurative, e di adescarlo al divisionismo, articolo primo e immacolato della sua fede, articolo d'importazione e d'esportazione di Casa Grubicy.

Grubicy parlava a Segantini da collega, chè anche lui — s'è detto — fu pittore, prima in potenza e dall' 89 di fatto. Elucubrava certi quadrettini e trittichetti svaniti, con una particolare preziosità e gentilezza, selvette e alberini sognati in un'ora indefinibile, nebbie intenerite, rosate e azzurrognole. Le faceva a memoria, ossia d'evocazione come dicevamo tutti a quegli anni per sceverare una pratica decorosa dal manierismo dozzinale, chè se il soggetto non l'aveva sotto gli occhi al momento, però lo aveva visto una volta e adesso tornava a vederlo, risuscitato da un appunto d'allora appena tinto o da poche tracce di matita. Tanto si faceva usualmente e tanto si seguita a fare, ma secondo lui erano miracoli. Raccontava e ricominciava a raccontare di quella volta che, ripunteggiando a Milano sotto un sole che spaccava le pietre un paesaggio visto cinqu'anni avanti in riva alla Schelda in una giornata di pioggia, tanto era fuor di sè ch'era persuaso di vedere quella pioggia stagionata e olandese grondargli lì a Milano sulla tavolozza e la tela d'adesso e, poichè lo richiamarono di colpo, fece l'atto di chiudere l'ombrello che gli pareva proprio di stringere tra le coscie e, non trovandocelo, rimase male. A Segantini tanto non sarebbe capitato, perchè di solito preferiva di dipingere tutto dal vero, anche gli angeli colle ali e le altre faterie, ma era — Grubicy lo concedeva e aveva ragione di concederlo — era lo stesso. Tutt'e due quel pezzo di paesaggio che ritraevano ce l'avevano dentro nell'anima, e questo dell'anima cercavano di significare, non l'altro materiale e comunale che avevano o avevano avuto materialmente di faccia. Questi termini rari come suggestione, che al Carcano e agli altri stomaci grossi parevano delicatezze e dolcerie da non mettercisi neppure, non volevano indicare nient'altro che la visione poetica di una realtà trasferita automaticamente, dal modo di vederla personale dell'artista, nel regno dell'anima sua, e la raffigurazione di questa realtà, così trasferita e così trasfigurata, per mezzo d'immagini adeguate alla spiritualità d'un tale soggetto, non rappresentative ma suggestive. Niente dunque di straordinario almeno per noi d'oggi, che a certe massime eterne e a certe frasi provvisorie abbiamo fatto il cervello e l' orecchio.

Grubicy sbagliò quando cominciò a palleggiare con Segantini certi

termini foresti come letteratura e come musica che, quando si discorre di pittura anche a duemila metri dove l'aria è ossigenata, non si sa mai che infezioni rechino. Arrivò addirittura al punto di voler addomesticare alla letteratura e alla musica quel montanaro senza ortografia, esortandolo a scrivere delle trame poetiche per commenti musicali, con effetti immediati poco rassicuranti e coll'altro effetto di avergli messo dei grilli nel cervello. Accortosi del guasto, Vittore, ch'era uomo d'ingegno e pretendeva da Segantini che seguitasse a dipingere, nè sognasse fantasmi ma concretasse vacche e scarponi, corse ai ripari. Mentre a Milano portava in palma di mano chi dipingeva colla testa e i piedi nelle nuvole, al Maloia strapazzava Segantini perchè non teneva la testa e i piedi attaccati alla terra. Finirono per disgustarsi. « Attendi che ti risponda ? — gli scriveva Segantini verso la fine del '90. — Com'è possibile ? Siamo tanto lontani dall'intenderci che credo convenga non parlarne più ».

Aveva fatto meglio a parlargli di divisionismo. Ci si era messo di proposito (e quando cominciava non era probabile che smettesse), rievocando quelli tra gli antichi che, senza volerlo e senza saperlo, pure se n' erano valsi anche loro e se n'erano avvantaggiati, citando Rood, Chevreul e altri testi come avrebbe fatto un fisico patentato, esaltando i maestri stranieri che col divisionismo programmatico e scientifico avevano fatto miracoli, appoggiandosi eruditissimo su esperienze e su analisi di gabinetto. « Dati due colori mescolati sulla tavolozza — ripeteva a Segantini che si tirava la barba, — dati i due colori medesimi nelle identiche proporzioni di prima ma non più mescolati, ravvicinati invece l'uno all'altro, così da farci vedere la tinta composta che si forma nella nostra retina se li guardiamo a giusta distanza ; questa seconda tinta sarà tanto più pura e luminosa di quella impastata, che per farla eguale a quella bisognerebbe sporcarla con cinquantadue parti su cento di nero e poi snervarla ancora con nove parti di bianco. Il che dimostra che i colori, se vengono adoperati divisi, aumentano del sessantuno per cento la brillantezza e le luminosità della tavolozza. Senza contare che i colori impastati sono fermi e duri come questi qui delle pareti di casa tua, ma quelli divisi vibrano e tremolano ch' è un incanto, proprio allo stesso modo — guarda fuori — della luce sulla neve e nel cielo. E poi, se dipingi diviso, i tuoi quadri invece di diventarti neri e di cascarti a pezzi che fanno pietà a guardarli, saranno sempre sani e sempre belli ».

Segantini guardava fuori il sole sulla neve, il cielo terso. Guardava dentro. Vedeva l'*Ave Maria* buia e crepata.

Chi non gli rese un servizio fu Gaetano Previati.

Sullo scorcio del secolo scorso e sul principio di questo, Previati era ritenuto da molti per un maestro tanto più sublime quanti più erano quelli che lo denigravano. Era un santo. Gentile e trasecolato, con una mestizia sorridente che all'occasione gli si trasformava di colpo in un'aggressività corrucciata e caparbia se si metteva a parlare dei propri dogmi con una fiera religione, quando s'era insieme a lui sembrava d'essere in chiesa. L'arte sua che, se non era precisamente pittura, era il compendio di un travaglio indiscutibilmente nobile e anche troppo spirituale, aveva un aspetto che era tutto suo, perchè com'egli dipinse non dipinse nessuno; dall'intemperanza e dall'eccezionalità delle sue deformazioni mistiche deducemmo a precipizio che almeno in Italia fosse più moderno e più grande di tutti. Poichè si sta trattando dei rapporti che intercorsero tra lui e Segantini, mette poi conto di rilevare che Grubicy, il quale seguitava a funzionare dietro le spalle di Segantini da angelo imbronciato ma tutelare, fece anch'egli di Previati moltissimo calcolo, e fu proprio nel '91 che, duellando per amor suo, s'armò della parola «ideismo» coniata appositamente per l'occasione e scrisse in proposito pagine celesti.

All'esposizione di Brera del '91 Segantini esponeva le *Due Madri*, Previati la *Maternità* che fu il primo dei suoi quadri simbolici. Nelle *Due Madri* si vedevano dentro una stalla, sotto il chiaro d'una lanterna qualunque, una montanara insonnolita col suo lattonzolo che le ronfava sui ginocchi, e una manza e il suo vitellino di pochi dì buttato ai suoi piedi nello strame. Questa tela meditata, senza più traccia della maniera anedottica e sparsa adottata già dal pittore, era come irrigidita da un eccesso di schematismo e di linearità, specialmente scomodo per la figura umana che di natura è dinamica e flessibile e che v'era inchiodata e squadrata con suo visibile stento. Attorno alla testa della donna, schiacciatale contro la spalla da un colpo sodo di patetica Botticelliana, spirava aria di museo; evidentemente qualche letterato in vena di Prerafaelitismo, che conosceva Firenze e, a Roma, la Madonna tanto appassionata della Borghese, aveva presentato Sandro a Giovanni. Ma, ad onta di ciò, il quadro era eccellente, e il sospiro estetizzante della brezza fiorentina vi era soverchiato dai fischi greggi del vento montanaro, anche se questo restava fuori dal presepio tiepido a picchiar testate nell'uscio e nelle finestrelle.

Donna ci voleva dir donna, manza manza, lanterna lanterna, e via dicendo.

Invece la tela di Previati era un geroglifico. Grande — neanche fosse fatto apposta — allo stesso modo e di formato simile, appariva come una caligine mai vista, dove fluttuavano delle larve che si volatilizzavano in un simbolismo gassoso. Manifestazione che, dopo averla levata alle stelle in un libro appassionato trent' anni fa quando giudicarla era difficile, non vogliamo peritarci a screditare adesso, che giudicarla, dati i concetti correnti, è più arduo ancora ; ma — per quanto oggi ci sembra — troppo assorta e musicale perchè il pittore avesse potuto dipingerla senza distrarsi dalla pittura. Per ascoltare la musica e l'alitar degli spiriti, certo gli era capitato di socchiudere gli occhi estaticamente, e cogli occhi mezzi chiusi si dipinge, anche i più bravi, come si può.

Per spiegare la magia che la *Maternità* esercitò al suo apparire e più tardi su gente sveglia, e lo scompiglio a cui die' luogo nella coscienza di Segantini, bisogna svelare che in quella caligine disumana era stato sepolto un palpito umanissimo. Previati (lo seppi dalla voce di lui che, quando parlava d'arte e di casa, tutte le sue parole erano trasparenti e gli si leggeva il cuore) adorava il mistero della maternità divino e domestico, quasi ogni notte nella sua casa appena uno dei bimbi vagiva o un altro frignava. La mamma già se l'era attaccato al petto o l'aveva in braccio e lo vezzeggiava, che il padre affettuosissimo accendeva la candela sul comodino, e la camera borghese, popolandosi d'ombre grandi, si tramutava alla sua fantasia intenerita e mal desta in un lembo di paradiso. Le ombre della candela tremebonde e gigantesche disegnavano sulle pareti ali d'angeli intenti e adoranti. Sotto quelle ali la sua ottima signora diventava la Madonna. L'infante era etereo e santo come il Bambino Gesù. I suoi sensi e la sua ragione allucinava quel miraggio religioso che inghiottiva la realtà e lasciava che il sogno soltanto si vedesse. Poi alla mattina, quando rientrava nello studio con quel sogno fisso dentro, cos'era, in confronto di quello, la pittura che s'usava da lui e dagli altri ? Il sogno gli appariva non soltanto più prezioso della realtà ma più certo, perchè Previati era così fatto che era tutto anima e a questa soltanto credeva. Soltanto dell'anima si accorgeva. E allora come doveva fare per sgravarla di quella sua certezza ch'era smaniosa di esprimersi e che non riusciva a sfogarsi per la strada della pittura solita, se non c'erano altre strade ?

« Dipingi le idee, non le cose », suggeriva Watts dalle sponde prerafaelite del Tamigi ; e la ricetta pareva appropriata e sbrigativa, nè Previati sapeva che, venendo al sodo, Watts aveva poi dipinto alla

meglio quel tanto che s'usava dipingere dagli altri. « Disincagliati una buona volta dalla realtà arrogante e villana, dalla sana pittura lombarda e dal tenerume del povero Tranquillo che non è fatto per te. Adotta una grafia mistica e delinea ciò che hai dentro come se fossero viaggi di stelle. Pratica anche tu il divisionismo che distrugge la materia e tutto diventa etere », incalzavano le voci bianche dei quartieri milanesi battuti da Vittore Grubicy. E alla fine — frutto fiabesco della sua umanità inesprimibile, dell'umana impossibilità di esprimerla, di raggiri remoti e di suggestioni circonvicine — quel resoconto spiritico di assopimenti ultraterreni, d'ali angeliche, d'erbe e d'anemoni svaniti all'ombra d'un firmamento inesistente, apparì nelle sale scandalizzatissime di Brera.

Segantini che, per quanto fosse solito a tener gli occhi aperti, qualche volta la fantasia gli prendeva l'aire e gli scappava lontano, disceso a Brera per considerare quel quadro di cui avevano fatto già prima con Previati e con Vittore un gran discorrere, e che celebrava nobilmente la santa poesia della maternità alla quale anche lui s'era più volte ispirato e che doveva continuare ad appassionarlo, non guardò che quello, e quando risalì ai suoi monti, ci risalì turbato. Veramente era turbato da prima. Nella solitudine laboriosa lodata e rimunerata, che gli sovreccitava la stima tutt'altro che umile nutrita di sè, e dalla sommità della quale, con la disinvoltura degli artisti che sono saliti in alto dal basso, largiva all'umanità progetti di leggi rigeneratrici e altri refrigerî, s'era più che mai persuaso d'essere venuto al mondo per assolverci una missione, per stabilire contatti impossibili tra l'arte e la vita di tutte le genti e di tutti giorni, per consolare i tapini, per redimere i tristi, perchè Abele e Caino si buttassero le braccia al collo. Codesti fumi l'avvolgevano specialmente quando si metteva a scrivere e il concetto di pittura gli si spappolava sotto l'arnese eterogeneo del pennino d'acciaio. Ma ogni tanto tornava a fantasticarci anche dopo. Anche in cospetto del telaio. Un mandriano che tira avanti colla sua bestia o una ragazza che lavora a ferri, una vacca che beve, le montagne e le case di Savognino e, al di sopra di quelle, nuvole o sereno, erano tali cose che dipingerle e non pensare a nient'altro era una beatitudine. Ma all'umanità in attesa di essere redenta, poteva bastarle di rivedere che al mondo ci sono bestie e mandriani, ragazze che sferruzzano, borghi montani, cime, cieli ? Ecco che Previati aveva palesata la possibilità, per la pittura, di raffigurare un universo immarcescibile tutt'altro da quello materiale, e verità più assolute, più libere, più preziose, morali,

benefattrici, rieducative, edificanti. Dato il suo temperamento coscienzioso, e poichè era persuaso d'avere una missione da compiere, è verosimile che se Segantini non si fosse arrischiato dal '91 in poi all'avventura simbolista, avrebbe creduto di venir meno al proprio dovere e al proprio destino.

Già l'anno prima, tra la musica e la letteratura che gli avevano messe in testa e tutto quel cospirare d'angeli e d'allucinazioni, s'era provato anche lui colle *Lussuriose* a significare, per mezzo di accenni cauti a uno spunto di tregenda, con due o tre fantasme infagottate e attaccate ad alberi veri, la molestia notturna della tormenta urlante, sicchè Vittore, quando gli avevano presentato il quadro, aveva fatto il gesto di nascondersi con un dito quelle creature dell'altro mondo, per godersi senza terzi incomodi la neve terrena che, quella sì, era di suo gusto. E da quel dito levato in aria aveano avuto inizio i malumori. Ma dall'esempio di Previati tanto più ardito del suo, Segantini giudicò che quanto era parsa anche a lui una licenza poetica, fosse invece una pratica legittima e obbligatoria. Venne dunque il momento in cui di quando in quando, ma sempre troppo spesso, adottò soggetti insoliti e titoli nuovi. I titoli non furono più da quadri, come *Ragazza che fa le calze, Vacche appaiate, Vacca al truogolo*, ma gravidi e da romanze: (*L'eterno dolore, Le cattive madri, La fonte del male, Il dolore confortato dalla fede, L'amore alla fonte della vita, L'angelo della vita, La Dea pagana*). E i soggetti furono, quanto i titoli, astrologici e allucinati.

Può darsi che di qui a qualche tempo, quando i fatti di ieri saranno visti di lontano e di prospetto, e si renderà possibile valutarli per quello che valgono in definitiva, i quadri simbolici di Segantini siano per essere graditi come il raccolto più digeribile di quella semina d'idealismi che, verso la fine dell'ottocento, piovve sopra le zolle della pittura italiana. Può anche darsi, visto e considerato che ai loro giorni piacquero a molti, che allora essi abbiano adempiuto puntualmente a una funzione dovuta, sempre che non si sia trattato di funzioni contingenti, di benemerenze provvisorie e, più che di quadri, di svaghi letterarî.

A noi gente d'oggi che, quando si parla di pittura, non siamo disposti ad appagarci di contaminazioni, sembrano altrettanti documenti delle aberrazioni personali del loro autore, e dell'aberrazione collettiva della sua epoca senza bussola. E nella produzione di Segantini, che continuiamo a reputare viva e vitale, quei quadri rappresentano, secondo noi, un peso morto.

Ciò che Segantini aveva espresso e avrebbe seguitato ad esprimere

nei suoi dipinti schietti in termini precisi, con mezzi puramente pittorici, era quello che aveva da dire. Bastava. Il resto che volle soggiungere, smarrito per plaghe equivoche e foreste, con programmi ed espedienti estranei, fu per lo meno superfluo, e in questa sede dove si parla di pittura, non riteniamo di poterlo ammettere.

Senza contare che nei quadri simbolici, tra gli svagellamenti dei temi e la saviezza della tecnica e il positivismo degli sfondi, c'è una disarmonia cruda che stride e che dispiace.

III.

Difatti, a dispetto di simboli e di spettri, pare in generale che il paésaggio di Segantini, anche nell'atto che li ospita, ai simboli non faccia attenzione e negli spettri non creda. Sono anche allora erbe tali che si direbbe di poterci camminare sopra, nevi gelide, veri cieli, rupi crude. Il montanaro, anche se aveva in programma di dipingere l'ideale, non faceva come quelli di città che cadevano in *trance* e si lasciavano andare. Restava sul posto cogli occhi aperti, e seguitava a vedere e a sapere per filo e per segno tutto quello che stava facendo.

A Grubicy, col quale s'erano mezzi guastati ma ancora si stimavano e si volevano bene tristi di non essere più quelli, che faceva il disgustato per quel suo poco idealismo saltuario e compromesso e poi a Milano si batteva a fondo in difesa degl'ideismi sperticati (e a Segantini che non lo capiva queste parevano iniquità); cercò d'inculcare per iscritto, paziente ma deciso, il proprio punto di vista: « Le idee che germogliano nel cervello possono esprimersi colla pittura solo allorquando nella mente del pittore si siano fissate precise distinte afferrabili, sì che nel colore e nella forma vi sia il senso vero e vivo della natura. Se no vi è la musica, l'arte chiamata per eccellenza ad esprimerle, non la pittura ». Ma Grubicy seguitò a pontificare dal trono suo, a pretendere che il naturalismo di chi era nato e conformato per praticarlo dovesse restare intatto (e aveva ragione da vendere), a ritenere che l'idealismo, ingabbiato nella pretesa di voler suggerire idee pure, ne sarebbe uscito, da richiami veristici e da evidenze realistiche, frustrato. E forse — ammesse le premesse — non aveva torto; o, da critico com'era più che non fosse pittore, ragionava conseguente coi propri presupposti, anche quelli in gabbia, e colla logica. Segantini, ch'era soltanto pittore, no. Gli era saltata, è vero, la fissazione dei simboli, ma, proprio perchè piacendo a Dio era pittore, non voleva saperne di sacrificarsi per loro. Non

voleva saperne cioè di rinunciare a dipingere da pari suo le sue care montagne, le sue care bestie, i suoi valligiani, e sentiva che per far bene ci voleva altro che fluidi e magnetismi, ma che ci voleva fiato e buona salute, un modo di disegnare certissimo, dei colori poderosi. Anche se andava a caccia di nuvole, andava attorno coi piedi nelle scarpe e stava attento a dove li metteva. E soltanto quando sapeva di sicuro di averli piantati bene in terra, e che era terra solida, un passo dopo l'altro tirava avanti.

