

MARIANO APA

Accademia di Belle Arti - L'Aquila

P. GIOVANNI SEMERIA E L'ARTE. DA TORQUATO TASSO AD ADOLFO WILDT

Nell'opera di padre Giovanni Semeria è possibile riscontrare una rilevante e costante attenzione agli artisti e al mondo dell'arte. L'esperienza dell'Album delle *Grandi Giornate di Dio e dell'Umanità*¹ — realizzato tra il 1925 e il 1926, con il genio di Adolfo Wildt, per l'Opera Nazionale Orfani di Guerra e il concorso della Associazione Nazionale Cesare Beccaria — conferma quanto il barnabita intendesse testimoniare la verità all'interno di una qualificazione culturale e propriamente linguistica dell'arte, così come si evince dal suo testo che nell'Album accompagna le tavole con le riproduzioni delle opere di Wildt:

«Il grande artista deve dire e voler dire qualche cosa all'Umanità, qualche cosa che sia degno di essere detto e per sempre ripetuto. Ma questa finalità extraestetica è una finalità pericolosa, perché, se l'artista si mette in mente soprattutto, o peggio, esclusivamente di dire qualche cosa, di servire una idea che può essere filosofica o religiosa, c'è pericolo che l'idea, da quella dominante e prepotente che è, domini, assorba tutto; e nel simbolo la parte fantastica che è elemento essenziale dell'arte, svapori, per cui venga fuori qualche cosa che sarà una tesi filosofica, o una predica religiosa, ma non è una visione. Questo pericolo di un'arte didascalica è un pericolo che noi comprendiamo subito, se ci facciamo a riandare la nostra storia poetica. Il poeta vero si sbizzarrisce a fare il poeta a costo di dire poche cose (...). La poesia didascalica è l'immagine del pericolo incombente sui pittori e gli scultori simbolici (o simbolisti), che oggi tendono a moltiplicarsi. Trovare l'equilibrio tra l'idea e la forma bella, immaginosa: ecco il segreto dell'artista»².

¹ Si riportano i dati dell'Album *Le grandi giornate di Dio e dell'Umanità*. Disegni di A. Wildt. A favore Opera Naz. Orfani di guerra di P. Semeria-D. Minozzi e Associazione Nazionale Cesare Beccaria, Milano XIII, via Vivaio 14. Parole pronunciate da P. Giovanni Semeria alla Sala Pesaro di Milano esponendosi per la prima volta i possenti disegni di A. Wildt, Milano-Roma, 1926. L'Album contiene dodici pagine non numerate (per la segnalazione del testo di P. Semeria si indicherà il numero di pagina, dalla prima alla dodicesima) e dodici tavole riproducenti altrettanti disegni di Adolfo Wildt. Disegni in originale a matita e a carbone su carta, cm. 90 x 131 (copia originale del menabò per tipografia, presso Coll. M. Scheiwiller, Milano).

² *Le grandi giornate di Dio e dell'Umanità*, op. cit., p. 1.

In Semeria la *Bellezza* si uniforma alla *Carità*, nel contesto della modernità. Papa Paolo VI, nel messaggio del 1° novembre 1968 alla Presidenza dell'Opera Nazionale per il Mezzogiorno d'Italia, lo ricordò come «una vita tutta spesa per il risveglio e per l'affermazione del pensiero cristiano, tutta impegnata nel servizio della Chiesa e della causa Cattolica, nella moderna società, e finalmente tutta consacrata all'assistenza e all'elevazione degli umili»³. E Semeria, per il tramite della vissuta esperienza per la costruzione della Casa madre, il doppio orfanotrofio di Amatrice, mise in evidenza il valore edificante dell'operato artistico: «Acquistammo dal Comune, a prezzo di assoluto favore, un vecchio Monastero di Suore Benedettine» e, quindi, scrive:

«Oggi il vecchio Chiostro non si riconosce più, sia per le notevolissime aggiunte, sia per gli abbellimenti magnifici. Pittori due volte gentili, il Barberis e il Cellini, sono venuti a frescar le pareti del Refettorio e dei Laboratori, mentre l'amico Gigino Gabriele di Caserta ornava genialmente l'atrio e il giovane Gregoretto di Palermo pingeva (*sic!*) il piccolo teatro. Siamo tornati al buono, al migliore Medio Evo e Rinascimento, quando pittori di prim'ordine, come Sodoma, per la sola mensa (*Opus pro mensa*) frescavano Chiostrini, come, ad esempio, quello di Monte Oliveto. Anche ai bambini piacciono le cose belle; e il lusso non lo vogliamo nelle nostre case, ma l'arte sì, come San Francesco»⁴.

P. Giovanni Semeria e l'arte

In una conferenza tenuta a Torino e che Semeria scrisse a Palermo durante la quaresima del 1902 — raccolta poi, insieme ad altri interventi, nel volume del 1906 *Pei sentieri fioriti dell'arte*⁵ — lucidamente centrava con una inedita trattazione alcuni argomenti propri dell'arte sacra che avrebbero caratterizzato l'intero secolo XX e che sarebbero emersi nella consapevolezza del magistero nel famoso discorso agli artisti tenuto il 7 maggio del 1964 da Paolo VI nella Cappella Sistina⁶. La conferenza di padre Giovanni Semeria proclama già nel titolo — *Esiste un'arte cristiana e moderna?* — la felice trattazione di temi e problemi inerenti l'arte e la letteratura che saranno poi in parte rielaborati e riproposti proprio nella sua presentazione ai disegni delle *Grandi Giornate* di Adolfo Wildt. Semeria, in quello scritto palermitano che prepara la conferenza torine-

³ Paolo VI, Lettera del 1° novembre 1968, in AA.VV., *In memoria di padre Giovanni Semeria nel cinquantesimo della morte*, Roma-Milano 1981, p. 11.

⁴ G. SEMERIA *Un quinquennio di vita benefica*, in «Mater Divinae Providentiae. Mater Orphanorum», agosto 1924, trascrizione riportata in *In memoria di padre Giovanni Semeria* cit. p. 122.

⁵ G. SEMERIA *Pei sentieri dell'arte. Spigolature*, Roma 1906.

⁶ *Insegnamenti di Paolo VI*, II, 1964, Città del Vaticano 1965, pp. 312-318.

se, evidenzia lo stretto rapporto che si deve intendere nella «solidarietà di quei due ideali del bello e del buono che il paganesimo ha purtroppo così spesso dissociati, sino a farli credere di loro natura contrastanti, e che invece il Cristianesimo così elegantemente armonizza; perché proprio nel Cristianesimo — continua Semeria — gli eroi del bene hanno sentito la bellezza della virtù e gli eroi del bello la intrinseca e doverosa moralità dell'arte. S. Francesco è stato a suo modo un grande poeta, e la *Divina Commedia* è alla sua volta una grande opera buona». Ed entrando nello specifico si chiede: «Si tratta invero di sapere se il Cristianesimo sia ancora tra noi fecondo di civiltà, e se la nostra civiltà, di cui l'arte è così vitale elemento, continui ad attingere nel Cristianesimo le sue ispirazioni. Siamo noi ancora, come lo furono i padri, cristiani nella nostra civiltà artistica, siamo ancora esteticamente grandi e fecondi nel nostro Cristianesimo?»⁷. Tra Medioevo e civiltà del Barocco e sino alla contemporaneità del nuovissimo secolo XX, Semeria svolge una trattazione per problematiche nel respiro dei contesti storici:

«L'arte che ebbe in Giotto e in Dante la sua più alta parola (...). Allora la veste o pittorica o poetica nacque ad un parto colla idea cristiana e lo fu, perché nata così, singolarmente adatta e proporzionata. Quella fu primavera d'arte e di vita cristiana, indiscutibile ed indiscussa. Ma oltretutto l'idea nuova pareva creare a sé medesima nuova forma, forma sua, l'arte s'avvivava allora di Cristo in *tutta* la sua ampiezza; perché alla pittura cristiana e mistica di Giotto facevano riscontro la mistica architettura di Arnolfo di Lapo e il mistico canto dell'Alighieri (...). Il Trecento, secolo educato da S. Francesco e rappresentato da Dante, aveva trovato nella vita e nell'arte la fusione armonica della umiltà e della grandezza, due cose che solo una considerazione superficiale o un tenace pregiudizio fa sembrare antitetico a molti — quindi — per tutto il Quattrocento e il primo Cinquecento — spiega Semeria — si direbbe ci sia una lotta tra il soffio cristiano mistico e le forme paganeggianti, lotta che non si risolve sempre ad un modo nei vari artisti, anzi nelle varie opere d'un unico artefice. A volte l'ispirazione mistica è così intiera e così forte da domare la materia pagana, come un gran calore ti doma e liquefa intieramente, perfettamente un metallo. Sono allora le pitture di Frate Angelico che i credenti vogliono dipinte in ginocchio o in estasi, tanto paiono loro cristianamente pudiche, soavi, e che anche i più devoti adoratori della forma non rifiutano d'ammirare, tanto sono perfette»⁸.

Avanti nella trattazione, Semeria volgendosi alla contemporaneità, afferma: «La pittura tende a diventare meno pittorica, meno descrittiva e più suggestiva, meno plastica e più sentimentale: accenna più che non di-

⁷ G. SEMERIA, *Esiste un'arte cristiana e moderna?*, in SEMERIA, *Pei sentieri dell'arte* cit. pp. 121-122.

⁸ ID., p. 125.

segni, fa più intravedere che vedere, fa immaginare e pensare più che non dica. L'abbiamo noi, l'hanno i pittori nostri trovata questa forma nuova d'arte verso cui sospirano e s'affannano, [per poter] mettere noi, uomini del sec. XIX così vicini a Gesù come lo furono i suoi contemporanei?». Semeria indica alcuni artisti, tra cui individua Domenico Morelli: «Al quale la ode di grandezza è ormai universalmente riconosciuta, e il carattere mistico tanto meno si può detrarre, perché coi quadri stessi ne fa testimonianza e fede la *vita* del pittore. Credente sincero, ma figlio del suo tempo così nel senso intimo come nelle esterne forme, il Morelli sentì l'attrazione di ciò che il Cristianesimo ha di più tipico, di più vitale e più grande; sentì l'attrazione del Cristo e della Vergine, a cui volle esclusivamente consacrati gli sforzi mirabili del suo pennello»⁹. E più avanti nello svolgersi della conferenza, Semeria trattando della musica e del Maestro Lorenzo Perosi, propone un interessante collegamento con la pittura del Morelli: «L'opera del Perosi nel campo musicale è qualcosa di analogo a ciò che fu l'opera del Morelli nel campo della pittura: l'evocazione storica del Cristo-Uomo»¹⁰. Quindi Semeria presenta l'opera di Cesare Maccari e Ludovico Seitz, e i loro lavori al Santuario di Loreto, citando Giuseppe Sacconi che Semeria conobbe per via degli incontri romani al Circolo San Sebastiano e nelle discussioni svolte nei cenacoli di casa Giacomelli e casa Melegari¹¹. Scrive dunque Semeria:

«La Basilica Lauretana, dove dipingono Maccari e Seitz e dove il Sacconi dirige contemporaneamente sapienti restauri (...) il Morelli non è solo — perché mentre egli continuava, innovandola in meglio, rendendola moderna e più cristiana, la tradizione del *quadro* religioso, sui muri della celebre Basilica di Loreto svolgevano due veri poemi pittorici a fresco il Maccari ed il Seitz. Nella cupola, il primo celebrava con le Litanie Lauretane la gloria, e nella cappella tedesca il secondo narrava, in una serie mirabilmente armonica di quadri, la vita di Maria. Più esteriore, paesista, grandioso, come portava l'indole sua e la condizione dei suoi affreschi destinati ad essere contemplati da lontano, il Maccari: più intimo, più psicologo, più delicato e fine il Seitz. Il Maccari è sacro, sì, ma descrive e piace; il Seitz è qualche cosa di più, il Seitz è un mistico; penetra e trasporta in quell'ambiente, in cui egli ha vissuto e sognato la sua Maria, dalla cuna umile, su cui vegliano Gioacchino ed Anna, alla gloria, dove l'incontrano il suo Dio e il suo Figlio, sempre così donna e Madonna, così vera e così sacra»¹².

Al 1903 si data un interessante e preciso intervento di Semeria con cui affronta la radice dell'arte cristiana: la decorazione pittorica delle Ca-

⁹ ID., p. 134.

¹⁰ ID., p. 141.

¹¹ L. BEDESCHI, *Circoli modernizzanti a Roma a cavallo del secolo*, in «Studi romani», XVIII, 1970.

¹² SEMERIA, *Esiste un'arte cristiana e moderna?* cit., pp. 134-135.

tacombe. La recensione per «Vita e Pensiero» del giovane barnabita sottolinea i valori insiti nel lavoro del Wilpert così come si documenta nei volumi *Pitture delle catacombe romane*. Scrive Semeria:

«Questa serenità scientifica che non si smentisce mai è un carattere morale che onora l'uomo non meno dello studioso. Né meno lo onora lo spirito di modesta indipendenza. Riconoscente in ogni circostanza ai dotti che lo precedettero, al De Rossi singolarmente che venera e saluta come Maestro, in nessuna circostanza e di nessuno mai si dimostra schiavo: *nullius addictus iurare in verba magistri*. Desideroso solo della verità, non ascolta che la voce della realtà (...). Nella interpretazione delle pitture, ch'egli ha così minutamente descritte e studiate nella loro forma, è gran merito del Wilpert l'aver portato una giusta misura, una sicura metodologia e una finalità strettamente scientifica; il che apprezzeranno meglio coloro i quali sappiano per esperienza quanto le tre cose sieno (*sic!*) rare».

Dunque Semeria ribadisce con acuta intuizione critica, le verità del nuovo linguaggio artistico consoni all'originalità del Cristianesimo testimoniato dalle prime comunità dei fedeli: «È un errore considerare la pittura cimiteriale come *decorativa*, quando essa è piuttosto, con elementi decorativi affatto secondari, una *scrittura geroglifica*; una espressione, con figure a colori, di quegli stessi sentimenti che sulle tombe il cristianesimo effondeva nelle sue preghiere. Il *simbolismo* ha contribuito a renderla più povera, perché le singole scene vennero ridotte spontaneamente agli elementi che potevano avere un senso. Né si hanno a trascurare, nella critica, le difficili condizioni in cui si trovarono i pittori cristiani nel dipingere i loro affreschi per ambulacri oscuri o volte basse e relativamente piccole e strette». Ancora Semeria scrive:

«Per le sue origini la pittura cimiteriale cristiana si riannoda alla pittura pagana. Questa soleva già ornare i sepolcreti e i cristiani adottarono l'uso; e da principio artisti o pagani ancora o di fresco convertiti al cristianesimo, non è meraviglia adottassero anche motivi pagani non contrastanti colla fede novella; ma tosto si formò e poi venne crescendo rapidamente un contenuto specificamente cristiano. Il Wilpert invece d'indugiarsi a discutere *a priori* quanto gli artisti cristiani potessero o no conservar di pagano nell'arte loro, descrive la successione dei monumenti», e a conclusione della trattazione Semeria aggiunge: «Ha dunque l'arte cristiana una sua originalità, non solo di contenuto, ma anche di forma. Questa doveva essere creata di sana pianta e lo fu prendendo a regola e norma lo scopo funerario. Il quale imponeva che della scena biblica evocata si rappresentassero quelle parti sole che avevano relazione simbolica col defunto. Ciò — osserva Semeria — limitando per un verso l'artista, gli dava per un altro verso maggior libertà di fronte al testo biblico»¹³.

¹³ G. SEMERIA, *Pitture delle catacombe romane* (recensione all'opera di Joseph Wilpert), in «Vita e Pensiero», 1903, pp. 473-480.

Le indicazioni a carattere archeologico-teologico, svolte nell'esempio riportato al riguardo delle pitture delle Catacombe, possono essere interpretate in quanto caratterizzanti la formazione di Semeria che avrà modo di sviluppare a partire dal sodalizio di studio con il De Rossi¹⁴ e proprio da quegli argomenti espressi in favore dell'opera del Wilpert¹⁵. Ad esempio, è significativo che principali argomenti iconografico-iconeologici, quali sono l'Eucarestia e l'Immacolata, possano trovare un simmetrico riscontro tra quanto da lui scritto e quanto elaborato e mostrato da mons. Celso Costantini¹⁶ e da don Giuseppe De Luca¹⁷: per dire di alcuni tra i protagonisti che partecipano dell'unificante campo di ricerca specificato nell'arte sacra, nei primi decenni del secolo XX. Infatti gli scritti di Semeria anticipano gli interventi del futuro Cardinale e del fondatore dell'*Archivio italiano per la Storia della Pietà*. Del 1922 è il volume che il barnabita scrisse sulla *Eucarestia nei capolavori dell'arte*¹⁸, a cui seguì nel 1924 *Gli Inni eucaristici di San Tommaso d'Aquino*. Sarà edito nel 1944, presso Tumminelli di Roma, l'importante volume di Celso Costantini *Dio Nascosto. Splendori di fede e d'arte nella Santa Eucaristia*, così anche rispetto a don Giuseppe De Luca, per via del suo saggio di iconografia dell'Immacolata che pubblicò nella rivista «Arte sacra»¹⁹ del 1933, i cui argomenti erano stati trattati da Semeria con l'intervento: *L'Immacolata. La bellezza della bontà*, pubblicata sul numero del dicembre 1930 di «Mater Divinae Providentiae», dove andava riproponendo una predica del 1904, che a sua volta sarà riedita nel Quaderno terzo del 1967, in occasione del Centenario della nascita²⁰.

Nelle opere che affrontano i grandi cicli della tradizione iconografica di ampio respiro storico-religioso, come ad esempio si ha con le storie dei cicli francescani, le immagini sono vissute dal Semeria come una sorta di artistica reinterpretazione della tradizione nella realtà della contemporaneità. In riferimento a S. Francesco d'Assisi, infatti scrive: «La figu-

¹⁴ G. SEMERIA, *L'archeologia cristiana, il suo fondatore, i suoi metodi e risultati*, Siena 1895.

¹⁵ Joseph Wilpert (1857-1944), conta tra le sue principali opere i *Principi di archeologia cristiana* (1889/1890) e *Le pitture delle catacombe di Roma* (1903).

¹⁶ Celso Costantini (1876-1958), tra le sue numerose opere annovera *Dio nascosto. Splendori di fede e d'arte nella santa Eucaristia*, Roma 1944.

¹⁷ R. GUARNIERI, *Don Giuseppe De Luca tra cronaca e storia*, Bologna 1974 - Ciniello Balsamo 1991; L. MANGONI, *In partibus infidelium. Don Giuseppe De Luca: il mondo cattolico e la cultura italiana del Novecento*, Torino 1989.

¹⁸ G. SEMERIA, a cura di, *L'Eucarestia nei capolavori dell'arte*, Roma 1922; ID., *Gli inni eucaristici di san Tommaso d'Aquino*, Roma 1924.

¹⁹ G. DE LUCA, *Per dipingere una Immacolata*, in «Arte sacra», 3 (1933), pp. 312-324.

²⁰ G. SEMERIA, *L'Immacolata, la bellezza della bontà*, in «Mater divinae Providentiae. Mater Orphanorum», dicembre 1930 (poi anche in G. SEMERIA, *La donna e l'Immacolata*, Roma 1967, pp. 85-86).

ra di lui ci giunge nella sua verità più viva attraverso sì anche alle pagine serenamente storiche di Tommaso da Celano e di S. Bonaventura, ma più e meglio attraverso tre grandi opere d'arte: il canto XI del Paradiso dantesco, le pitture di Giotto, e il poema in prosa dei Fioretti²¹. Per Semeria l'opera artistica diventa paradigmatica di una testimonianza di semplicità simile alla poetica pascoliana del "Fanciullo" che, da Semeria, viene attribuita all'arte del P. Enrico Gaudenzi con le sue opere dedicate ai "Fioretti" e denominate *Visioni Francescane*²². E nella conferenza del barnabita, riportata nella pubblicazione francescana del 1926, si può leggere: «Una certa semplicità primitiva di mezzi non stona quando si parla di S. Francesco, così semplice, così primitivo, legato nella tradizione estetica ai primitivi, come Giotto e i Giotteschi», e quindi Semeria continua:

«Anche lo stile dei Fioretti è così semplice, così povero di risorse, e riesce per tale sua semplicità così suggestivo. Ma di Enrico Gaudenzi, nome non nuovo in arte e per la fama del padre... e per aver egli già affrontato una volta a scopo benefico il giudizio del pubblico, è fanciulla, ingenua l'anima. I Fioretti lo hanno attirato come attirano tutti i fanciulli veri e buoni. Ed egli, pittore nato, ha sentito da sé, "sponte", non "spinte", il bisogno di tradurre in linee e colori le sue impressioni (...). Ne è venuta fuori una serie di quadretti originali indubbiamente in materia assai vecchia e, quasi in apparenza, trita. Enrico ha visto per certo altre illustrazioni, ha visto Giotto. Ma s'è conservato molto se stesso. Il testo, che non disprezza, non lo ha reso schiavo: talvolta più che un testo si direbbe un pretesto. Ma, o aderisca alla lettera o se ne emancipi, è rimasto nella linea e nello spirito "francescano" sempre. L'opera tradisce la "simpatia" (nel senso etimologico) profonda del pittore fanciullo col gran Santo fanciullo. Chi oggi presenta qui nel tempio di Dio questa novella opera d'arte non è qui a farne né una critica severa, né anche un panegirico enfatico. Vorrebbe solo con sobrio commento (...) aiutare tutti a gustarla portando nella contemplazione di essa quello schietto amore da cui è nata».

Nello svolgersi della trattazione, Semeria si sofferma su alcune opere del Gaudenzi in esposizione a Milano: «Due altri quadretti ritraggono S. Francesco in atto di guarire i fratelli dai mali del corpo e di esserne egli stesso divinamente guarito (...). Poderosi i tre quadri, in ordine direi estetico, della visione, delle stimmate, e della Morte» (*sic!*), e concludendo con l'analisi critica: «L'opera di E. Gaudenzi è davvero opera d'arte francescana, spontaneamente, fortemente tale. È il suo vero volto, indiscutibile pregio e valore. Che l'artista sia molto giovane è una circostanza

²¹ G. SEMERIA, *Enrico Gaudenzi. Visioni Francescane* (con la trascrizione della conferenza di Semeria tenuta il 15 dicembre 1925), Milano 1926, p. 11.

²² SEMERIA, *Enrico Gaudenzi. Visioni Francescane* cit., pp. 11-20. Interessante è anche l'articolo che Semeria scrive per il padre di Enrico, Pietro Gaudenzi: G. SEMERIA, *Ritorni domestici e cristiani dell'arte. Pietro Gaudenzi e la sua arte*, in «Mater Divinae Providentiae. Mater Orphanorum», marzo, 1931, pp. 3-7.

za che accresce la meraviglia, non costituisce la grandezza. Che l'opera giunga proprio a principio dell'anno Francese è una fortunata coincidenza». Per Semeria l'artista:

«Non ha voluto cantare coi suoi colori per suggerimento altrui o per suggestione cronologica. Ha cantato per intimo bisogno. Semplice, primitivo, ingenuo non di proposito, ma di fatto, ha capito la semplicità, la schiettezza, la ingegnosità del poverello d'Assisi. Con puri occhi ha affrontato questa purissima realtà spirituale. I puri occhi hanno visto bene la cosa pura. Nessuna traccia di irritanti e ingombranti questioni (*sic!*) estetiche o critiche o filosofico-religiose. Ingenua la fede, come l'arte, l'arte come la fede»²³.

Le analisi critico-stilistiche e le indicazioni iconografico-iconologiche risultano anche evidenti nel confronto e nel dialogo, sino alla intesa reciproca, che si sperimenta tra Semeria e alcuni tra i maggiori artisti del panorama nazionale: Arturo Dazzi²⁴, Leonardo Bistolfi²⁵ e Adolfo Wildt²⁶. L'occasione del monumento al Ferroviere, in celebrazione a Roma il 24 giugno 1923, ci permette di vedere Semeria in dialogo con Arturo Dazzi e la sua opera. Il monumento è costruito su due registri nella unità dell'immagine, sulla figura del Ferroviere inteso quale "combattente" e quale "pacifico lavoratore", così come si esprime Semeria nell'allocuzione, che si può ancora leggere nella pubblicazione dedicata al monumento e alle cerimonie della inaugurazione *La Sagra del Ferroviere*²⁷. Lo scultore lavorò a Roma, all'EUR e per la Cappella universitaria in un proficuo dialogo con Marcello Piacentini²⁸. La sua opera per il Ferroviere già nel 1922, l'anno prima della ufficiale inaugurazione, era stata elogiata dal critico Ugo Ojetti²⁹ sul «Corriere della sera» dell'8 aprile, che vi osservava: «La semplice ed imponente, forse la più salda opera da lui creata finora»; e dall'artista Antonio Maraini³⁰ che su «La Tribuna» del 9 aprile annotò che la scultura di Dazzi possedeva «Respiro larghissimo della modellatura pastosa, direi quasi colorita».

²³ SEMERIA, *Enrico Gaudenzi. Visioni Francescane* cit., p. 19.

²⁴ Arturo Dazzi (1881-1966); si veda la relativa voce curata da M. Picone Petrusa, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1987, pp. 186-189.

²⁵ Leonardo Bistolfi (1859-1933), si veda *Bistolfi. 1859-1933 il percorso di uno scultore simbolista*, a cura di S. Berresford, Casale Monferrato 1984.

²⁶ Adolfo Wildt (1868-1931), si veda P. MOLA, *Wildt*, Prefazione di V. Scheiwiller; V. SGARBI, con il testo di *L'Arte del Marmo* di Adolfo Wildt, Milano 1988.

²⁷ AA.VV., *La Sagra del Ferroviere*, numero unico a beneficio degli orfani di guerra, XXIV Giugno MCMXXIII (l'Allocuzione di Semeria è alle pp. 9-10).

²⁸ M. APA, *L'immagine partecipata*, in *La Cappella della divina Sapienza nella città universitaria di Roma*, a cura di S. Benedetti, Roma 1998, pp. 163-197.

²⁹ Ugo Ojetti (1871-1946) sulla rivista «Dedalo», dicembre 1926, scrisse il saggio *Lo scultore Adolfo Wildt*; si veda G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico d'arte*, Firenze 2004, pp. 224-228.

³⁰ Antonio Maraini. *Scultori d'oggi*, a cura di F. Bardazzi, Firenze 1986.

Semeria affronta l'opera dello scultore di Carrara e svolge l'apparente dualismo del "condottiero" e del "lavoratore" per affrontare le tematiche della guerra e della pace e della umanità redenta. Il monumento di Arturo Dazzi e tutti i monumenti in genere, afferma Semeria «sul quale, umile Sacerdote, ho invocata la benedizione di Dio, rappresentano un nobile sforzo per prolungare in tempo di pace quel fervore d'opere e di sacrificio, onde si alimentò nei giorni della nostra sacra gesta l'alloro della vittoria», e così continua:

«Questa distinzione tra guerra e pace, come tutte le recise distinzioni del resto, ha qualche cosa di convenzionale. Perché un accorato desiderio di pace, nonché accompagnare la guerra, la nutre; e commuovono la stasi, che altrimenti sarebbe putrida, della pace, ardori di contese e di lotte. Di questa continuità, alla quale ci richiama con la simbolica sua eloquenza il monumento di Dazzi, così bellicosamente mosso e commosso nella figura superiore, così classicamente composto nella inferiore, voi, o ferrovieri, foste nel triennio della guerra la viva testimonianza»³¹.

A Castelvechio di Barga con la Cappellina funeraria del Pascoli, ci si trova innanzi all'opera di Leonardo Bistolfi³², il cui tramite tra poeta e artista fu proprio Semeria, che conobbe Pascoli la sera della Pasqua 1905, il 23 aprile³³. Bistolfi favorì lo sciogliersi del dibattito intorno ad un primo progetto di arredo artistico, improntato al gusto di un medievalismo e di una evocazione di archeologismo paleocristiano, pensato da padre Alessandro Ghignoni³⁴ del cui progetto rimane ancora un manufatto di pregevole realizzazione, ovvero la Pila dell'acquasanta, datata al 1904. Da Torino il 30 giugno del 1906, Bistolfi scriveva a Pascoli: «Ti dirò invece che la cappelletta così com'è mi è piaciuta tanto da temere (per quanto graziosa e sapiente) già troppo presuntuosa la decorazione proposta da P. Ghignoni. Io vorrei conservarla — scrive Bistolfi — in tutto il suo carattere di umiltà architettonica che direi verginale e vestirla soltanto di pensiero e di fede»³⁵. La Cappellina sarà inaugurata a circa due decenni dalla sua ideazione, il 26 maggio del 1926, e la corrispondenza tra Pascoli e Semeria spiega il loro felice dialogo e permette di seguire al-

³¹ SEMERIA, *Allocuzione cit.*, p. 9.

³² Cfr. M. MIGLIORINI, *Strofe di bronzo. Lettere da uno scultore a un poeta simbolista. Il carteggio Bistolfi-Pascoli*, Nuoro 1992; F. GALLUZZI, *Modesti sogni simbolisti. La Cappella Pascoli a Castelvechio*, in *I segni incrociati*, vol. 2. *Letteratura italiana del '900 e arti figurative*, a cura di M. Cicuto, Lucca 2002; F. GALLUZZI, *L'immagine della poesia. Un progetto di Leonardo Bistolfi per la tomba di Giovanni Pascoli*, in ID., *Roba di cui sono fatti i sogni. Arte e scrittura nella modernità*, Milano 2004, pp. 73-82.

³³ Testimonianza di Maria Pascoli in «Mater Divinae Providentiae. Mater Orphanorum», ottobre 1932, pp. 3-4.

³⁴ P. VANNUCCI, *Pascoli e gli Scolopi. Con molte lettere inedite di Pascoli e al Pascoli*, Roma 1950, p. 355.

³⁵ MIGLIORINI, op. cit., pp. 65-66.

cune delle questioni inerenti l'edificazione del privato spazio sacro. In particolare è importante una lettera del 15 Luglio 1905, in cui Pascoli a Semeria descrive la sua Cappellina con particolare cura al riguardo del programma iconografico ivi delineato per l'arredo³⁶. Nel 1932 sulla rivista «Mater Divinae Providentiae. Mater Orphanorum», vengono documentati i dialoghi tra di loro intercorsi e vi si illustra la serie dei progetti artistici che furono elaborati, confermando nella loro partecipazione la valenza spirituale nell'ambito di quel particolare cantiere di arte sacra.

Il *Calendario Bistolfiano per l'anno 1924. Ars et Charitas* viene così anche a proporsi come segno di testimonianza dell'intesa culturale tra il musicale simbolismo plastico dello scultore e il capace ascolto di una modernità in aurorale formazione, da parte dell'amico barnabita, dando veridicità di esperienza alla indicazione posta a viatico dell'Album: *Dell'Arte conserviam l'antico imperio; / E il bello aiuti l'opera del bene*. Gli incontri culturali documentati di Semeria con Dazzi e Bistolfi esprimono, nella specifica esperienza dell'arte, la valenza religiosa dei programmi iconografici e la qualificazione culturale e stilistica propria della messa in opera da parte del singolo artista. Semeria è stato un protagonista del dialogo con l'arte e gli artisti. È riuscito ad esprimere insieme al loro lavoro un pensiero teologale confermato da una fervida ricerca spirituale indirizzata alla testimonianza della radicalità evangelica, a partire dalla premessa che il "bello e il bene" giustificano l'impegno del decoro, la eticità della ricerca. Sulla scia dei suoi trascorsi giovanili nella stagione romana, con l'Unione per il Bene e il Circolo di S. Sebastiano, nelle indicazioni di Giulio Salvadori e di Paul Desjardins, ad esempio, si forgia in Semeria l'identità culturale della sua ispirazione spirituale per una testimonianza che esprimerà poi "l'impresa" dell'Opera Nazionale, insieme a Minozzi, e dunque che giungerà anche ad elaborare la programmazione degli artistici Album in *Ars et Charitas*.

Semeria e Wildt. "Le Grandi Giornate di Dio e dell'Umanità"

A favore dell'Opera Nazionale Orfani di Guerra e dell'Associazione Nazionale Cesare Beccaria di Milano, l'Album illustrato con le tavole di Adolfo Wildt mostrava ancora una volta quanto si poteva sperimentare in *Ars et Charitas*³⁷. Il ciclo dedicato alle *Grandi Giornate di Dio e*

³⁶ MIGLIORINI, op. cit., nota 53, p. 103. Si veda G. GIANELLI, *Leonardo Bistolfi e Giovanni Pascoli*, in *L'artista moderno*, ottobre 1905; *Dal suo epistolario (Leonardo Bistolfi a P. Semeria)* in «Mater Divinae Providentiae. Mater Orphanorum», aprile 1932, pp. 5-7; *Dal suo epistolario (Giovanni Pascoli a Padre Semeria)*, in «L'Umile Italia», agosto 1932, pp. 4-6.

³⁷ *Ars et Charitas* è il titolo del *Calendario Bistolfiano per l'anno 1924*, proposto e curato da Semeria per l'Opera Nazionale, Roma-Milano 1924.

dell'Umanità era stato presentato alla Sala Pesaro di Milano esponendosi per la prima volta i possenti disegni di A. Wildt, come sigla nell'Album la nota esplicativa prima della stesura del testo di Semeria. Questi introduce valutando il valore critico culturale dell'operato artistico:

«Ma il debito di gratitudine che assolve per il benefico gesto dello scultore Wildt, non è la sola ragione di essere del mio discorso e della letizia con cui lo faccio. Lasciamo ormai ogni questione di beneficenza in disparte: non vorrei che sentendomi parlare di orfani, di fanciulli moralmente minorati, credeste questa una serata e la mia una conferenza di beneficenza. Le serate e le conferenze benefiche sono sempre nobili, ma qualche volta sono anche pietose nel doppio senso della parola. Noi non siamo davanti ad un'opera di beneficenza: siamo davanti ad un'opera d'arte, nuova, di un artista celebre»³⁸.

L'intento di Semeria è chiaro: «Io voglio solo illuminarvi, dicendo alcune caratteristiche di questa sua opera, narrandone un po' le origini ed anche le vicende, fornendovi materiale documentario che vi può rendere il giudizio più cosciente». Semeria introduce evidenziando il carattere "epico" del programma iconografico: «La nuova opera del Wildt comincia ad offrirci il carattere innegabile — e su questo saremo tutti d'accordo — della grandiosità, anzi di una grandiosità ciclica». La "grandiosità ciclica" si contrappone all'idea di "frammento" il quale è spiegato come «una individualità ristretta se non modesta». Semeria spiega: «Questa volta ci troviamo nella grande tradizione italiana classica; siamo davanti ad un'opera di grande mole. Non è un semplice trittico». Come per Signorelli, Pinturicchio, Raffaello e Michelangelo, i quali «creano dei cicli», continua Semeria, ecco che Wildt «torna coll'opera che vi presento a quelle magnifiche tradizioni. Il suo ciclo abbraccia le giornate di Dio e dell'Uomo (*sic!*). Il titolo può sembrare sonoro, ma esso non disdice ad un lavoro veramente grandioso»³⁹. Quindi sul versante della resa simbolica, di contro ad una arte didascalica che è giudicata negativamente illustrativa, Semeria rileva che Wildt «fa un'opera di significato, potremmo dire, simbolico», da cui poi si ottiene la possibilità di raggiungere una qualificante testimonianza religiosa:

«Col Wildt torniamo non solo alla sana tradizione simbolica, ma anche alla ispirazione religiosa. Oggi la religione — spiega — riprende ad essere più di moda che di fastidio, anche nel campo dell'arte, perché l'arte rispecchia la vita. Bene auspicato ritorno, chi guardi la storia dell'arte, perché il dominio religioso è un dominio dove hanno spaziato i grandi artisti del passato greco, romano, nostro: artisti così originali, ma niente paurosi, perché

³⁸ *Le grandi giornate di Dio e dell'Umanità* cit., dalla presentazione di Giovanni Semeria, p. 2.

³⁹ *Id.*, p. 2.

originali davvero, di una tradizione, della tradizione in cui si inserivano. Il Wildt non teme la tradizione, anzi la cerca perché sa così di poter nuotare in quelle acque a modo suo, con la sua personalità senza esserne spaurito o smarrirsi naufrago. Passeranno quindi davanti a voi, stasera (*sic!*), dei motivi storici, delle linee che qualcuno più erudito riconoscerà»⁴⁰.

L'inizio del terzo paragrafo dello scritto di Semeria è perentorio: «Il tema è *Le grandi giornate di Dio e dell'Umanità*. È un tema noto ed è un tema che ha sempre tentato la grande arte perché è un tema biblico. La prima pagina della Bibbia è già una grande poesia, è una verità religiosa, dogmatica, ricca di spunti poetici. Il pensiero corre subito alla volta della Cappella Sistina, a Michelangelo che ha trattato lo stesso argomento a modo suo, ma con maggiore libertà»⁴¹. La prima tavola è *Il Caos* «da cui muove il lavoro divino della creazione», commenta Semeria, «caos che non è altro che la rappresentazione positivamente fantastica di una negatività assoluta». Qui Semeria si prodiga in un affondo ermeneutico: «Il popolo che non capisce il nero nella sua realtà di assenza d'ogni colore e se lo rappresenta necessariamente fatalmente come un ottavo colore che fa numero con gli altri sette, il popolo non ha mai capito il nulla (assenza d'ogni realtà) se non come una realtà confusissima, caotica, caos. Wildt lo affronta nel primo dei suoi quadri, preludio della creazione, dell'opus creativum propriamente detto come l'ottavo quadro ne è il seguito e la conclusione». Verso *l'opus divino* bisognerà, scrive Semeria:

«scendere all'antropomorfismo il più schietto; antropomorfismo che può scandalizzare il filosofo, essere di cattiva lega in teologia, ma è a suo posto nel mondo fantastico dell'arte. O non si rappresenta Dio o lo si rappresenta così, salvo poi a fare in sede filosofica o religiosa le debite correzioni (...). Wildt una volta accettata la rappresentazione antropomorfa va fino in fondo (...). Sul volto, perché l'artista con molta abilità ha evitato il pericoloso problema di dare corpo alla Divinità: la testa, il volto è tutto. I critici che se ne scandalizzassero il Wildt può rimandarli al testo biblico da un lato, e dall'altro a tutta la nostra grande tradizione pittorica cristiana. La Bibbia, il testo notissimo del Genesi è il documento a cui il nostro disegnatore possente si attiene fedelmente, piamente si ispira. Non senza una sua genialità, non senza ritorni ai primitivi nostri, così religiosi, così biblici appunto per la loro ingenuità»⁴².

Di ogni "Giornata" disegnata dal Wildt, Semeria ne spiega i dati iconografici e iconologici e ne valuta con lucidità il significato della loro religiosa rappresentazione⁴³. Nel *Fiat Lux* l'artista, scrive Semeria, realiz-

⁴⁰ Id., p. 3.

⁴¹ Id., p. 4.

⁴² Id., p. 5.

⁴³ Id.

za «pittoricamente con un fluire del raggio luminoso dagli occhi divini. Immaginazione felice filosoficamente; forse più indiscutibile come idea filosofica, che come rappresentazione pittorica». Nel *Fiat Firmamentum*, annota che «Dio mette in piedi la fabbrica del Mondo — e — il poeta continua a rappresentarci la scena con possente schematismo».

Nella Terza Giornata ecco la creazione della «terra arida col mondo vegetale — e dei — mobili, astri compresi». In questo disegno il volto divino è uno spazio dove «tutto è concentrato lì dentro», e quindi «È tutta una celebrazione del senso e della volontà». Sia con «l'ornamentazione dei cieli con le stelle e pianeti fra cui il sole e la luna» — Quarta Giornata — sia con la «ornamentazione dell'aria e delle acque» — Quinta Giornata — osserva Semeria che nello schema compositivo dell'opera «siamo sempre davanti allo stesso tipo, sempre a una forma schematica, semplice, ingenua, primitiva. Le origini delle cose si presentano ad essere figurate così primitivamente». E ciò vale anche per la rappresentazione della Sesta Giornata — «Dio crea gli animali terrestri e l'uomo» — dove per Semeria, il Wildt dimostra di avere «l'anima più biblicamente fedele. Ripensa il racconto della povera creta foggata a corpo umano, il corpo che lo spirito infuso da Dio verrà a poco a poco umanizzando, abbellendo, spiritualizzando». Nel Settimo Giorno «Finalmente Iddio riposa», e scrive Semeria: «Ancora una volta il testo biblico ispira il nostro artista, lo ispira con l'idea del riposo festevole e della contemplazione dell'opera *valde bona*», e conclude: «La figurazione ultima, questa del Fabbro divino, è davvero la più felice (...). E il Giove olimpico non con la serenità fredda del pensiero greco, ma con la bontà calda del dogma cristiano».

Al centro della trattazione⁴⁴, nel suo saggio Semeria opera uno stacco rispetto alla sequenza delle tavole, e si propone in una riflessione sulla impostazione metodologica del lavoro di Wildt, prima di reimmergersi dentro l'analisi delle singole opere. «Il poeta moderno — leggiamo dal testo di Semeria — è un poeta cristiano che accetta la visione biblica come una grande visione», altresì egli «non si ripete e segna nella vita dell'arte una orma nuova». E prendono corpo le immagini come «Visioni della fede» e come «Visioni della scienza». E dunque scrive: «La fede ci descrive le grandi giornate di Dio che finiscono dove cominciano le giornate dell'uomo e della umanità, e noi oggi abbiamo cercato di ricostruire le giornate della umanità. Il Wildt accetta le grandi linee della ricostruzione storico-scientifica. Anche qui — rimarca Semeria — un crescendo, uno sviluppo, un progresso. Prima le due grandi giornate preistoriche della pietra e del metallo; poi le due giornate storiche: ho detto giornate per continuare il linguaggio biblico, ma queste giornate dell'uo-

⁴⁴ Id., p. 6.

mo sono epoche, età vere e proprie». Dall'Età della Pietra — definita da Semeria come «noviziato del lavoro umano», all'Età del Metallo: «i metallurgici di quell'epoca».

L'opera dedicata alla *Giornata pagana* vuole raffigurare la storia precristiana dove vale, per Semeria, la riflessione del Nietzsche sull'«elemento dionisiaco e l'elemento apollineo». Scrive: «L'impeto ancora selvaggio degli istinti spontanei», la figura del Centauro è «creazione di spirito, noi diremmo, dantesco» per giungere poi all'apice, ovvero «alla perfezione plastica e morale, umana, divina del cristianesimo». La perfezione la si ha nella raffigurazione del mistero dell'incarnazione con l'immagine del S. Natale, per cui Wildt, scrive il barnabita: «Scolpisce a Betlemme la culla povera e grande: Betlemme casa e Chiesa famiglia e umanità (...). E la famiglia non è mai così degno oggetto di culto che quando è cristiana (...). L'arte cristiana — esalta — la donna buona (...) Non credo che il Wildt abbia studiato Rosmini — conclude Semeria — certo però ha tradotto in forma pittorica la famosa definizione della Chiesa: famiglia sovrannaturale»⁴⁵.

Ripercorrendo l'intero percorso visivo e di scritture, Semeria spiega come si è passati «dal caos più profondo all'ordine più perfetto», e, quindi «dal primo raggio di luce effuso col fiat creatore sulle tenebre più fitte, al sorgere e allo splendore di quel sole perfetto che è Gesù Cristo». Con le «vie del dolore, del lavoro, della bellezza, della bontà», si ripercorre l'incrocio delle strade che conducono alla consapevolezza della testimonianza cristiana: «L'uomo ascende faticosamente, ma sicuramente al suo Padre, al suo Dio». E Semeria conclude: «In Italia questo Album Wildtiano dovrebbe essere l'ornamento di ogni casa convenientemente signorile. Perché bisogna tornare pure ad una eleganza domestica che sia eleganza d'arte, non solo di sfarzo (...). E dica questa opera legata con amore in un volume, dica a tutti con l'eloquenza dei fatti che l'arte d'Italia non conosce ancora né diminuzioni né tramonti»⁴⁶.

I dodici disegni dell'Album possono ambire alla rappresentazione della ciclicità della narrazione iconografica che storicamente si riscontra, ad esempio, nella volta dell'atrio della basilica di San Marco a Venezia, inserendosi queste opere del Wildt — con la qualifica di artista “modernissimo” — nella storia iconografica della “Genesi” così come disposta tra Rinascimento e contemporaneità, da Michelangelo a Raffaello fino a Burne Jones, secondo la spiegazione data dall'autorevole rivista «Arte Cristiana»⁴⁷, a distanza — nel numero dell'aprile 1932 — di neanche un anno dal-

⁴⁵ ID., p. 10.

⁴⁶ ID., p. 12.

⁴⁷ P. AUREA, *I giorni della creazione. Immagini in diverse epoche da diversi artisti*, in «Arte cristiana», Milano aprile 1932, pp. 98-115.

la scomparsa dei due protagonisti dell'Album e dall'allestimento dei disegni originali — matita e carbone su carta — nella sala personale dedicata a Wildt nella prima Quadriennale a Roma⁴⁸. Come ha rimarcato Semeria, Wildt proprio con il suo innovativo racconto iconografico si propone aderente al dettato biblico. Le tematiche realizzate ed evocate dalle immagini disegnate dal grande artista, sono una mirabile sintesi tra tradizione e modernità. Si potrebbe anche affermare che Semeria in queste opere delle *Grandi giornate* riscontrasse il visualizzarsi di un “raccontare” che veniva confermato consono alla tradizione dei “grandi cicli iconografici”, ed inoltre vi poté bene individuare una “condizione narrativa” propria degli studi biblici ed in particolare dei suoi giovanili studi volti a sondare le innovative metodiche della ricerca storico-critica. Nella lettura che Semeria svolge delle *Grandi Giornate*, si può veder emergere quel suo cogliere le connessioni tra storiografia ed ermeneutica delle Sacre Scritture e così si perviene alla riconsiderazione di quei suoi giovanili studi e interventi, ad esempio datati dal 1893 e pubblicati sulla «Revue Biblique» — si veda *La cosmogonie mosaïque* —, ad esempio ancora, il famoso volume del 1900 *Venticinque anni di storia del Cristianesimo nascente*⁴⁹. Studi e modalità storiografiche che indussero anche Semeria allo studio di Ambrogio, di Agostino, di San Bonaventura, e di giungere, infine, anche al recupero di Guillaume de Salluste Du Bartes con il suo *La Semaine ou création du Monde*, quando dovette cimentarsi con la valutazione del *Mondo creato* di Torquato Tasso, scrivendone per la pubblicazione realizzata dal Comitato del Circolo Romano San Sebastiano, in data 25 aprile 1895, nell'ambito della ricorrenza del Terzo Centenario della morte di Torquato Tasso⁵⁰.

Wildt tra Franz Rose e Giovanni Semeria

Dal punto di vista storico artistico si può affermare che le *Grandi Giornate di Dio e dell'Umanità* rappresentano una mirabile sintesi del genio artistico di Adolfo Wildt. In questa esperienza artistica, e nell'incon-

⁴⁸ XIV Quadriennale di Roma. Retrospective 1931/1948, Catalogo della Quadriennale, *La Quadriennale di Roma*, Mondadori Electa, Roma-Milano 2005; in particolare si vedano i saggi, ivi contenuti, di E. PONTIGGIA, *Cinquecento artisti, millecento opere*, pp. 20-21; C.F. CARLI, *Tra Decò e razionale. Allestimenti di qualità*, pp. 49-58; M. APA, *Arte Sacra nella I Quadriennale*, pp. 61-64.

⁴⁹ G. SEMERIA, *La Cosmogonie Mosaïque*, in «Revue Biblique», II, 1893, pp. 487-501; ID., III, 1894, pp. 189-199; G. SEMERIA, *Venticinque anni di storia del Cristianesimo*, Roma 1900.

⁵⁰ Per la cui edizione Semeria scrisse *Le sette giornate del mondo creato*; e alla medesima pubblicazione anche partecipò il suo confratello Alessandro Ghignoni, con il saggio *Di un codice torinese del “Mondo Creato”* (cfr. *Terzo centenario della morte di Torquato Tasso*, a cura del Circolo Romano di Studi San Sebastiano, Roma 25 aprile 1865, pp. 18-21, testo del P. Ghignoni, p. 63, testo del P. Semeria).

tro con Semeria, si possono leggere i trascorsi delle sue precedenti stagioni legate soprattutto al mondo tedesco per il tramite del sodalizio con Franz Rose⁵¹, e quindi nei rapporti con Albert Welti⁵², e poi individuare le relazioni con il pensiero e le opere di Hildebrandt⁵³ e Rodin⁵⁴. Fino a quella che è stata definita la sua “italica rinascita”.

Alla committenza di Rose — che muore nel 1919 — per l'inquieto programma iconologico dell'arredo della sua villa Doehlau, si configurava per Wildt un itinerario culturalmente ricco di solitudine: da “monaco orafo”, come bene ha spiegato Paola Mola⁵⁵: «Si torna al Medioevo, quando l'arte era monastica, fatta di ricette segrete come le sue patine, solo in parte descritte nell'“Arte del Marmo” o tramandate agli allievi; nel Medioevo, quando i monaci erano orafi, come il Wildt delle preziose medaglie (...), si torna al Medioevo, quando il mestiere era asceti; ma per Wildt fu forse ancora qualcosa di più, di percepibile, ma non dichiarato, che di nuovo induce a collocare la religiosità della sua opera sul versante dell'eresia. Nel suo laboratorio, come nella stanza dell'alchimista, quello che si perseguiva con pazienti procedimenti meccanici e chimici era un processo di trasformazione delle sostanze. La materia prima della pietra doveva alla fine galleggiare. L'Opera era la liberazione dello Spirito dalla materia prima del marmo». E ancora Mola scrive: «Fu merito dei suoi contemporanei l'aver compreso la sostanza sacra e decorativa del suo operare. Si stabilì sin dal '19 un insistente parallelo con Previati, accompagnando i due artisti nelle sezioni d'arte sacra alle esposizioni come nelle recensioni sui giornali: l'edizione nazionale dell'opera di Previati, edita postuma nel '20, recava in copertina un disegno di Wildt. Nel 1926 padre Semeria — continua la studiosa — con la commissione dei dodici cartoni delle *Giornate di Dio e dell'Umanità*, ufficializzava la sua presenza nel contesto della Chiesa, mentre Cozzani sull'«Eroica» dichiarava senza mezzi termini che era un santo: “Adolfo Wildt è di tutti i moderni scultori italiani” — riporta Mola dall'articolo del 1926 di Enrico Cozzani⁵⁶ — quello che meglio può sentire ed esprimere, nei modi della sua arte, la santità, perché egli stesso è un santo (...). Di santo è anche la sua tecnica: quello sforzo di spietrire il marmo, di assottigliarlo, levigarlo, lu-

⁵¹ Franz Rose (1854-1912), proprietario terriero e collezionista d'arte, a Doehlau, nella antica Prussia orientale. Si veda P. MOLA, *Adolfo Wildt. Note biografiche e critiche dal 1984 al 1912*, in «Storia dell'arte», 48 (1983), pp. 145-148, 154.

⁵² Albert Welti (1862-1912) artista svizzero, amico di Bocklin, a contratto con Franz Rose e in amicizia, dal 1895, con Wildt.

⁵³ Adolf von Hildebrand (1847-1921), insieme al corpus di opere, importante è il suo saggio *Il problema della forma nell'arte figurativa* del 1893.

⁵⁴ Auguste Rodin (1840-1917), il celebre autore della *Porta dell'Inferno* (commissionata nel 1880), *Il pensatore* (1880), *I borghesi di Calais* (1888).

⁵⁵ MOLA, *Wildt* cit. pp. 90-91.

⁵⁶ E. COZZANI, *Il poeta dei santi*, in «L'Eroica», quaderno 93-94, Milano 1926.

cidarlo con una minuzia e un'insistenza ossessionata, finché diventi spirito e senso, è proprio simile allo sforzo di creare il miracolo, in cui il santo spossa le sue virtù umane»⁵⁷.

Il ciclo delle *Giornate* è esposto per la prima volta in Galleria Pesaro a Milano nel marzo del 1925. E della seconda metà del 1926 è l'Album in stampa dei "possenti disegni" del Wildt, come si esprimeva Semeria «opera d'arte che Egli ha novellamente prodotto e che ha messo, per la riproduzione, a disposizione e beneficio dei nostri fanciulli», quindi: «Prendo questa sera la parola, o Signore, o Signori, con un senso di vivo piacere perché so di assolvere un debito di gratitudine (...). Noi dobbiamo una viva gratitudine allo scultore Wildt»⁵⁸. Il ciclo di disegni che Wildt dedica alle *Grandi Giornate* costituiscono un importante momento del suo itinerario critico stilistico⁵⁹. La sua opera si afferma a partire dal lavoro per una originale "elaborazione goticizzante" con il capolavoro de *Il Santo, il Giovane, la Saggazza* (opera del 1900/1912) che sembra come sovrapporsi all'archetipo del *Laocoonte*. Così come dalle "maschere" di Michelangelo — in Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze — discendono il *Vir temporis acti* (1911) e il *Prigione* (1915). Mentre le spalmate luminosità dell'altorilievo di *Maria dà luce ai pargoli cristiani* (opera del 1918), o della *Vergine* (1924) — e poi a finire con la sacralità della celebre scultura del *Parsifal* opera del '30 —, propongono una sorta di evocazione del Quattrocento umbro-fiorentino con referenze a Mino da Fiesole, a Nanni di Banco e ad Agostino di Duccio, per giungere ad evocare i vellutati cromatismi dell'Angelico. Tale fusione del "goticismo tedesco" nel respiro del "luminismo italico", afferma un attenuarsi e uno stemperarsi del linearismo in ascendenza *jugendstil*⁶⁰.

Dai volumi e dai vuoti della scultura alla superficie del disegno, il linearismo sembra come dilatarsi e venire ad abitare la superficie della carta o della tavola. Così con gli inchiostri e con l'oro su carta e poi con le matite e il carboncino su carta o su cartoncino — come viene a comporsi il lavoro artistico sui fogli delle *Grandi Giornate di Dio e dell'Umanità* — Wildt costruisce il significato plastico della immagine con vellutati grigi e profondi neri, con i morbidi luminismi delle anatomie e per mezzo dei rigonfiamenti delle nuvole sospese leggere nel campo spaziale composto attraverso le diafane impalcature come di velature date non per via di pennello bensì proprio a segno di matita. La committenza del Semeria al Wildt — il loro incontro si può far risalire al '19/'20, oppure tra il '23 e il '24 — si colloca nella conquistata maturità stilistico-artistica da parte

⁵⁷ ID., p. 25.

⁵⁸ *Le grandi giornate di Dio e dell'Umanità* cit., p. 1.

⁵⁹ MOLA, *Wildt* cit. pp. 65-80; si veda anche *Adolfo Wildt 1868-1931*, a cura di P. Mola, Venezia-Milano 1989, pp. 9-31.

⁶⁰ MOLA, *Wildt* cit., pp. 38-44.

dello scultore, insieme al riconoscimento critico venutosi sempre più a delineare e ad affermarsi dopo l'importante mostra in Sala Pesaro del febbraio 1919. Un riconoscimento che lo conduce alla cura della Sala Personale nella XIII Biennale di Venezia del 1922 e, dunque, alla monografia per Bestetti e Tumminelli del 1926. Una inedita lettera — ora in Archivio Wildt a Milano, grazie alla disponibilità di Paola Mola —, ci ricorda una richiesta da parte di Semeria nei confronti di Wildt. Infatti in una lettera siglata da Milano, scritta da via Poma in data 27 settembre (l'anno, non è segnato, ma può essere individuato nel 1930, rispetto alle indicazioni che emergono dal testo), si può leggere:

«Ecc.mo e sempre caro amico, Vi chiedo un nuovo favore... che avrei dovuto chiedervi prima. E cioè: il pittore Galizzi (che forse conoscete) il quale lavora (un po' con me) a illustrare in 40 quadri tutto il Vangelo, vorrebbe sottoporvi 4 di questi quadri per avere il vostro autorevole giudizio. Potremmo venire domani, verso le 10? [segue riga illeggibile, quindi riga con saluti e con firma p. Semeria]»⁶¹.

Verosimilmente si tratta del lavoro che G. B. Gallizzi stava eseguendo per Semeria *Visioni del Vangelo*, le cui tavole in parte furono esposte nel 1931 alla prima mostra di Arte Sacra a Roma — e tra i giurati della rassegna vi era nominato proprio Adolfo Wildt — come ne scrisse Arturo Lancellotti, sulla rivista dell'Opera Nazionale⁶². Dopo la Grande Guerra padre Semeria aveva già stabilito relazioni di stima e di proficuo dialogo con Leonardo Bistolfi, nell'ambito dell'amicizia con padre Alessandro Ghignoni e Giovanni Pascoli. Con Bistolfi si deve ricordare la realizzazione, sempre per l'Opera Nazionale, del citato Album del 1924 «Ars et Caritas». E insieme a Bistolfi Semeria frequentò gli ambienti culturali milanesi — si pensi al Circolo di Sant'Alessandro, quasi un corrispettivo del romano Circolo di San Sebastiano — e Semeria si incontrava, quindi, con don Brizio Casciola e Margherita Sarfatti, Tommaso Gallarati Scotti e P. Pietro Gazzola⁶³. Adolfo Wildt era in ottimi rapporti con l'importante storica e critica d'arte Sarfatti⁶⁴ — di cui fece il ritratto con un marmo del 1929 — la quale “scoprì” Wildt alla sua mostra del 1919 alla Galleria Pesaro, contribuendo in modo determinante alla sua fortuna.

Concomitante alla elaborazione delle *Grandi Giornate*, e dunque alla documentata amicizia con Semeria, è l'opera del *S. Francesco d'Assisi* che Wildt espone alla veneziana Biennale del 1926, insieme con il ritrat-

⁶¹ Archivio Wildt, Milano, *Coll. Scheiwiller*.

⁶² «Mater Divinae Providentiae. Mater Orphanorum», marzo 1931, p. 22.

⁶³ A. ZAMBARBIERI, *Semeria a Milano: influssi, amicizie, echi*, in «Barnabiti Studi», 15 (1998), pp. 7-72.

⁶⁴ S. URSO, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, Venezia 2002.

to di *Pio XI*, sempre del '26: «Ma già due anni prima era in fase avanzata di lavorazione», scrive Mola. Queste significative opere furono da Antonio Maraini così definite: «Busto ieratico del Papa e il diafano San Francesco»⁶⁵. Il “S. Francesco” del Wildt rimanda alle celebrazioni per l'anno francescano, nella cui ricorrenza Semeria presenterà la serie dei “Fioretti” con le tavole dipinte da Enrico Gaudenzi: e sono le *Visioni Francescane*, realizzate nel fatidico 1926. Nella pubblicazione che concretizza il lavoro francescano viene trascritto il testo — con un metodo applicato anche nella edizione dell'Album wildtiano — di una sua conferenza, tenuta il 15 dicembre del 1925, per la presentazione dell'opera del Gaudenzi. E ci si può provare a mettere in relazione quanto Semeria affermava sulla “condizione francescana” — per tramite delle opere del Gaudenzi — rispetto alla scultura “francescana” del Wildt: «La testa trasparente del San Francesco — scrive Paola Mola — snervata dai lunghi digiuni, polita allo stremo, evocatrice delle antiche monastiche “pazienze” d'avorio, tornò a rivelare l'anima medievale di Wildt e la sostanza mistica della sua tecnologia»⁶⁶.

L'esposizione alla Galleria Pesaro di Milano del ciclo delle *Grandi Giornate di Dio e dell'Umanità* ebbe un immediato riscontro critico. In una delle prime recensioni — del 13 marzo 1925, su «Il Secolo», a firma D. Bonari (e del 21 marzo 1925 è l'articolo di G. Lazzaro, *Disegni plastici di Wildt*, su “Il Mondo”) — si può leggere: «Che io sappia questi disegni sono destinati a rimanere disegni. Ma vi si ritrova tutto Wildt, primitivo e barocco, a un tempo deformatore — volutamente — per la maggiore emotività espressiva, ma entro termini bene definiti da una modellatura precisa, rigorosa, che sembra obbedire a regole ignote di un ignoto accademismo»; e soffermandosi sull'ultimo disegno, Bonari scrive: «Una purezza di concezione e di atteggiamenti» che si trova soltanto «in taluni nostri primitivi, o in taluni marmi dello stesso Wildt, dove l'offesa apparente alla perfezione formale si traduce nella più pura spiritualità». Altresì Margherita Sarfatti (su «Il Popolo d'Italia» del 27 marzo 1925), scrive che i disegni per il ciclo delle *Grandi Giornate* sono di «eccezionale vastità e di grande interesse; tipica opera per chi vuol meglio penetrare l'ingegno ricco, penetrante e originale del raffinatissimo e singolare scultore lombardo».

Su «L'Italia» di Domenica 29 marzo, Giovanni Mussio scrivendo la recensione alla mostra, accenna alla realizzazione dell'Album per tramite dell'Opera Nazionale e sottolinea il contributo di Semeria: «Dodici disegni de *Le Grandi Giornate di Dio e dell'Umanità* esposte recentemente alla Galleria Pesaro e che saranno riprodotte in una strenna pro orfani di guerra» e, dunque, scrive:

⁶⁵ «La Fiera letteraria», 27 giugno 1926.

⁶⁶ MOLA, *Wildt* cit., p. 92.

«L'arte vera, l'arte pura fatta non soltanto di segni, di linee — il verso che non crea — ma essenzialmente di spiritualità, di ardore, di spasimo, di angoscia; arte che non è fotografia o copia fredda dal vero, ma originalità, ma espressione di una coscienza, di un pensiero, di un'idea, che si può anche non afferrare, nella sua essenza sostanziale, nel suo 'intimo', ma che è sempre altissima e mobilissima. Wildt è di questi artisti (...) sono qui le sue opere maggiori (...). La lotta fra riserve ed ammirazioni si manifesta più forte dinanzi ai dodici disegni de *Le Grandi Giornate di Dio e dell'Umanità* (...). Siamo in compagnia di un grande maestro, sacerdote e conoscitore d'arte, P. Giovanni Semeria. E lodiamo com'egli lodò, sotto la sua guida, dietro la sua traccia (...). Noi dobbiamo quest'opera d'arte, veramente grandiosa, a Padre Semeria. Per i suoi orfani di guerra — i più che quattromila bambini che egli assiste in 12 Orfanatrofi ed in parecchi Asili — Padre Semeria è solito chiedere agli artisti nostri qualche loro saggio per farne strenne ed almanacchi: — l'arte chiamata a collaborare ancora una volta ad opere di bene — geniale iniziativa, alla quale l'anno scorso, dette la sua adesione entusiastica Leonardo Bistolfi. Con successo. Quest'anno — ricorda Mussio — l'invito è stato rivolto — ed è stato accettato subito — a Wildt. Un breve colloquio e ne venne fuori questa concezione superba».

E continuando nell'articolo spiega: «Sette i giorni della Genesi, quattro le giornate dell'Umanità, ma per la stenna occorre dodici disegni, pari ai dodici mesi dell'anno — e padre Semeria, spiega Mussio — propone un bel tema: *Roma, la grandezza d'Italia, la grandezza del Cristianesimo*, ma un tema che Wildt trovò abusato. Non lo sentì. E pensò ad un dodicesimo disegno perfettamente, squisitamente wildtiano: *Il Caos*. Come descriverlo? Quasi vorremmo dire: come pensarlo? La Fantasia di Wildt è stata anche questa volta inesauribile: un sovrapporsi, un inseguirsi di nuvole, di segni, di linee in una massa nera sulla quale, lontano, si vede appena appena percepibile il classico triangolo della Creazione» e quindi, di seguito, Mussio descrive in sequenza gli altri lavori del Wildt per poi giungere a conclusione:

«Lo ha detto padre Semeria nella conferenza illustrativa detta alla Pesaro. Anche per noi questo disegno ed altri di questo ciclo appaiono — e sono — la concezione di una mente superiore. L'opera di un maestro che ha qualità eminenti. Dopo trent'anni di lotte, di sacrifici nei quali e nelle quali si era ben logorata la fibra resistentissima, oggi Wildt ha raggiunto quella tranquillità spirituale che gli ha permesso — ormai da qualche anno — e gli permetterà grandi cose (...). E la sua opera è sempre frutto di un tormento, di grande studio, di grande amore; ed è opera comunque e sempre originale, anche quando l'artista deve sottostare all'impegno della commissione»⁶⁷.

⁶⁷ G. MUSSIO, *I disegni di Adolfo Wildt. Le grandi giornate di Dio e dell'Umanità*, in «L'Italia», Domenica 29 marzo 1925, p. 3.

Del 30 aprile 1925 è una particolare segnalazione dell'opera di Wildt che viene presentata assieme al contributo di Semeria. Sul «Giornale di Genova», per la rubrica *Note d'Arte*, al centro della pagina terza appare un articolo siglato "G.S." (si dovrà, probabilmente, intendere il Gianni Servettaz che compare a firma dell'articolo *Caratteri e intenti dell'arte di Adolfo Wildt*, sul medesimo quotidiano genovese in data 28 marzo del 1929). L'articolo ha un emblematico titolo *Adolfo Wildt illustrato da Padre Semeria*. Un articolo assai importante⁶⁸, in cui con appropriate spiegazioni si presenta il progetto perpetuato da Semeria e da Wildt: «... disegni sacri di Adolfo Wildt commentati dalla forte oratoria di P. Semeria sarebbe oggi eccellente occasione di dotte introspezioni psicologiche». Le due personalità nell'articolo sono definite:

«Al di là del gustoso abbinamento di questi due nomi, simboli di aspri contrasti e di intime affinità, ravvisiamo semplicemente uno tra i mille segni precursori di quelle rinascite spirituali di cui l'arte fu in ogni tempo dolce e misteriosa annunciatrice. Simbolico dunque oltreché poetico l'incontro fecondo di Wildt, dominatore del marmo, signore incontrastato della bella materia, con l'infaticabile lavoratore di anime. