

120
Ettore Zoccoli

P
Giovanni Segantini

1858 - 1899



MILANO

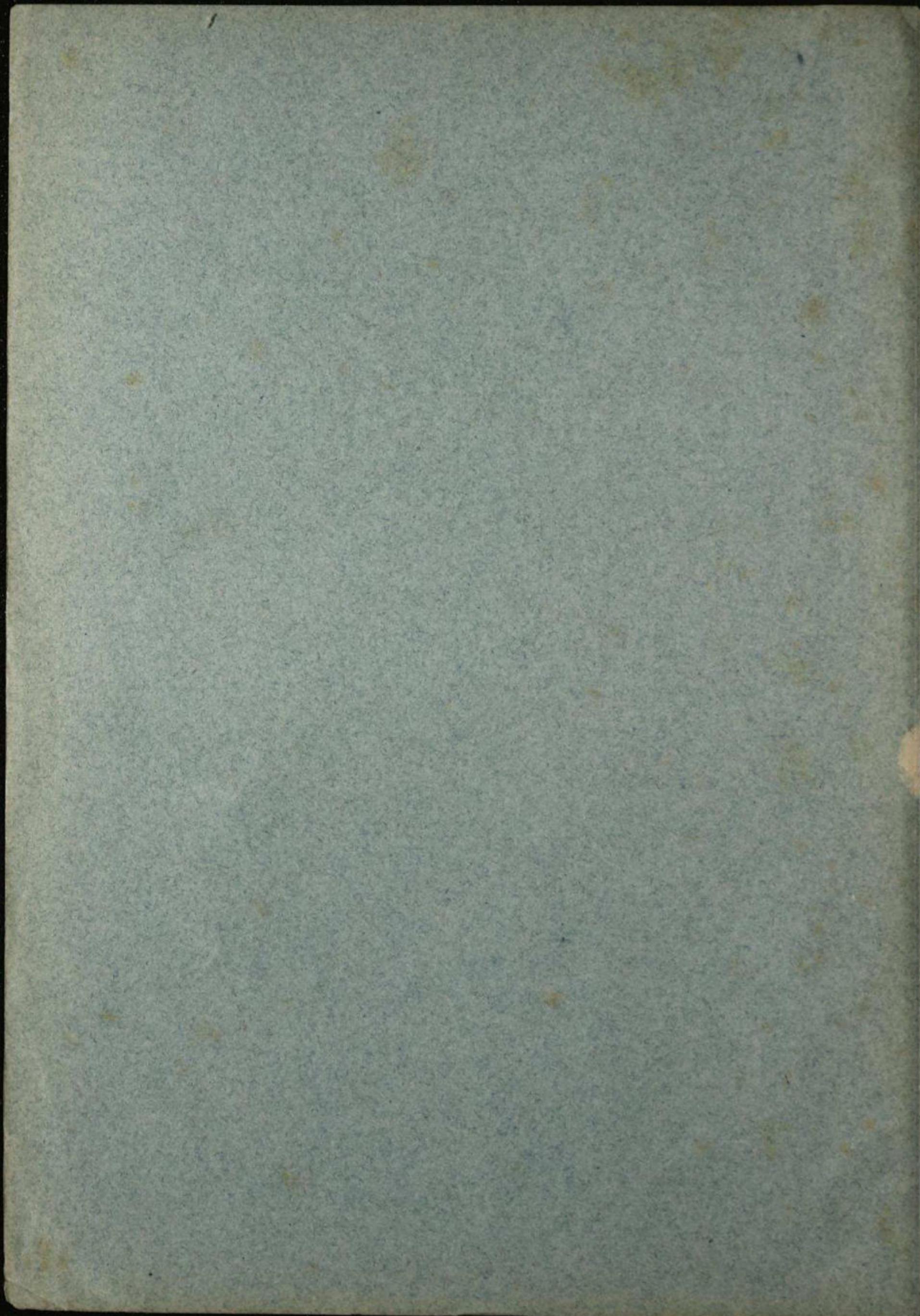
Casa Editrice Ditta Giacomo Agnelli

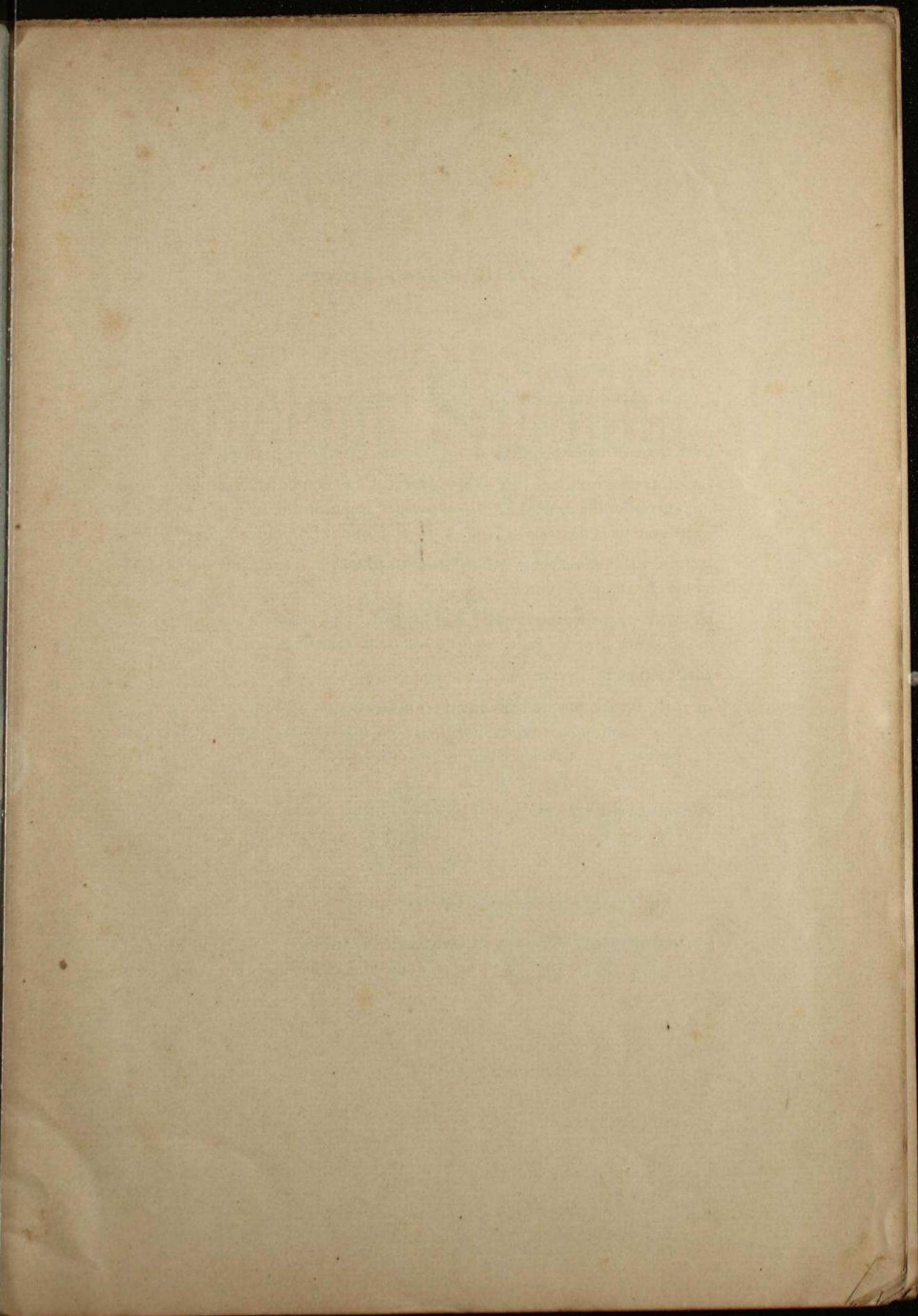
1900

« B. EMMERT »

4

S/
TINI





Dello stesso Autore

QUESTIONI DI FILOSOFIA MATEMATICA. — Puntata 1.^a Di un'applicazione della teoria dei gruppi del Cantor al problema gnoseologico. Nota (*in collaborazione col dott. R. Volpi*). L. 1.

PER UNA PUBBLICAZIONE DI FILOLOGIA ED ARCHEOLOGIA. — Note. L. 1.

LA CLASSIFICAZIONE DEI SENTIMENTI E LE DOTTRINE MODERNE DEL SENTIMENTO MORALE. — Conferenze di magistero lette nella R. Università di Roma, sotto la direzione del prof. L. Ferri. Puntata 1.^a (*A. Bain, E. Spencer*). L. 2.

DELLA LETTERATURA SCHOPENHAUERIANA. — Nota critica e bibliografica. L. 1.

IL CONTE LUIGI-FRANCESCO VALDRIGHI. — Storiografo e musicografo. Nota, con lettere di Arrigo Boito, Paolo Ferrari, Giulio Cantalamessa, F. L. Pullè. L. 1,50.

JOHN RUSKIN. — (*Lettura*), con illustrazioni. L. 2.

DI DUE OPERE MINORI DI ARTURO SCHOPENHAUER. — *I. Ueber die Freiheit des menschlichen Willens; II. Ueber das Fundament der Moral.* Nota critica e comparativa in contributo all'analisi della filosofia etica e giuridica post-kantiana. Un vol. in-8°, di pp. 300. L. 6.

FEDERICO NIETZSCHE. — La filosofia religiosa; la morale; l'estetica. Un vol. in-16 di pp. 400. L. 4.

Di imminente pubblicazione:

IL PRECURSORE TEORICO DI RICCARDO WAGNER. — Saggio di storia dell'estetica, con prefazione del prof. R. Ardigò. Un vol. in-16, di pp. 300. L. 3,50.

FA
T
9404

BS/
SEGANTINI
39

K0605560
02638897

Ettore Zocchi

Giovanni Segantini

1858 - 1899



MILANO

Casa Editrice Ditta Giacomo Agnelli

—
1900

PROPRIETÀ LETTERARIA

Sono riservati tutti i diritti d'autore a termini della Legge Italiana, Testo unico, 19 settembre 1882, della Convenzione Internazionale di Berna 9 settembre 1886 e dei Trattati speciali con le diverse nazioni.



Giovanni Segantini.¹

In un periodo della mia recente giovinezza, in cui ho avuto l'onore di patire la fame, per fare in modo che la patissero meno che era possibile altri che m'eran sangue, mi accadde di trovare nella narrazione della vita e nella significazione dell'opera di Giovanni Segantini una sorgente di così largo ristoro e di così stimolante energia per continuare il cammino lungo l'erta del bene, che oggi non posso impedirmi di dirlo. E il cuore mi lagrima per doverlo fare tanto umilmente.

Io voglio tuttavia che queste brevi pagine, così pallide e squallide, perchè scritte con mano tremante di umiltà e cuore gonfio di dolore, siano pur tutte piene dell'aroma della riconoscenza e tepide del ricordo dell'estinto.

¹ Tralasciando gli scritti che a più riprese vennero in addietro pubblicati intorno al Segantini in *The Art Journal*, *Pan*, *Emporium*, *Kunst für Alle*, *The magazine of Art*, *The Studio*, *Natura ed Arte*, *La Gazette des Beaux Artes*, *Black and White*, *La Revue des deux mondes*, *The Artist*, *Das Museum*, *Ver Sacrum* ed in molti altri periodici, si veda almeno la letteratura recentissima: DOMENICO TUMIATI, Giovanni Segantini (*L'Arte*, giugno-settembre 1898, fasc.: VI-IX); UGO OJETTI, Giovanni Segantini e Filippo Palizzi (*Nuova Antologia*, 16 ottobre 1899); *Richard Muther*, Segantini (*Zeit*, 7 ottobre); VITTORIO PICA, G. Seg. (*Wiener Rundschau*, 15 ottobre); GUIDO MARTINELLI, G. Seg. (*La vita internazionale*, 20 ottobre); *Frankfurter Zeitung*, 3 ottobre; *Il Marzocco*, 8 ottobre, con articoli di ANGELO CONTI, DOMENICO TUMIATI, VITTORE GRUBICY, ENRICO CORRADINI; LUCA BELTRAMI, G. Seg. 1858-1899 (*Nuova Antologia*, 16 novembre); PRIMO LEVI, Il primo e il secondo Seg. (*Rivista d'Italia*, 15 novembre); Id., L'ultimo Seg. (*Rivista d'Italia*, 15 dicembre); UGO OJETTI, Il tritico alla Permanente (*Corriere della Sera*, 27-28 novembre); ANGILO ORVIETO, La Face della vita, ai figli di G. Seg. (*Il Marzocco*, 10 dicembre); E. BERMANI, Commemorazione di G. Seg., Milano, Capriolo è Massimino, 1899; *Esposizione di alcune opere di G. Seg.*, *Catalogo*, ibid.; ed altri articoli del SOLITARIO nella *Tribuna*, di ROMUALDO PANTINI nella *Nazione*, ecc., ecc.

La vita del Segantini fu tutta un poema di bontà. Se l'arte non avesse dato ali al suo spirito e non avesse prestato alla sua mano la chiave d'oro per penetrare nel sacrario della bellezza, egli sarebbe stato un apostolo del bene. Egli avrebbe sparso lungo la via della sua vita mortale i germi di una qualche divina azione evangelica e seminato nelle anime il fiore fragrante di una carità miracolosa e inaudita. La pienezza armonica della sua esistenza gli permetteva di moltiplicare a tal punto la significazione della sua opera d'arte che anche un profano non può fare a meno di rappresentarsi, davanti ad una qualsiasi sua tela, la ricchezza spirituale di questo uomo. Il Segantini fu tale che nessuno, anche umilissimo, avrebbe esitato ad invocarlo confidente, come un vecchio amico, di grandi gioie o di pur grandi dolori. Ma la corrente di simpatia che si dilata dalla sua opera d'artista è stata oggi arrestata per sempre dalla morte.