Anzi, come i mariti di temperamento fedele che fanno torti alle spose ma dentro ne piangono, e si sentono combattuti, e incolpano le circostanze, le sue distrazioni con le fate lo lasciavano scontento e rimorso; e se tornava da loro, voleva darsi a credere che fossero visite di dovere. Udiamolo: «Io provo lo stesso entusiasmo a dipingere il filo d'erba e il cielo. Quando le circostanze mi costringono ad abbandonare la natura e a cercarla in me stesso, come nell'*Angelo della vita* e in quest'altro quadro che sto facendo — scriveva questo nel febbraio del '95 — sono tormentato da un rimorso di scrupolo continuo, incessante, che mi rode come una cattiva azione, anche sapendo che ciò che faccio è giusto». Spirito elementare, malato di complicazioni non sue e non digerite e di decadentismi intrusi, cervello sano e popolano frastornato da preziosismi cittadini insinuatisi per sbaglio di porta nella sua capanna povera nel suo talento frugale, in quelle parole Segantini si confessa, e di quante ne scrisse sono quelle le più franche. Sono tristi. Illuminano i suoi tentennamenti e barcollamenti tra due poli contrarî e tra un credere ardente e un dubitare disperato, tra l'illusione beata di fare quello che era giusto, sopraffatta immediatamente dallo scrupolo di aver compiuta invece un'azione cattiva. Non viveva per nient'altro che per l'arte, e non riusciva a rendersi conto se la serviva o se la tradiva. Questa sua perplessità costituisce uno dei tratti più appassionanti della sua storia e il più drammatico di tutti.

A un certo punto si figurò che, senza accomiatare i simboli, sarebbe bastato prenderli con le mani ed estrometterli materialmente dalla realtà: esporre cioè le due partite, del realismo e dell'idealismo, accostate per denotarne i legami, ma separate formalmente per dar a capire che appartenevano a due ispirazioni a due intenzioni a due momenti. Nel trittico dell'*Allegoria musicale*, nel quasi dittico del *Dolore confortato dalla fede*, nel quasi polittico di Saint Moritz, incorniciò o si propose d'incorniciare per conto loro i quadri che rappresentavano paesaggi e genti vere, e per conto loro, in comparti laterali, in circoli e lunette

sovrapposte, le larve e le poesie. Ma come non poteva non essere, perchè gl'ibridismi e l'angoscia erano dentro di lui, il ripiego non tolse il male che aveva cominciato a intaccargli i tessuti vitali dell'arte. Poi morì, prima che si potesse sapere se il male si sarebbe aggravato o se sarebbe passato via. Certi indizî come la *Figurazione della primavera sulle Alpi* che, a parte la ricercatezza del titolo, per il resto fu natura e pittura, parvero segni, però, di salute, e che si sarebbero potute nutrire le migliori speranze.

C'era di mezzo un fisico buono, capace di riequilibrarsi e di ricuperare quel tanto che avesse perduto, e forse, più che di perdite definitive, si trattava d'altronde di smarrimenti provvisorî. Ricorreva, secondo i giorni, a due linguaggi; uno ch'era il suo, legale piano comunicativo e che non c'era niente da ridire, l'altro arbitrario e confuso, insufficiente e saccente, pretenzioso e di gusto discutibile, e su questo, come già si sarà capito, c'era da ridire moltissimo. Ma per intendersi e non diffondersi troppo intorno a un argomento che non lo merita, sarà meglio ridursi a rilevare qualche sintomo e a stabilire qualche raffronto; a raffrontare, per esempio, l'albero del *Frutto dell'amore* (figura 28) a quello dell'*Angelo della vita* (figura 51), perchè se il modello fu probabilmente uno solo per tutt'e due, i due alberi — purtroppo — sono differenti. Il primo quadro risale all'88-'89, quando il simbolismo batteva alla porta del rifugio engadinese ma ancora non era entrato dentro a far disordini, e sebbene la genitrice di quel frutto, una paesana del luogo, ci sfiguri abbigliata ormai e ripettinata in pompa magna e coi ricci in simmetria come una donzella del Rinascimento, il tronco che le serve di trespolo è distorto e cavato dall'ordinario, ma è comunque un tronco vero. Dall'*Angelo della vita* che è del '94 s'intende che il simbolismo oramai è di casa, se il tronco di prima si è trasfigurato in una fantasmagoria, eccessivamente argenteo e diramato, prezioso barocco e finto. Dannunziano. La schiettezza della natura concisa che sa quello che fa, è spacciata. Ancora. Ai tempi della *Stanga* il colore di Segantini era stato veridico (si veda, anche qui in fondo, nel piccolo *cliché* che rievoca come si può quel quadro gigantesco, la poderosa pittura della campagna digradante). Era stato, e spesso seguitava a essere gagliardo e senza cabale nei quadri sinceri d'alta montagna, schivo di vaghezze arbitrarie anche là dove non era più precisamente colore, ma piuttosto colorazione. È tutt'altro nell'*Amore alla fonte della vita*, dove ha ceduto il posto a una policromia sdolcinata e artefatta, degna non più di Segantini uomo duro e pittore selvatico, ma di un qua-

lunque divisionista salottiere. Nè tornerà meno istruttiva la contemplazione di qualche disegno.

Qui non si tratta di quei disegni retrospettivi, dove Segantini durante gli ozî invernali quando la tormenta o qualche altra malora gl'impediva di lavorare all'aperto, si dedicava, per passar via le ore, a risuscitare le composizioni dei quadri giovanili ; fatiche lecite — queste tarde esumazioni di salme — ma che dicono poco. Si vuol trattare invece dei disegni di preparazione e di studio, che inventava al momento per vedercisi. A chi guardi di seguito il foglio monumentale del *Lavoratore* (figura 48) semplice e verissimo e i nudi falsi dell'*Edelweiss* o del *Rododendro* (figura 47), pur passando attraverso, per abituarsi gradatamente al peggio, agli *Amanti* della figura 46, esercitazione linda ma scolastica, saranno superflue le parole. Il guasto esercitato su Segantini dalle sue ubbie, che si manifesta chiarissimo anche da parecchi quadri quali la *Vanità* e la *Dea d'amore* e da quante volte dipinse genti svestite, scavò dunque in profondità. Segantini sul Maloia finì, a volte, volenterosamente accademico, come avevano preteso gli altri che avesse cominciato ad essere a Brera, quando lo condannavano ai lavori forzati dal gesso.

Con tutto ciò, dentro l'involucro peccatore, il naturalista savio restava in piedi e, quando gli riusciva di mostrarsi, si prendeva le sue consolazioni e le sue rivincite. Bastava che gli edelweiss e i rododendri vergognosi delle proprie inverosimili nudità scolastiche prendessero su dalla vera terra i loro panni feriali e ci si insaccassero dentro, o bastava ch'egli levasse gli occhi dal penso canoviano e scorgesse per la finestra pascolare una manza, o che in quell'atmosfera artefatta dove s'immaginava di esistere arrivasse il belato d'un agnellino vero, o che per sgranchirsi uscisse fuori lui a fare quattro passi sulla neve fresca o sul prato fradicio o a passeggiare gli sguardi per le vette ; tanto bastava perchè ritornasse di colpo a essere quegli che era.

Col naturalismo aveva cominciato da un pezzo a fare all'amore per interposta persona, ancora in Brianza dove Vittore gli avea fatto passare sotto gli occhi annoiati di milaneserie e michetterie qualche fotografia dei quadri di Millet e addirittura qualche originale di Anton Mauve che si era fatto prestare appositamente da lui. A Segantini, non avvezzo a contemplare miracoli, piacque tutto oltre ogni dire sicchè ne uscì conquistato, e gl'influssi del francese e dell' olandese sulle sue prime pitture rigenerate, sono palesi. Ma presto s'avvide che il cielo e la terra, le bestie e gli uomini veri non costumavano soltanto all'estero,

e anzi bastava mettere il capo fuori dell'uscio per vederseli e goderseli molto più veri di quegli altri, e a casa propria, senza che occorresse far viaggi neanche colla fantasia. I debiti che aveva verso Mauve e verso Millet non li saldò di colpo e piuttosto ne contrasse di nuovi, perchè al modo di Millet seguitò a vedere e a raffigurare villani e villane campate in solitudini vaste tra terra e cielo in atteggiamenti, secondo i casi, elegiaci e trasognati o laboriosi o anchilosati, e perchè seguitò a guardare le bestie con gli occhi pietosi di Mauve. Ma l'intimità con le bestie, colle quali entrò presto e facilmente, come più tardi colla solitudine alpina, in una facile domesticità, gli aprì definitivamente il suo umanissimo cuore e gli fece dimenticare le maniere altrui.

Abbiamo già lodata la *Stanga*, conviene lodarla ancora. Quella vasta tela librata e maestosa può sembrare appesantita dal colore troppo consistente, dalla sua cupa solidità, ma i bovi pazienti vi sostano e si muovono, volgono le teste tarde, interrogano cogli occhi calmi. Insomma sono vivi. *La vacca bruna*, che risale all'87, sul prato ispido sotto la nuvolaglia candida abbassa il collo sul truogolo con una modulazione che pare misurata su un metro poetico ma per questo non è meno vera, nè la monumentalità dello scheletro palpabile nel cranio quadrato sotto il velo della pelle, emergente colle giunture appuntite dalla groppa, nè il pallone della ventraia rigonfia d'erba di prato, potrebbero essere raffigurati con più efficacia. Puntando sui trampoli delle gambe acerbe e vibrate, erto come se fosse in punta di piedi, è magnifico e arrogante su un altro prato il caprettino lattonzolo, che s'intesta a cercare per la strada più lunga, incastrandosi a forza tra le sue zampe anteriori, le poppe colme della madre che se lo lambisce e se lo fiuta. E ci sollecitano ogni senso le ruvide sete delle pelliccie dure, il loro colore dorato e pezzato, la fragranza di becco, l'odore d'erba e di monte.

A voler commemorare partitamente i quadri semplici di Segantini, dove non soltanto s'aggirano le viventi carcasse dei buoi o saltellano le capre o i cavalli tirano l'aratro, ma si vedono persone umane che respirano, si finirebbe per far casi e parole a proposito di un'arte che casi non ne fa e non abbisogna di parole, perchè tutto quanto vuol dire lo dice da sè sola. Sono donne che fanno i loro mestieri senza avvedersi o senza curarsi che il pittore le guardi. E una siede in terra colle sue pecore vicino e fa calze. Una col vasto cappello di paglia sotto il sole di mezzodì, nel cerchio sublime delle cime bianche, guarda lontano col braccio alzato per salvarsi dal riverbero. E un'altra si riposa lunga distesa sul prato, col cuore sulla sua terra benedetta. E un'altra ancora

riconduce, come fa ogni sera, il tesoro della sua povera gregge al suo ovile caro. Un piccolo pastore, sommerso nel silenzio sconfinato degli alti pascoli, china la testa sul petto e pare che si sogni. Uno beve avido il suo sorso di polla, e bevono con lui ponderate e magistrali le due vacche aggiogate. E poi sono lunghe distese di cime rosee o biancheggianti, cieli abbacinanti, atmosfere nitide, umili case che si risvegliano, umili case che s'illuminano. Tutto qui. Ma la semplice vita di tutti i giorni vista con semplicità, raffigurata semplicemente tal quale è vista, è poesia.

Mentre la natura, se viene considerata praticamente nella sua realtà oggettiva è diversa da noi e resta dov'è, estranea e inavvicinabile, il naturalismo ligio ma profondamente appassionato che dettò a Segantini i quadri di montagna più tipici e più belli, vi si ripercuote con un accento che esprime comunque il suo fisico, il suo respiro, il suo modo di guardare; e fa sì che affiori e si mostri la sua anima altrimenti reticente o segreta. Grubicy aveva detto giusto. Non la natura com'è, non le creature e le cose quali sono imita il pittore che si merita codesto titolo, ma i fantasmi che, nell'atto in cui considera quel lembo di natura quelle creature e quelle cose, appaiono dentro di lui, e sono travolti sull'istante dalla sua umanità, della quale divengono e rimarranno indissolubilmente partecipi. Rende visibile cioè la propria impressione della realtà, o — come va detto meglio nel caso di Segantini meditatissimo e della sua arte calcolatissima — la propria idea della realtà. Se spendessimo la parola «impressione» per lui, quale parola ci resterebbe quando dovessimo parlare per esempio di Monet?

Ne risulta che, se ci s'intende in anticipo sulla qualità dei fatti e il valore dei termini, è lecito parlare d'idealismo pittorico in genere, dell'idealismo di Segantini in particolare, senza peccare di fronte alle leggi della pittura.

Ma sia inteso che, quando si parla dell'idealismo di Segantini, gli aneddoti, i simboli, i sensi riposti e le superfetazioni esposte, e tutto ciò che non è prettamente pittorico, sono fuori di causa e fuori di tema, nè ci si vuol riferire a nient'altro che agli elementi propri della pittura: disegno, colore, composizione.

Il periodo di Milano si può saltarlo, una volta di più, a piedi pari. Dagli anni di Brianza e dai primissimi tempi di Savognino, il disegno il colore e la composizione gli si trasformarono progressivamente. La composizione fu, dapprima, patetica, subordinandosi all'azione del protagonista o al contenuto emotivo del quadro originale o Milletiano,

così da assecondarli e da farne risultare l'espressione senza preoccupazioni costruttive. Il disegno, preposto a raffigurare i contorni e le altre linee delle cose e delle figure in aspetti e in atteggiamenti effimeri, risultò aneddotico e casuale. Il colore fu destinato a riferire ulteriormente gli effetti instabili delle cose e delle creature con la notazione approssimativa delle loro colorazioni momentanee o a comunicare, grazie alle proprie qualità suggestive, particolari commozioni e stati d'anima.

Ma più tardi, di seguito a evoluzioni tarde e a scatti sbrigativi, il colore — il verde del prato, lo smalto di un fiore, il bianco lattiginoso d'una casa, l'ombra cerula sulla neve — è assoluto come il cristallo. Il disegno erige i contorni e stabilisce la plastica d'ogni forma con altrettanta assolutezza. La composizione, campata in conformità di una volontà determinata e di un ordine prestabilito, costruita secondo leggi supreme d'equilibrio e d'armonia, è letteralmente monumentale. Non s'incarna più nella sua opera lo spirito tenue dell'uomo, preda d'impressioni provvisorie, ma vi si riflette e vi si stampa, netta e inalterabile, l'idea della natura.

L'idealismo di Segantini consiste appunto nella sovrumanità (o disumanità) del suo naturalismo, per cui quest'assetato di solitudine, è più che mai solitario anche nell'arte dei suoi giorni e, forse, nell'arte di sempre.

La pittura d'allora nelle sue espressioni più grandi e più caratteristiche non era idealista, ma sensuale. Nella storia della pittura, poco conta Puvis in paragone di Renoir, Moreau vicino a Cézanne. Il suo motivo (sono verità ridette, ma bisogna ridirle per averle sottomano), meno che per Cézanne, che anche lui fu misantropo e solitario la parte sua, era la freschissima magia dell'attimo; il suo soggetto era la sensazione che ne aveva l'artista in quanto era più intima e dentro di lui, e più relativa al baleno che l'aveva fatta nascere. Si sa tutti che Degas disegnava, degli slanci dei cavalli da corsa e dei prilli delle ballerine, la repentinità e la fulmineità, il loro improvviso apparire e dileguarsi; e Monet dipingeva l'effimero della luce, che il mutare continuo dell'ora, un velo di nube, l'ombra di un'ala, un volgere d'occhi basta a far diverso da com'era un istante prima. Medardo Rosso sovvertendo la scultura, che da quando mondo è mondo era rimasta più o meno tale quale, statica astratta analizzatrice positiva, modellava ciò che sentiva se incontrava uno sguardo, se vedeva un sorriso. Il soggetto dell'arte era proprio nient'altro che un'impressione, l'arte stessa non altro era

che una raffigurazione di effetti e di affetti. Pareva di sentirsela vicina, analoga a noi, alla nostra fragilità e alla nostra trepidazione, fin troppo umana. La pittura di Segantini maiuscola e poderosa, solenne e distante, impassibile e sovrana, rispecchia e costituisce una realtà diversa e separata da noi viandanti esili e affannati.

Non dipingeva con l'ansietà degli altri i quali sanno bene che l'effetto è passeggero e che bisogna affrettarsi per accoglierlo in stato di grazia, che davanti allo stesso punto (vedi Monet) cambiavano dieci telai al giorno mentre la luce appena appena cambiava. Una volta che aveva piantato il suo telaio sul vero, Segantini tornava a dipingervi metodico e calmo, giorni e giorni, mesi e mesi. Non era l'apparenza, era la sostanziosa realtà delle cose che voleva realizzare, trasformare cioè in un'altra realtà, per quanto fosse possibile, equivalente. Aveva detto a se stesso che doveva conquistare (la parola è storica e documentata sua) quello che vedeva, e nel suo linguaggio d'uomo di forza e di parola, d'uomo solingo che, non perdendo tempo col prossimo, tempo non gli mancava, «conquistare» significava rendersi conto ostinatamente e meticolosamente della struttura d'ogni forma, della qualità d'ogni colore, sondando e analizzando ogni elemento creato, anche un filo d'erba, nonchè delle proporzioni degli equilibrî delle simmetrie che formavano l'ossatura di quel pezzo d'universo a cui s'era posto di fronte; e poi concretare la struttura d'ogni forma, la qualità d'ogni colore, l'ossatura del paesaggio in termini corrispondenti, adeguati non al respiro corto della creatura passeggera ma al respiro immenso dell'universo perenne. E poichè la natura consiste anche nel suo eguale sopravvivere, nella sua stabilità e perpetuità contrapposte a tutto ciò che di noi trascorre continuamente e continuamente si cancella, la pittura di Segantini interpretò l'immobilità e l'immutabilità dei prati delle rupi dei cieli, l'eternità delle cose che ci sembrano eterne. Così l'arte sua veniva conformando il proprio stile idealistico, per la strada maestra e prudente del proprio naturalismo integrale.

