

Giovanni Segantini

Autor(en): **Luzzatto, Guido Lodovico**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **11 (1941-1942)**

Heft 4

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-12707>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GIOVANNI SEGANTINI

Guido Lodovico Luzzatto

(Continuazione fascicolo precedente)

Il ritratto della moglie « petalo di rosa » fu un'opera unica, sola, preziosa, al di fuori del mondo della montagna. « Petalo di rosa » non si può considerare un ritratto come un altro. Non è un ritratto, è una creazione grandiosa di tutto un mondo, di spazio e di vita. Quel lenzuolo, quel cuscino e lo spazio di fondo da cui emerge una piccola croce sono veduti quasi montagna e cielo, come un paesaggio in mezzo al quale è quel viso roseo, l'oro dei capelli, l'azzurro degli occhi. Il distacco delle grandi, limpide zone di colore saldo è dato proprio come nei paesaggi più vividi. Il volto che spalanca nel letto i due grandi occhi, non è stato osservato, studiato dal ritrattista come il volto di Vittore Grubicy, per esempio: si è rivelato alla fantasia dell'artista, immediatamente, così nel suo respiro, nel suo atto e sguardo, soprattutto nel risalto di rosa e oro fra la massa delle lenzuola.

Da tre anni l'artista era a Savognino, quando questa visione immensa del letto bianco con la testa splendente della sua donna gli apparve, come in una piccola rosa gli era apparso un volto roseo e biondo. La rappresentazione pittorica non ebbe che a realizzare con cura rigorosa la creazione fantastica già piena, già formata nell'idea. L'opera riuscì caratteristica e forte. Non era un quadro di figura. Era un quadro di colore, il paesaggio e la vita di un capezzale, al risveglio del mattino.

Se lo spettacolo della montagna non si fosse rinnovato continuamente, tanto vario e soprattutto irresistibile per l'ispirazione, forse Giovanni Segantini avrebbe cercato in opere simili uno sbocco nuovo alla sua arte.

* * *

Le capre sono sempre state amate da Giovanni Segantini più che qualunque animale. Non come le pecore e le mucche sprofondano con l'anima loro nell'atmosfera dei pascoli, non come i cavalli vi passano con l'energia della propria vita interna. Sottili e vibranti, misteriose nella intensità e nella grazia dello sguardo, s'avanzano

nella natura sempre facendo sentire la personalità propria, la vita delle loro fibre magre e del loro spirito ignoto. Per questo, per questa tenerezza verso le creature squisite e interessanti, l'artista non le ha rappresentate negli sfondi ampi dei suoi altipiani. Non potevano essere elementi semplici di una creazione più ampia. Troppo toccavano con la loro apparizione, comunque, la sensibilità dell'artista. Invece esse divennero vive protagoniste in una creazione di spazio ampio, rispondente tutta all'emozione principale, nel brivido di un giorno di maggio. Anzi la linea sottile, nervosa e l'umana dolcezza delle due caprette esprimevano il sussulto e la gioia dell'anima liberata nel risveglio primaverile. Le gambe sottili e l'arco delle due corna, la tenerezza del capretto piccolo, del collo con la campanella, delle macchie bianche di colore, tutto ciò vibrava in luminoso accordo con la visione del giorno. Mai, neppure ad alcuna creatura umana, affidò l'artista come alle due caprette l'espressione essenziale, quasi la comunicazione di gioia fluttuante per l'erba, per i monti e per l'aria.

Per quanto minuziosa fosse la realizzazione del paesaggio vasto, qui l'unità non risiedeva più nella totalità compatta della visione, ugualmente netta e limpida vicino e lontano, bensì si riassumeva nell'episodio principale, nel primo piano sbalzato in evidenza. Chi guardava — e lo stesso artista che aveva finito tutto il resto della rappresentazione soltanto per abitudine di stile — vedeva immediatamente soltanto le due caprette e l'albero ricco di tanto fogliame abbattuto contro terra, lì presso: il resto non si percepiva neppure, al primo sguardo, nè si ricordava; ma sotto il corpo delle capre l'aria luminosa correva, sotto quelle zampe e intorno all'ombra, la terra fresca rinverdita luccicava. Il gruppo delle capre era sostenuto sul prato, in leggerezza, come sobbalzato appena dalle lontananze in quella luce: il segno grandioso dello stile dell'artista aveva formato la corona di montagne all'episodio, la curva di ombre turchine cave e l'emergere di volumi luminosi giganti, tutto dava risalto all'umanità intima dell'episodio di vita.