Proprio nel momento in cui convergevano al centro della sua anima migliaia e migliaia di ammiratori, di amici noti ed ignoti, di spiriti assetati di bellezza e di bontà; proprio nel momento in cui la sua esuberante attività tanto comunicativa fissava il ciclo gigantesco di una formidabile rappresentazione pittorica della vita e della natura, la morte ha fulminato la sua mano e gelato il suo cuore.

Il suo potente gesto creatore è rimasto incompiuto. Incompiuto? Sì. Ma è incompiutezza che aumenta intorno a lui il fascino dell'ammirazione. Non è forse così di tutte le cose bacciate troppo presto dalla morte? Una rosa aperta che sfiorando sul ramo secco dà i petali alla terra non è più dolce all'occhio umano di un fresco bocciuolo caduto che illanguidisce nella mano misericorde di chi lo raccoglie. L'opera del Segantini, rimasta interrotta per la sua morte, da quale e da quanta collaborazione spirituale sarà compiuta! Quanti col ritmo del loro cuore daranno musica di venti freschi alle verdi frasche, lontananti nelle sfumature alpestri delle sue tele titaniche! Quanti, con la vivezza ammirativa della loro pupilla, daranno luce a quelle gole nevose, ove non giunse la carezza del suo pennello luminoso! Quante anime daranno lagrime alle ciglia asciutte, là nel *trittico* incompiuto, ai portatori della piccola bara desolata, lungo la stradiciuola appena segnata nell'oceano silente della grande nevicata alpina, incommensurabile come il mistero stesso della morte! E quante anime ancora daranno un sorriso di mamma alla donna seduta sulla radice del patriarcale albero, mentre stringe al seno la sua creatura e intorno brilla l'erba ancor tenera e un mugghio di bove è ripetuto dall'eco mille volte e si spegne lontano nelle gole profonde! Qual mirabile plebiscito di interpreti e di collaboratori degni — dopo la morte fulminea e non giusta!

E le anime buone di tutto il mondo salpano i mari, corrono i piani, valicano i monti e vengono anche al suo tumulo, al suo breve tumulo alpino, ove riposano le sue ceneri per sempre. Nè per lui cesserà il compianto, mai. Oh! dove lampeggia la luce della bontà e arde la fiamma della riconoscenza, la spola dell'oblio tesse invano il labirinto industrie delle sue ombre opache.



Ho detto che la vita del Segantini fu tutta un poema di bontà. Nessuno, che ricordi la sua vita ormai notissima, esiterà a caratterizzarla con una qualsiasi frase anche più ammirativa.

Perchè? Ma pensate solo alla sua giovinezza. Pochi uomini, anche tra coloro dai quali la vita esige un corrispettivo di lavoro e di azione infinitamente più modesto di quello che fu dato nel campo dell'arte dal Segantini, ebbero una infanzia ed una giovinezza più dolorosa e tempestosa. Tra i grandi — e il Segantini è un grande — non saprei citare nessun esempio che gli si possa opportunamente paragonare.

E quello che più importa notare è che egli, di queste tempeste della sua giovinezza, non fu responsabile in alcun modo. Egli si trovò nel pieno mare in burrasca della vita quando le sue mani erano ancora fresche di puerizia, i suoi occhi pieni di innocenza e la sua bocca aveva sete dei baci amorosi di una mamma. Ma le sue piccole mani strinsero solo delle spine, i suoi occhi non videro alcun sorriso, nè la bocca ebbe baci. Egli fu un germoglio che non bevve alcuna rugiada. Ma il fiore sbocciò ugualmente pieno di fragranze — quasi di sogno. E questo è il vero miracolo iniziale che domina poi tutta l'esistenza del Segantini.

Le prime vicende della sua vita tutti ormai le sanno. La triste umiltà dei suoi primi anni fu il crisma che diede tempra di formidabile volontà al suo spirito. E questa volontà diede ali d'aquila alla sua mente e potenza d'arte evocatrice alla sua mano.

Nacque ad Arco, presso il lago di Garda, il 15 gennaio 1858. Ma non accolse nello spirito, vibrante di puerizia, nè sorriso di quel cielo, nè alito sereno del paese nativo. Ne portò solo nell'anima il ricordo di un incidente occorsogli, e che lascia luogo alla tremenda supposizione che forse una mamma non vegliava abbastanza sui suoi primi incerti passi

di bambino inconsapevole. Aveva quattro anni che precipitò nel torrente Sarca. Non c'è bisogno di dire che poteva rimanerne affogato. Sentiamo lui stesso: « Mi rammento d'esser passato sotto un ponte di pietra; l'acqua correva con violenza; dopo il ponte, delle lavandaie stavano lungo la riva, e le vedo ancora colle braccia levate in alto, coi visi sconvolti, gridare smaniose. La mia berretta, una berretta rossa di lana fatta dalla mamma, la vedevo sempre ogni qualvolta i miei occhi aperti emergevano dall'acqua. E per ultimo scorsi la gran ruota a ingranaggi del mulino. Quando riapersi gli occhi mi colpì una gran luce bianca; era il sole che batteva sul gran muro di cinta del mio giardino. Nel cielo azzurro cantavano le allodole; anche questo ricordavo bene, come ricordo che un uomo, dalle gambe molto lunghe, mi portava adagio sulle sue spalle, camminando verso casa mia ».

Avete sentito? Il racconto è fatto senza dubbio con molta dolcezza attenuatrice di ogni responsabilità, ma non è però possibile lo stesso trattenere, per lo meno, un senso di sorpresa. Anche quando i ragazzi non siano grandi pittori in germe non pare troppo opportuno lasciare che trovino modo d'andare a precipitare nei torrenti.

Ma, dopo tutto, il peggio doveva ancora venire. A sette anni il padre condusse il bimbetto a Milano; la madre gli era morta ch'egli n'aveva appena cinque. Il bimbo fu allogato in via San Simone con una sorellastra. E il papà? Il papà, uscito una mattina per cercare un po' di pane per la famigliuola, non si fece più vedere.

Era spalancato un abisso davanti ai primi passi di un innocente. Il bambino aspettava, aspettava. Ma era invano. Ora egli era solo con la sorella. E ci voleva il pane, quel poco di pane povero, per vivere almeno. La sorella se ne andò al lavoro. Partiva al mattino prima del levarsi del sole e ne tornava a sera alta. Così il piccolo rimaneva tutto solo; solo e spaurito in mezzo al turbine del grande enigma della vita ancora ignota, che gli si dilatava intorno.

Lo ha raccontato, dopo, egli stesso il tragico succedersi di quelle giornate invernali simili a tramonti senza fine, e i sussulti di paura improvvisa, e l'indistinto fantastico ronzio della vita milanese formicolante nelle strade sepolte nella neve. Quel brusio che gli giungeva incessante, s'egli, palpitando di stupore repentino, di sgomento, anche di spavento, tendeva l'orecchio dall'alta, abbandonata soffitta dove egli pure era abbandonato.

Aspettava così tutto solo la sorella, che pur tornava tardi, tardi, tardi; e il babbo che non ritornava mai, mai, mai. Alla neve, ch'egli vedeva posarsi sui tetti sconfinati in un candore diffuso, popolato da un eser-

cito amico e fantastico di comignoli fumanti col ceffo arguto, che gli raccontavano di belle fiammate ristoratrici nel grande camino della cassetta nativa, ch'egli appena ricordava, soffiandosi nelle piccole mani gelate — a quella neve successe invano il soffio della primavera. Invano i passerotti loquaci invitavano il bimbo muto che si teneva una mano sul cuore. Invano gli giungeva, nello spasimo dell'attesa interminabile, un'ondata fragrante di erba verde, che forse non era lontana, ma ch'egli non vedeva, povero bimbo. Sempre le quattro mura di una stanzetta squallida, che s'impiccioliva di mano in mano che i sogni e i fantasmi gli crescevano nel cuore.

Ma questo ragazzo non si divertiva? Questo ragazzo, insomma, era o non era un ragazzo? Oh, non sospettate alcun prodigio. Se si acconciava a quella vita era un ragazzo di certo. E cercava anche di esercitarsi ad ammazzare il tempo. Così, da buon figliuolo come doveva essere. Per esempio? Per esempio faceva dei piccoli minuzzoli di carta e si godeva a buttarli dalla finestra. « Questo giuoco, racconta egli stesso, mi piacque immensamente; mi divertivo a veder danzare e scivolare nell'aria quelle bianche cosine; appoggiarsi mollemente sui davanzali delle finestre inferiori e scendere con lentezza e gravità giù giù fino al selciato del cortile, come persone vive che temono di farsi male ». Siccome però il delitto era di ordine pubblico, gli fu proibito dal portinaio, senza che la storia (commettendo un'ingiustizia) ci abbia conservato il suo nome fra tanti altri benefattori della patria.

La clausura, dopo quel delitto, fu resa più rigorosa. La sorella volle questo maggior rigore e lo seppe imporre. E il piccino ebbe modo di atterrirsi anche più del solito. Qualche rara distrazione talora veniva. Ma si facevan molto aspettare e moltissimo desiderare. « Una mattina, — lo lascio raccontare ancora lui, perchè questi particolari hanno un valore storico consacrato dal sigillo della morte, — una mattina, dunque, vidi sul pianerottolo e nel corridoio delle scodelle, delle secchie, dei pennelli e dei colori. L'aspetto di queste cose insolite produssero nel mio animo una viva emozione, una gioia mista a timore; gioia per la novità delle cose, timore che mi veniva dall'ignoto e dall'incomprensibile. Mi domandai tutta mattina: Cosa succede? Cosa si farà di quella roba? e mangiai ben poco; poi quando mia sorella se ne andò, uscii fuori subito per vedere e mi arrestai curioso in un canto, vedendo un uomo lungo, con un grosso pennello, che passava e ripassava mollemente sul muro, dando a questo una tinta bianca striata. Guardavo, ma la cosa non mi divertiva punto; il fatto non corrispondeva alla dose di emozione da me consumata nell'ansia della breve attesa; era una disillusione.

Vedendo i colori diversi che c'erano nelle scodelle e nei cartocci pensavo che si avrebbe potuto fare qualche cosa di più interessante; ma il lavoro non era finito. Dopo l'imbiancatura l'uomo lungo tirò delle linee abbasso e in alto, e il giorno dopo con una mezza secchia di una terra rossa sciolta nell'acqua e una grossa spugna, che di tanto in tanto vi intingeva, cominciò a tempestare di spugnature le pareti, lasciando solo il soffitto bianco e lo zoccolo tinto di un bianco scuro uniforme. Io guardai con interesse questa nuova parte del lavoro; dopo qualche giorno mi abituai a quelle macchie che in principio mi turbavano e mi davano quasi soggezione. Col tempo, a furia di fissarle, incominciai a vederci dentro qualche cosa, ed ecco un soldato austriaco col corpo inclinato avanti, con delle braccia lunghe lunghe che picchiava la gran cassa; questa era tirata da un carro; ma no, non era un carro, era un ponte e un uomo si appoggiava al parapetto; quell'uomo non era mio padre ma gli assomigliava molto; poi l'occhio tornò al tedesco e al carro; ma il carro non c'era più e non vidi altro che le macchie informi... Rimasi a lungo pensoso e distratto ».

Spero che ognuno sentirà il dolce profumo di poesia che è contenuto in questa pagina. Nè io, lo confesso, ne conosco altre, nelle quali sia contenuto — come una lacrima di essenza in una goccia di cristallo — un aroma di così sublime sentimento, che valga l'osservazione del bimbo abbandonato che vede, in un bel sogno a occhi aperti, nella fortuita e sibillina figurazione di una macchia informe la figura del padre, forse non morto, ma certo perduto per sempre. E tutto è detto con quella freschezza con la quale il Cellini raccontava d'aver acchiappato da bimbo, credendolo un bel granchiolino, un velenoso scorpione uscito da una vecchia grondaia smossa; con quella ingenuità con la quale il Goethe lasciò scritto delle adorazioni panteistiche della sua prima giovinezza; e con la arguta vivacità con la quale Enrico Heine ci dice della inquietante ipnosi ch'egli provava, — nei curiosi indugi esploratori nel misterioso solaio dello zio Salomone — fissando l'iride fonda dei fascinatori occhi di vetro di una immobile gatta d'Angora impagliata, imperante in un angolo oscuro, che brulicava di chimere inverosimili e grifagne.

L'inizio della vita del Segantini è dunque tale, che pure essendo in piena realtà, pare di essere in piena leggenda. Pare di sentire la narrazione di questi casi dalla voce di qualche bocca vetusta, consacrata dal tempo e dalla poesia. E non siamo invece che sul primo gradino di una scala che egli salì, talora con la celerità entusiastica che gli era concessa dalla piena energia della sua anima goliardica, e talora anche con la

meditabonda lentezza e ponderazione di chi raccoglie, lungo la via, lena infaticata per giungere a quella mèta la cui altezza è — per tanti — disperata. Ma a questa mèta egli tenne sempre l'occhio vigile, e salì tutta la scala e si punse di tutte le spine e si inebriò di tutti gli abissi, e si scaldò a tutte le gioie, e vinse. E venne anche la morte.

Il secondo fiore di che è tessuta la ghirlanda quasi leggendaria della vita di Giovanni Segantini non è meno favoloso del primo e degli altri. Un giorno il suo orecchio — che fu sempre non meno vigile della sua pupilla — udì da non so bene quali donnicciuole, che forse narravan favola e non storia, di certo buon ragazzetto audace che lasciata Milano se n'era ito in Francia per compiervi molte belle cose meravigliose. Al piccolo Segantini piacque il racconto, e più piacque il pensiero di poter fare altrettanto. Perchè no? un po' di buona voglia e gambe sane. Ecco tutto. Ciò non gli mancava davvero. Là egli non sarebbe rimasto sepolto in una stanzetta piena di insidie paurose. Dunque prese un pezzo di pane e si mise in cammino: Ecco piazza Castello, avanti! ecco l'Arco del Sempione, avanti, avanti! ecco una lunga via divorata con impazienti passi solleciti, ecco la campagna aperta!