Anche della creatura, del bue che tuffa il muso nell'abbeveratoio e si volge, e si guarda intorno con la sua grave bontà, e un filo d'acqua gli cola dalle froge, della gregge che sosta e s'incammina, del bambino che sugge il latte della madre, dell'uomo che affonda l'aratro nel solco, che ritorna adagiato nella bara per discendere in grembo alla sua terra; Segantini raffigurò, lui solo, l'eternità. A Savognino, man mano gli si maturavano la coscienza di se stesso e l'esperienza tecnica, veniva constatando, con una persuasione inconsapevole ma sempre più lucida e più sentita, la sublime monotonia degli atti essenziali e dei gesti neces-

sarî. E mentre in Brianza quegli atti e quei gesti erano sembrati anche a lui, come sembrano a tutti, attributi transitorî di creature dimoranti, a Savognino e al Maloia gli risultò precisamente l'opposto. Gli uomini e gli animali spariscono rapidi uno dopo l'altro, ma i gesti necessarî e gli atti essenziali sopravvivono e si ripetono e si ripeteranno sempre, identici e sempiterni. Una rondine cade ai nostri piedi, quando infinite rondini seguitano a costruirsi infinitamente un nido, a infinitamente emigrare, a infinitamente ritornare. Udiamo lo schianto d'un bove macellato, quando infiniti buoi seguitano e seguiteranno a dissetarsi alle fonti inesauste, a spandere eternamente per gli stessi pascoli e tra le stesse rupi gli stessi muggiti. Un infante si è fatto uomo e si è dimenticato il seno che lo nutrì, ma gl' infanti seguitano ad abbeverarsi ai seni delle madri che seguitano a premerseli sui loro cuori, come sempre fecero e sempre faranno tutte le madri. Un uomo ha finito di vivere, ma tutti gli uomini nei secoli dei secoli seguitarono e seguiteranno a chinare il capo sui loro petti affranti e a morire così.

La certezza di questo ripetersi identico e interminabile di tutto ciò che sembra nuovo e sembra definitivo alla nostra transitorietà fuggiasca, a cui non si rivela che una frazione infinitesima del tempo e ci pare lunghissima ed è meno di un attimo, conferisce alle figure di Segantini — uomini e animali — una solennità indescrivibile, una compostezza stranissima intonata alla maestà e all' immortalità della terra e del cielo.

IV.

Arrivato a questa svolta, il discorso non può fare a meno di spolverare i panni vecchi e di trattare espressamente di divisionismo, anche se il fatto ha l'età ingrata, come la parola, delle cose passate di moda che non sono ancora abbastanza antiche.

Ancora una trentina d'anni fa il divisionismo era talmente in auge, che nelle esposizioni si vedevano da ogni parte virgole trattini margherite e confetti fosforescenti, e in Italia forse più che altrove, anche per via di Alberto Grubicy che, rimasto solo a rimorchiare la ditta dopo che suo fratello aveva preferito d'andarsene, non era sottile. Parecchi che si erano provati a servirsi dei pennelli e non erano riusciti a cavarsela, si mettevano a fare i divisionisti d'urgenza e poi ricorrevano a lui ch'era di buona fede e di buon cuore. Grubicy scarrozzava la comitiva per Milano e dintorni non senza qualche punta fino a Parigi e,

d'accordo con qualche giornalista innocente o infeudato ai suoi calcoli e alle sue illusioni, per i campi elisi di una gloriola millantata o paesana.

Non è il caso adesso d'andare per le lunghe e di rievocare i mosaicisti del medio evo, i primitivi e giù giù fino ai maestri veneziani del cinquecento e ai francesi del sette e ai paesisti inglesi, autori senza volerlo e senz'accorgersene di un divisionismo occasionale ed istintivo, che col fenomeno costituito e colla falange schierata del divisionismo programmatico hanno da spartire poco o niente. È anche inutile rifarsi alle teorie e alle giustificazioni scientifiche che fisici di mestiere e pittori interessati svilupparono ai giorni loro in volumi appositi; cotesti volumi non sono rari, e chi ne ha volontà può servirsene. Anche per non sviarsi dal tema principale, è meglio limitarsi a due nomi soli ma importanti, a Giorgio Seurat e a Segantini, divisionisti a oltranza e differentissimi, per riesaminarli in funzione l'uno dell' altro, in confronto cioè e in contraddittorio. Facendo così, sarà più facile capirsi.

Per quanto il metropolitano Seurat, nei quadri e non così nei disegni che di solito sono senza malizia, fu un deformatore a tutto spiano, altrettanto il montanaro Segantini, all'infuori delle sue scappate e dei suoi tic, fu, quand'era lui, un naturalista da specchiarcisi e, per quant'è possibile in arte dove la parola non corre, diciamo per intenderci obbiettivo. Ma sarà opportuno spiegarsi. Tutti gli artisti d'oggi d' ieri e di sempre vedono o fanno mostra di vedere o naturalista o accademico o deformato. Gli accademici che quando non trasalgono, come fa Mantegna, al fanatismo sublime, sono meno raccomandabili e meno dilettevoli, furono e sono, anche oggi che si travestono e non sembrano, i più numerosi; e la verità — non solo gli animali, uomini e bestie, le fabbriche e gli arnesi, ma la natura stessa — squadrano tutto dall'alto in basso, con l'autorità e con gli occhiali del Rinascimento e delle altre archeologie, e in conformità degli occhiali e dei vizî rinascimentali e archeologici attutiscono, correggono, pettinano e generalizzano tutto ciò con cui si scontrano, fino agli elementi che si direbbero intangibili come i mari e i cieli. I deformatori, preferiti da quanti non sono nati per vedere la pittura dove si trova e si lusingano di scoprirla colà dove non la vedono gli altri, e una volta può essere che capitino bene ma il più delle volte cascano male, sono quelli che — perchè tale è il loro destino o perchè ci vanno cercando il proprio tornaconto — spontaneamente o sudatamente, intavolano raffigurazioni talmente deviate di fantasmi talmente personali, che ognuno a colpo d'occhio patisce o gode la strambezza patente di coteste allucinazioni singolari o di gruppo, talvolta since-

rissime e plausibilissime, talaltra volute e spiacevoli. Deformatori ce ne furono sempre, dai senesi del trecento con le loro celestialità ed estasi da buddisti cinesi, fino alle più recenti pariginerie. E tra mezzo ci fu gente grande come il Greco, gente come Seurat che non fu certamente il primo venuto. Quanto al naturalismo, dacchè andiamo trattando di Segantini, non s'è mancato e non si mancherà di toccarne per via.

Seurat, pedante e buffo, che spese molti giorni della sua vita breve, a fare almanacchi sui significati patetici delle linee e su altre astruserie e mestizie che tra le mani sue diventavano per incanto elementari ed amene, deformò tutto quello che gli capitò sotto per mania di stile. Le sue composizioni, grandi caricature senza sorriso, miscugli di spiritualità affondate dentro e di decorativismi cinicamente esibiti, di candori da cherubino e di falsità smaccate, tendono a tradurre il movimento con uno stile statico. La cavallerizza di circo equestre che salta dentro al cerchio e resterà in aria fino al giorno del giudizio, le artiste di caffè concerto che ballano senza muoversi, le signore domenicali che portano a passeggio i loro ombrellini e le loro *tournures* marciando d'impegno senza fare un passo avanti, mobili tutte quante per definizione o per obbligo professionale, risultano inguaribilmente catalettiche per i miracoli d'uno stile soverchiatore, per le strade del disegno elucubrato e della composizione rimuginata che quando passano per il territorio dell'arte sul serio sono, anche quelle, onnipotenti e insindacabili.

Gli occorreva, per completare le sue stregonerie, uno stupefacente intonato al resto della pratica, e che fosse pure di natura dinamica perchè a cristallizzarlo avrebbe provveduto lui. Lo scoprì e l'attuò in un divisionismo disperato astratto, e scientifico, del tutto indipendente nelle proprie direttive coatte e autonomo nelle proprie strutture incarcerate, dalle direzioni libere che avrebbe dovuto prendere, dalle strutture viventi che avrebbe dovuto imitare, luminosità insussistente di atomi spenti, fuoco gelido, fiamma fissa. E sì che se il divisionismo ha una qualità intrinseca e incorreggibile, ha quella di avere in sè il moto perpetuo e di palpitare. Ma l'arte è capace di tutto.

Opposto a un divisionismo così matto, quello di Segantini è il più sensato che possa darsi. Anche lasciando da una parte i calcoli sublimi di Vittore, i colori di tubo sono purtroppo quelli che sono, mentre i colori che si vedono in montagna, per intensità luminosità e vibrazione, sono fenomenali. Ogni tono in montagna è categorico e smagliante, non solo delle erbe e delle fioriture che a chi cali verso le valli con gli smalti di quei prati e di quei fiori nelle pupille, i prati che incontra in

basso sembrano di paglia, ma i tetti, ma gli intonaci delle case, e fino i cenci degli alpigiani, che — sarà un trucco dell'atmosfera pulita, o sarà che a quelli, abituati come sono alle sgargianze che vedono, quando scendono ai mercati per rivestirsi, ogni tinta pare buia — sono sempre più rossi e più turchini di quanto ci si possa aspettare. L'aria poi è così tersa che nei prati i fili dell'erba si contano, e tutto mette in mostra una fibrosità arida e cruda. Nella montagna secca non vediamo, come nella pianura umida, pallido e floscio, ma dentro l'aria scattante il colore tripudia d'essere smodato e squilla. Salito a Savognino coi tubi e coi sistemi di Milano e di Brianza, Segantini, prima ancora che capitasse Vittore, s'era persuaso che da quei tubi e da quei sistemi c'era poco da sperare.

Adottò dunque prontamente e praticò speditamente il divisionismo per questa ragione pura e semplice: che valendosi di questa tecnica esaltatrice e sommovitrice poteva adeguare i colori della tavolozza ai colori naturali e riprodurne la luminosità e la vibratilità. Come un altro prende macchinalmente dalla tavolozza la pennellata di cobalto o di cinabro colla quale si lusinga di riprodurre il tono reale che ha di fronte, Segantini prese su dalle costumanze tecniche dei suoi giorni il divisionismo, perchè adeguava la sua pittura, almeno in un senso, ai suoi soggetti. Diventò divisionista proprio per questo e per nient'altro. Il resto che egli potè soggiungere e altri declamare sono svolazzi.

Il divisionismo tenderebbe fatalmente all'uniformità e a prevalere con una sua propria evidenza sugli aspetti delle visioni che riproduce. L'evidenza dei tratti e dei punti, simili quando non siano identici di forma e di misura, disposti sovente su direzioni autonome e costanti, tenderebbe a sopraffare le forme proprie delle cose che raffigura e ad annichilirne le strutture per sostituire a quelle la struttura propria. Segantini non permise che il gioco tecnico pigliasse la mano alla natura e a lui, chè anzi, disciplinandolo rigorosamente sotto la guida e il controllo delle strutture e delle direttive d'ogni materia e d'ogni essere, lo sfruttò per rivelarne a se stesso quelle strutture e quelle direttive e per renderle, al massimo e a tutti, evidenti e sensibili.

Il vigore della tinta abbondante, la gagliardia della pennellata virtuosa che si eleva a perpendicolo, rese senza spostarla e senza snervarla l'energia delle essenze vegetali che crepitano dalla terra e s'adergono. Lunghe striature adagiate realizzarono l'orizzontalità distesa dei cieli placidi. Pulviscoli di atomi, cieli incendiati dal sole. Aloni concentrici, le atmosfere infocate che emanano al tramonto dalla sua sfera.

Fibre tortuose e poderose ricrearono i macigni torturati e compatti. Per costruire le groppe delle bestie, per modulare le vesti degli uomini, il divisionismo di Segantini rilevò i muscoli e divinò gli scheletri, assecondò le trame e le pieghe. Stabilì cioè le proprie norme, sviluppò cioè le proprie possibilità caso per caso, istante per istante, regolandosi in conformità d'ogni congiuntura, convertendo un artificio superficiale e generico in una conquista addentrantesi, specificatrice della realtà che si era proposta a soggetto.

Ci fu divisionismo e divisionismo; quello di mestiere manifatturato da molti quando il genere era richiesto sul mercato, senza che ci mettessero niente di loro, applicato come una mano di vernice indolente su vignette indisturbate, e quello ossessionato o vanesio che si preoccupò di risultare in proprio come fenomeno tecnico, eccetera. Anche nel circondario messianico di Grubicy e dei suoi apostoli maggiori, il divisionismo assunse atteggiamenti diversi e servì aspirazioni disparate. Profetizzato in conformità all'indole di ciascun catecumeno, annunziò a Previati un etere imponderabile che avrebbe rese visibili le musiche, corporei i sogni. Informò Morbelli dell'esistenza di un fenomeno fisico, accertabile e riproducibile con esattezza scientifica, dipendente dalle medesime leggi di natura che scompongono la luce senza fallire e senza fallare, ricetta insostituibile per chi voglia avere a disposizione qualche scampolo di sole vero. A se stesso Grubicy ne promise un profumo di rose secche da rievocarne memorie lontane. Ma lo presentò a Segantini in termini spicci, come il contrapposto di quegl'impasti obesi e smorti di cui era deluso e nauseato, che gli erano risultati a Savognino più impotenti che mai, e per di più gli facevano annerire e crepare maledettamente i quadri che gli erano venuti meno male, come il mezzo di far prati verdi, cieli turchini, nevi lucenti, al modo dei prati dei cieli e delle nevi vere.

Da uno stesso principio derivarono così nella breve cerchia di una regione o di un cenacolo, trascurando le altre manifestazioni di qualità deteriore, le evanescenze mistiche di Previati, i raggi *trompe-l'oeil* di Morbelli, le minuterie nostalgiche esalate da Grubicy, le realizzazioni positivissime di Segantini.

Adottata la nuova tecnica, ne trasse subito la persuasione che perseverando a considerare scrupolosamente il soggetto e a dipingerlo con altrettanto scrupolo e coi colori divisi, tutto ciò che si fosse proposto di fare sarebbe arrivato a farlo immancabilmente. Si rimise a lavorare contento, colla calma dei ricamatori che vanno avanti mesi e mesi e

magari per anni a tirare tanti punti al giorno finchè arrivano all'ultimo, che ci voleva anche quello e adesso basta. In montagna il tempo non manca, la fretta nè serve nè costuma. Le sue tele anche le più grandi, le condusse da un capo all'altro con l'identica perfezione. Miriadi di pennellate giudiziose si direbbero messe giù per prodigio nel giro d'un istante, tanto identicamente sono sentite, tanto analogamente sono eseguite.

Se non fosse la fede che suscitò e che santifica quelle pennellate una per una (per valutarne l'efficacia realizzatrice basta paragonare al mestiere attento e convinto di Segantini quello tutt'altro dei divisionisti di maniera), la minuzia monotona del suo modo di fare potrebbe sembrare spropositata e riuscire tediosa, specie a coloro che in pittura prediligono le intuizioni balenanti e le soluzioni estemporanee. Ma trattandosi di un'arte *sui generis*, tardigrada per costituzione e per programma, bisogna giudicarla flemmaticamente se ci si vuole affiatare e se si vuole gustarla; o, quanto meno, se si vuole capirla.

La mansuetudine con cui quel gigante sanguigno e muscoloso si accomodò subito all'esercizio certosino di una tecnica a stille, un trastullo minuscolo nelle sue mani di fabbro, fu evidentemente determinata da cause risolutive d'ordine interno. Prima di avere scoperto il divisionismo, l'atmosfera tersa e vibrata della montagna, le sue colorazioni smaglianti e nitide erano miracoli inimitabili. Paragonata al vero gli pareva, la pittura, tenebra e fango. Ogni volta che metteva giù i pennelli era disperato. Ogni volta li riprendeva senza ardore e senza fiducia. Il divisionismo lo consolò in profondità, riabilitandolo e rassicurandolo, mettendolo in grado di adempiere finalmente la propria vocazione. Chiamato a interpretare la natura alpestre, dove il massimo d'immensità di eternità e di silenzio che agli uomini è dato conoscere si rivela e diviene a quelli che la frequentano usuale e domestico, niente gli era più indispensabile della pace interiore per udire quel silenzio e per accompagnarsi all'immensità e all'eternità di quei paesaggi primordiali.

Non aveva avuto pace finchè gli arnesi del suo lavoro insufficenti e disadatti non lo servivano e lo tradivano. Fu pace in lui e intorno a lui, appena vide o credette di vedere che la natura e la pittura gli si accordavano; anche se si fosse trattato di un'illusione, l'effetto non ne sarebbe stato meno sedativo. Una spettacolosa placidezza fisica e morale, determinata dall'acquistata confidenza in se stesso, nei propri strumenti rinnovati, nelle proprie possibilità accresciute, si manifesta dalle sue opere migliori, dove tutto ciò che raffigurano è considerato con una pacatezza visibile ed è attuato con una serenità appariscente.

A petto dei suoi quadri olimpici, quelli di molti contemporanei possono interessare o convincere o commuovere di più, ma se venissero avvicinati ai suoi, risulterebbero, qual più qual meno, o irrequieti o tormentati o sovreccitati o affaccendati o affannosi.

La pacificata lucidezza dei sensi e della mente causata da un sistema di lavoro tanto lenitivo e da un tenore di vita tanto rassicurante, fomentata dall'esercizio quotidiano di un'attività regolatissima, gli conferì la capacità di abbracciare e di erigere visioni grandiose; e fu anche questa una prerogativa sua, chè gli altri pittori, di fronte alla difficoltà di riconoscere e di rappresentare lo spazio in lungo e in largo, si limitano di solito a considerarne qualche frammento esiguo che ne palesi o ne suggerisca un'impressione indiziaria. Nutrito dalle briciole di Monet, corroborato dai sunti sostanziosi di Cézanne che se fossero più dilatati sarebbero meno espressivi, il paesaggio moderno, resoconto lirico d'impressioni soggettive e però relative e fugaci, consiste pertanto in scorci e in frammenti. Ed è bene che sia tale, nè si pretende che ci dia altro o di più di quello che ci dà. Le rappresentazioni paesistiche sistemate studiatamente con rispondenze preziose di linee e di masse, non sono in generale che ritorni larvati alle ricercatezze delle vecchie vedute o rigurgiti di costumanze decorative strapassate.

Ma di Segantini che anche per questo, in onta alla sua apparente normalità, è poi un pittore d'eccezione, è caratteristica la vastità legittima dei tagli e dei formati. I suoi paesaggi si estendono talora tra confini terreni talmente distanti e sotto cieli talmente spaziosi, che le genti che vi dimorano ne sono sopraffatte. Codesta vastità non è però nè superflua nè arbitraria, nè potrebbe essere minore o diversa da quella che è. È istituita in conformità di una proporzione indefinibile ma certa, d'un equilibrio inderogabile e tale che le sue leggi e le sue cause non possono identificarsi, ma pretendono quei limiti distanti, pretendono quei cieli sterminati. Li pretendono e li stabiliscono nei punti dovuti. Ne fissano le proporzioni che non potrebbero essere diverse. Dirigono gli sviluppi, decidono i rapporti interni del paesaggio che non potrebbe sistemarsi nè corrispondersi in altra guisa. È ancora da notare che i paesaggi grandi degli altri, a rifarsi dai più venerabili, vengono suddivisi e scanditi dalla varietà dei propri elementi, come l'affresco trecentesco della *Vita agricola sotto il buon governo* nel Palazzo di Siena, tutto a dossi colline colture alberi paesi e popolo che s'industria in cento modi; o vengono scompartiti dalle figure o dalle altre masse che scompongono il paesaggio in tanti pezzi, sostituendo ai suoi ritmi e alle sue leggi gl'in-

tervalli e i riscontri delle proprie situazioni contingenti ed intruse. Il paesaggio di Segantini domina le figure quando non le assorbe e se le assimila, e la sua immensità schematica e solitaria è ridotta sovente a un concerto essenziale di terra e di cielo, separati dal parco frastaglio delle cime imminenti al pascolo sublime.