Non sulla maternità poteva insistere Segantini davanti al gruppo delle capre, appunto perchè non aveva bisogno del paragone fra l'animale e la figura femminile umana.

Le capre nella loro struttura e nella loro gentilezza, nella vita intima pensosa lo interessavano per se stesse, involucro di vita.

Alla moltitudine invece di candidi agnelli, di greggi innumerevoli spersi a perdita d'occhio nella quiete delle plaghe luminose fra i laghi, voleva affidare l'artista l'espressione sua più alta della serenità pastorale. Saliva ben più in alto di Savognino, nella regione delle solitudini per la quale si diffondevano le pecore al pascolo,

libere con la prole pavida e molle. Saliva dal villaggio insieme con i pastori, quasi per adeguare in tutto la propria vita d'artista alla vita pratica di quel popolo. Lassù nell'onda della terra benigna, aperta la vista sulle catene, era un'infinita letizia di semplice vita.

Il cuore giubilava come per un piacere puerile, ridendo, quando vedeva davanti a sè, nel seno della terra tenera, fiorente alla luce dopo tanta neve, tanto numero di agnelli e pecore sparsi, tanta ricchezza di creature lanose, restituite dagli ovili spalancati all'aria tiepida dell'estate.

Segantini saliva all'alpe su da Savognino, su verso le sedi ultime della vita. Anche dalla casetta che era andato ad abitare sulla montagna ogni mattina saliva verso l'altipiano meraviglioso dove aveva lasciato l'opera sua. Abitava in alto per risparmiarsi l'andirivieni dal paese, ma aveva ancora lunghe ore di cammino da fare prima di giungere sul luogo. La ascensione faticosa contribuiva a prepararlo all'opera sua pura. Era come se si rendesse degno, salendo lentamente per la strada dura, della sua creazione già preparata, che egli rispettava come cosa sacra, non sua, che tremava di non saper più eseguire fino in fondo. Lassù, così lontano da ogni abitazione, da ogni cosa, perduto nella montagna vergine per tutto il giorno dall'alba fresca alla sera melaconica, come deposto dall'oscura volontà nella solitudine a colloquio con la natura, l'artista non poteva non dedicarsi tutt'intero all'opera sua. L'inno di tutti quegli agnelli per la montagna trasformava la rigida esaltazione dell'atmosfera delle altezze in una canzone sciolta, gentile e deliziosa.

La grazia di tutti quegli animali superava la solennità dell'impostazione coloristica, e dava un tono simile, soave a tutta la moltitudine di cime e di laghetti, nevi biancheggianti ed acque occhieggianti in azzurro. Gli animali riuscivano a dare mobilità, sorriso, freschezza alla superficie di una visione che altrove si cristallizzava pesantemente. Era per lo stesso pittore un'immersione in un sogno paradisiaco: perciò volle creare nel grande quadro un piccolo pastore addormentato, cullato dalle musiche erranti, soavemente sprofondato dalla realtà meravigliosa nell'oblio dolce. Quel sonno faceva echeggiare profondamente lo spazio sonoro fino al taglio del lago, fino alla linea d'ombra: oltre l'ombra i monti lontani scaturivano vigorosamente limpidi nel cielo tranquillo.