Oh sognato paradiso! Alberi, prati, sole, casucce buone in mezzo al silenzio, vive come cose umane. E certe fontane, che, gorgogliando, gli dicevano: Buon viaggio, piccolo, buon viaggio, buona fortuna!

Fatto sta che lo colse la sera e con la sera un grosso temporale e (i bimbi son più sapienti degli uomini) il sonno.

« Quando si svegliò — lo narra una donna che scrivendo non dimentica mai d'esser mamma, e che raccolse le reliquie di queste confidenze dalla bocca di lui — quando dunque si svegliò, tutto inzuppato di pioggia, due uomini lo stavano guardando, uno con un largo ombrello in mano e l'altro con una lanterna. Un carro era fermo nel mezzo della strada. Il piccolo viandante venne portato su quel carro dai due uomini pietosi, accoccolato dentro a un paniere e frusta cavallo, finchè giunsero al loro povero abituro dove una buona donna li accolse amorosamente, si interessò subito del bimbo, lo asciugò, gli diede da mangiare e mentre lo rivestiva con una camiciona di suo marito ebbe a dire: Povero ragazzo, è tanto magro che ho paura a toccarlo! »

Bisognava ora pensare a ricondurlo a casa. No, no, egli non ne volle sapere. E Giovanni Segantini divenne guardiano di porci. Nè più, nè meno; ed era ancora un epilogo roseo di una avventura sublime e quasi tragica.

Luca Beltrami, in uno schizzo rapido ma sapiente sul Segantini, non esita a porre in guardia ogni ammiratore sull'indole leggendaria

che ha la serie dei primi anni della vita dell'artista. Siamo d'accordo. Ma non bisogna esagerare nè da una parte, nè dall'altra. In fondo a tutti questi particolari, che però ebbero la sanzione del Segantini stesso, vi è senza dubbio un germe di amplificazione giustificato dall'atmosfera sentimentale che venne formandosi intorno alla sua personalità, dopo che ebbe modo di fissarsi con meriti artistici tanto superiori. Ma non può mancare, appunto per questo, anche un germe di verità, raccolto nel succedersi tanto complesso di circostanze emotive, le quali, senza dubbio, ebbero la loro efficacia nel determinare il suo carattere di uomo e le sue tendenze di artista. Tanto meglio se quello e queste si svolsero in un'orbita di azione tanto impreveduta da reclamare quasi il sussidio di una giustificazione fuori affatto dal dominio normale della vita corrente. E voglio sperare che questo non sia ritenuto un modo curioso ma sofisticato di argomentare.

Quale fosse la germinazione ideologica e sentimentale che, in quella mutata condizione dell'alba della sua vita, si veniva maturando nello spirito del Segantini non è molto difficile supporlo. A ben considerare, egli, prendendo il volo per la campagna, non fece che ricongiungere due periodi della sua infanzia, interrotti, con una violenza ch'egli providamente non volle fosse continuata, dalla spasmodica permanenza a Milano, in quella grigia penombra di sofferenze che non manca mai di porgere ogni grande centro cittadino, ove la vita migliore è riservata a chi può, almeno per condizione di età, gettare con gesto valido l'ancora della vita.

La povera casetta vicino al ponte di Arco, rievocata con tanta dolcezza dal Beltrami, e la vista delle nude roccie scoscese e delle rovine minacciose dell'antico Castello, e dello Stivo giganteggiante con le vette coperte di neve o nereggianti per i boschi di castagni e di abeti, e lo « specchio del lago di Garda, colla scogliera del monte Brione, mentre nel piano scorre, scarsa e silente nel suo vasto letto di arena, l'onda del Sarco », tutto, tutto poteva ora rifiorire nella mente del piccolo Segantini meglio che nella penosa clausura di Milano. Egli ormai poteva sentire, nel fondo della sua anima innocente, lo stimolo di due ricordi, uno di luce e l'altro di ombra. Ma poichè il presente soggiorno all'aria aperta gli dava serena calma, egli si riconduceva senza dubbio con tutto il pensiero ancora ai primi anni. Il doloroso indugio milanese rimaneva come un ricordo, sì, ma non tale da aduggiare il suo spirito che veniva dilatandosi e plasmandosi, col nuovo contatto della vita in mezzo al verde e alla luce, a quella benignità ed ingenuità di osservazione che egli non abbandonò di poi mai in tutto il breve ma intenso ciclo della sua esistenza.

Il fanciullo, in quegli anni inconsapevoli in cui hanno pure tanta efficacia le impressioni del mondo esterno, ebbe modo, con la nuova dimora che la sua volontà seppe procurarsi, di riprendere l'interrotta continuità di quell'assorbimento vergine e, quasi direi, ingordo, di voci e di suoni, di sfumature e di splendori, che la natura offre a chi ha la fortuna di vivere i primi anni della vita in campagna, con la stessa libertà degli uccelli, fra la tenerezza delle boscaglie e delle siepi germignanti e la santità patriarcale delle quercie secolari.

Lasciatemi, per carità, insistere su questo. Oh! non è per tentare del colore descrittivo o della musica stilistica. Io so troppo bene come altri studi austeri m'abbian fatta rugginosa la penna e tutta piena di allumacature dottrinali la carta su cui scrivo.

La parabola della vita del Segantini, dal suo punto di sviluppo a quello di arrivo, è tutta nella successione sempre armonicamente ascendente dello spettacolo naturale ch'egli venne cercando ed offrendo ai suoi occhi. Nè è possibile comprenderlo altrimenti. La sua opera è soggetta ad una gradazione che è quasi matematicamente parallela non alle fasi (perchè ciò includerebbe già l'idea, qui inesatta, di qualche momento di arresto), ma alla stessa uniforme successione delle scene naturali in mezzo alle quali visse, contemplando ed operando.

E si noti un altro fatto caratteristico. L'analisi di questi primi anni spiega il modo particolare col quale il Segantini viveva di fronte alla natura e la sentiva, per riprodurla nelle sue tele. Egli non stava in campagna *en amateur* come si è soliti fare, se pur si fa anche solo questo, da chi vive la vita del pensiero. Belli davvero codesti poeti ed artisti che guardan l'aurora fumando sigari avana e colgon rose con guanti *gris perle!* È meraviglia se ne escono elzeviri aciduli e una campagna di cartone?

Il Segantini, fino dal momento del suo abbandono di Milano, si mescolò alla stessa vita dei contadini, visse con loro e vide tutto con occhi di una così suprema ingenuità che parvero occhi nuovi. Era invece solo uno sguardo insolitamente sincero: — la sua anima e le cose.

In questo periodo di tempo si vennero illuminando i primi albori della sua vocazione artistica. E fu davvero un miracolo che egli potesse indovinare quale era l'anello di congiunzione tra la vaga aspirazione del suo entusiasmo ammirativo per il mondo della natura e la previsione della possibilità di un tentativo reale di efficacia riproduttiva. Egli indovinò (è proprio la vera parola) che questo anello era l'arte. Chi, infatti, in quelle condizioni, gli avrebbe potuto insegnare anche solo la disciplina iniziale dell'osservazione? Perchè il centro germinativo della

vita spirituale è tutto raccolto nel fatto molto semplice, ma a cui tuttavia non tutti giungono, di osservare le cose con consapevolezza riflessa e riflessiva. Che cosa potè osservare il Segantini? È presto detto: il gregge, gli alberi, le foglie, i sassi. Anche la vita umana? Sì, e lo chiamò a questa osservazione una circostanza molto pietosa, ricordata più tardi da lui stesso con una semplicità adorabile: « La prima volta che presi in mano una matita per disegnare fu udendo una madre che singhiozzando diceva: *oh! avessi almeno il ritratto, era così bella!* ».

Era così bella! Il Segantini mosse dal punto al quale doveva sempre arrivare con l'arte sua, che fu ed è così penetrata di conforto umano che nessun artista può, in questo, essergli paragonato.

Se la via era lunga e scoscesa egli ormai si sentiva di non essere alle prime armi di quell'eroismo di volontà, che è tanto più alto quanto più si svolge nel silenzio e nell'ombra della vita interiore.

Gli occorre infatti e, immediatamente, un altro scoppio di subitanea, ma duratura energia individuale. Lo ebbe. Aveva ormai sedici anni. Ritornò a Milano e — non si sa come — ottenne di frequentare i corsi dell'Accademia di Brera.

Chi può dire quale eroica realtà rispondesse a questa frase enigmatica, *non si sa come*, che oggi si è costretti a scrivere? Chissà! Forse egli vinse attraverso a patimenti da non dirsi. Ne avete un po' d'esperienza voi? Oh! come ne sono lieto. Fratelli, ringraziamo Iddio per lui e per noi

*

Sarebbe inesatto credere che le condizioni dell'Accademia di Brera, nel momento in cui vi entrò il Segantini come alunno si riassumessero esclusivamente nell'insegnamento di figura che vi impartiva allora il Bertini; il quale vi era stato nominato professore di pittura nel '60. Il Segantini infatti, anche per ragioni di opportunità didattica, frequentò prima di tutto la scuola di paesaggio e quella di prospettiva, ove allora insegnava tanto degnamente il prof. Luigi Bisi, presidente dell'Accademia.

A questo proposito è necessario fare una osservazione generale, della quale nessuno ha sentito l'importanza che può avere rispetto alla va-

lutazione dell'opera segantiniana. Si dice: il Segantini plasmò l'opera sua con una inarrivabile originalità perchè il suo grande ingegno potè svolgersi indipendentemente da ogni freno e da ogni efficacia accademica. È la verità, ma è una verità che riguarda particolarmente l'azione didattica del Bertini, la quale fu tale che favorì, meglio di qualunque altra, lo svolgersi indipendente dell'attività di tutti i suoi discepoli, anche di quelli che ebbero un ingegno minore di quello del Segantini.

E la ragione fu tutta riposta nel fatto che egli stesso non seppe mai dare alle cose sue quell'impronta del tutto individuale fuori dalla trazione romantica di Francesco Hayez, che sarebbe stata necessaria per determinare attorno a sè quel suffragio di ammirazione, che avrebbe stimolato i suoi scolari a seguirne le orme. Poichè l'arte del Bertini mancava di un carattere suo lasciava libero lo scolaro di manifestare la propria originalità.

Tuttavia, come è naturale, il Segantini non potè determinarsi immediatamente per questo nuovo cammino. Passò prima qualche anno, in cui egli ebbe modo di assorbire il meglio che gli veniva offerto dalla scuola. Il suo nome si trova infatti nel '78 nell'elenco delle premiazioni scolastiche, essendogli conferita una medaglia di bronzo per uno studio di paesaggio.

Una data più importante e significativa è subito quella dell'anno seguente, la quale determina nel Segantini quello che può veramente dirsi un artista. Questa data si lega ancora alla scuola. Egli dipinse nella scuola del prof. Bisi un saggio di prospettiva dal vero che ritraeva un angolo della chiesa di Sant'Antonio in Milano. Tale dipinto gli fu premiato dall'Accademia con una medaglia d'argento.

Il primo periodo glorioso di scolaro il Segantini dunque lo dovette al prof. Bisi, il quale ammirava sinceramente in lui la precocità del suo ingegno e l'intuizione meravigliosa, incitandolo a fare e dirigendolo a far bene. Quell'angolo della chiesa di Sant'Antonio conteneva infatti una splendida fusione tra il tracciato lineare, condotto con le più rigorose regole prospettiche, e la più efficace intonazione del colore ¹.

¹ Il prof. Luigi Bisi, — la verità vorrebbe detta sempre — comprese non solo le eccezionali tendenze del Segantini giovane, ma ne seguì poi, durante la vita, con amore lo svolgimento. Ed era un amore proprio germogliato tra i banchi di scuola. Non tutti sanno per esempio, ed è un particolare che vale una pagina di storia, come il Segantini, mentre era scolaro, essendo ricercato dalla polizia per una questione relativa alla leva militare, trovò nel presidente dell'Accademia, prof. Bisi, un vero padre che andò in Prefettura, scrisse, si diede attorno in ogni modo e con ogni premura per toglierlo da tutte le seccature in cui s'era trovato preso.

I nemici degrinatori però non mancarono, come non manca mai una qualche mano rapace, ogni volta che spunta un fiore in mezzo alla gramigna parassita e invadente. E furono nemici accaniti e ingiusti quanto occorreva perchè il Segantini potesse temprarsi a quella energia virile che è premio di ogni lotta per una vita onesta e per un ideale alto.

La conclusione del primo successo fu quindi l'abbandono dell'Accademia, per lanciarsi tutto solo, fuori da ostilità imminenti e da sollecitazioni troppo zelanti di amici, lungo una via individuale, in cui, se lo attendevano grandi gioie, lo attendevano anche grandi dolori, ma almeno derivanti da una opposizione contro la quale poteva sentirsi interamente libero per intraprendere una lotta vincitrice.