Ai suoi giorni e anche dopo furono, sì, di moda, suscitati anche dall'esempio suo, i paesaggi esagerati che nelle esposizioni richiedevano una parete intera tutta per loro, ma quelli erano grandi a volontà, tagliati a caso, diluiti a capriccio, senz'altra ragione che di comparire; intempestivi perchè la brevità e la concisione del paesaggio moderno corrispondono al nostro vivere affrettato, interpretano il nostro modo di vedere che, per circostanze inevitabili e in virtù d'una tradizione viva, è intimo e fuggitivo. L'immensità delle visioni di Segantini, l'ampiezza dei suoi telai, rispondono al suo vivere calmo, al suo vedere lento, al suo metodo fiducioso, al conforto di una tecnica che non presenta nessuna possibilità d'improvvisazioni nè di precipizi nè di miracoli. Rispondono al suo dimorare volenteroso fuori del mondo e, per così dire, fuori del tempo, in regioni remote e desertiche, tra spettacoli di natura intatti ed eterni. Rispecchiano cioè circostanze eccezionali, ancora una volta la sua eccezionalità. Altri che vissero e dipinsero in montagna, vi erano saliti col bagaglio delle proprie abitudini pianeggianti e dei propri vezzi cittadini, nè riuscirono a isolarsi dagli uomini e dalla storia. L'esempio di Segantini che forse non ebbe precedenti, certo non diede luogo che a imitazioni superficiali o a derivazioni stentate, le une e le altre non memorabili.

Il divisionismo fruttò ancora alla sua pittura quel tanto d'unità che era possibile a lui, raggiunta, che parrebbe impossibile, anche a mezzo di quella sua tecnica frantumata e triturata.

Il concetto d'unità, non facile a spiegarsi, è inteso difficilmente e valorizzato di rado, perchè la maggior parte di noi, cogli occhi guastati dall'abuso del Rinascimento e delle sue code interminabili, non avverte più le proprie visioni naturali ma è persuaso di vedere invece i simulacri convenzionali che nell'atto di vedere si combinano automaticamente e istantaneamente nei nostri cervelli malavvezzi. Chi guarda una persona negli occhi, suppone di poterne vedere simultaneamente le dieci dita delle sue mani mentre in verità non riceve di queste che una impressione sommaria di masse e di toni non decifrati, sicchè il pittore che dipinge d'una figura con l'identica puntualità i due occhi e le dieci dita delle due mani, ne traduce una visione disunita e falsa. Questo in

teoria. In pratica il vertice della lealtà e dell'unità pittorica venne raggiunto da Tiziano ai giorni portentosi della sua decrepitezza, per esempio nel *San Sebastiano* del Romitaggio, che per i più è un dipinto sfocato disperso e non compiuto, mentre incarna l'effetto totale d'una creatura nello spazio di cui fa parte integrale, dello spazio che, indissolubile da lei, la invade e la sommerge. L'aspirazione all'unità, frutto repentino di sensualità e d'intuizione, precedente e superiore a qualunque applicazione analitica (da non confondersi pertanto con la sintesi che consiste nella ricomposizione voluta e ragionata di elementi precedentemente analizzati e selezionati), non è rara nella pittura moderna degna del sostantivo e dell'aggettivo. Formò l'ossessione di Medardo Rosso che la adempì esemplarmente nelle sue cere, schegge e baleni d'infinito.

Per metterci in comunicazione coi tempi e gli uomini di mezzo secolo fa, e in condizione d'apprezzare quel tanto d'unità che, necessariamente scaduta e diversa da quella di Tiziano o di Rosso, potè ricorrere nell'arte di Segantini, ci soccorre una pagina di Vittore Grubicy dove il principio difficile è spicciolato in termini alla buona, compatibili colla solvibilità di Segantini e coi suoi impegni. Sull'argomento impostato press'a poco in quei termini, dovettero esercitarsi spesso e lungamente le conversazioni dei due amici. Chi rilegge, gli pare di risuscitarli e che stiano lì a parlarne tra loro.

« Prima di dar principio all'esecuzione — scrive Grubicy — l'artista dovrà aver operato in se stesso la sostituzione illusoria della visione complessiva già dipinta, alla visione oggettiva e reale che gli sta davanti. Resterà nel campo dell'abilità ogniqualvolta la visione complessiva o non fu afferrata preventivamente o, durante il lavoro, avrà fatto posto all'osservazione frazionata delle parti o, peggio ancora, del dettaglio oggettivo contenuto nel vero totale. Ecco il perchè del disaccordo nell'apprezzamento di molti paesaggi, nei quali talune parti lasciano chiaramente intravvedere che l'artista operava sotto l'impulso suggestivo o febbrile di dipingere dal vero, ma dal totale dell'opera l'emozione non risulta. Se quelle parti ben riuscite si potessero staccare dal resto, si potrebbe forse godere un'opera d'arte di più come si gode per esempio il torso di Fidia, ma un quadro di paese non si può gustarlo tagliato a pezzi come un formaggio. La bellezza risulta solo dalla verità complessiva ed equilibrata di tutto l'assieme — cielo e terra — contenuto nella cornice ». E prosegue parlando di Fontanesi : « Non c'è dipinto di lui dove si riscontrino parti o dettagli che vengano all'occhio ; quanto è contenuto nel limite della cornice forma un blocco solo, un concetto

unico, e tutto con perfetto equilibrio è rigorosamente subordinato a quell'unità. Molti fra coloro che si professano seguaci o allievi del grande Fontanesi, mostrano di sovente nelle loro opere di non aver compreso o di aver dimenticato che la qualità cardinale di un complesso rigorosamente unico senza disturbi di dettagli o d'altro che interrompano l'unità, è ciò che costituiva la superiorità inconfondibile dell'arte sua ».

Che i quadri di Segantini, non esclusi quelli enormi, si tengano assieme, lo stesso Grubicy che quando si capacitava d'un'idea se la legava al dito e non transigeva, non dubitò, nè altri potrebbe dubitare. L'occhio li abbraccia facilmente tutti interi e vi spazia da un capo all'altro a volontà e con agio, senza che i particolari se lo contendano strillando ciascuno per suo conto e richiamandolo di qua e di là. Questa loro discrezione universale e mutua accondiscendenza deriva da una concordia di cause, che tendono allo stesso scopo e si aiutano vicendevolmente.

È una di queste cause l'imparzialità colla quale l'artista ha amata e curata allo stesso modo ogni parte del dipinto senza prediligerne alcuna, generando nell'opera perfezionata una costanza e parità di pacato fervore che attribuisce a tutti i particolari lo stesso risalto, e fa sì che tutti quanti siano egualmente beneficati dal proprio affiatamento e dalle reciproche corrispondenze: risultato, questo, generosamente unificatore, che con l'unità pittorica intesa modernamente non collima però, mentre appartiene piuttosto all'unità stilistica di cui il Rinascimento fu maestro sovrano. Unificatrice è anche la composizione, che Segantini, come s'è detto a suo tempo, stabilisce equilibrata e costruita, e che inquadra nel proprio ordine, trattiene nel proprio equilibrio gli elementi che la formano e quelli che la abitano, sottraendo loro ogni possibilità d'evadere o di spostarsi: prerogativa anche quest'altra, d'indole prevalentemente disegnativa e architetturale, che facilita l'unità pittorica senza sostituirla. Rimane da valutare l'apporto della tecnica divisionista, il quale è conclusivo.

Paragonabile a un'organismo compatto di cellule vitali colle loro vitalità e i loro vortici, il divisionismo di Segantini dà luogo a una sostanza omogenea, abile a conguagliare le diversità degli oggetti che ne prendono corpo, a pareggiarne le leggi, a conciliarne le superfici, a sedarne i contrasti, a concertarne i timbri. Nell' atto stesso in cui specifica la realtà delle rocce e dei cieli, delle erbe e degli uomini, caratterizzandole acutamente e differenziandole categoricamente, e mentre si sforza di renderne ogni caratteristica e ogni differenza più impressio-

nante e risentita che sia possibile, le assorbe e le uniforma. Le diversità, i contrasti, le inimicizie delle materie raffigurate, delle loro strutture leggi e fisonomie, sussistono gagliarde, ma le percorre un fremito universale che le amalgama, vi si infervora un palpito comune a tutte che le fa vivere d'accordo. E ogni effetto parziale viene a essere come inghiottito dall'effetto unico di quel palpito superficiale ed essenziale, che si estende per quant'è grande la tela.

Queste parole, anche se per la difficoltà di ripetervi sensazioni probabilmente ineffabili risultano vaghe, non sono gorgheggi letterarî, ma constatano, per quanto possono, un fatto pittorico accertabile. Basta riandare colla mente a qualche buon quadro di Segantini, come *Le due madri* o *L'Alpe di Maggio*.

V.

Un giorno d'autunno pensò di salire dal Maloia allo Schaffberg per condurvi possibilmente a termine il grande *Trittico* al quale stava lavorando da parecchio tempo. Allo Schaffberg non c'era che un tugurio di sassi, e poi due giorni prima s'era abbattuta sulla regione una tempesta di neve. Partì lo stesso, e quando arrivò in cima e gli si scoprì lo spettacolo di tutta l'Engadina, si sentì felice. Ma alla sera, scorta una stella cadente, ne fu turbato. Sarà, ma quella stella gli portava male. Morì nel tugurio pochi giorni dopo, il 28 settembre 1899.

Tra guerre e altro, a veder morire la gente s'è fatta l'abitudine, ma quella volta sembrava ancora che la morte fosse un evento abbastanza straordinario, e se colui che spariva per sempre era stata una persona amata o di merito, o sul cappello o nel cuore si portava un segno. Durante la mia prima gioventù di tre artisti italiani si portò in cuore il lutto stretto, di Verdi, di Carducci, di Segantini, suffragati alla pari da tre canzoni di D'Annunzio, secondo il rituale in vigore pei funerali grandissimi che parve praticato tutte tre le volte a dovere. Non so se allora, certo è che oggi nessuno metterebbe il pittore sul medesimo piano del letterato e — peggio — del musicista. Ma Segantini aveva dalla parte sua la leggenda formatasi attorno al suo vivere straniato e all'arte sua celebrata moltissimo e conosciuta pochissimo. È il classicismo.

In un'epoca com'era quella, che anche quando non se ne accorgeva o non voleva e si studiava di non esserlo, era romantica, il classicismo, quanto più si era fatto raro, tanto più faceva prezzo ed era autorevole.

Il modo d'esprimersi dei pittori romantici che sono pittori sul serio, è anche di quelli che li seguitano, non è per tutti. È un gergo con cui ci s'intende tra iniziati ma, riuscendo tenebroso alla massa e parendole sdegnoso, la sbalordisce o la irrita, e comunque se la tiene lontana. I classici invece, non fosse che per merito di Raffaello e degli antichi che chiunque bene o male sa chi furono e ce li ritrova, basta un giro d'occhi per intendere cosa vogliono dire, sicchè tutti si fermano volentieri a far circolo e di cappello. Soltanto i classici sono popolari. Quando morì Canova il mondo ne fu desolato, quando morì Fattori pochi se n'accorsero. Ora quello che della pittura di Segantini era trapelato, era ordinato, era calmo, era — ciò che più contava — intelligibile, secondo le qualità che sono tipiche della sua pittura e sono qualità solennemente classiche. Il pubblico avvisato dagl'intellettuali dell'epoca che ammirandolo avrebbe fatto per soprappiù buonissima figura, beato una volta tanto di non faticare, non domandava di meglio che di battere le mani.

Il genio romantico, quale fu descritto benissimo da Baudelaire, ha continuato a andare per il mondo con l'aiuto di Dio, e anche oggi ci abita. È l'ispiratore di una pittura sentita e senza padroni, se non siano la vista e l'anima di chi la fa. All'atto pratico, la pittura romantica — come si è detto e ripetuto — è formata più che di tutto di colore, che sopraffà il disegno delineato quando non lo soppianta e non provvede direttamente a suscitare ogni forma da solo e da pari suo, per mezzo di valori e rapporti improvvisi, colti e trascritti d'intuito e di getto. Uniforma il quadro, che per lo più non è grande, è sempre spedito e visibilmente sensitivo, alla freschezza dell'emozione che lo ha ispirato e che gli è stata confidata in fretta e con cuore.

Segantini combinò un'arte tale che è l'antitesi esatta di tutto ciò. Il disegno suo contorna potentemente le figure, fissa le linee dei paesaggi, ne assoda le fattezze interne. Il suo colore si rimette al dettato delle forme precedentemente concepite e già mentalmente valutate e risolte. Ogni valore è studiatamente accertato e determinato, e l'equilibrio dei rapporti, soppesato con coscienza, è garantito esatto. Ogni notazione, elaborata e preoccupata, è giusta e scritta a freddo. La composizione, come s'è cercato di spiegare, è un miracolo di ordine. Tutto il quadro è sistemato e rigoroso come un'architettura che, se non fosse calcolata, crollerebbe. L'arte di Segantini è dunque logica, meditata e controllata, tenuta scrupolosamente in ordine da leggi astratte; molto meno distante dalla compostezza aulica e cerimoniosa di David, che dall'impressionismo di Monet, espansivo e alla buona.

Con che si è lungi da voler concedere che il classicismo di Segantini,

arrivato in tempo a concludere in Italia il periodo ottocentesco, assomigli neanche di lontano al classicismo che lo iniziò: quando si scrive d'arte il senso delle parole e il criterio dei giudizî hanno sempre un valore relativo che muta di riga in riga. Il classicismo Canoviano nella patria benedetta dell'arte fiorentina e della pittura veneta, fu in verità uno strambo fenomeno e un fenomeno spaesato, d'informazione, di gusto e di stile tutto tedesco, come attestano Winckelmann, Lessing, Mengs e gli altri compari che lo accompagnarono al fonte. L'accento appena appena straniero che si avverte in Segantini, nell'esecuzione perfezionata e tagliente com'è perfezionata e tagliente l'arte nordica ben più miope d'altronde e antipoetica, deriva soltanto in piccola parte dalle relazioni tra due razze e due politiche confinanti. Esprime un temperamento deciso per conto suo a stimare esageratamente il disegno scritto e l'esecuzione finita, ribadito poi dagli effetti proprî della montagna, dai profili delle vette incise nei cieli, dall'atmosfera nitida da cui emergono linearmente masse e particolari; tant'è vero che prima di prendere quota, la pittura di Segantini era stata piuttosto approssimativa e sparsa.

Ma il capriccio d'avvicinare per un attimo Segantini e Canova, anche se è bislacco, serve. Fa vedere il contadino di Possagno che si sradica dalla terra e dalle montagnole ridenti di dov'era nato, che se ne scappa fuori da Venezia dove l'arte italiana resisteva contro chi voleva strangolarla, e soltanto quand'è arrivato nella capitale e camposanto degli archeologi, tra statue dissepolte e estetiche alemanne, soltanto allora fa l'atto di respirare. Ci fa vedere Segantini, che soltanto quand'è riuscito a spelagarsi dalla città e si mette a fare il montanaro e a vivere colla natura pura e deserta, soltanto allora sta bene. E soltanto allora respira profondamente. In tutt'e due i casi la colpa e il merito sono anche dei tempi, ma i fatti sono quelli che sono, e anche le conseguenze.

Il classicismo di Segantini fu imposto e fu retto dall'autorità e dal codice della natura, ma dei rapporti tra la natura e lui — coloriti d'una sensualità visiva e pittorica che in tutti i tempi e in tutti i climi è l'autrice più vera e maggiore della pittura, e senza di quella non c'è salute, — s'è già discorso in queste pagine tanto che può bastare. Segantini è classico in quanto l'arte sua, proponendosi di riconcretare la natura governata e massiccia, trascende, per tutto quanto le è possibile, da ogni contingenza; trascende dal relativo all'assoluto, da ciò che passa via e che si trasforma a ciò che permane e non si muta, dal mortale all'eterno. Fu il suo un classicismo all'aria aperta, ordinato ma come è ordinata la creazione, assoluto ma come sono assolute le sue apparenze e le sue leggi, limpido ma com'è limpida l'aria che si vede e si

respira più su dei duemila metri, calcolata e pensosa ma non d'altro che di quell'ordine, di quell'assoluto, di quella limpidezza. Abbastanza ordinato assoluto limpido e calcolato, per riuscire agevolmente e universalmente leggibile, e perchè la folla si lasciasse andare ad acclamarlo e ad esagerarlo. E, come le succede spesso di fare coi santi cogli eroi e coi poeti, lo sospingesse fuori della realtà nella leggenda.

Nella leggenda Segantini abita come a casa sua, tra quell'uragano di quand'era piccolo e da cui si scopre mandriano come Giotto a disegnare in terra come lui, e quella stella cronometrica che sullo Schaffberg gli annunziò la morte, e tra mezzo le sue nozze mistiche cogli edelweiss. C'è difatti nel suo modo di vivere e c'è nell'arte sua, qualchecosa di straordinario, o — a metterci un po' di fantasia e di letteratura — di favoloso, che c'impedisce di mischiarlo alla pari coi suoi colleghi, che chiedevamo alla portinaia se erano in casa o ch'eravamo sicuri d'incontrare al solito caffè a fare la partita cogli amici.

Dalla realtà di tutti gli altri e di tutti i giorni, lui, non c'e dubbio, si sottrae ed esala.

Ma forse il motivo primo del suo dimorare incorporeo e a mezz'aria tra la realtà ed il mito, è di un altro ordine e sta in ciò: che se la folla se l'è appropriato e gli ha dato ormai un volto approssimativo e preangelico, intonato alle proprie impressioni a braccio, i critici e i pittori non hanno ancora trovato il momento giusto per esaminarlo a fondo e giudicarlo in definitiva. Perchè è fuori oggi dal gusto dei tempi nostri, come era fuori dal gusto dei tempi suoi quando fu vivo. Chi avrebbe potuto dire una parola su di lui esatta e conclusiva, non si pensò o non si fidò di dirla, sicchè il povero Segantini continuò a rimanere incorporeo e a fluttuare inclassificato e imprecisato a mezz'aria.

Se queste pagine avessero servito a tirarlo giù e a materializzarlo, avrebbero avuto un risultato. Ma ancora oggi — vista l'arte, del resto intelligente e cara, che si fa e che si predilige — non credo che, all'infuori di me, altri ci siano che abbiano già voglia di ripensare a lui di proposito.

Se è così, porteremo ancora pazienza. Ne riparleranno tra cinquant'anni. Per il momento pace sia a queste pagine intempestive.

DIPINTI DI GIOVANNI SEGANTINI

Questo elenco non è - e non potrebbe naturalmente essere - completo. Vi sono però comprese tutte le principali pitture del Segantini con i loro titoli originali e la data, approssimativa, di esecuzione. Quanto all' ubicazione delle opere, ci si è limitati a dare, come più sicure, le indicazioni delle pubbliche raccolte e di qualche importante collezione privata.

MILANO 1878 - 1881

Il coro di Sant' Antonio
Il Naviglio al ponte S. Marco (*Coll. Marzotto - Valdagno*) (Tav. II)
La signora Torelli
Il prode (*Museo Segantini - St. Moritz*)
Tisi galoppante
« La Ninetta del Verzee »
La falconiera
Stalla con cavallo
4 Nature morte
Il campanaro
Il signor Pisonis
Testa di ragazza
Il Redefossi
Frati in cantina

BRIANZA 1881 - 1886

Con le anitre (*Galleria Neupert - Zurigo*)
Alla fontana
Pompeiana
Amazzone al pozzo
Cavalli all' abbeveratoio
Beccaccia
La mia famiglia
Dalla balia
Pecorelle
Il giorno dei Santi
Il fumo
Ave Maria a trasbordo. I (Tav. X)
Un bacio alla fontana (*Galleria d'Arte Moderna - Milano*)
Ritorno all' ovile (*Museo Menday - Pelja*)
Un effetto di luna (*Museo Segantini*)
Pastorella stanca (*Museo Segantini*)
Pastorale (Tav. III)
Pastore innamorato
Uno di più
La culla vuota
Allora - oggi (*Museo Segantini*)
Vacca nella stalla (*Museo Segantini*)
I nostri morti
Idillio (*Galleria d' Arte - Aberdeen*)
Maggio
Ave Maria sui monti (Tav. X)
Ritorno dal pascolo
Gli zampognari di Brianza
Temporale sulle Alpi (*Coll. Shoch - Milano*) (Tav. II)
Le madri
La fascina (Tav. III)
Le ultime fatiche del giorno (*Museo Ungherese di Belle Arti - Budapest*)
La raccolta delle zucche
Il raccolto dei bozzoli
La benedizione delle pecore (*Museo Segantini*)
Cavalli al guado (*Galleria Neupert - Zurigo*)
Un bacio alla Croce
Primi albori

Gli inondati
Babbo è morto
Gli orfani (*Galleria d' Arte - Zurigo*)
Testa di bimbo ammalato
Il reddito del pastore
Vecchio tosatore di pecore
Messa prima (*Museo Segantini*) (Tav. IV)
La tosatura (*Museo Segantini*) (Tav. XII)
Alla stanga (*Galleria d' Arte Moderna - Roma*) (Tav. VI)
Oca morta e uova (*Coll. Marzotto - Valdagno*) (Tav. VIII)
Gallinacci
Le educande
Ritratto della signora Bugatti (Tav. VIII)
Il torello (Tav. XII)

SAVOGNINO 1886 - 1894

Vacca bianca all' abbeveratoio (*Coll. Rossello - Milano*) (Tav. V)
Contrasto di luce - gregge (*Museo d' Arte Moderna - Bruxelles*)
Testa di paesana (Tav. VII)
Ave Maria a trasbordo. II (Tav. XI)
Ritratto di Vittore Grubicy (*Museo d'Arte figurativa - Lipsia*) (Tav. IX)
L' aratura
I miei modelli
Vacca bruna (*Coll. Vaghi - Milano*) (Tav. XX)
La slittata
Allo sciogliersi delle nevi (Tav. XV)
Funghi (*Museo Segantini*)
Ragazza che fa le calze (*Galleria d' Arte - Zurigo*) (Tav. XIII)
Cavallo al galoppo (*Coll. Vaghi - Milano*) (Tav. XIII)
Raccolta delle patate
Vacche aggiogate (*Museo di Basilea*) (Tav. XIV)
Costume grigione (Tav. XXXII)
Alla fonte
Le ore del mattino
Le due madri (*Galleria d' Arte Moderna - Milano*) (Tav. XIX)
Petalo di rosa - Ritratto della moglie (*Galleria d'Arte Moderna - Milano*) (Tav. VII)
Il frutto dell' amore (*Museo d' Arte figurativa - Lipsia*) (Tav. XVIII)
Studio per una Madonna (*Coll. Gatti Casazza - Venezia*) (Tav. XVIII)
Ritorno all' ovile (Tav. XXIII)
Alpe di maggio (*Coll. Trossi - Uberti - Milano*) (Tav. XVII)
Capra che allatta (*Coll. Cosma - Milano*) (Tav. XVII)
Madre amorosa
Aratura in Engadina (*Galleria d' Arte Moderna - Monaco*) (Tav. XXIV)
All' arcolaio
Vacca bruna
Autoritratto (*Museo Segantini*) (Tav. I)
Il castigo delle lussuriose (*Galleria d' Arte Walker - Liverpool*)
Ritorno dal bosco (*Coll. Rossello - Milano*) (Tav. XXVII)
Mezzogiorno sulle Alpi (*Museo di Breslavia*) (Tav. XXI)
Meriggio
Sul balcone (*Museo di Belle Arti - Coira*) (Tav. XXIX)
Riposo all' ombra (*St. Moritz*) (Tav. XXII)
Ora mesta. I (*Coll. Negrotto Cambiaso Giustiniani - Genova*) (Tav. XXII)
Ora mesta. II
Capriolo morto (*Coll. Trossi - Uberti - Milano*) (Tav. XVI)
Gallo di Stiria (*Museo Provinciale - Hannover*)
Cappone morto (Tav. XVI)
Nell' ovile (*Coll. Rossello - Milano*) (Tav. XXIII)
L' Angelo della vita (*Galleria d' Arte Moderna - Milano*) (Tav. XXXV)
L' Angelo della vita (*Museo Ungherese di Belle Arti - Budapest*)

La Dea d'amore (*Galleria d'Arte Moderna - Milano*) (Tav. XXXV)
Le cattive madri (*Galleria dell'Ottocento - Vienna*) (Tav. XXXIV)
Pascolo alpino
Bagnante

MALOIA 1894 - 1899

La signora Casiraghi (*Galleria d'Arte Moderna - Milano*)
Sul Maloja (studio)
Studio per il « Ritorno al paese natio » (*Coll. Vaghi - Milano*) (Tav. XL)
Ritorno al paese natio (*Galleria Nazionale - Berlino*) (Tav. XXX)
Pascoli alpini (Tav. XXXI)
Pascoli di primavera (*Galleria dell'Ottocento - Vienna*) (Tav. XXV)
Vacca che beve
Il dolore confortato dalla fede (*Galleria d'Arte - Amburgo*) (Tav. XXXVI)
L'Amore alla fonte della vita (*Coll. Vaghi - Milano*) (Tav. XXXVII)
La vanità (La fonte del male) (Tav. XXXVII)
Evocazione creatrice della musica (*Museo - Zurigo*)
Ritratto del signor Carlo Rota (*Ospedale Maggiore - Milano*) (Tav. XXXIX)
Figurazione della primavera sulle Alpi (*Museo di San Francisco*) (Tav. XLI)
Ritratto della signorina Königs (Tav. XXXVIII)
La raccolta del fieno (Tav. XXVI)
Sbucciatura delle patate
Paesaggio alpino nel crepuscolo (*Istituto d'Arte statale - Francoforte sul Meno*)
Paesaggio con signora
Radici d'albero
Primavera
Studio per « La vita » (Tav. XL)
Rosa delle Alpi
Edelweiss
Il trittico delle Alpi: La natura - La vita - La morte (*Museo Segantini*) (Tav. XLIV-XLIII-XLII)
Ultimo autoritratto (*Museo Segantini*) (Tav. XXVIII)

BIBLIOGRAFIA

LIBRI E PERIODICI

ABRAHAM KARL - *Giovanni Segantini, ein psychoanalytischer Versuch.* (Schriften zur angewandten Seelenkunde, Heft II. Wien, F. Deuticke, 1911).

BARBANTINI NINO - *Previati e Segantini* (dal volume : Gaetano Previati ; Bestetti e Tumminelli, Milano, 1919, pp. 102-106).

BARBANTINI NINO - *Bilancio consuntivo della XV Biennale Veneziana - I° l'Arte italiana : Segantini.* (« Gazzetta di Venezia », 27 ottobre, 1926).

BARBIERA RAFFAELLO - *I tormenti e la gloria d'un Artista : Giovanni Segantini.* (« L'Illustrazione Italiana », Milano, 8 ottobre 1899).

BELTRAMI LUCA - *Giovanni Segantini.* (« Corriere della Sera », Milano, 30 settembre 1899).

BELTRAMI LUCA - *Giovanni Segantini.* (« Nuova Antologia », 16 novembre, 1899).

BENAPIANI LORENZO - *Giovanni Segantini, « in memoriam ».* (« Emporium », Bergamo, gen. 1900).

BÉNÉDITE LÉONCE - *Storia della pittura del secolo XIX.* (Soc. ed. libraria, Milano, pp. 442-456, 1915).

BERMANI EUGENIO - *Commemorazione di Giovanni Segantini, tenuta in Milano per invito della famiglia Artistica il 26 Novembre 1899.* (Capriolo e Massimino, Milano, 1899).

B. G. - *Exibition of Segantini's Work, Milan.* (« The Studio », vol. XIX, 1900).

BERSELLINI A. - *Giovanni Segantini.* (« Cronaca delle Esposizioni », Milano, 28 maggio 1891).

BERTOCCHI NINO - *Segantini.* (« Il Resto del Carlino », Bologna, 16 nov., 1930).

BIBB BURNLEY - *The Work of Giovanni Segantini.* (« The Studio », Londra, vol. XI, 1897).

BONARDI DINO - *Luoghi Segantiniani.* (« La Sera », Milano, 21 settembre, 1935).

BONARDI DINO - *Segantini e la coscienza dell'arte.* (« La Sera », Milano, 12 febbraio 1940).

BONARDI DINO - *Sulla modernità di Segantini.* (« La Sera », Milano, 1 aprile 1940).

BOUCHAUD (DE) PIERRE - *Inno per la morte di Giovanni Segantini.* (« Il Marzocco », Firenze, 22 ottobre, 1899).

BRESCIANI TOMMASO - *Giovanni Segantini.* (Emmert, Arco, 1909).

BRIZIO ANNA MARIA - *Ottocento - Novecento.* (Storia universale dell'arte). Vol. VI, pp. 400-403 - Ed. Utet, Torino, 1939).

BUCCI VINCENZO - *Un quadro famoso di Segantini esposto al Castello Sforzesco.* (« Corriere della Sera », Milano, 6 marzo, 1932).

CALLARI LUIGI - *Giovanni Segantini.* (vol. « Storia dell' Arte contemporanea italiana », Loescher, Roma, 1907).

CALZINI RAFFAELE - *Gli ultimi giorni di Giovanni Segantini.* (« Pegaso », Feb., 1929).

CALZINI RAFEAELE - *Segantini, romanzo della montagna.* (Mondadori, Milano; 1934).

CALZINI RAFFAELE - *Riapparizione di Segantini - La Mostra di Basilea.* (« L' Illustrazione Italiana », Milano, 12 maggio, 1935).

CALZINI RAFFAELE - *Nel trentesimo anniversario della morte di G. Segantini - Le soste dell' ascensione.* (« L' Illustrazione Italiana », Milano, 1929).

CALZINI RAFFAELE - *La pittura e la vita di Giovanni Segantini nel quarantesimo della sua morte.* (« Le Vie d' Italia », Milano, marzo, 1940).

CARRÀ CARLO - *Revisioni critiche : Segantini.* (« L' Ambrosiano », Milano, 12 agosto, 1935).

CARRÀ CARLO - *G. Segantini.* (in « Artisti Moderni », F. Le Monnier, Firenze, 1943).

CECCHI EMILIO - *La pittura italiana dell' ottocento.* (« Biblioteca d' Arte illustrata, Roma, 1926, pag. 24-27).

CECCHI EMILIO - *XV Biennale veneziana. Mostre retrospettive : Gigante, Segantini, Spadini.* (« La Fiera Letteraria », Milano, 25 aprile, 1926).

CERVELLI BRUNO - *L' Esposizione Segantini a Milano.* (« Natura ed Arte », Milano, 1899-1900, fasc. 2°).

CERVESATO ARNALDO - *Alla Biennale veneziana : Giovanni Segantini.* (« Italia Augusta », Roma, luglio, 1926).

CERVESATO ARNALDO - *Giovanni Segantini artista e patriota irredento.* (« Italia Augusta », Roma, 6 giugno, 1927).

CHIRTANI LUIGI - *Giovanni Segantini e la sua esposizione.* (« Natura ed Arte », Milano, 1891-1892, pp. 352/54).

CHIRTANI LUIGI - *Giovanni Segantini e la sua esposizione.* (« Natura ed Arte », Milano, 1896-1897, fasc. IV e VI).

COLASANTI ARDUINO - *Giovanni Segantini.* (Catalogo della Galleria Nazionale d' Arte Moderna di Roma).

COMANDUCCI A. M. - *Dizionario : I pittori italiani dell' ottocento.* (Casa ed. « Artisti d' Italia », S. A., Milano, 1934).

CONTI AUGUSTO - *L' alta pace.* (« Il Marzocco », Firenze, 8 ottobre, 1899).

CORRADINI ENRICO - *La montagna delle visioni.* (« Il Marzocco », Firenze, 8 ott. 1899).

COSTANTINI VINCENZO - *Giovanni Segantini.* (Coll. « L' Arte per tutti », Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1930).

DALL' ACQUA ANTONIO CARLO - *Giovanni Segantini.* (Mondovì, Mantova, 1907).

D' ANNUNZIO GABRIELE - *Per la morte di Giovanni Segantini (Laudi del Cielo del mare della terra e degli Eroi).* (« Il Marzocco », Firenze, 8 ottobre, 1899).

D' AVILA ELEMO - *Il mago della montagna.* (« Corriere Adriatico », Ancona, 21 dicembre, 1941).

DE GAUFRIDY PAOLO - *Giovanni Segantini e le origini del divisionismo.* (« Le Opere e i giorni », Livorno, dicembre, 1929).

DE JULIO N. - *L' Arte e l' opera di G. Segantini.* (Marsano, Genova, 1926).

DIAS WILLY - *La casa di Segantini.* (« Gazzetta di Messina », 12 maggio, 1934).

DOSSI CARLO - *Giovanni Segantini.* (« Fricassea critica d' arte, storia e letteratura », Milano, 1906, pp. 55-63).

FRED W. - *Giovanni Segantini.* (Wiener Verlag, Wien, 1901).
FRED W. - *Giovanni Segantini.* (« Mercure de France », t. XXXIX, 1901).
FRED W. - *Giovanni Segantini.* (« The Artist », novembre, 1898).
GAROBBIO AURELIO - *Le soste di Giovanni Segantini nei Grigioni* (« Trentino », Trento, agosto, 1939).
GIOLLI RAFFAELLO - *Un Segantini.* (« Poligono », Milano, aprile, 1930).
GRUBICY VITTORE - *Omaggio a G. Segantini (Lettera a A. Conti).* (« Il Marzocco », Firenze, 8 ottobre, 1899).
GRUBICY VITTORE - *Malandrinaggini artistiche.* (« Cronaca d'Arte », Milano, 8 maggio, 1892).
KLEIN RUDOLF - *Giovanni Segantini.* (« Künstler der Secession » Intern. Verlag Anst., f. Kunst u. Literatur, Berlin, 1911).
KOTZ (DE) W. - *Giovanni Segantini.* (Scholz, Mainz, 1908).
LANCELLOTTI ARTURO - *La XV Biennale : Segantini, Ranzoni, Landi.* (« Corriere d'Italia », Roma, 2 luglio, 1926).
LA SIZERANNE (DE) ROBERT - *Le peintre de l'Engadine, Giovanni Segantini.* (« Revue des deux mondes », Paris, 15 mars, 1898).
LEBLOND MARIUS-ARY - *Un grand peintre de l'Italie : Segantini.* (« L'Art et les Artistes », Paris, fevr. 1909).
LEBLOND MARIUS-ARY - *Giovanni Segantini.* (« Peintres de recès », Van Oest, Bruxelles, 1910).
LEVI PRIMO (L'Italico) - *Segantini.* (« Rivista d'Italia », fasc. 11-12, 1899, Ed. Soc. D. Alighieri, Roma, 1900).
LINATI CARLO - *Segantini a Caglio.* (« L'Ambrosiano », Milano, 5 marzo 1936).
LLOYD LEWELYN - *La pittura dell'ottocento in Italia.* (Ed. Bemi, Firenze, 1929).
LOCATELLI MILESI ACHILLE - *L'opera di Giovanni Segantini.* (Cogliati, Milano, 1906).
MARESCOTTI E. A. - *Giovanni Segantini.* (« Gazzetta Letteraria », 7 ottobre, 1899).
MARTESTEIG M. - *Giovanni Segantini.* (« Die Kunst », Berlino, 1906).
MONTANDON MARCEL - *Les oeuvres religieuses et philosophiques de G. Segantini.* (« Mercure de France », t. XLVIII, 1903, p. 625).
MONTANDON MARCEL - *Segantini.* (Verlag von Velhagen & Klasing, Bielefeld u. Leipzig, 1925).
MUSSIO GIOVANNI - *Per la Brianza d'inverno. Come fu che Carella non ebbe un affresco di Segantini.* (« Il Popolo d'Italia », Milano, 31 dicembre 1932).
MUTHER R. - *Giovanni Segantini.* (« Studien und Kritiken », Wien, 1900).
NEERA - *Artisti contemporanei : Giovanni Segantini.* (« Emporium », Bergamo, marzo, 1896).
NEERA - *Una nobile vita : G. Segantini.* (« Il Marzocco », Firenze, 15 ott., 1899).
OJETTI UGO - *In memoria di Giovanni Segantini e di F. Palizzi.* (« Nuova Antologia », Roma, 16 ottobre, 1899).
OJETTI UGO - *Pittura italiana dell'ottocento.* (Bestetti e Tumminelli, Milano, 1929).
OJETTI UGO - *Segantini (1899-1929).* (« Corriere della Sera », Milano, 21 feb., 1929).
OJETTI UGO - *Elogio di G. Segantini detto al Teatro Sociale di Trento il 22 dicembre 1899.* (Küpper-Fronza e C., Trento, 1900).
ORSINI GIOVANNI - *Per un capolavoro di G. Segantini. Il salone vuoto.* (« La Sera », Milano, 24 aprile, 1933).

ORVIETO ANGIOLO - *La face della vita. (Ai figli di G. Segantini).* (« Il Marzocco », Firenze, 10 dicembre, 1899).

ORVIETO ANGIOLO - *Il misticismo del Segantini.* (« Il Marzocco », Firenze, 20 febbraio 1910).

ORVIETO ANGIOLO - *Postilla Segantiniana.* (« Il Marzocco », Firenze, 27 feb., 1910).

PANCHERI GINO - *Giovanni Segantini e la sua viva lezione.* (« Il Brennero », Trento, 1 ottobre, 1939).

PANTINI ROMUALDO - *Giovanni Segantini e gl' italiani.* (« Illustrazione Italiana », Milano, 12 agosto 1906).

PICA VITTORIO - *Giovanni Segantini.* (Rivista « Flegrea », anno 1°, vol. 3°, fasc. 6°, 20 ottobre, 1899).

PICA VITTORIO - *L' arte all' Esposizione del 1898 : Giovanni Segantini.* (Rivista d' arte « A. R. S. », Torino, n. 6, 1898).

PICA VITTORIO - *The Last Work of G. Segantini.* (« The Studio », Londra, vol. XXXII, 1904).

