



Semeghini

e il chiarismo fra Milano e Mantova

Mantova, Palazzo Te

11 marzo - 28 maggio 2006

FRANCESCO BUTTURINI

Curatore

Dello spirituale della Materia*

“In una storia dell’arte italiana moderna secondo l’arte, cioè secondo le personalità espressive autentiche, non vi è alcun possibile dubbio che una delle figure emergenti per pienezza e purezza lirica è quella di Pio Semeghini”: così C.L.Ragghianti affermava nell’ampio saggio introduttivo nel catalogo della mostra antologica di Verona del 1956.

È il caso, allora, di riprendere quell’affermazione e verificarne la consistenza.

Nel panorama novecentesco dell’arte occidentale, una caratteristica accomuna quasi tutti gli artisti delle ultime generazioni del secolo appena scorso: una ricerca che li ha portati ad inventare, a scoprire, a seguire movimenti, raggruppamenti, modi di vedere e di esprimere l’immagine e i volumi, passando quasi tutti da un movimento, da una scoperta all’altra, sollecitati dai gruppi, dalle scuole, dalle tendenze, dal mercato.

Quasi tutti.

Sicuramente escluso Pio Semeghini, che visse l’origine della sua ricerca accanto all’evoluzione degli esiti ultimi dell’impressionismo, passando indenne – se così si può scrivere – fra le onde delle avanguardie: non perché ad esse indifferente, ma perché è di natura diversa la motivazione della sua ricerca che nasce dalla serenità e dalla certezza del canto, in un contesto di perenne classicità tesa alla poesia e non ai programmi sul modo di raggiungere la poesia. Per questo la sua è una ricerca senza programmi che non si ripete mai, dall’inizio alla fine.

Ed è questa la sua prima, inconfondibile caratteristica che lo isola e lo emargina (ieri come oggi) dal contesto della storia dell’arte da manuale e lo ha collocato, vivente, in una specie di limbo, fra le nebbie della leggenda e gli incensi (meglio: i fumi) del mito, provocando intorno alla sua figura e alla storia della sua pittura un silenzio in bilico fra la benevola compiacenza acritica e la diffidenza, altrettanto acritica. Un peso che egli portò caricandolo sulle spalle di un’ironia fine e sottile, anima profonda e vitale della sua vita e della sua arte.

Chiunque si interessi all’arte e alle vicende di Semeghini ne potrà fare esperienza e scoprirà che non sempre risulta facile far accettare l’idea di una antologica di Pio Semeghini; quindi, a trovare un critico di fama nazionale che voglia interessarsi di lui e scrivere in catalogo una riflessione nuova sulla sua pittura. Alla fine, ovviamente, ci si riesce e, ad esempio, la mostra del 1998 a Palazzo Forti di Verona sta a dimostrare che su Semeghini si possono e si devono ancora scrivere nuove riflessioni, recuperando quanto di attento, acuto e intelligente è stato scritto da quei critici che lo hanno seguito nel cinquantennale percorso della sua ricerca: Damerini, Marchiori, Apollonio, Magagnato, Pallucchini, Ragghianti, e prendendo spunto da quanto, in occasione di quella antologica, hanno scritto Cortenova, Barilli, Stringa e Lambarelli.

Con questo non si vuole affermare che siamo ancora all’anno zero per Semeghini, se non altro per la vastità della bibliografia specifica che lo riguarda.

Credo però si possa affermare che ancora oggi manca una corretta e complessa visione della sua ricerca e quindi una corretta valutazione della sua pittura e della posizione che essa, di fatto, occupa nel contesto della pittura occidentale del XX secolo: anche se si tratta di un’occupazione sotterranea, come una radice da cui sono nati germogli fiorenti che di questa radice si sono nutriti senza riconoscerne l’esistenza.

Si deve, quindi, cogliere con piacere l’occasione di questa mostra a Palazzo Te, perché offre la possibilità di riprendere gli studi e le riflessioni su Semeghini, collocandole in un contesto storico vissuto da Semeghini e dagli artisti così detti chiaristi degli anni ’30 e ’40 del secolo scorso.

Un contesto ideale per cercare di trovare altre strade per la comprensione di questo maestro classico della pittura occidentale, confuso ancora oggi nella pleiade dei provinciali o abbandonato alle derive sentimentali delle leggende metropolitane.

Per iniziare desidero porre e pormi alcune domande, che, forse, non avranno risposte definitive: perché Semeghini, nonostante importanti antologiche, nonostante saggi critici dei più importanti studiosi a livello internazionale, non è entrato nella cerchia ristretta dei maestri del XX secolo? Perché la sua popolarità si è progressivamente ristretta ad ambito poco più che regionale, o, al massimo interregionale? Perché le sue tavolette sono state imitate con tale frequenza che è spesso difficile distinguere i Semeghini autentici dai falsi? Perché Semeghini è stato via via inquadrato in movimenti e tendenze, come quella dei chiaristi, ad esempio, cui non apparteneva né poteva appartenere?

Questa mostra a Palazzo Te dovrebbe rispondere con l’evidenza dei fatti all’ultima domanda, facendo vedere – se volete: toccando con mano – la profonda diversità che corre fra i chiaristi e Semeghini: diversità d’origine e di motivazioni, oltre che di risultati cromatici e di trattamento delle superfici; diversità di sostanza, anche se la forma, a volte, può sembrare simile o vicina. Sono consonanze apparenti che hanno tratto in inganno sia una critica che un pubblico propensi alle classificazioni facili: percorso ostico per un Semeghini che è un pittore difficile e complicato, proprio quando può sembrare facile e tutto espresso nella sua pittura.

Per rispondere alle restanti domande, bisogna porsi altre domande, partendo da una dichiarazione fondamentale per riprendere la riflessione critica sulla pittura di Pio Semeghini: il riconoscimento di paternità artistica e spirituale tributatogli da Birolli in occasione della mostra antologica di Verona del 1956.

Un testo pubblicato ancora prima della mostra antologica di Palazzo Forti, ma sul quale non mi sembra ci si sia sufficientemente soffermati.

Quello che Birolli scrive potrebbe essere la prima e la più importante chiave di lettura di tutto il percorso della pittura di Semeghini e consentire risposte accettabili alle domande più sopra poste.

Per questo credo opportuno riportare per intero quella dichiarazione contenuta nella lettera scritta da Milano il 15 ottobre 1956, ricordando come premessa alla lettura il dato di fatto che accomuna – a posteriori – le due figure di artisti: l'emarginazione e l'isolamento, da un lato, la linearità e la continuità della ricerca dall'altro; la cultura letteraria ed artistica e il silenzio meditativo che ha sempre preceduto l'atto creativo. Ancora un dato: per Semeghini l'antologica del 1956 è la prima e l'ultima manifestazione pubblica di così ampia portata e conclude in tutti i sensi la sua storia artistica; Birolli viene dalla ricchissima, innovativa esperienza della ricerca che lo ha condotto all'esperienza delle pitture dipinte a Fosso Sejore e in Liguria nelle Cinque Terre.

Entrambi, quindi, sono nel cuore del loro momento di grazia.

E questa grazia è proprio data da un raggiungimento che li accomuna e li distingue dagli altri: il progressivo processo di avvicinamento e di disvelamento della verità del reale del naturale, disvelamento raggiunto nella lunga fase riflessiva che precede l'atto creativo della pittura: nel silenzio che li isola dal resto del mondo e della storia, senza separarli dal mondo e dalle sue vicende cui hanno sempre partecipato con passione equivalente all'ironia e all'autoironia. Una verità raggiunta con la coscienza che gli strumenti del raggiungimento e gli strumenti per la identificazione e manifestazione per il resto del mondo di questa verità sono relativi, perché quello che conta è l'affermazione della verità: nel modo più piano possibile, nel modo più personale – cioè più adatto alle proprie esigenze, alla propria cultura, al proprio temperamento – e quindi nel modo più libero. In questo modo Birolli giunge alla pittura astratta. In questo modo Semeghini mantiene la plastica robustezza dell'impianto volumetrico dato dal disegno e dal colore. In questo modo Birolli usa le metafore, i simboli e le figure per un vocabolario classico rivisto in veste astratta. In questo modo Semeghini mantiene le metafore, i simboli e le figure per un vocabolario classico, che continua la lingua dei Giotto e dei Masaccio, dei Piero della Francesca, dei Tintoretto, dei Veronese (per fermarmi agli italiani, in una conoscenza diretta delle opere di tutti i grandi della pittura classica europea).

In questo modo, infine, entrambi usano il linguaggio della pittura come poesia della pittura, Semeghini con l'occhio della fantasia e l'occhio della mente attenti, all'esperienza direttamente vissuta in prima persona a Parigi nata dal confronto con la prima e la seconda generazione degli impressionisti; Birolli con l'occhio della fantasia e l'occhio della mente attenti allo svolgimento occidentale di quelle esperienze così come lo stato dei lavori in Europa e in Nord America le stava riposizionando. E non c'è contrasto in queste due soluzioni, in queste due posizioni finali.

(...) Il confronto che questa mostra di Palazzo Te permette servirà a dimostrare come linguaggi pittorici possano confondersi (e confondere) pur essendo diversi e divergenti alla radice: mete dall'apparenza simili – del resto anche Birolli è passato attraverso una fase chiarista – perché le stesse parole – nel nostro caso gli stessi colori – vogliono dire contenuti diversi.

Elena Pontiggia e Renzo Margonari presenteranno il contenuto dei chiaristi. Da parte mia mi limiterò al contenuto di Semeghini, riprendendo quindi da questo incontro la riflessione sulla sua pittura come si realizzò nel periodo lombardo che va dagli anni della scuola dell'I.S.I.A. di Monza fino all'abbandono di Milano per rifugiarsi nella terra natale della moglie Gianna: quel territorio veronese che Semeghini, comunque, aveva spesso e volentieri frequentato e nel quale annoverava tante amicizie di artisti, intellettuali e collezionisti.

Mantova, 11 marzo 2006

*Estratto dal testo in catalogo Silvana Editoriale