Il Segantini stesso ha tracciato il tessuto sul quale si venne svolgendo l'attività artistica di questo periodo, esponendo ed anticipando con molta efficacia la sintesi di parecchi fatti sui quali sarà opportuno che io spenda qualche altra parola. Ecco quanto lasciò scritto egli stesso, rifacendosi dal primo studio prospettico ora accennato: « Subito che presi nelle mani i colori, dipinsi l'interno del coro della chiesa di Sant'Antonio a Milano, poi la camera ardente di un prode, una pescivendola, una falconiera, qualche paesaggio e qualche interno di stalla; studi fatti nei dintorni di Milano. Tutti questi lavori avevano tendenze divisioniste; ma da noi a quei tempi non si conosceva questa conquista dell'arte che la scienza consolidava più tardi ed i *pointillistes* applicavano all'arte della pittura. In questo tempo in Lombardia era appena morto Tranquillo Cremona, adorato dai giovani, ed accanto del quale perdurava Mosè Bianchi di Monza. Dalla scuola di Brera uscivano tavolozze piene di speranza che potevano far presagire un vero rinascimento lombardo nell'arte di dipingere... Io guardavo questo movimento senza prenderne parte: i migliori dipingevano per dipingere, senza occuparsi d'altro; gli altri non m'interessavano da nessun lato; ed io mi ritirai ed entrai tra i colli ed i laghi della bella Brianza, persuaso che la pittura non poteva essere limitata al colore per il colore in sè stesso, ma che esso potesse, sapientemente adoperato, essere fonte espressiva di sensazioni d'amore, di dolore, di piacere e di tristezza. Giunto in Brianza non mi misi però a studiare queste mie idee sull'armonia espressiva della colorazione, ma tentai di riprodurre dei sentimenti, che provavo specialmente nelle ore della sera dopo il tramonto, in cui il mio animo si disponeva a soavi melanconie. Questo tempo durò dal 1882 al 1885. »

Il periodo brianteo, che segna la prima tappa di quella ascensione artistica e, lasciatemelo dire, orografica, che arriva fino al *trittico* e allo Schafberg ove egli agonizzò e morì, ha bisogno di qualche commento.

Fino a questo momento egli aveva solo cercato con ogni sua tela di risolvere qualche problema *speciale* di estetica. Col *Coro di Sant'Antonio* risolveva un problema di luce con la fusione della linea prospettica con la morbidezza e freschezza cromatica. Con la *Falconiera* esauriva meravigliosamente tutti i risultati della tecnica di Tranquillo Cremona e della significazione della poesia tanto suggestiva di questa pittura quasi priva di ogni linea di sviluppo, ma così piena di una plastica armonia d'insieme. Col *Prode* fissava, ma con una eccessiva pretesa mal rispondente a certe timide ingenuità di disegno, quel senso tragico delle cose, a cui ritornerà qualche volta, e tanto maggiormente agguerrito, in seguito. Col *Campanaro* e coi *Fрати in cantina* ebbe modo di persuadere sè e gli altri che il più sapiente magistero della linea e della composizione non può avere niente altro che un effetto effimero se, come non accade in queste tele, la tavolozza non ha la sapienza di rendere la luminosità delle cose. E infine con la *Ninetta del Verzée* (1879-80) pone, come è stato ben detto, col magistero di un'analisi squisita, atta a rendere la materia e il colore della *natura morta* « la pietra sepolcrale della falsa pittura lombarda. »

Questa, come dicevo, era una ricca risoluzione di problemi pittorici speciali. Mancava ora che il Segantini giungesse alla comprensione ed alla risoluzione di un problema più complesso ed armonico, quello cioè che poteva condurlo a tradurre in una tela qualche cosa che fosse rispondente alla sua anima di artista moderno e nuovo. Qualche cosa, insomma, che potesse appagare, con una sintesi meditata e raccolta, le tendenze estetiche che si impongono urgenti ad ogni spirito che cerchi nella manifestazione dell'arte quel conforto pieno ed assoluto che si cerca invano o nei postulati della scienza o nelle manifestazioni dell'arte antica, la cui efficacia esige sempre nell'ammiratore un grado di trasposizione rispetto al tempo, la quale, per lo meno, ne fa impallidire la virtualità commotiva.

Il periodo brianteo dell'arte segantiniana risponde o, meglio, comincia a rispondere a questo scopo.

*

Quando Giovanni Segantini si recò in Brianza, portava seco da Milano un duplice gruppo di convinzioni: quello di non doversi mai porre nel caso di aspettare approvazione all'opera propria da alcun corpo accademico, e quello di aprire la sua attività ad una manifestazione tanto nobile e larga da potere rivolgersi non invano, per essere compreso, ad un pubblico suscettibile di ricevere da questa stessa opera una educazione estetica della quale lo avrebbe ricompensato apprezzando degnamente i suoi tentativi artistici prima, e le sue vittorie poi.

Questo duplice convincimento non aveva altra sanzione che quello della sua esperienza individuale. S'è visto come fino a questo momento (e non accadrà diversamente in sèguito) il suo sguardo rimanesse raccolto nell'ambito di ciò che era accaduto sotto ai suoi occhi. Del movimento artistico che si veniva dilatando e in Italia e all'estero non ebbe nè volle avere sentore. Egli possedeva una tale sensibilità ed intellettualità di uomo moderno da potere prescindere, senza alcun danno, dalla conoscenza di tutto quel rifiorimento che si veniva manifestando, attorno a lui, nell'arte contemporanea. Egli, in altre parole, non ebbe bisogno di conoscere le correnti artistiche che gli fluivano attorno, per scegliere la sua via. Per essere un interprete fedele e penetrante delle tendenze sue, che eran poi tendenze spiccatamente moderne, non ebbe affatto bisogno di rendersi conto neppure di quel fenomeno tanto caratteristico che doveva condurre l'arte dal realismo dello Stevens, del Millais e del Lenbach, al nuovo idealismo di Dante Rossetti, di Puvis de Chavannes, del Moreau, del Wistler, del Böklin, di Hans Thoma e di Max Klinger.

Gli bastò appena conoscere il Millet, e neppure nelle opere originali. Vittore Grubicy che fu, specialmente in questi primi anni, la stessa ombra del Segantini sostenendolo con una mirabile larghezza incitatrice di consigli, gli regalò, un giorno, una raccolta di riproduzioni di Jean-François Millet; il quale potè svelare al Segantini d'allora qualcuno di quei segreti artistici che furono poi la nota dominante di ogni suo lavoro posteriore. Ma, si osservi bene, questa nota non cessò di essere meno originale, perchè l'eco dell'opera del Millet risonò nella sua anima vibrante con la energica spontaneità di una seconda vita.

Il Millet aveva detto: « Se io dipingerò una madre cercherò di farla

bella del suo sguardo sul bambino. » Il Segantini, come ben nota il Tumiati, allargò la portata di questo canone estetico, applicandolo ad una concezione più generale di tutta la natura.

Nelle opere compiute in Brianza si delinea, con tratti ormai netti e quasi definitivi, quella tendenza alla simpatia per tutte le cose, anche umili, le quali avranno poi una vera glorificazione nelle tele degli ultimi anni. E questa tendenza si rivela con la caratteristica speciale di una così penetrante intensità che la simpatia umana per tutte le cose pare che raggiunga persino i limiti della vera e propria pietà. Di qui al concetto etico che palpita in tutta la sua opera è molto breve il passo.

Il Segantini diede, in questo, una sanzione artistica a quanto era stato da tempo acquisito dalla scienza. Il formalismo dell'imperativo categorico kantiano non aveva trovato un correttivo nella dottrina schopenhaueriana che ogni criterio morale deriva dal moto tutto sentimentale della pietà? Il Segantini, per fortuna sua, non conobbe di certo direttamente la dottrina dello Schopenhauer, ma nel dominio dell'arte operò, seguendo un ordine di criteri non dissimile da quelli della parte più suggestiva e più umana dell'opera del pessimista di Danzica. L'arte fu innalzata dal Segantini, col solo mezzo della sua espressione, (senza giungere mai alle violazioni di che la gratificano, con aberrazioni sociologiche coloro che si illudono di scolpire nel marmo o dipingere sulla tela gli spasimi economici del proletariato moderno) a significare tutto ciò che di più umanamente spirituale ride, sospira e piange negli uomini e nelle cose.

Ad un primo gruppo delle tele dipinte in Brianza appartengono *Alla fontana*, *Bacio alla fontana*, *Primi albori*, *Pastorale* e tutta una fioritura di idilli soavi fra cui sono tipici: *Un bacio alla croce* (1884), una pastorella che leva in alto sulle braccia un bimbo per baciare una rustica croce piantata lungo la via; *Uno di più* (1885), ancora una pastorella che preceduta dal gregge s'avvia, riparandosi dalla pioggia sotto un enorme ombrello, tenendo tra le braccia e stretto al seno un agnellino tremante, nato allora allora; e la splendida *Ave Maria a trasbordo*, che fu eseguita a Pusiano nell'82 e comparve nell'83 ad Amsterdam ottenendovi la distinzione di una grande medaglia d'oro.

Questo quadro che egli rifece poi nell'86, con leggiere varianti di concetto, ma con una più espressiva efficacia di tecnica, ripresentandolo a Venezia nell'87, segna il primo punto reale d'arrivo della sua vita artistica. Poche altre volte l'arte moderna è giunta ad una espressione altrettanto poetica ed immediata. Eppure non vi è alcuna ricerca di effetto. Sentite: Il sole è tramontato da poco oltre la riga di terra, ove

s'annida il paesetto lontano che si specchia nel lago. Una barca carica di pecore muove a trasbordo. La mamma col bambino al seno è a prua, il pastore a poppa. Ecco i primi rintocchi dell'*Ave Maria*, che si diffondono dalla chiesetta lontana, sulla riva. La mamma si stringe più forte al seno il bimbo e reclina il capo, pregando. L'uomo, il padre, ferma il remo e reclina pure il capo e nella sua faccia adusta corre un pensiero gentile. Due pecore allungano il muso fuor dalla sponda sorvegliando un po' d'acqua del lago trasparente come un cristallo. Tutto questo insieme tanto armonicamente soave ha una espressione di così intensa pace che pare di sentire alitare nell'aria tranquilla e diffusa il volo di non so quale parola rivelatrice.

Oltre alle opere citate appartengono a questo periodo altri lavori di una importanza non minore. Basterà ricordare *Le madri*, ancora il dolce appaiamento di una madre col bimbo e di una pecora coll'agnellino, che si avviano lentamente verso la casetta, che occhieggia lontano in mezzo al verde; *Il reddito del pastore*, una evidentissima rappresentazione di un pastore che sta tosando una pecora; *Sull'Alpe dopo un temporale*: una striscia di luce rompe da ponente la pesante nuvolaglia, illuminando il dorso delle pecore quiete, col muso prono a terra, raccolte in un gruppo spaurito; *A Messa prima*: un prete, nel chiarore mattutino, sale lentamente, pensando e facendo pensare, la lunga gradinata che conduce alla chiesa; e soprattutto *Alla stanga* che, dopo *L'Ave Maria a trasbordo*, è il quadro più importante di questo periodo.

Questo lavoro figurò nella primavera dell'86 alla prima esposizione tenuta dalla Società di Belle Arti in Milano e fu più tardi acquistato dal governo italiano per la galleria nazionale di Roma; dopo che aveva ottenuto una grande medaglia d'oro della città di Amsterdam per un'altra esposizione internazionale, simile a quella in cui era stata premiata con lo stesso grado l'*Ave Maria*.

Il quadro *Alla Stanga* è l'espressione sintetica dei sentimenti che il Segantini si era venuto appropriando, durante il suo soggiorno in Brianza con la consuetudine assidua della vita rurale. Il suolo, il cielo, l'atmosfera, i buoni uomini, le buone donne, ed anche le buone bestie, compagne della vita umana, erano ormai penetrati con tutte le loro caratteristiche nel suo spirito. Dipingendo, egli non faceva che rievocare e combinare in modo espressivo ciò che aveva lungamente veduto e meditato, senza tuttavia che la sua impressione fosse logora o perdesse niente della sua freschezza. Ciò spiega perchè egli non fu subito, con questo quadro, universalmente compreso. La distesa di quel grasso pascolo lombardo, popolato di buoi e di giovenche che non avevan pelo

che non fosse vero, doveva parere, appunto per questo, non vera a chi aveva l'occhio abituato ad un'arte che espressa dal pennello d'altri maestri non si faceva mai dimenticare, ma era anzi costantemente lì pronta a significare il suo sforzo, sia pure magnifico, di mezzo diretto ad uno scopo. Il Segantini fece, fin d'allora, qualche cosa di molto più, rendendo la natura con una immediatezza di rappresentazione tanto rapida da far dimenticare che per giungere a quel risultato aveva dovuto anch'egli ricomporre ed unificare nel suo spirito e manifestare con una determinata tecnica la natura reale, quale si presenta ad ogni occhio anche profano.

*

Pare ora che un tale risultato avrebbe dovuto trattenere il Segantini ad assaporarne tutta la gioia estetica, continuando a sfruttare, con una produzione artistica calma, in cospetto delle medesime scene naturali, quei procedimenti che ormai l'uso di qualche anno gli doveva aver resi familiari. Non fu invece così. Il suo carattere, ansioso di conquiste sempre artisticamente e moralmente più degne, lo spinse in una plaga naturale che offriva alla sua indagine, apparentemente olimpica ma intimamente febbrile, nuove difficoltà da vincere.

Nell'estate dell'86 il Segantini è a Savognino nell'Engadina, a 1300 metri di altitudine e là fissa la sua stabile dimora. Quale era la ragione di questo esodo dalla Brianza? Non occorre neppure accennarlo. Egli sentiva ormai di avere esaurito, con un gruppo di lavori che avevano un unico concetto informatore, quella somma di motivi reali ed artistici fornitigli dal luogo che abbandonava. Proseguendo, egli non avrebbe che ripetuto sè stesso. E questo egli non voleva. Rimanere equivaleva ormai, per lui, a porre una cerchia di limitazione a nuove ricerche, per le quali sentiva in sè la virtualità di una energia ancora urgentemente indagatrice e vincitrice.

La nuova dimora gli offriva ben altro. Ormai egli sentiva il bisogno di isolarsi nella contemplazione diretta di quella formidabile austerità delle grandi altitudini, che, per così dire, ossigena anche il pensiero col silenzio magnifico ed incommensurabile. Una tale ascensione equivaleva per lui ad arricchire il suo spirito di quella indescrivibile sensazione per la

quale, rimanendo lungo tempo sulle alte vette montane, pare che la parca e misurata comunione con la vita dei nostri simili ci sia concessa giorno per giorno come un dono quasi miracoloso. E se ne acquista una maggiore prontezza ed ingenuità per apprezzare la vita, per penetrarla e per amarla. Chi ha vissuto almeno qualche mese in tali condizioni sa quale ritmo non interrotto di simpatia comunicativa leghi immediatamente il nostro spirito con tutte le cose. Pare di ridestarsi all'alba della giovinezza e di godere per la prima volta lo spettacolo del mondo.

Chi chiude nella mano uno strumento di significazione artistica si trova, in simili casi, nelle migliori condizioni per esprimere quanto ha lungamente tesoreggiato nella propria anima. Il Segantini, durante questo tempo, scriveva: « Qui il mio spirito si riempiva di una gran gioia; gli occhi si estasiavano nell'azzurro del cielo, nel verde tenero dei pascoli; e guardavo le superbe catene dei monti colla speranza di conquistarle; e cominciando a tener calcolo del colore come bellezza armoniosa, presi a studiare quadri d'animali, essendo il paese molto dedito alla pastorizia ».

Giunto nella nuova dimora era naturale che egli, prima d'ogni altra cosa, si desse cura di affinare tanto la propria tecnica da mettersi in condizione di poter risolvere i nuovi problemi di luce, dei quali ora aveva miglior agio di rendersi conto, ed ai quali si trovava di fronte. Da questo momento la sua tecnica diviene più nettamente complementarista. Egli scriveva ad un amico: « Se l'arte moderna avrà un carattere sarà quello della ricerca della luce nel colore ». Ormai non v'è lembo delle sue tele ove la luce ed il sole non diano le loro più intense vibrazioni. Ormai egli giunge a quel possesso assoluto della tecnica, che gli permette di non esitare più davanti a qualunque ideazione artistica astratta, che gli venga suggerita dall'osservazione della realtà o dalla intensa meditazione di cui, di giorno in giorno, si fa più doviziosa la sua vita di solitario.

Ancor più degno di analisi è l'affinamento sempre più squisito a cui giungono la sua mente e il suo sentimento. Quivi il Segantini compì tutto sè stesso, e la conquista fu di enorme importanza appunto perchè le deficienze, o meglio, le discontinuità nella sua individualità psicologica, tanto erano leggiere, non dovevano essere quasi più avvertibili forse nemmeno per lui. Per gli altri poi non potevano da tempo essere notate in alcun modo. Erano già parecchi anni che tutti si era d'accordo nel vedere in lui un artista mirabilmente compiuto.

Eppure quell'aria nuova lo affinò ancora, nel senso che l'arte divenne per lui, non la manifestazione di un determinato momento psi-

cologico intensivamente raccolto sopra un particolare punto di osservazione, ma finì per essere la manifestazione fusa e diffusa della sua stessa esistenza. Da questo momento, insomma, il Segantini, per fare una magnifica opera d'arte, non ebbe più bisogno di raccogliere la sua attenzione su alcun punto speciale, ma gli bastò di produrre, di estrinsecarsi, con la stessa spontaneità inesauribile con la quale gli alberi s'ingemmano, fogliano e fioriscono, gli usignuoli cantano e l'aurora colorisce l'orizzonte. Gli bastava stendere la mano per raccogliere i fiori di quei germi che aveva gelosamente tesoreggiati nel centro della sua anima.

Io non saprei spiegare altrimenti la produttività tanto feconda e tanto uniformemente armonica di questi anni. Egli stesso del resto dovette sentire d'aver raggiunto questo grado di splendido equilibrio psicologico quando scriveva: « Oggi dai pittori stessi si dice indifferentemente che un quadro è bello per la robustezza del colore, un altro per la freschezza del tocco, oppure per l'intonazione, per la luminosità, per la perfezione del suo disegno, per le linee generali che lo compongono, per la trovata del soggetto che genera per suggestione un dato sentimento. Ma tutte queste singole bellezze non sono che petali staccati da un fiore; e perchè un'opera d'arte sia completa, occorre che tutti questi singoli pregi si uniscano, si fondano in un tutto perfettamente armonico ».

I quadri che testimoniano questo equilibrio magnifico sono molto numerosi. Mi limiterò a citarne tre: *L'inverno a Savognino* è di un soggetto così semplice come il candore del cielo e del piano. Una donna trascina una slitta verso una capanna, intorno è lo splendore diafano, leggermente iridescente per mille sfumature colte con occhio magico, del piano più lontano delle creste alpine coperte da uno strato di bioccoli di neve. Pare la creazione di un poeta, concepita in un momento di estasi d'innocenza e fermata da una mano creata per benedire. Le *Vacche aggiogate* si avanzano verso l'abbeveratorio, ove pur beve una donna china con atto quasi umanamente fraterno, e lontano splendono ancora i gioghi nevosi nitidi e sulla balza riposa il paesetto tra una boscaglia di lecci, velati da un fiore di neve più leggero che svapora nel silenzio. — *L'aratura in Engadina* fu esposta prima a Londra nell'88, di poi a Parigi nell'anno seguente, ed indi rifatta con incontentabile sapienza, finendo col fermarvi quella splendida luminosità che si diffonde per tutto il largo spazio racchiuso nella tela, ove il gesto dell'uomo che guida l'aratro non potrebbe essere legato con maggiore verità allo sforzo dei due cavalli che uniformano l'espansione della loro forza al freno dell'altro uomo che li guida, tenendo l'occhio alla punta lucente del ferro

che apre il solco profondo. Intorno circola l'atmosfera aspra e secca dell'alta montagna. Il grandioso insieme risulta da una somma di particolari studiati e resi con un pennello indovinatore della vita di tutte le cose, anche della vita del più sottile ciuffo d'erba frugato dal vento.

*

Fino ad ora, seguendo l'ascensione spirituale del Segantini, non ho potuto fare a meno di segnalare il suo contatto colle scene naturali che egli era venuto scegliendo di mano in mano per derivarne la serie dei suoi motivi artistici. Ma vi è un momento particolare in cui pare che egli, quasi inconsapevolmente, sia condotto ad astrarsi dalla natura circostante. Vi è tutto un non breve periodo in cui l'opera sua segnò un indice di isolamento e di concentrazione psicologica che ha bisogno di essere analizzato e spiegato.

Il continuato soggiorno tra i monti, al contatto di una vita quasi primitiva, favorì in lui quella tendenza alla meditazione che era del resto sempre stato un carattere saliente della sua indole psicologica. Ben presto egli si assuefece alla uniformità di quella ideazione che gli era stimolata da ciò che il suo occhio vedeva, e da ciò che il suo pennello riproduceva sulla tela. Giorno per giorno si presentava al suo occhio una scena naturale la quale, anche nelle accidentalità fisiche delle sue variazioni, non porgeva al suo pensiero stimoli nuovi per sollecitare quella rapidità e varietà creativa di cui egli sentiva in sé l'energia inesauribile.

Vi fu un momento, insomma, in cui il suo spirito sentì la suggestione della solitudine e del silenzio. E poichè le sue opere furono sempre uno specchio fedelissimo dei suoi stati d'anima, è naturale che tutto un gruppo di esse rappresentino questa particolare condizione di fatto.

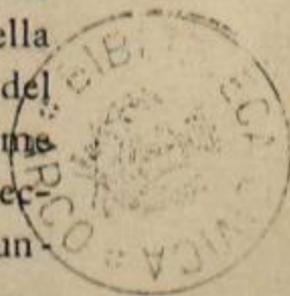
La solitudine ed il silenzio esercitarono la funzione di concentrare il suo pensiero. Con questo mezzo il suo pensiero si volse alla ideazione simbolica. Le opere simboliche del Segantini non sono, come molti hanno mostrato di credere, una diversione della sua attività, travolta dalla corrente spirituale che si veniva facendo largo nell'arte contemporanea, ma sono figlie di questo momento particolare, in cui il suo pensiero ha un po' di tregua nell'assorbimento dei motivi offerti dalla natura

circostante e può concentrarsi in sè stesso, agendo con un processo di accelerazione intensiva.

Per comprendere bene il valore ed il significato di questo stadio dell'opera segantiniana occorre pensare con quale ricco patrimonio di osservazione estetica e spirituale egli poteva isolare, per un istante, il proprio pensiero, allo scopo di porre l'astrazione simbolica a fondamento della sua arte. Non v'era ormai atteggiamento reale od astratto della natura col quale egli non potesse sentirsi familiare. Non v'era suono o respiro, testimoniante la vita, ch'egli non potesse ricreare nel suo spirito come un'eco evocatrice, palpitante con maggior significazione quanto maggiori erano il silenzio e la solitudine circostanti.

Se egli avesse avuto un minor dono di ingegno creativo di quello che ebbe di fatto, sotto l'impero di queste circostanze, egli forse si sarebbe limitato a riprodurre, e nel pensiero e nell'opera, quella somma di esperienza tanto lungamente tesoreggiata col fervido contatto della vita pratica. In questo caso egli avrebbe potuto continuare a sfruttare, anche durante l'arresto di questo contatto, l'esperienza precedentemente acquisita. Invece il suo ingegno gli permise di rendere palese, con una limpidezza che non può sfuggire ad alcun osservatore, tutto un particolare orientamento della sua attività; in modo che se ne potrebbero indicare le linee di confine con una precisione quasi algebrica. La sua mente, pure astraendo dalla realtà, gli suggerì — durante il periodo di questa disciplina di solitaria meditazione — tutta una serie di motivi che rendevano qualche cosa di più della realtà stessa, perchè ne rappresentavano una impreveduta spiritualizzazione. Il Segantini, in altri termini, quando fu condotto a ripensare paesi e figure, cose e sentimenti, realtà e idee, astraendo da una particolare osservazione rivolta al mondo che lo circondava, non si limitò a condurre il suo nuovo agile pensiero di sognatore alla sua vecchia consumata esperienza di osservatore, ma aggiungendo a tali motivi il soffio creativo della sua grande anima, diede loro una vita, un palpito, un soffio di impreveduta originalità. E quando comprese che tale originalità gli si impallidiva, o almeno, per conservarsi tale, avrebbe dovuto sconfinare dal freno dell'arte, ritornò ancora nell'orbita della realtà, quasi per rifornirsi di nuove energie alla fonte inesauribile del mondo naturale; come un asceta, che avendo versato tutte le lacrime del suo sentimento meditativo, leva gli occhi all'aurora o tende l'orecchio al canto degli uccelli e della foresta, per risentire di nuovo il pungimento dell'adorazione e dell'estasi.

Fortuna volle che il Segantini potesse compiere prima della morte il ritmo di questo ricorso artistico. Il suo grande *trittico* incompiuto



segna precisamente il pieno ritorno alla natura, dopo le innumerevoli gradazioni e sfumature della sua arte simbolica. Ma di ciò ci renderemo conto meglio tra poco.

Il seguire tutte le gradazioni dell'arte simbolica del Segantini richiederebbe uno studio a parte. Basti dire che nessun'altra produzione artistica presenta come questa, in modo altrettanto limpido ed istruttivo, la possibilità di tener dietro al procedimento progressivo che guidò di mano in mano l'artista dal germe simbolico più semplice al più complesso, dall'idea alla geminazione di tutto un gruppo di idee. Le opere di questo periodo sono ad una ad una un così evidente commento a sè stesse, tanta è la loro spontaneità, che poco o niente vi può aggiungere una esegesi letteraria o critica, anche sagace e sapiente.

Meno male che questa esegesi, almeno in parte, è possibile comporla da quei frammenti di lettere che egli veniva scrivendo ai suoi amici, vere reliquie ove i figli dei nostri figli leggeranno con la religiosità con la quale oggi noi evochiamo lo spirito del rinascimento nelle reliquie leornadesche.

Quando egli sentì intorno a sè l'ala del silenzio ed assaporò le più profonde gioie della solitudine, scrisse così: « Un'idea: un forte sentimento di qualsiasi specie si dovrebbe coltivare nella solitudine, pensando, osservando e analizzando. Solo in questo modo si può nutrire e rinforzare le proprie idee, i propri sentimenti; il vivere nel mondo ed il sentire idee altrui snerva e indebolisce le proprie ¹ ».

E all'idea corrispondeva l'opera sua. In questo momento, ancora più che negli altri, egli ha bisogno di raccogliere dapprima tutto il suo pensiero, per tradurlo poi subito immediatamente sulla tela: « Non faccio mai bozzetti, egli scriveva. Io voglio che il pensiero vergine si conservi nel cervello... A me piace fare all'amore colle mie concezioni, carezzarle nel mio cervello, amarle nel mio cuore; malgrado bruci dalla voglia di vederle riprodotte mi mortifico e mi contento di preparar loro un buon alloggio; intanto continuo a vederle con gli occhi della mente, là in quel dato ambiente, in quelle posture, con quel dato sentimento. Insomma io voglio che nel quadro non si veda la fatica puerile dell'uomo, voglio che il quadro sia il pensiero fuso nel colore. I fiori sono fatti così, e questa è l'arte divina ² ».

¹ A *Vittore Grubicy* con data 2, xii, '89.

² Ancora a *Vittore Grubicy*, con data 28, xii, '89. Ed aggiungeva: « L'artista che fa prima il bozzetto, è come un giovanotto che, vedendo una bella donna, ne resta affascinato e subito la vuol possedere, vuol godere del suo amplesso, baciarla in bocca e negli occhi e fremere spasmodicamente nel suo amplesso. Ecco, il bozzetto è fatto ».