PILO MARIO - *Causeries : i bianchi, i grigi e i neri.* (« Rivista Popolare », 16 aprile, 1896).

RITTER WILLIAM - *Giovanni Segantini.* (Gesellschaft f. vervielfältige Kunst, Wien, 1897).

RITTER WILLIAM - *Giovanni Segantini.* (« Gazzette des Beaux Arts », Paris, april, 1898).

ROEDEL RETO - *G. Segantini.* (Vol. « Quaderni Italo-Svizzeri », Oderisi, Gubbio, 1944).

ROSADI GIOVANNI - *Giovanni Segantini.* (In « Difese d' Arte », Sansoni, Firenze, 1920).

ROUX ONORATO - *Memorie giovanili autobiografiche.* (Vol. 2°, Ed. Illustri Italiani Contemporanei, Bemporad e figli, Firenze).

SEGANTINI GIOVANNI - *Scritti e lettere.* (Bocca, Torino, 1910).

SEGANTINI GIOVANNI - *Schriften und Briefe.* (Klinkhardt u. Biermann, Leipzig, 1909).

SEGANTINI GOTTARDO - *Giovanni Segantini : La sua vita e le sue opere.* (Photograpische Union, München, 1920).

SEGANTINI GOTTARDO - *Giovanni Segantini : La sua vita e le sue opere.* (Società editoriale d' arte divisionista, Milano, 1923).

SEGANTINI GOTTARDO - *Giovanni Segantini : La sua vita e le sue opere.* (Pizzi e Pizio, Milano, 1927).

SEGANTINI GOTTARDO - *Giovanni Segantini : Sein Leben und seine Werke.* (Photogr. Union, München, 1913).

SEGANTINI GOTTARDO - *Giovanni Segantini ; Sein Leben und sein Werk.* (Rascher u. Cie, Zürich, 1919).

SEGANTINI GOTTARDO - *Giovanni Segantini : Die Kunst als Mittlerin zwischen Wissen u. Glauben.* (« Der neue Geist », Leipzig, 1923).

SEGANTINI GOTTARDO - *Giovanni Segantini und das Segantini.* (Museum in St. Moritz, 1928).

SEGANTINI GOTTARDO - *Giovanni Segantini : sechs farbige wiedergaben seiner werke.* Vol. 1° e 2°, Rascher e Cie A. G., Verlag, 1936).

SEGANTINI GOTTARDO - *« La famiglia » di Giovanni Segantini.* (« L' Illustrazione Italiana », Milano, 19 settembre, 1937).

SEGANTINI GOTTARDO - *Un periodo ignorato dell' arte di Giovanni Segantini.* (« Varietas », Milano, gennaio, 1938).
SEGANTINI GOTTARDO - *Giovanni Segantini e la tecnica del dipingere.* (« L' Illustrazione del Medico », Milano, aprile 1939).
SEGANTINI GOTTARDO - *Per un capolavoro. Una lettera di Gottardo Segantini.* (« La Sera », Milano, 9 maggio, 1933).
SEGANTINI GOTTARDO - *I fiori di Giovanni Segantini.* (« L' Illustrazione Italiana », Milano, ottobre, 1941).
SERVAES FRZ. - *Giovanni Segantini : Sein Leben und sein Werk.* (M. Gerlach & Co., Wien, 1902).
SERVAES FRZ. - *G. Segantini : Sein Leben und sein Werk.* (Klinkhardt u. Biermann, Leipzig, 1920).
SOMARÈ ENRICO - *Giovanni Segantini.* (« Primato artistico italiano », dic., 1920).
SOMARÈ ENRICO - *Storia dei pittori italiani dell' Ottocento.* (« L' Esame », Milano, 1928, pp. 233-244).
SOMARÈ ENRICO - *Giovanni Segantini : I Grandi Maestri del colore.* (Istituto Arti Grafiche, Bergamo, 1937).
STEINHAUSEN W. - *Segantini.* (Ed. H. Keller, Frankfurt a. M., 1904).
TUMIATI DOMENICO - *Arte contemporanea : Giovanni Segantini.* (« L'Arte », a. I. 1898, pp. 304-314).
TUMIATI DOMENICO - *Giovanni Segantini 29 settembre 1899.* (« Il Marzocco », Firenze, 8 ottobre 1899).
TUMIATI DOMENICO - *Dal Maloja a Notre-Dame.* (Casa Treves di L. Beltrami, Bologna, 1902).
UBERTI-BONA VIRGILIO - *Giovanni Segantini.* (Zucchi, Milano, 1937).
VARAGNOLO DOMENICO - *Giovanni Segantini e le Esposizioni veneziane.* (« Ateneo Veneto », Venezia, luglio-dicembre 1945).
VENTURI LIONELLO - *Mostre retrospettive.* (Vol. « Pretesti di critica », Ed. Hoepli, Milano, 1928, pp. 180-3).
VICINI LUIGI - *Aneddoti segantiniani* (« Arte e Storia », 15 agosto, 1915).
VICINI LUIGI - *Aneddoti Segantiniani.* (Tip. Domenicana, Firenze, 1917).
VILLARI LUIGI - *Giovanni Segantini : Story of his Life.* (T. Fischer, London, 1901).
Vril. - *Un' importante vendita di opere di Giovanni Segantini a Saint-Moritz.* (« L'Illustrazione Italiana », Milano, 10 agosto, 1913).
WITTGENS FERNANDA - *Mentore. Guida allo studio dell' arte italiana.* (Hoepli, Milano, 1940).
ZOCCOLI ETTORE - *Giovanni Segantini.* (G. Agnelli, Milano, 1900).

CATALOGHI

Esposizioni Riunite - Belle Arti, Esposizione di opere del pittore G. Segantini, Catalogo Ufficiale, Maggio-Ottobre, Milano, 1894.
Austellung von Werken von Giovanni Segantini - Schulhaus, St. Moritz Dorf, August-September, 1904. (con scritti di G. D' Annunzio, William Ritter, R. de la Sizeranne e Mario e Gottardo Segantini).

Esposizione alla Galleria A. Grubicy, Milano, 1906. - Catalogo delle Mostre collettive: Segantini, Previati; monumento a Segantini di Leonardo Bistolfi. Testo di Mario Morasso.

Societé Nationale «Dante Alighieri» (Comité de Paris). - Catalogue du Salon pro-Musée Segantini à Saint-Moritz. Organisé dans la Galerie d'Art Italien, A. Grubicy, Paris, 16 déc. 1908. (Préface du V. Rossi-Sacchetti).

Giovanni Segantini, Versteigerung von 38 Gemälden und Zeichnungen Auflösung seiner Galerie. (Ed. R. Lepke's Kunst; Auctions Hans, Berlino, 1910).

Exposition et vente de tableaux de Giovanni Segantini à Saint-Moritz, 18-23 Août 1913. Maison de ventes Lino Pesaro, Milan. (Scritti di G. D'Annunzio, G. Previati, C. Fornara e R. de la Sizeranne).

Katalog der königlichen neuen Pinakothek zu München, 1914 (a pag. 149).

Museum der bildenden Künste zu Leipzig. - Verzeichnis der Kunstwerke C. G. Röder, Leipzig, 1919 (a pag. 166).

Esposizione retrospettiva dell' opera di Giovanni Segantini, G. Previati, V. Grubicy de Dragon, G. Pelizza da Volpedo, A. Morbelli. (Presentazione di Federico Balestra). («Bottega di Poesia», Milano, 1922).

XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1926. - Mostra individuale di Giovanni Segantini (1858-1899). (Presentazione di Nino Barbantini).

Catalogo illustrato Mostra personale retrospettiva: G. Segantini 1858-1899. Basel 30 März - 5 Mai 1935.

Catalogo - Comitato per le onoranze a G. Segantini - Esposizione di alcune opere di G. Segantini. Ultimi lavori destinati all'Esposizione di Parigi. Altre opere dei varii periodi della sua vita artistica, Milano, Nov. Dic. 1899. (Prefazione di Claudio Treves e sei illustrazioni).

NOTA — L'elenco delle opere come pure gli elementi bibliografici e fotografici della presente pubblicazione sono stati forniti, per la massima parte, dall'*Archivio storico d'arte contemporanea della Biennale*.

TAVOLE

1 - AUTORITRATTO. 1890

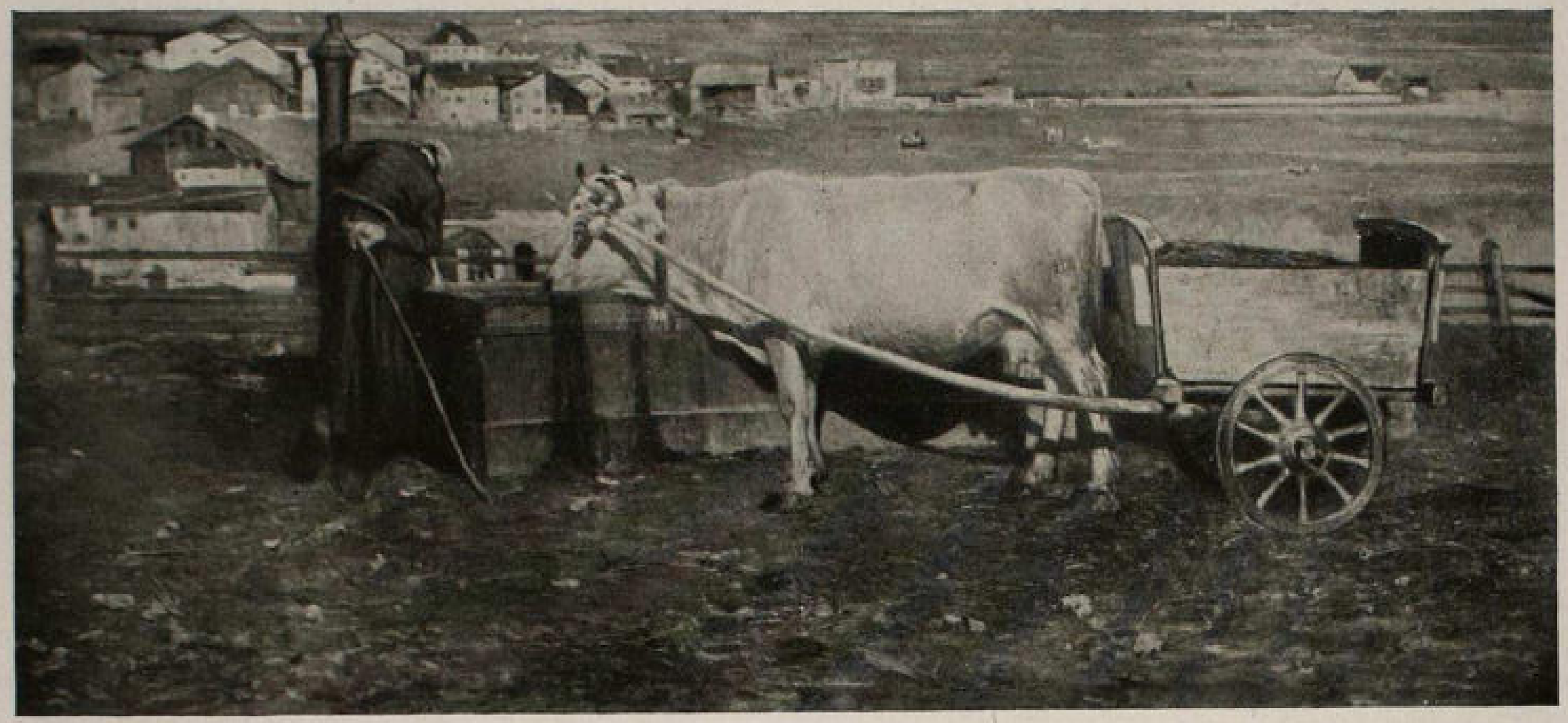
2 - IL NAVIGLIO AL PONTE SAN MARCO. 1880

3 - TEMPORALE SULLE ALPI. 1883

4 - PASTORALE. 1882

5 - LA FASCINA. 1883

6 - MESSA PRIMA. 1884



7 - VACCA BIANCA ALL'ABBEVERATOIO. 1886

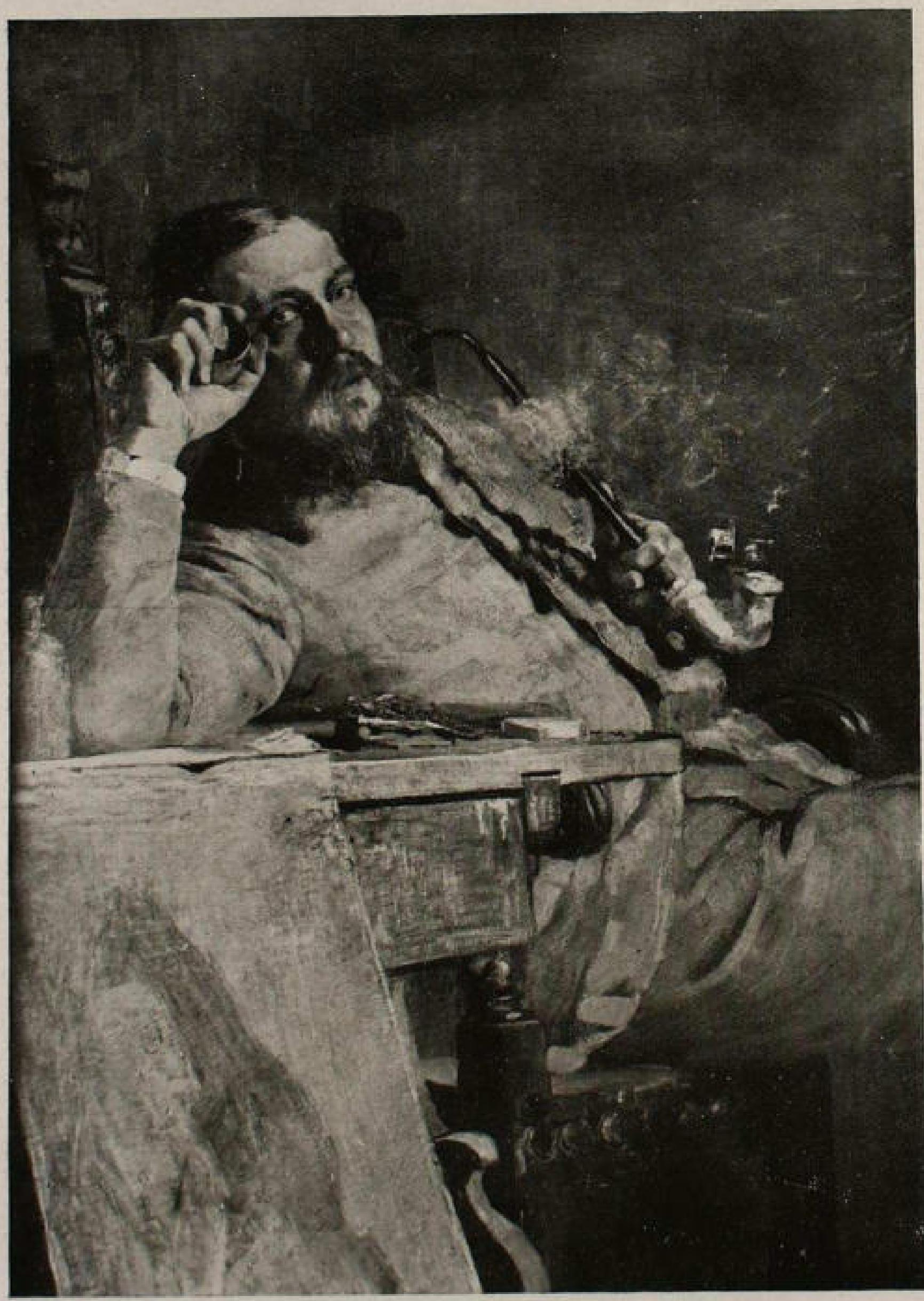
8 - ALLA STANGA, 1886

9 - TESTA DI PAESANA. 1886

10 - PETALO DI ROSA. RITRATTO DELLA MOGLIE. 1890

11 - OCA MORTA E UOVA. 1886

12 - RITRATTO DELLA SIGNORA BUGATTI. 1885



13 - RITRATTO DI VITTORE GRUBICY. 1887

14 - AVE MARIA SUI MONTI. Disegno dal quadro del 1883

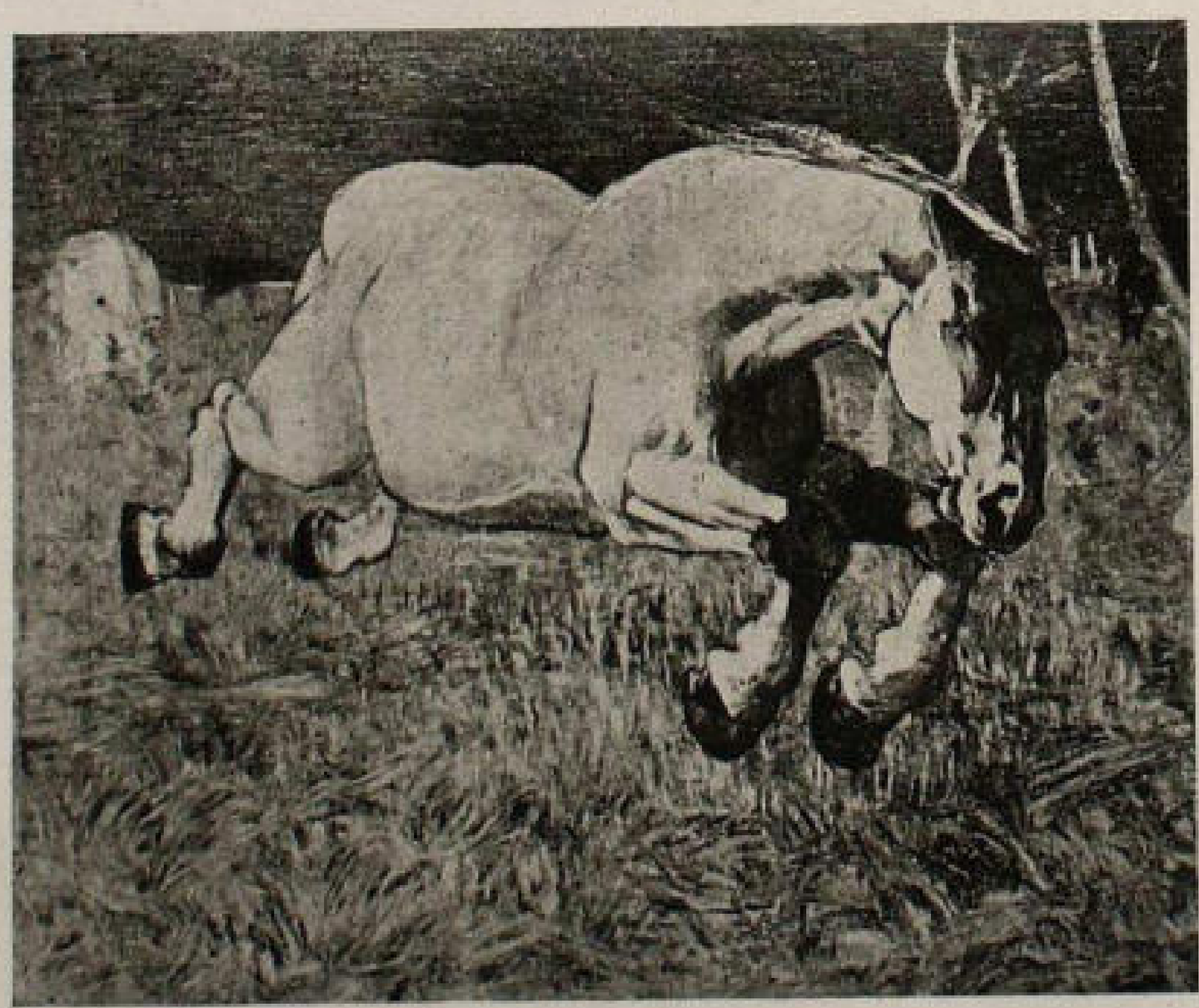
15 - AVE MARIA A TRASBORDO. Disegno dal quadro del 1882