Tutta la ricchezza della fantasia lieta di Giovanni Segantini si era prodigata nella popolazione pittoresca di questi pascoli: dal gruppo lieve di due agnellini presso la madre in un angolo di ombra cupa: alle pecore protese verso la fonte, a quelle ferme in sosta e alle altre intente a brucare, a due saltellanti in una battaglia effimera, alle altre, tutte le altre sparse e sparpagliate a gruppi per quella terra

verde chiara, nuda senza una pianta, senza ombra di alberi per tutta la varia inanellata decorazione di pecorelle alla terra verginale, l'arte aveva sciolto un tremulo canto d'accompagnamento alla realizzazione della montagna. Tutta la pittura caratteristica, scandita, precisa, sostenuta alla sua potenza dal divisionismo risoluto, implacabile, era stata domata per questa viva espressione e rivestita — sull'armonia fondamentale altissima — di una gioiosa veste svolgentesi a nastro verso le lontananze.

In una voluttà di abbandono, quasi come con quel ragazzetto anche il pittore si fosse addormentato e al soffio dell'aria, all'alito aulente della terra rifiorita, alla musica fievole delle campanelle non vedesse più ma sognasse il suo quadro — così creò Giovanni Segantini.

La sua vita era sospesa, a distanza dalle abitazioni, dagli affari, dalle vicende, in comunione con i rari viventi di quei pascoli, a contatto esclusivo con la grande opera in divenire. Nulla poteva distrarre il pittore, nulla poteva turbare la sua serenità limpida e tersa, nulla poteva inquinare la purità del suo spirito: serenità del cielo, purità della terra. I motivi per la composizione zampillavano spontaneamente dall'amore effuso nella contemplazione. Egli abbracciava quei pascoli con lo sguardo penetrante, li inseguiva ed analizzava fino all'ultima zolla.

Lo stile era pienamente adeguato alla visione.

Ogni giorno, dalla mattina alla sera, nella quiete inalterata ed asciutta, entro un cielo azzurro ogni giorno più fresco, la fantasia interiore si confondeva e si immedesimava con lo spettacolo, dominava gli effetti mutevoli per costruirli nell'immagine unica.

Oh, giorni vissuti dall'artista con la sua compagna sulle altezze silenziose dell'alpe Tusagn, nell'accordo felice fra le capacità e l'espressione! Quel giovine di trentasei anni, già celebrato dagli amici e sicuro sul valore, nel mondo delle sue opere, emerso alle altezze di quella vita creatrice sulle solitudini dorate dal sole e ferme nella frescura d'acque a flutti, d'aria cruda, veniva da una famiglia povera quasi distrutta, da miserie e dolori di popolo miserabile, veniva da un ambiente sofferente che pareva dovere abbattersi con lui.

Egli rappresentava veramente, almeno in quelle ore di alta chiarezza e potenza, una delle mete che raramente l'umanità raggiunge dopo tanto soffrire, per cui si consumano le generazioni, per cui i caduti hanno aperto il varco. Dalla traboccante pienezza di quella vita immersa nella contemplazione sgorgano e scorrono poi rivi e rivi a consolare tanti uomini oppressi.

* * *

Abbandonatosi per anni, con intima cura di perfezionamento, alla stessa espressione limpida, diretta del paesaggio alpino, un giorno Segantini dovette riconoscere che la sua arte doveva tendere ad altre mete, per non girare su se stessa, ma salire alla conquista sempre più ampia.

L'allegoria lo attirava sempre più. Volle rinnovare l'espressione data nel « frutto dell'amore » in un'opera più ampia e armoniosa (non era contento di quella che sentiva viziata dallo scarso slancio all'ideale, troppo indurita nella fatica dell'analisi del vero), in un'opera tutta leggera, veramente sospesa. La figura della maternità, malgrado un tentativo di farla sentire sospesa sopra il piano del paesaggio, non era riuscita — tre anni prima nel « frutto dell'amore » — che seduta sopra un tronco piegato con i piedi a terra: la legge di gravità non aveva subito la minima alterazione, la minima scossa. Anche per questo Giovanni Segantini non era contento di quel quadro. Per lui, anelante sempre alla perfetta realizzazione visiva, alla rappresentazione positiva ponderabile di ogni idea pittorica, il fascino che per altri scaturiva dalle stesse asprezze dell'opera, non aveva valore. Egli aspirava alla espressione sicura, piena della figura sognata, dell'angelo dai capelli d'oro, librato dolcemente sulla natura, nello spazio trasparente.

Nell'« Angelo della Vita », Giovanni Segantini voleva creare la figurazione della tenerezza, l'incarnazione più soave e delicata della maternità. La soavità di questa creatura lo aveva accompagnato nei suoi sogni, bambino: l'aveva veduta, la fata dagli occhi dolci, con i capelli biondi sciolti e sparsi e le guancie rosee, e la veste lieve, di veli. Aveva creduto di incontrarla qualche volta, quando una giovin donna gli aveva sorriso passando; ma se si era fermata, aveva poi sempre riconosciuto, che non si trattava di lei. L'aveva veduta, giovinetta sempre, da lontano, inesprimibile per la sua grazia. In ogni suo ricordo migliore essa fluttuava, senza peso. L'aveva cercata nei dipinti delle madonne, trasalendo quando gli pareva di ritrovarla, e senza trovarla mai. Aveva sognato sempre di poterla creare intera. Ora si accontentava di dipingerla così, come l'aveva sognata, evanescente, soprattutto leggera. Creò un magnifico albero per sostenerla: come sempre quando anelava a un'espressione cara e nuova, si attardava a prepararla e nella gioia di sentirla nascere, avvolta dall'onda della sua ispirazione, scolpiva intanto la concretezza limpida di un tronco nudo dalle belle forme e dalle curve possenti. In fondo tutto il suo amore aveva sempre voluto salire a quella creatura giovine materna, sospesa nello spazio. Eppure non l'aveva creata mai:

il desiderio immateriale aveva paura della foga chiarificatrice di uno stile coloristico troppo concreto.

Si sollevò finalmente. L'autore stesso non seppe mai se era riuscita. C'era e non c'era: eppure la linea di quel mento, di quella nuca, l'atto lieve di inclinazione con cui la madre copriva il bimbo era qualche cosa di essenziale, intimo in lui, squisitamente vero. La delicatezza di quel mento gli era cara, non si era esaurita nella creazione, lo accompagnava ancora. L'oro dei lunghi capelli, la dolcezza della veste come un piumaggio trasparente, la tenuità delle membra, delle carni, della mammella e del viso erano quali egli sentiva prima di vederli. Ora era stupito di non aver realizzato una immagine che al suo spirito appariva ancora quasi inesistente, impalpabile come nel sogno. La nudità della piccola coscia e dei piedini del bimbo, la velatura nello sguardo reclinato dal dolce viso della Donna, tutto ciò era stato informe e fluido, in vita entro la sua coscienza. Per nulla la sincerità era stata tradita; ma qualche volta sembrava all'artista di dover ancora dipingere il suo angelo. In compenso lavorava a perfezionare, a rendere più piena e solida e smagliante la orma della pianta. Sollevò da una delle solide braccia del tronco un piccolo ramo legnoso e lo torse e lo sollevò in tanti archi più volte, sì che passasse rigido e sottile sopra la veste morbida della creatura angelica. Fu questa la gioia più intensa del suo lavoro; mai così forte la sua potenza creatrice, e la gioia di creare rilievo, spazio, come in quell'atto. Sopra il capo biondo, i lunghi rami esili formavano una corona protettrice, l'artista avrebbe a sua volta voluto coprire con le sue braccia questa creatura diletta. Non sapeva come sarebbe stata giudicata. Egli aveva ormai abituato il suo pubblico a una tale soda concretezza di materia, che dubitava della sorpresa. Eppure l'angelo della vita, il gruppo della tenerezza emergevano da un albero vigoroso e da uno sfondo di paesaggio con lago che rappresentavano fino in fondo la natura sua stupendamente chiara, vigorosa. Per contrasto, l'angelo balzava su aereo e imponderabile, e il colore d'oro dei capelli pesava sulla creatura candida, quasi come l'espressione scheletrica e spersa di una luminosità anelata ed ineffabile, irrealizzabile. — Era troppo bella — diceva guardando l'opera compiuta; ma l'artista sentiva che le braccia dell'albero mirabile, uscite dalla sua fantasia plastica feconda, sostenevano trionfalmente l'involucro etereo, il simbolo del suo amore.

* * *

Fu questa l'ultima opera dipinta a Savognino. Chiudeva veramente un ciclo. Dopo aver deposto su quelle ginocchia delicate il bimbo ignudo dormiente, Giovanni Segantini doveva ben riposare,

respirare, riprendersi. Quell' « Angelo della Vita » domina armoniosamente, veglia tutta la grande opera del paesaggio vero di Savognino. Senza che l'artista lo sapesse prima, lo volesse, esso ha concluso un periodo della vita.

Una causa estranea all'arte, minima, la lite con il padrone di casa, ha indotto l'artista a mutare sede e trasferirsi da Savognino al Maloggia. Dopo otto anni di lavoro fecondo, intenso, nello stesso paese, d'estate e d'inverno, un movimento, un trasferimento anche di non molti chilometri, ha il suo immediato effetto sul pittore della natura. La stessa base della sua vita artistica, la culla delle sue emozioni, delle sue creature è abbandonata. Quegli otto anni di lavoro a Savognino, che hanno dato al ritmo fervido dell'ispirazione coerente un'opera compatta, segnano una vittoria decisiva, sono lunghi, infiniti come tutta una vita d'artista. Giovanni Segantini è stato, è. Non può aver più timore di mancare alla sua funzione nell'esistenza. Guarda fiducioso in avanti. Ogni anno sarà una fiorita di novelle espressioni, ogni anno sarà un progresso.

Egli è sano, vive regolatamente, immobile, lungi dai mali e dai pericoli. Crede di potere giungere alla vecchiezza, spera nella longevità della sua razza. È ancora giovine, entra appena nella maturità. Molti pittori a quell'età si dichiarano giovanissimi, battono appena alle porte dell'esistenza; ma Segantini ha già fatto tanta strada, ha già vissuto tanti anni nella tranquillità della famiglia, per la sua creazione, si è immerso nella solitudine, nell'operoso fervore senza tempo, ha lasciato ormai dietro di sé lontani gli errori penosi, i gradini per le scale del mondo verso il suo destino, ormai non si sente più giovane, si sente l'uomo maturo e il padre che ha il suo posto nell'edificio sociale e procede diritto.

La casa svizzera in legno oscuro che egli ha scelto, al Maloggia, è assai migliore che quella di Savognino. È meno aperta al mondo, è posta sopra una strada molto percorsa, è in luogo superbo e celebre che accoglie anche, d'estate, numerosi forestieri. Quando era salito dalle colline lombarde, il pittore aveva avuto paura dell'Engadina troppo imponente, spettacolosa, superba del suo paesaggio unico, di selve, di prati bellissimi e laghi. Ormai, dopo gli otto anni di intensa rappresentazione analitica, non ha più timori. È libero perchè la sua fantasia signoreggia la montagna, non ha più bisogno di riferimenti diretti, precisi, non può essere più soverchiata dalle lusinghe: sa scegliere e imporsi.

A Savognino, nel villaggio intimo ha potuto porsi di fronte alle forme, accettarle nel quadro così, senza mutamento. Ormai egli tende alla composizione suggestiva, complessa, di dolore e di gioia. Al Maloggia è in alto, in uno dei punti più alti ove si possa abitare.

Inizia una nuova vita — nell'estate del 1894 — ancora più ampia e più libera, come più ampio è il respiro da questo colle fra Italia e Engadina. Aveva già scelto la casa da un anno, ma nei primi mesi di soggiorno al Maloggia, egli è preso dalla nostalgia di Savognino. Troppo per lui, per la sua vita intima contavano gli alberi, e i prati, e le casette note, perchè egli potesse, senza il dolore dei più gravi distacchi, abituarsi a un luogo diverso. Era uno strappo per lui, intimo, essenziale. Viveva in contatto continuo di affetto con il mondo esteriore, non poteva non sentire in ogni ora che la montagna, compagna della vita, era mutata.

Quando l'assiduo contatto dell'altipiano del Maloggia fu divenuto abituale, e fu presto, Giovanni Segantini dichiarò che qui egli eleggeva il suo domicilio, per sempre. Non doveva dipendere più dal luogo. E poi egli percorreva gioiosamente tutta la vallata e le montagne circostanti, dovunque nella memoria fissava un aspetto che poteva diventare elemento per l'espressione. Era in un periodo di luce interiore, perciò potè sciogliere la fantasia verso i momenti melanconici dell'esistenza umana.

Dipinse « il ritorno al paese natio »: la morte non si presenta con cruda evidenza, ma filtrata nel pianto. La suggestione melanconica è diffusa in tutta la veduta, nella colorazione rosa dominante, nella tristezza della presentazione orizzontale della terra e dei monti. Il rosa impregna di sè tutto il dipinto, sembra riflettersi dal cielo sull'altipiano. Il carro con la bara e le figure dolenti si immobilizza nel respiro trepido della montagna. L'artista fu contento della riuscita di questo grande quadro, che realizzava finalmente un motivo, un episodio veduto molto tempo prima a Savognino, voluto senza che fosse accordato ancora all'ambiente alpino. Soltanto più tardi, l'artista si accorse di non avere ancora dato l'espressione piena della morte fra le montagne. Per quanto avesse propagato la tonalità triste, per quanto avesse dato un bel cielo, l'episodio singolo rimaneva staccato, era portato troppo poveramente nel suo aspetto, era mostrato con quel fazzoletto agli occhi, più che profondamente espresso.

Un'oscillazione fra realtà visiva e interesse letterario era sensibile. Il tema della morte fu affrontato un'altra volta dall'artista in una visione che immediatamente doveva colpire, da cui fortemente tutto parlava del trapasso. « Il dolore confortato della fede » rappresentava fedelmente il piccolo cimitero del Maloggia sepolto sotto la neve: sotto il bianco che tutto copriva, i lineamenti, e le poche forme degli alberi emergenti, il volo di tre uccelli ad ali spiegate, tutto figurava intensamente la morte. Il gruppo dei dolenti presso il cancelletto nereggiante nella neve era perfettamente a posto, era anche profondamente vissuto, dinanzi alle tombe stesse.

Le montagne spiccavano al di là del balcone, balzando in alto, ma più piene del solito, vedute, per così dire, in tutto il busto e non su dal collo soltanto, grandiose nella mole e nel profilo.

All'aria aperta, coraggiosamente, lavorò Segantini a quel dipinto, mentre il vento gelato fischiava alle orecchie, tagliava alle tempie e la grande candida distesa accoglieva nella sua gravità serena i pensieri di vita e di morte. Irresistibilmente qualunque affanno doveva essere confortato dalla solennità stessa della morte in natura, nella luminosità bianca di tanta neve. Giovanni Segantini respirava la potenza fortificante di quel conforto: dove non agiscono le parole, agiscono le immagini. Egli sperava di offrire con l'opera sua perfettamente maturata una consolazione silente e calma a ignote anime afflitte, all'affanno e allo strazio delle mamme provate duramente dagli eventi. Specchiandosi in quel gruppo doloroso, in quel cimitero di montagna, e nell'armonia ampia grave della montagna morta e dell'atmosfera asciutta, cristallina, chi mai non avrebbe fermato lo spasimo egoistico delle sue ferite, placato il cuore, nella contemplazione della legge che regge l'universo — nella fede?

In quel cimitero — immaturamente — pochi anni più tardi calava la bara con le spoglie di Giovanni Segantini.

Non invano egli aveva offerto, vivo, ai suoi cari, quella espressione profonda, quell'ammonimento di forza, di accettazione.