Per dimostrare quanta sincerità fosse in lui anche durante il tempo in cui la sua mano fu tratta alla rappresentazione di creazioni simboliche, e per escludere il sospetto di una sua compiacente sottomissione alla corrente dominante, è bene riprodurre alcune parole d'una discussione ch'egli ebbe col Grubicy a proposito della gerarchia che spetta, nella scala artistica, al *ritratto*. Egli, e si veda la precisione del suo modo di concepire, definiva il ritratto in questi termini: « Il ritratto è lo studio che con la maggiore semplicità di mezzi racchiude la più efficace parola dell'arte nell'espressione della forma viva ¹ ». Poi, sempre nella stessa lettera, continuava: « . . . quelle che non cangiano mai sono le opere degli artisti superiori ai banali trionfi della moda, e questi in tutte le epoche hanno saputo creare opere che nessuna moda saprà distruggere. La vera opera d'arte vive coi propri mezzi e non con quelli apprestatele dall'attualità. Con questo voglio concludere che con qualunque soggetto, storico, religioso, fantastico o reale, si può creare un capolavoro ».

Il Segantini non aveva certamente bisogno nè di dire nè di scrivere queste parole. Ma non è male che egli, nella sua grande sincerità, lo abbia fatto. Esse ci forzano ad una sincerità corrispondente nel giudicarlo e nell'apprezzarlo.

Ho detto che le opere simboliche del Segantini si svolsero con una gradazione che sarebbe possibile seguire a passo a passo nel suo circolo di sviluppo, il quale dal polo dell'ottimismo arriva a quello del pessimismo. Se non lo impedisse la franchezza pronta ch'egli mise in ogni cosa sua, si potrebbe quasi dire che egli manifestò le sue prime tendenze simboliche timidamente. Si veda *Una foglia di rosa*. Ad un amico che, data la fresca ingenuità della composizione, gli suggeriva un altro titolo da porre al lavoro, egli non credeva di assentire, e gli scriveva: « Ho inteso di riprodurre una sensazione che io provo e che ammiro sempre. Quando sfoglio questo fiore ci vedo una testina bionda, rosea, grassotta, tonda, con una espressione piena di dolcezza e di bontà ».

Ma a questa quasi timidezza che inizia il periodo simbolico succede immediatamente uno scoppio subitaneo di audacia dominatrice, così che, desumendo un largo motivo simbolico dalla tradizione buddistica ed apocalittica, concepisce un ciclo di lavori da raccogliere sotto la denominazione di *albero della vita*, che con l'insieme delle opere posteriori andrà a formare la simbologia delle stagioni.

La grande tela *Le cattive madri (Nirvana)* è del '94. Quivi il simbolo ha già l'audace significato di una originalità potente. L'impressione

¹ Con data 20, I, '90.

che si riceve guardando questo lavoro è di ammirazione mista a terrore: ammirazione per la verità inimitabile della luminosissima distesa del piano di neve sotto un cielo concavo e basso pieno di mistero, e terrore per la figurazione tragica della cattiva madre sbattuta dal vento con le chiome scarduffate avvinte agli stecchi nudi d'un albero solitario, mentre il viso rotondo di un bimbo poppante si volge a lei con desolazione infinita¹.

Con questi sogni ideali nell'anima, che gli fecero dipingere ancora *Le due madri*, *Il figlio dell'amore*, *Pascoli alpini*, ed altro ed altro, il Segantini in questo torno, ossia verso il '94 salì al Maloja, a 1800 metri di altitudine, e di là più in alto ancora a 2500 metri, tutto solo, o meglio con la sola compagnia del suo grande ideale. Ben lo guardavan dipingere, con intenti occhi quasi umani, come ricorda Robert de la Sizeranne, i cani del San Bernardo. E non ad un solo lavoro egli attendeva; ma a due a tre a quattro; e per cogliere aspetti diversi in diversi momenti di luce le tele eran talora collocate a distanze di parecchi chilometri, ch'egli faceva a piedi tra la neve alta, come un entusiastico araldo della bellezza.

Quelle solitudini, vergini di ogni sguardo contemplativo di artista, gli alimentavano e gli maturavano il suo sogno. E con quale precisione ciò avvenisse lo provano ancora alcune sue parole indovinatrici di verità, che nessun artista moderno seppe mai fermare con una tal nitidezza lapidaria, nè alcun critico moderno seppe mai neppur lontanamente concepire. « L'arte, egli scriveva fin dal 1891, deve rivelare sensazioni nuove allo spirito dell'iniziato; l'arte che lascia indifferente l'osservatore non ha ragione d'essere. La suggestività d'un'arte è in ragione della forza con cui fu sentita dall'artista nel concepirla, e questa è in ragione della finezza, della purezza dei suoi sensi. Mercè sua le più lievi e fug-

¹ A *Le cattive madri* son parallele, come concezione simbolica, *Le lussuose*, quantunque dipinte due anni dopo, nel '96. Il concetto generale del quadro è ancor più tragico del precedente. Nella lunga distesa del piano nevoso *Le lussuose* sono sdraiate in atto di sottomissione invitante e procace. Il cielo è velato. Non brilla altra luce che quella della neve. Non quella del sentimento. Anzi vi si sente la desolazione della mancanza di ogni sentimento. E prima di tutto, di quello della maternità, che pur brilla ne *Le cattive madri*. — Per avere poi un concetto esatto del come il Segantini concepiva la funzione normale della maternità è significantissimo il disegno *L'annunciazione del nuovo verbo* (1896). Una vergine ascolta uno spirito che le bisbiglia all'orecchio le parole dell'annunciazione. Davanti le brilla una gloriosa spiga di frumento maturo e un gruppo di fiori fecondi. Le parole della leggenda, scritte dal Segantini stesso, sono queste: « *Che i figli delle viscere tue siano belli per l'amore, forti per la lotta, intellettuali per la vittoria* ».

gevoli impressioni vengono rese più intense e fissate nel cervello, commovendo e fecondando lo spirito superiore che le sintetizza, ed ha luogo allora l'elaborazione che traduce in forma viva l'ideale artistico. Per conservare questo miraggio ideale durante la esecuzione dell'opera, l'artista deve fare appello a tutte le sue forze, affinché persista attiva l'energia iniziale. È tutta una vibrazione dei suoi nervi, intenti ad alimentare il fuoco, a tener vivo il miraggio colla evocazione continua, perchè la idea non si dissolva o divaghi: l'idea che deve prender corpo e vita sulla tela, creando l'opera che sarà spiritualmente personale e materialmente vera. Dunque il vero è là! Entra nell'anima e fa parte della idea. Il pennello scorre sulla tela ed obbedisce: mostra il tremito delle dita in cui si raccolgono tutte le vibrazioni nervose: nascono gli oggetti, gli animali, le persone, ed in tutti i più piccoli particolari prendono forma, vita, luce. Il fuoco dell'arte è nell'artista, mantenendogli in una tensione di spirito quella emozione che egli comunica alla sua opera. Per questa emozione il lavoro meccanico, faticoso, dell'artista, scompare, e producesi l'opera d'arte completa, fusa di un sol pezzo, viva, sensibile. È incarnazione dello spirito nella materia, è creazione!»

In queste parole è già contenuto il germe di quel criterio etico che, attraverso alla elaborazione allegorica della sua opera artistica, si plasmò in questi ultimi anni in un modo definitivo. « Un vero senza ideale, egli scriveva ancora, non vale più di un ideale senza verità, ma uno è il campo, l'altro la sementa. Seminiamo adunque, e se la sementa è buona, lasciamo che venga primavera, e questa la farà fiorire ». E poco dopo, quasi per giustificare la spiritualizzazione della realtà naturale, a cui stava dedicando tutti i suoi sforzi, soggiungeva: « Dunque l'opera d'arte non può esprimersi che in forma viva, manifestando o il sentimento personale di chi la creò o il senso vivo della natura. Non è certamente colla sola bellezza astratta della natura che si può creare un'opera d'arte. Questa creazione non è possibile se non per un impulso dello spirito, ossia dell'anima umana in date condizioni. Non è arte quella verità che sta e resta fuori di noi; questa non può avere alcun valore come arte, questa non è e non può essere che cieca imitazione della natura, quindi semplice riproduzione materiale. La materia deve invece essere elaborata dal pensiero per salire a forma d'arte durevole ».

Meglio ancora se a questa elaborazione concorre, non solo l'idea, ma anche il sentimento, non solo lo strumento umano della verità ma anche quello, altrettanto umano, della bontà! « L'opera d'arte, essendo una interpretazione della natura, più essa raccoglie di elementi spirituali e

li riproduce *con sentimento e nobiltà di forme*, e più si allontana dalla percezione volgare. Essa non è valutabile se non per coloro i quali, *con lungo e paziente amore*, hanno saputo elevare lo spirito alla percezione ed assimilazione di quegli elementi spirituali ».

Ad una tale elevazione il Segantini giunse rinnovando in sè stesso, con sentimento moderno e realizzandola nella sua arte, la concezione francescana della vita. Il timido e pur tanto commovente ascetismo estetico dell'assisiato, che negli alberi, nei fiori, nel sole, nelle stelle vedeva e sentiva altrettanti fratelli e sorelle, si illimpidì attraverso al filtro squisito dell'analisi psicologica dell'artista moderno. La musica dei boschi, la verginità delle nevi, la commovente purezza dell'aria, l'austerità degli scoscendimenti alpestri, trovarono nel Segantini un'anima pronta ad un'ammirazione consacrata dall'amore. « Il godimento della vita sta nel sapere amare, nel fondo di ogni opera buona c'è l'amore ».

Ma deve essere amore diffuso senza confine a tutto e a tutti; anche agli animali. « Io voglio che gli uomini amino gli animali buoni, quelli a cui tolgono e latte e carni e pelli: e dipingo le *Due madri*, ed il buon cavallo sotto all'aratro che lavora coll'uomo e per l'uomo, ed il riposo dopo il lavoro, e dappertutto dipinsi i buoni animali cogli occhi pieni di dolcezza. Essi che danno tutto agli uomini, e i loro figli, e le loro carni, e le loro pelli, sono dagli uomini battuti e maltrattati. Con tutto ciò, in generale, gli uomini amano più gli animali che i loro simili ». Così l'arte può essere veramente consolatrice e stendere quella catena comunicativa di simpatia e di benevolenza, formata di mani misericordie, pronte ed efficaci al soccorso, come una catena di saldissimi anelli d'oro. « Quando ho voluto mitigare ai genitori la perdita del loro bambino ho dipinto *Il dolore confortato dalla fede*; a consacrare il vincolo d'amore di due giovinezze ho dipinto *L'amore alla fontana della vita*; per far sentire tutta la dolcezza dell'amor materno io dipinsi *Il frutto dell'amore e L'Angelo della vita*; quando volli castigare le cattive madri e contro le vane e sterili lussuose io ho immaginato dei supplizi in forma di purgatorio, e quando io volli rappresentare la sorgente di tutti i mali io dipinsi la *Vanità* ».

Di fronte a queste rivelazioni intime di uno spirito superiore qualcuno penserà press'a poco: Chissà quali complessi precetti morali Giovanni Segantini pose a capo della sua esistenza! Chissà quale complicato congegno etico parlava e comandava dal centro della sua anima!

Oh! niente di tutto questo. Il Segantini riassume con una formola così semplice e quasi evangelica il precetto direttivo della sua vita di uomo e d'artista, che a nessuno, volendolo, può essere difficile, anche in

un cerchio di attività estremamente più modesto, di seguirlo. Ecco: « Bisogna innanzi tutto, egli dice, che l'opera d'arte sia produzione di un essere puro e degno di produrre ». Chi non può, purchè lo voglia, sentirsi rifiorire sulle labbra questo ammonimento, anche nelle più umili contingenze della vita pratica? Io credo francamente che esso valga ben di più di tutta la morale moderna, dalle induzioni critiche di Emanuele Kant e positive di Erberto Spencer, fino ai sogni di Leone Tolstoi.

*

Dopo le reliquie di questo diario spirituale che sono venute raccogliendo con uno squallore di commenti pari solo alla mia grande commozione, è quasi inutile fermarsi sulle singole opere con le quali egli fermò, col sigillo dell'arte, i suoi convincimenti astratti.

Il dolore confortato dalla fede è uno dei quadri del Segantini che per la tecnica e per la concezione fu più prontamente ammirato. E non poteva essere diversamente. L'atto del padre genuflesso sulla tomba recente e il suo dolore austero, immoto, nell'incubo di ogni speranza perduta e la mano dolce della sua donna, la madre, posata sul suo capo, e la simbolica figurazione della gloria che rapisce a volo l'anima giovinetta dal soggiorno della terra per un destino migliore, è espresso con una poesia tanto pronta che pare che una mano santa sfiori con una carezza consolatrice l'anima di chi ammira. — *L'amore alla fonte della vita* (1897) è l'epopea della gioia. Io credo che solo la nona sinfonia di Beethoven, non dico la lirica dello Schiller, dia coi ritmi armonici e melodici una suggestione paragonabile al quadro del Segantini. Io trovo nelle mie note di quando vidi questa opera la prima volta queste sole parole: *un miracolo di armonia più che umana*. Ed oggi — ripensando — questo lavoro meraviglioso mi rigermina ancora vivo nella mente in tutta la sua lampeggiante freschezza. Lungo una via, segnata nel verde dai fiori brillanti di rugiada, tra un'atmosfera fragrante di non so quali sorrisi, che illumina la freschissima germinazione parasidiaca, s'avanzano i due eletti, con passo leggero come se camminassero su una melodia, verso la fonte della vita protetta da un angelo che raccoglie sotto l'ombra delle ali favolose la musica e la frescura della scaturigine sacra. Non so perchè, ripensando a questo dipinto, si vede la Matelda dantesca che s'infiora e canta lungo la sponda sacra.

La fonte del male ne è il contrapposto. Una donna ignuda, levando col braccio la capigliatura enorme, si protende — specchiandosi — sul gorgo fatale che s'apre come un immane vorace occhio satanico ai suoi piedi. Si sente che c'è, in quel gorgo, un fascino invincibile: ma è fascino di dannazione. Anche il cielo di piombo, cavo e pesante, pare che preme su quelle spalle ignude e su quel tenero collo di giglio, per affrettare la caduta fatale.

L'Angelo della vita ci fa ancora respirare l'aria serena. È il simbolo della maternità in tutta la sua dolcezza: Una mamma col suo bambino, protesa su di lui con un gesto di protezione indescrivibile. Quel volto è così dolce che pare umido di lacrime non piante: le lacrime della trepidazione materna, gelosa fino allo spasimo della sicurezza e della felicità della sua creaturina.

Queste, dunque, sono alcune opere simboliche. Ma accanto ad esse il Segantini trovò modo di dipingere anche altre tele, nelle quali non era dimenticata la rappresentazione concreta e immediata della vita e della natura. *La primavera sulle Alpi* (1897) è la festa della luce, limpida, diffusa, vittoriosa. Le figure, gli animali, i monti, il piano ondulato, hanno una così sapiente nitidezza di contorni che assumono un rilievo quasi plastico. *Il seminatore* (1897) che si avvanza nel piano con passo valido ed uniforme, spargendo con gesto quasi ieratico la buona semenza, che brilla come un nugolo di faville d'oro, emana quell'aroma agreste di terra smossa e di aria sana che ristora i polmoni e lo spirito. *Raccolto del fieno*, nella linea deliziosa dell'insieme e nella mossa della donna china sul fascio d'erba secca, la cui fragranza pare che ci punga le narici, ferma ancora una volta, con intuizione amorosa e con una tecnica superiore, una di quelle scene campestri, serene come oasi di pace, e che a noi povera gente, disfatta dai mille tentacoli esaurienti della vita cittadina sembrano, anche ammirate attraverso ad una riproduzione artistica, piuttosto che espressione della realtà, il sogno di un sogno.

E siamo al *trittico*.

*

La disposizione dello spirito del Segantini nel momento in cui volse la mente alla ideazione del trittico (*la natura, la vita, la morte*), che egli contava di mandare alla prossima esposizione di Parigi, era determinata da una somma di fattori che non è difficile definire. La corsa da lui compiuta attraverso alla concezione simbolica della natura, che per ogni altro artista avrebbe potuto essere la mèta suprema di tutta una esistenza, fu invece per lui un mezzo per riconciliarsi di nuovo, con un sentimento rifiorente di verginità, alla ammirazione e alla riproduzione diretta del mondo naturale. Rimaneva ancora, nel fondo del suo spirito, una qualche lontana tendenza simbolica? Ebbene, egli non l'avrebbe disprezzata (nessuno butta dall'oggi al domani i frutti raccolti con una lunga ed amorosa consuetudine spirituale), ma l'avrebbe utilizzata nella parte secondaria, quasi direi ornamentale e decorativa del suo nuovo lavoro. E così avvenne di fatto nel trittico. I motivi di foglie e di animali stilizzati che corrono attorno al disegno a matita che egli mandò al comitato dell'esposizione di Parigi, per dare un'idea delle tele che avrebbe inviate di poi, e gli abbozzi delle lunette, ne sono una prova.

Poi, oltre che con un possesso ormai pieno e sorprendente della tecnica divisionista, che ormai non lasciava neppur più luogo a pensare ai tentativi già tanto lontani del Monet, del Sigley e degli altri, egli si mise al nuovo lavoro con l'anima commossa per la suggestione dell'eco che ormai giungeva fino a lui (e ne era tempo) del successo ammirativo per la sua opera che si dilatava di giorno in giorno sempre più tra gli intelligenti. Egli era ancora il solitario che ha lo spasimo del bello e che tenta di riprodurlo, ma si sentiva ormai legato con una comunione spirituale sempre più incitatrice e sempre più vampeggiante ad una schiera di spiriti che avevano mostrato di intenderlo e gli avevano virtualmente stesa la mano e offerto il cuore e la mente plaudendo e ringraziando. Sapeva che, vincendo, altri avrebbero goduto della sua vittoria, e ciò bastava perchè egli, che godeva nel approfondire i suoi tesori — scavati a frusto a frusto dal seno stesso della natura — sentisse centuplicata la propria attività indagatrice e creatrice.

Si pensi quale dovette essere la gioia del Segantini nel momento in

cui, davanti alla grande tela candida e nuda, segnò la prima linea del suo lavoro nuovo. È certo che l'anima gli affiorò nella pupilla moltiplicata, ed anticipando in un attimo il lavoro compiuto, vide, visse ed amò l'opera che sarebbe stata la sintesi suprema del suo spirito, L'unità del concetto che lega, scalda ed illumina tutto il trittico non può essere che l'effetto di una concentrazione subitanea di tutta la parte più squisita del suo essere.

Così ne scriveva ad un amico: « Ora il mio campo d'azione è portato sopra il bel villaggio di Saint-Moritz, che è il centro dell'alta Engadina, dove in breve spazio si trovano unite le maggiori bellezze dell'alta montagna, di cui intendo comporre due grandi trittici, e già vi lavoro con tutta la mia passione¹. Racchiuderanno essi tutte le bellezze, dalle belle forme ai bei sentimenti, dalle grandi linee alle belle linee, dai sentimenti umani al senso divino della natura, dalle belle nude forme umane alle belle forme degli animali, dagli umili sentimenti al senso divinizzatore dei simboli, dal sorgere della luna al tramontar del sole, dai bei fiori alle belle nevi. Ed io mi chino a questa terra benedetta dalla bellezza, e bacio i fili d'erba e i fiori; e sotto questo arco azzurro del cielo, mentre gli uccelli cantano e intrecciano voli, e le api succhiano il miele dai calici aperti, io bevo a queste fonti purissime, dove la bellezza si rinnova eternamente, dove eternamente si rinnova l'amore che dà vita a tutte le cose ».

Tali parole erano un'eco di un'altra pagina d'oro scritta in precedenza: « Ho vissuto lungamente con gli animali per comprendere le loro passioni, i loro dolori, le loro gioie; ho studiato l'uomo e lo spirito umano; ho osservato le rocce, le nevi, i ghiacciai, le grandi catene delle montagne, i fili d'erba ed i torrenti, ed ho cercato nella mia anima quale era il pensiero di tutte queste cose. Ho domandato al fiore ciò che era la bellezza universale ed il fiore mi ha risposto profumando l'anima mia di amore² ».

Guardiamo ora — subito — il trittico. La percezione visiva che ci coglie al primo rapido colpo d'occhio d'insieme è quella di una accelerazione, quasi persino penosa, di sensazioni disparatissime. Di fronte alla scena normale del mondo e della vita a quei nostri sentimenti che hanno una significazione tipica che li individua, corrisponde sempre un'asso-

¹ « Da qualche mese — egli scriveva al Tumiatì il 30, VII, '99 — lavoro quindici ore al giorno, sotto il sole, la pioggia, la neve e la tempesta ».

² E altrove: « Se voi non sentite questa fiamma, lasciate l'arte. Essa è un tempio ardente e non convegno di ombre; è luogo di purificazione e non di libidine; è sogno di amore non fumo d'odii ».

ciazione spirituale, che si differenzia e si gradua secondo la successione nel tempo di momenti particolari. Non è vero? Qui invece il tempo è eliminato. Guardate: — *la natura, la vita, la morte!* Pare l'epilogo di una tragedia sofoclea. Anzi è qualcosa di più: è il mondo stesso fissato con la rapidità fulminea d'un lampo e con la continuità catastrofica dell'eternità.

Così, guardando. Adesso vediamo e ammiriamo: Il quadro centrale del trittico significa *La Natura*. La natura nella sua manifestazione di principio o di fine, di vita o di morte? No, la natura nella sua realtà totale e oggettiva. Non dunque la natura nel suo *divenire* (per dirlo con una parola metafisica che piacque a un grande e fu logorata dalle mani sudicie di tanti barattieri), cioè nel suo manifestarsi, ma nel suo essere di *forma*, di *linea*, di *luce* concreta e sensibile. Il Segantini, in questo quadro centrale, raccoglie una somma di cose che possa essere contenuta nell'orizzonte abbracciato dalla retina — e riproduce. Come e che cosa? Un viottolo (Dio mio, non cominciamo a notare subito il sole, solo perchè vampeggia in tutta la tela come un oceano d'oro) un viottolo dunque, un modesto viottolo accidentato di scagliette aguzze e aspre, taglia il primo piano, dilungandosi tortuoso tra le insenature dei monti. Una pastora tira per il capestro un vitello restìo, lo segue, e quasi lo lambe col muso umido, un bove. Più avanti, un gruppo d'altri buoi seguiti e incitati da un uomo che avanza un po' chino, nella salita dell'erta dolce che si perde lontano. Dietro la riga seghettata delle montagne, là giù, azzurreggia come una pupilla un laghetto alpestre. Qualche casetta accarrezzata da ombre tepide di vita, nereggiava lontano. E più lontano ancora altre montagne emergenti in una tenera profusione di azzurro sfumante in un pallore opalino che si nutre a poco a poco di luce sempre più chiara, sempre più viva, sempre più calda, sino al cuore affocato del sole oltre i monti. C'è dappertutto un senso di lassitudine palpitante e piena. L'erba accarezza, con un soffio di verde, i macigni formidabili e cupi. Qualche occhietto rosseggia qua e là. Sono fiori. Una nuvola indugia e svapora su quell'oceano d'oro.

La vita è il quadro del trittico portato più avanti. Anzi è quasi finito. Siamo nella pienezza della manifestazione della vita. Il Segantini qui crea una pagina del diario del suo spirito contemplativo. Egli dice: Volete una rappresentazione della vita? Guardate meco questa e quella cosa. Osservate questo e quell'atteggiamento complessivo. Udite queste voci dell'esistenza. Rivivete questo gruppo di sentimenti. Ripensate questa serie di idee. — Nel grembo di un prato verde che forma conca in una gola coronata dalle punte delle montagne circostanti, è raccolto

come un esemplare commotivo della vita. Dal margine di una pozza d'acqua, a cui ha bevuto, si volge una vacca, mugghiando. Ecco subito un particolare che stimola, insieme alla sensazione ottica, l'associazione di una sensazione acustica. Per la viuzza che discende, quasi a gradi, s'avanzano due donne. Un pastore batte una giovenca che vorrebbe sbandarsi. A sinistra una mamma è seduta sulle radici enormi di un albero che affiorano in uno scoscendimento del terreno. La mamma reclina la testa sul bimbo che ha al seno, fino a toccare con la sua gota tiepida la fronte del poppante. Non dico quanta grazia sia in quest'atto. Il primo piano è tutto germinante di una vegetazione rigogliosa e fresco di erba morbida. Le gole lontane son piene di aria e di silenzio. È l'alba.

La morte, compie il trittico. Da tutta la tela si ha la sensazione del silenzio, del vuoto, dell'infinito, della morte stessa! Eppure il quadro è incompiutissimo. Ma che importa? L'invincibile nevicata che ricopre tutto e rispetta ancora e solo la bara che è tratta dalla capanna, sepolta come un cuore nel cuore della neve, è in certi punti resa con una così incredibile somma di osservazione che si sente come il biancore venerabile di quell'ammortimento sordo abbia appena e solo la vita della morte. Che miracoli di sfumature in tutto quel bianco! Quali e quante ombre trasparenti in tutta quella luce distesa!

Risparmiatemi ch'io aggiunga altro. E altro e molto ci sarebbe davvero da dire. Gli studi preparatori del trittico e i disegni che dovevano servirne di compimento darebbero luogo senza dubbio a molte, a moltissime parole. Anche sulla tecnica ultima del Segantini non sarebbe certamente difficile dire ancora delle altre parole, più o meno vane ed opache. Ma che volete: davanti alle cose proprio grandi il meglio che si può fare è di vestirsi della sapienza della ingenuità e della umiltà. Guardare e ammirare. Che se qualche critico, davanti a queste tele, ha ancora il coraggio civile di scrivere delle dissertazioni di estetica fisiologica mi fa l'effetto di una schiuma di galera che s'accosti al sacramento.

*

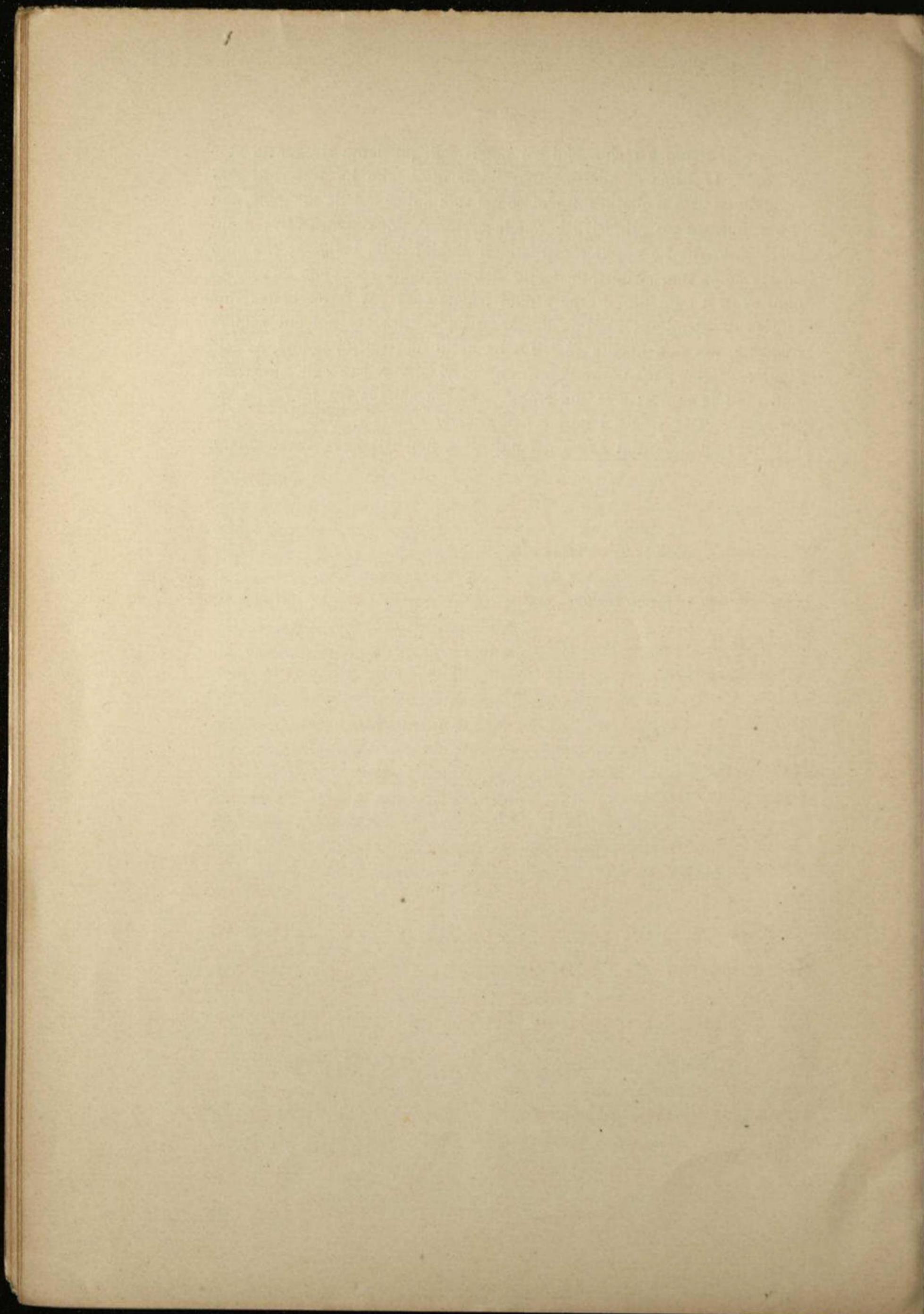
Gli uomini sono il sogno d'un'ombra. Così Pindaro, coronatore d'eroi. Giovanni Segantini, è morto. L'ombra è scomparsa (su quelle vette egli aveva già raggiunto il vestibolo del paradiso) e rimane il sogno della sua vita, consacrato nelle sue opere.

Questo sogno è pieno. Noi e i nostri figli possiamo risognarlo ammirando. L'anima di questo uomo immacolato che ha trascritto con vocaboli di luce il diario miracoloso dei suoi dolori e delle sue gioie, con la verginità di un primitivo e con la accumulazione significativa di un precursore; che ha aperti e sigillati gli enigmi della bellezza; che si è offerta come uno strumento docile alla voce delle cose; che ha toccato ogni sasso e ogni filo d'erba e ogni fragile cosa per farne uscire una musica di splendore; l'anima di questo uomo sarà per noi pur sempre fuggente, ma non fuggita mai. Lo ha detto uno spirito nobile, Angelo Conti: « Come raccontano coloro che lo videro morire egli, morendo, non sentì la morte; e la sua anima, che già abitava fra le rupi e fra gli abeti, tra le erbe e i fiori e nell'aria, vi rimase ».

Giovanni Segantini aveva dei figli — e non li poteva abbandonare.

Milano, 1 Dicembre 1899.





ALTRE PUBBLICAZIONI

DELLA

Casa Editrice Ditta Giacomo Agnelli

Figure d'arazzo; di EVELYN; con prefazione di *Enrico Panzacchi* dedicato a S. M. Margherita di Savoia. Splendido vol. in-32 di pag. 500, L. 3,50.

Questo splendido volume di *silhouettes* spirituali, piene del profumo di una sottile psicologia, ha meritamente ottenuto il suffragio ammirativo di quanti hanno mente eletta e cuore pronto alla commozione per tutto quanto la storia del pensiero e del sentimento offre di più attraente.

Questo volume non deve mancare in alcuna biblioteca, perchè è un vero tesoro di idee e di affetti.

La poesia delle cose; di MARA ANTELLING. Con prefazione di *Sofia Bisi Albini*. Bel vol. in-16, di pag. 200, L. 1,50.

Al vento; *della stessa*. Bel vol. in-16, di pag. 250 circa, L. 1,50.

Quando ero in collegio; di VICO D'ARISBO (Prof. *L. Bosdari*). Bel vol. in-16, di pag. 250, L. 1,50.

Fiabe per ragazzi; di CLELIA ANDRÉ; con illustrazioni. Bel vol. in-8 di pag. 225. L. 2,50.

Il libro dei sorrisi; *della stessa*. Bel vol. in-16, di pagine 200 circa, L. 1,50.

A grande velocità; di GUIDO SAN GIULIANO; (*Bianca Belinzaghi*). Note di viaggio. Bel vol. in-16, di pag. 200 circa, L. 1,25.

Testine Bionde; *dello stesso*. Elegante volume in-32, di pag. 125, L. 1,25.

Novelle; di ADOLFO RIBAUUX; trad. dal francese di *Erminia Caldironola*. Bel vol. in-16, di pag. 225 circa, L. 1,25.

Tra gli ulivi e le quercie; di AMALIA ROSSI. Romanzo. Bel vol. in-16, di pag. 325 circa, L. 2,50.

Versi; di RACHELE BOTTI BINDA. Bel volume in-16, di pag. 380 circa, L. 4.

Nuovi versi; *della stessa*. Bel volume in-16, di pagine 350 circa, L. 4.

Verso il cielo; *della stessa*. Poesie. Bel volume in-16, di pagine 70 circa, L. 1.

Socialismo e Cooperazione; del dott. ERCOLE BASSI. Questioni sociali. Dialoghi popolari. Bel volume in-16, di pagine 180 circa, L. 1,25.

Le latterie sociali in Italia; *dello stesso*. Manuale pratico. Opera premiata a diverse Esposizioni. 2.^a ediz. Bel volume in-16, di pagine 260, L. 1,50.

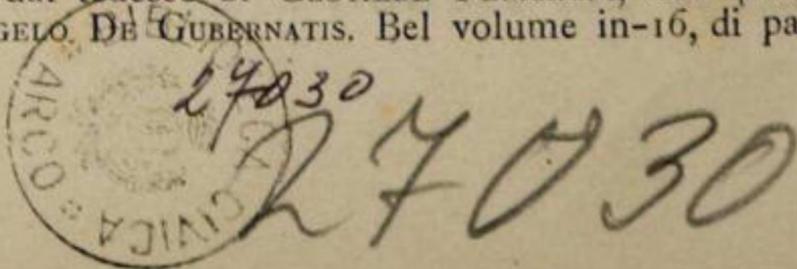
In alto; di GIULIA VARISCO; Novella. Bel vol. in-16, di pag. 180 circa, L. 2.

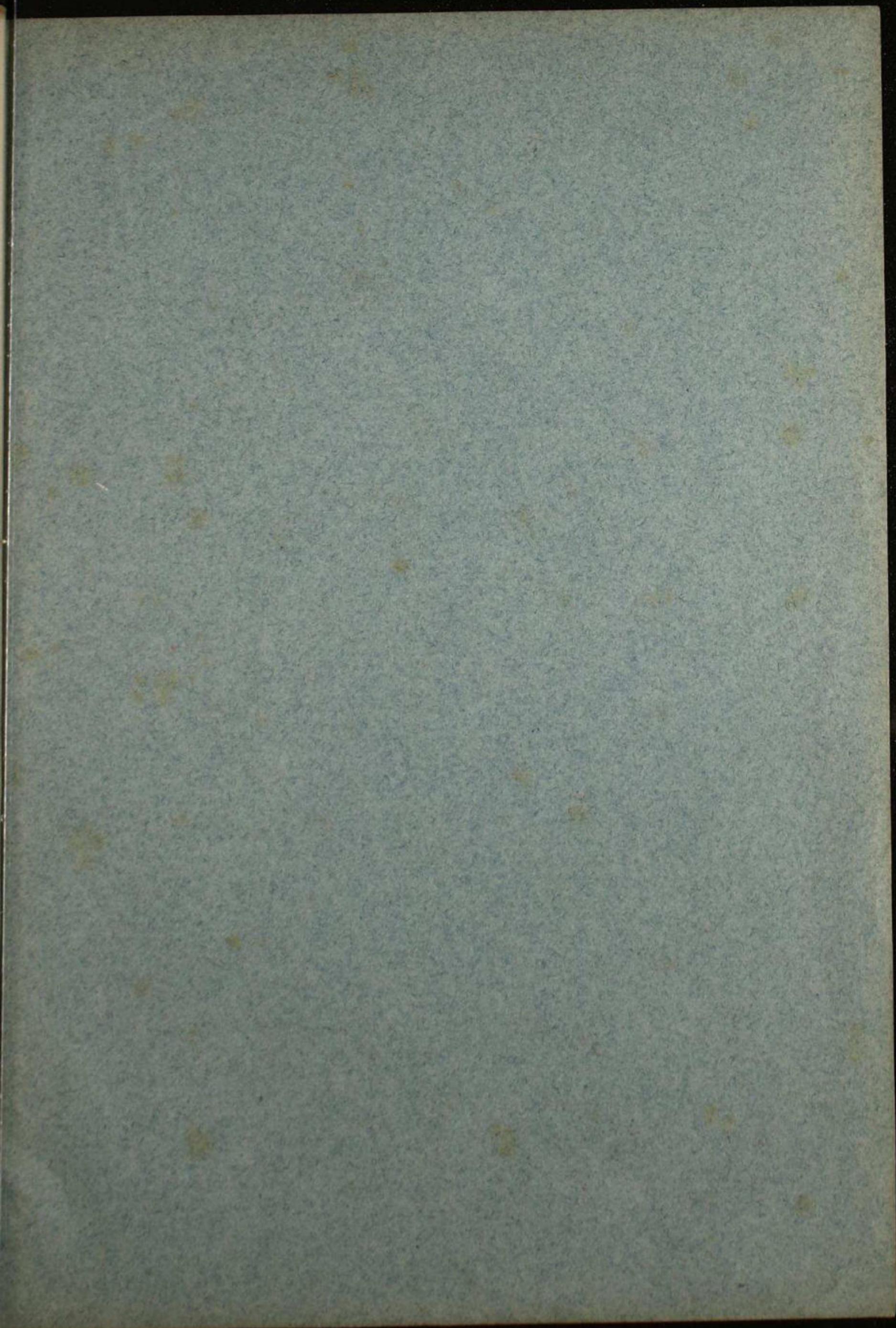
Le serate dei Bimbi; di PASQUALE MARTIRE; Racconti. Bel vol. in-16, di pagine 300 circa, L. 2,50.

- Ricordi di uno studente povero;** del dott. E. SILVESTRI. Bel vol. in-16, di pag. 220 circa, L. 1,50.
- Le vittorie di Clotilde;** di MADDALENA CRAVENNA BRIGOLA. Bel volume in-16, di pagine 500 circa, L. 3,50.
- Sursum Corda;** di GAETANO ERRIGO. Bel volume in-16, di pagine 200 circa, L. 2.
- Aprile;** di SOFIA BISI ALBINI; Tre novelle. Bel vol. in-16, di pag. 200 circa, L. 1,25.
- Origini e vicende dei cimiteri di Milano e del Servizio mortuario;** del Dott. Cav. CARLO TEDESCHI, Segretario al Municipio di Milano. Studio storico. Bel volume in-8, di pag. 225 circa, con molte tavole illustrative. L. 5.
- Foglie sparse;** di FULVIA. Novelle. Bel vol. in-16, di pag. 250 circa, L. 2.
- La giovinetta cattolica;** di AMELIA TERRABUGIO. Consigli pratici. Bel volume in-16, di pag. 250 circa, L. 1,50.
- Novelle Svedesi;** di SOFIA ELKAN; trad. di *Ebba Atterbom*, con prefazione di *Ettore Zoccoli*. Bel vol. in-16, di pag. 200, L. 1,25.
- Pensieri ed affetti;** di CORNELIA. Ricordi di una madre ai suoi figli. Bel vol. in-32, di pag. 150 circa, L. 1.
- Orma Cristiana;** preghiere per la Santa Messa in forma di commento alle preghiere del Celebrante. Bel volume in-32, di pagine 64 circa, L. 1.
- Buona Gente;** di ROSA ERRERA; (Per le giovinette). L. 1,50.
Questo librettino dell'autrice di quell'aureo corso di letture scolastiche ch'è la *Famiglia Villanti* è un vero gioiello, che merita di essere letto da occhi sognanti di buone signorine, per avere il piacere di sentirne rifiorire nel cuore tutta la dolcezza altamente educatrice.
- I lunedì nella Scuola;** di M. C. PELLEGRINI. Conversazioni sui doveri e diritti. 2.^a ediz. riv. e corretta. Bel volume in-16, di pagine 325 circa, L. 1,50.
- Sorrisi;** di G. B. CIPANI, 3.^a ediz. riveduta dal Prof. G. LANZA. Opera retta pel cuore delle giovani adulte. Bel volume in-16, di pagine 300 circa, L. 1,50.
- Il Thé delle cinque;** di IDA BACCINI; Conversazioni di salotto per signorine. Bel vol. in-16, di pag. 300 circa, L. 2.

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE:

- Su alcuni poeti e prosatori inglesi moderni;** di EVELYN. Bel volume in-16, di pagine 250 circa, L. 1,50.
- L'Ondina;** di FEDERICO FOUQUÉ. Idillio romantico. Prima versione dal tedesco di CLOTILDE FERRARINI, con proemio del prof. conte ANGELO DE GUBERNATIS. Bel volume in-16, di pagine 250 circa, L. 1,50.





6/7 911 au

*Coi tipi dello Stabilimento Tipografico Ditta Giacomo Agnelli
nell' Orfanotrofio Maschile di Milano*

UNA LIRA.

BIBLIOTECA CIVICA

F
9
A
Brunc A
Class.
Secc SEG
Alt.
N.