16 - AVE MARIA A TRASBORDO. 1887

17 - LA TOSATURA. 1885

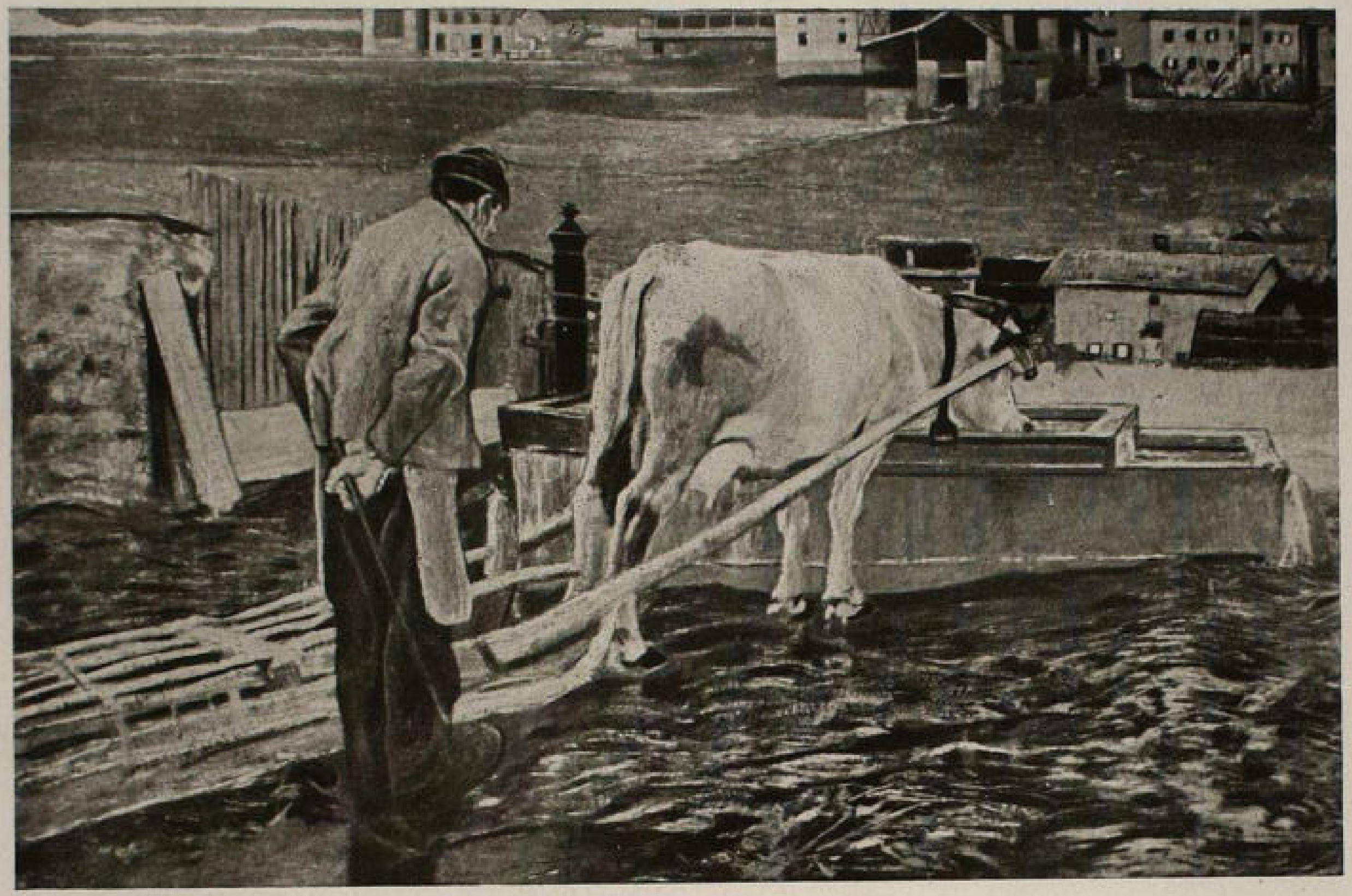
18 - IL TORELLO

19 - RAGAZZA CHE FA LE CALZE. 1888



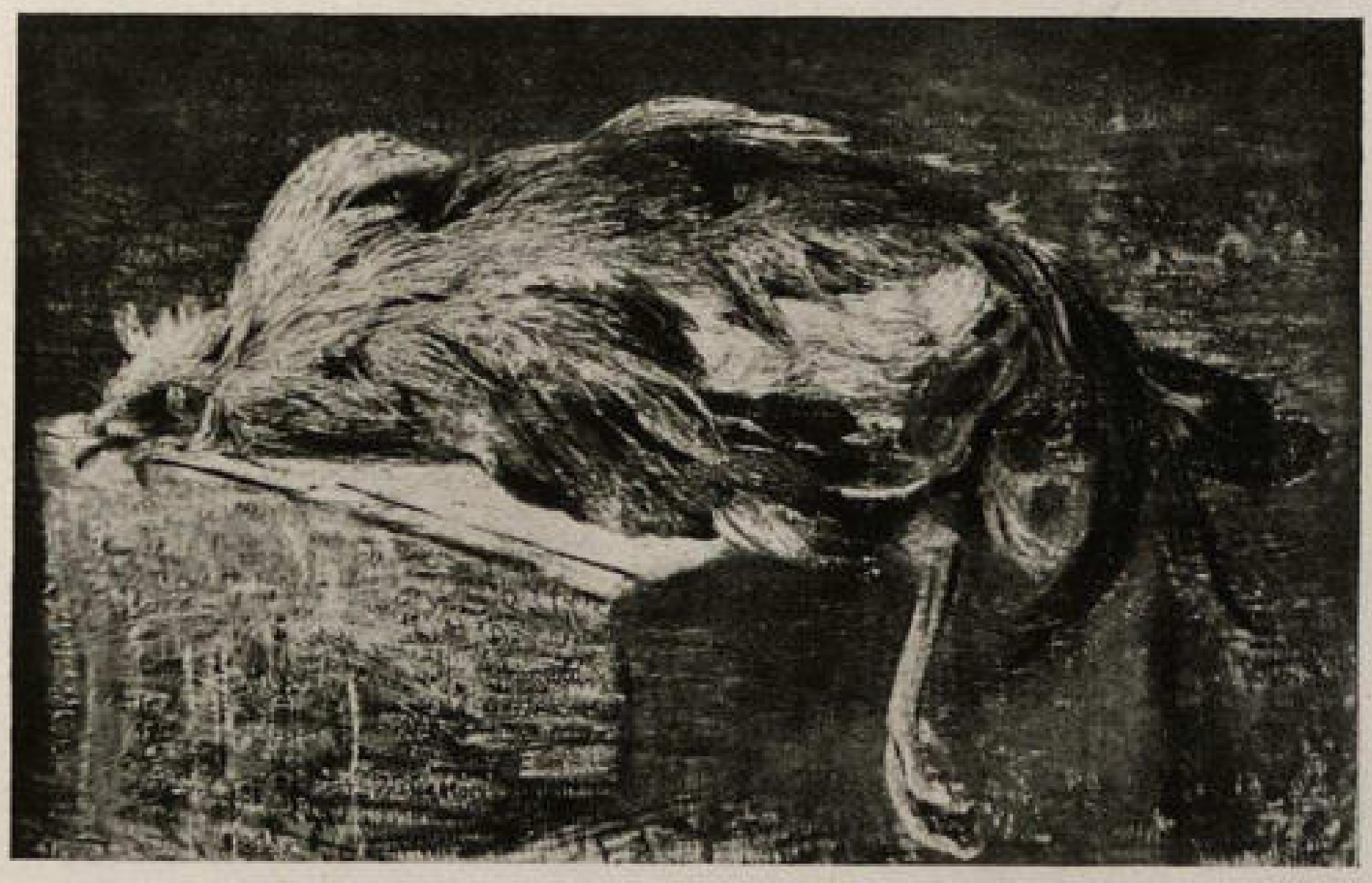
20 - CAVALLO AL GALOPPO. 1888

21 - VACCHE AGGIOGATE. 1888

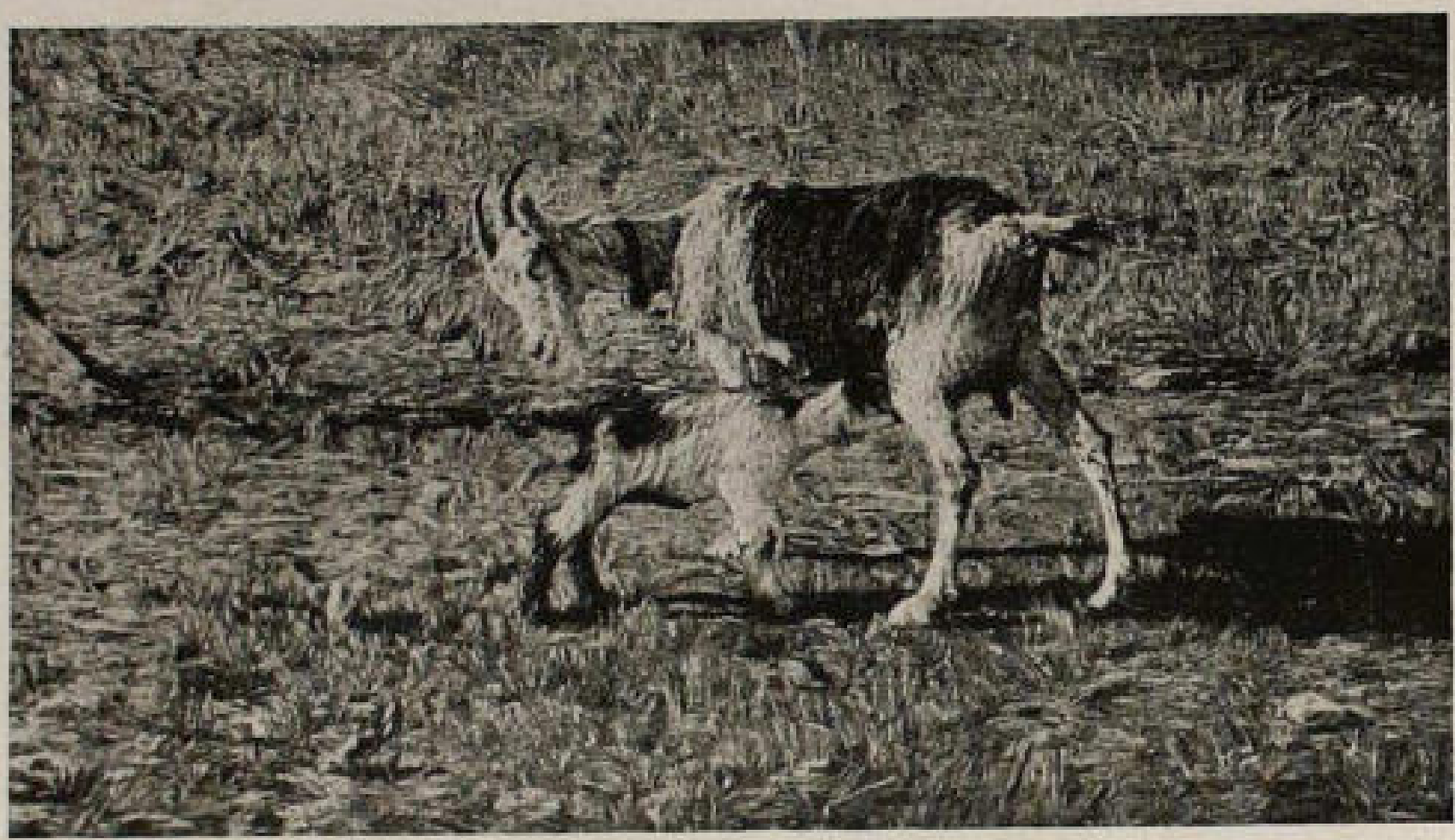


22 - ALLO SCIOGLIERSI DELLE NEVI. 1888

23 - CAPRIOLO MORTO. 1892



24 - CAPPONE MORTO



25 - CAPRA CHE ALLATTA

26 - ALPE DI MAGGIO, 1890

27 - STUDIO PER UNA MADONNA

28 - IL FRUTTO DELL' AMORE. 1889

29 - LE DUE MADRI, 1890

30 - VACCA BRUNA. 1887

31 - MEZZOGIORNO SULLE ALPI. 1891

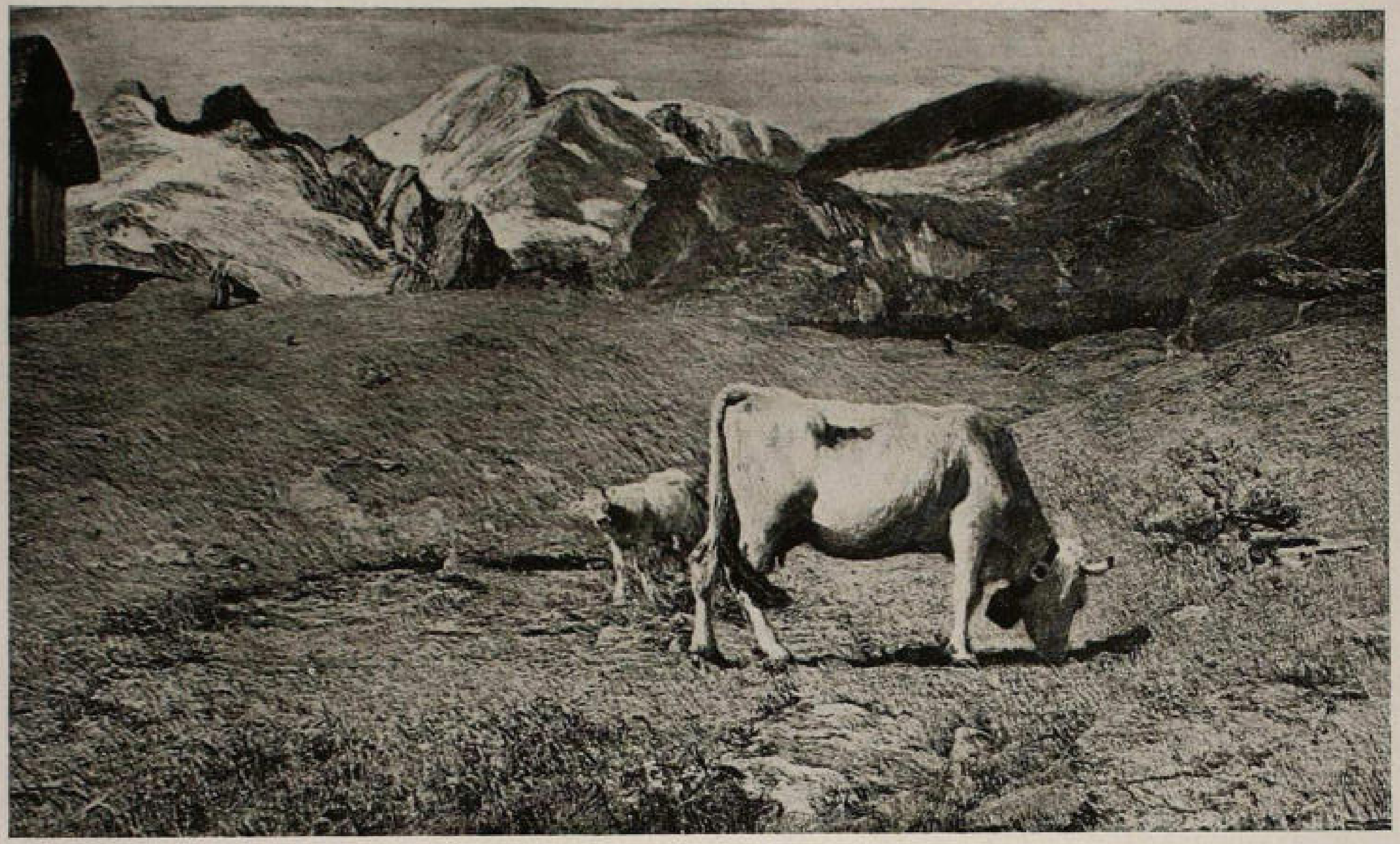
32 - ORA MESTA. 1892

33 - RIPOSO ALL' OMBRA. 1892

34 - NELL' OVILE. 1892

35 - RITORNO ALL' OVILE. 1889

36 - ARATURA IN ENGADINA, 1890

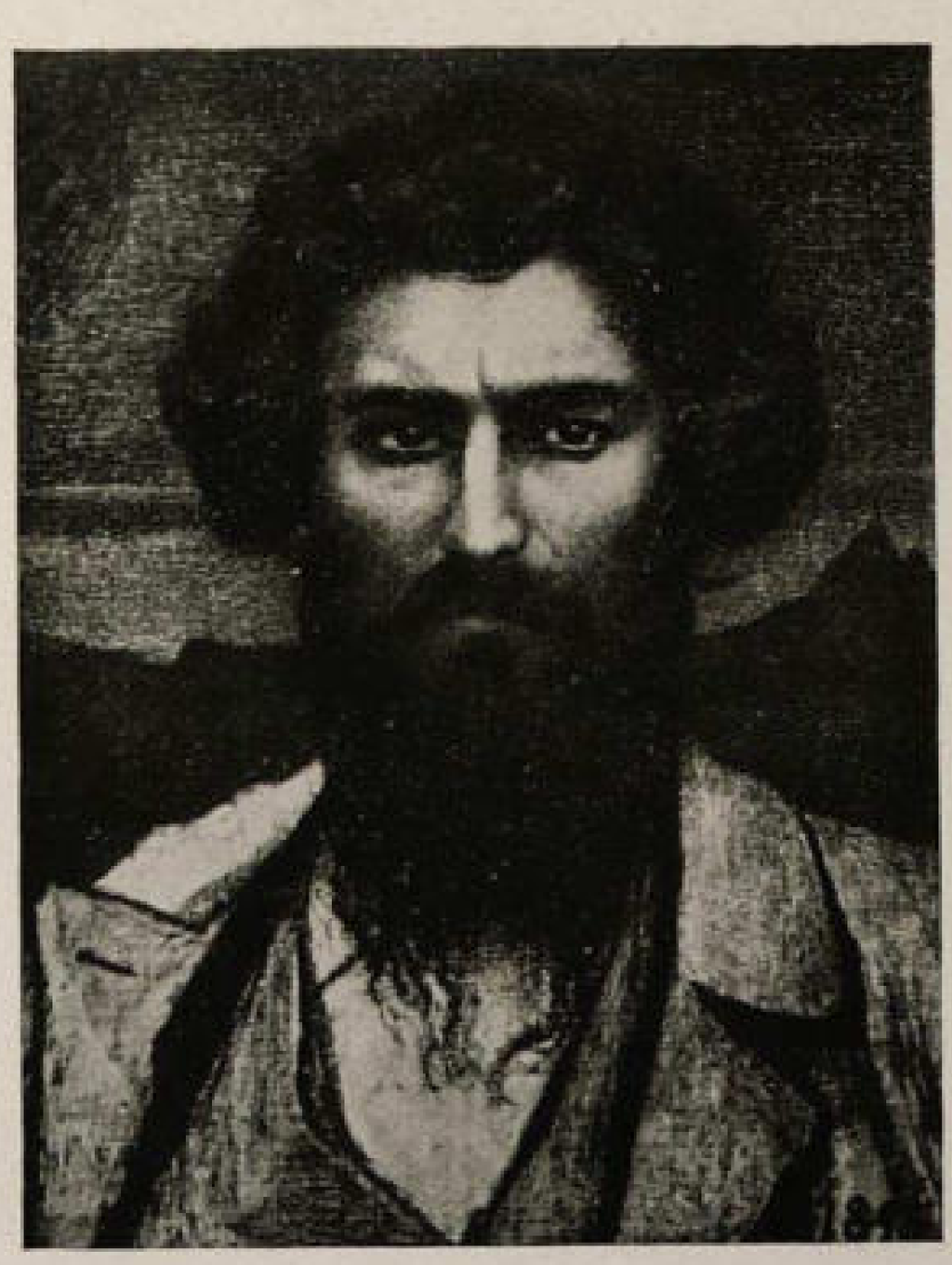


37 - PASCOLI DI PRIMAVERA. 1895

38 - LA RACCOLTA DEL FIENO, 1891-99

39 - RITORNO DAL BOSCO. 1890

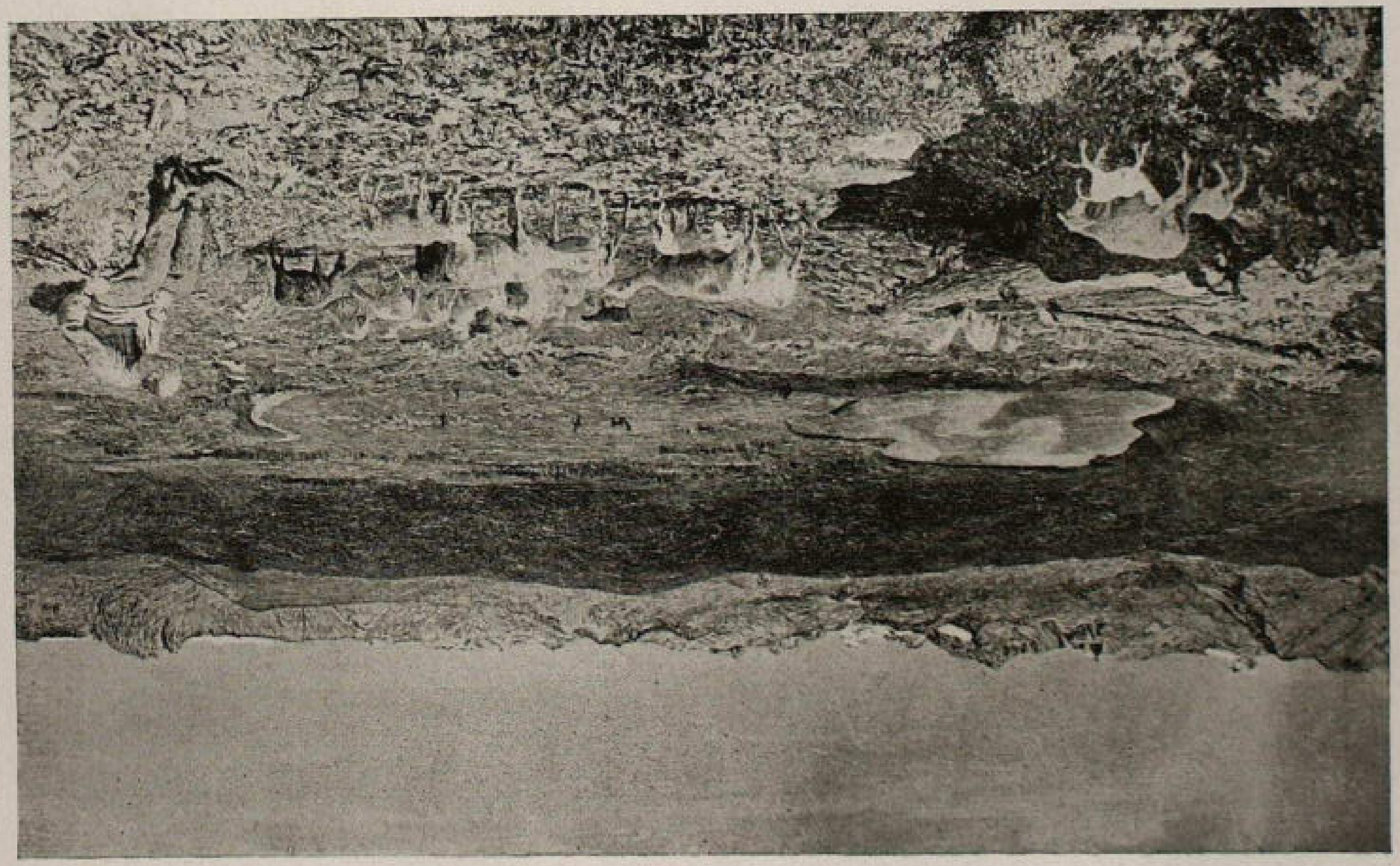
40 - DISEGNO AUTOBIOGRAFICO



41 - AUTORITRATTO. Disegno, 1895

42 - SUL BALCONE. 1892

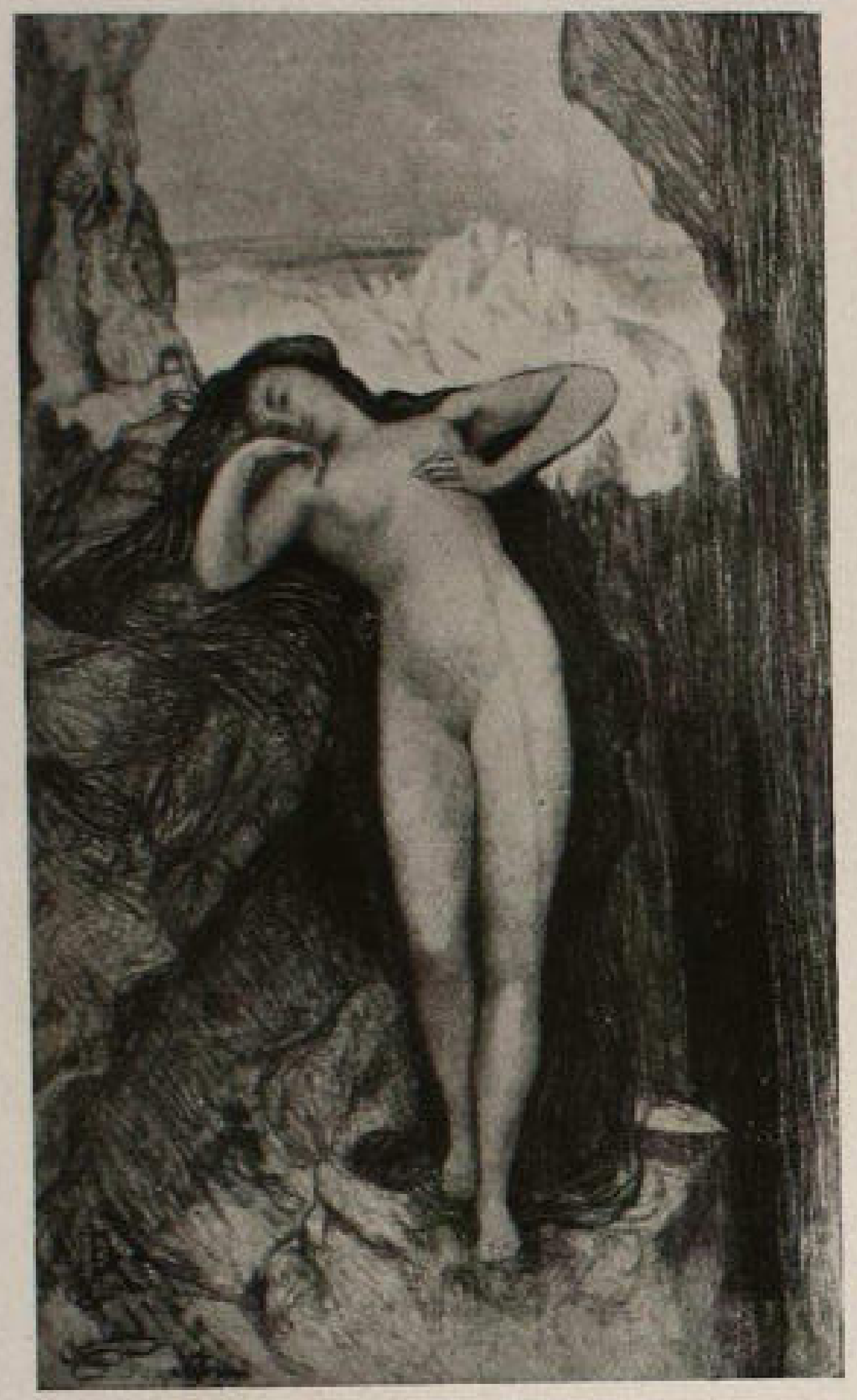
43 - RITORNO AL PAESE NATIO. 1895



44 - PASCOLI ALPINI, 1893-95

45 - COSTUME GRIGIONE. Disegno

46 - GLI AMANTI. Disegno, 1895



47 - RODODENDRO. Disegno, 1898

48 - LAVORATORE DEI CAMPI. Disegno

49 - LE CAPTIVE MADRI. 1894

50 - LA DEA D'AMORE. 1894

51. L'ANGELO DELLA VITA. 1894

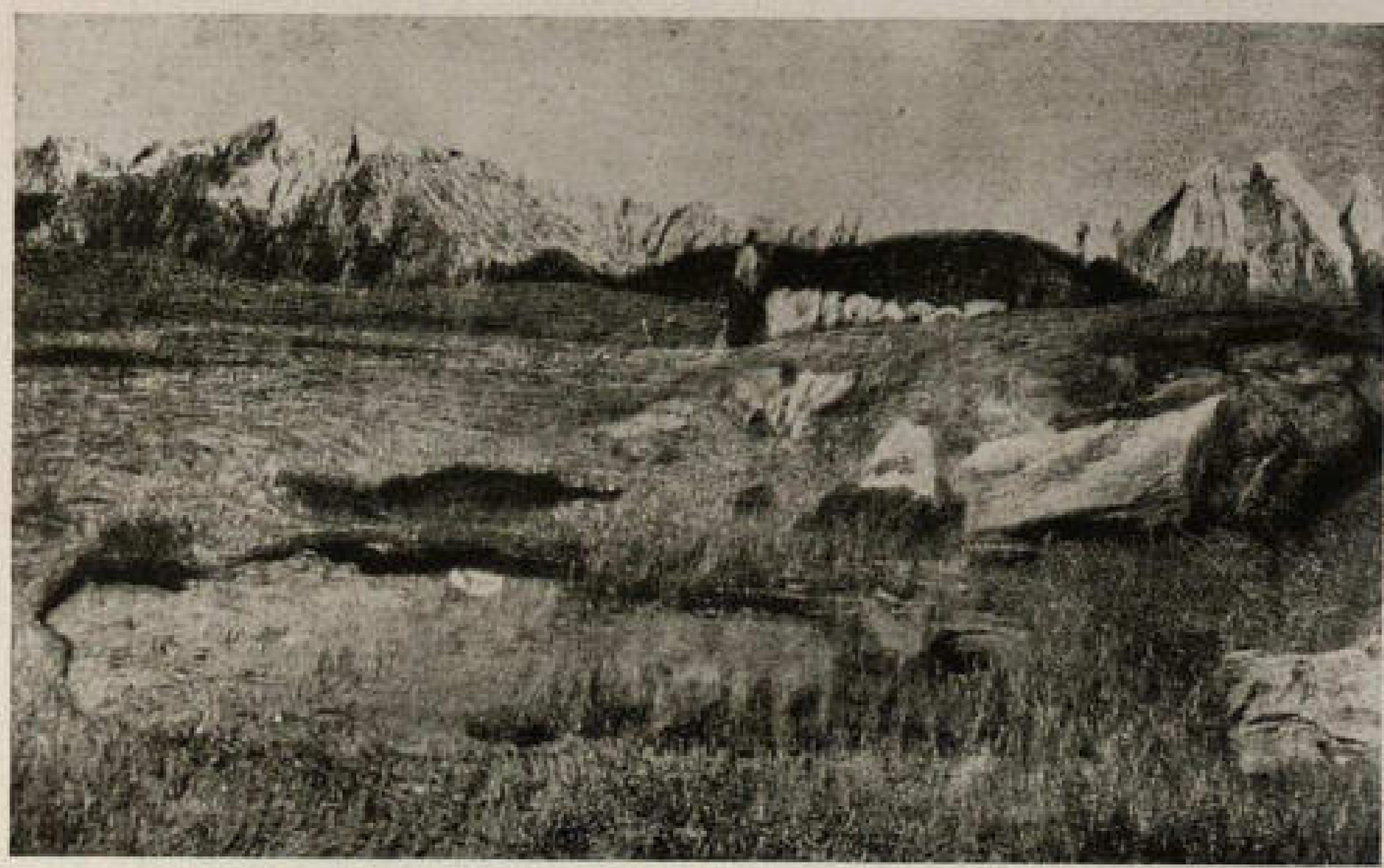
52 - IL DOLORE CONFORTATO DALLA FEDE, 1896

53 - LA FONTE DEL MALE. 1897

54 - L'AMORE ALLA FONTE DELLA VITA. 1897

55 - RITRATTO DELLA SIGNORINA KÖNIGS. 1898

56 - RITRATTO DEL SIGNOR CARLO ROTA. 1897

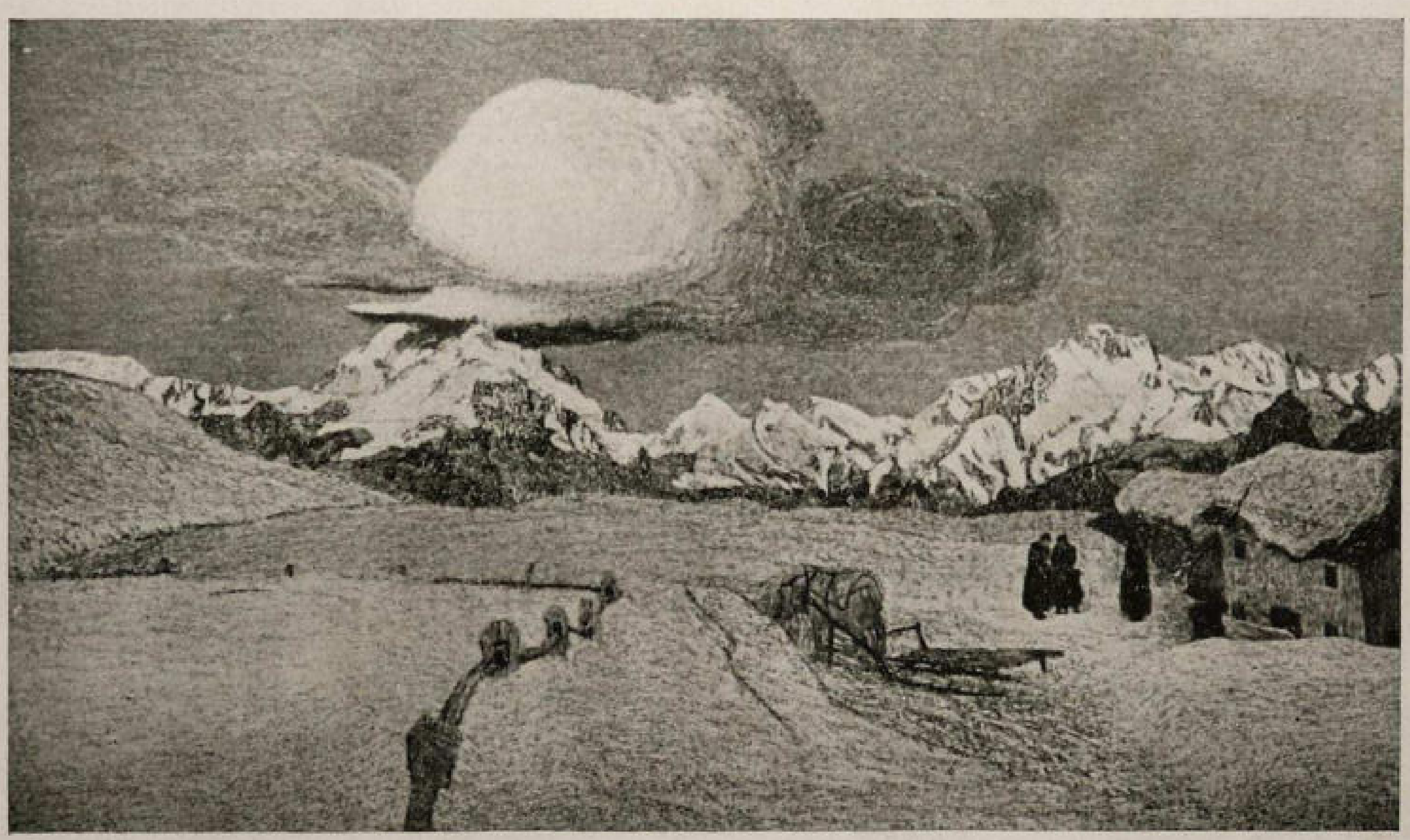


57 - STUDIO PER «LA VITA». 1898

58 - STUDIO PER IL «RITORNO AL PAESE NATIO». 1894

59 - SAINT MORITZ DI NOTTE. Disegno, 1899

60 - FIGURAZIONE DELLA PRIMAVERA SULLE ALPI. 1897



61 - IL TRITTICO DELLE ALPI: LA MORTE. 1896-99

62 - IL TRITTICO DELLE ALPI: LA VITA. 1897-99

63 - IL TRITTICO DELLE ALPI: LA NATURA. 1899

INDICE DELLE TAVOLE

INDICE DELLE TAVOLE

INDICE GENERALE

INDICE GENERALE

STAMPATO NELLE OFFICINE GRAFICHE
CARLO FERRARI IN VENEZIA - 1945

EDIZIONI ALFIERI
ARTE VENETA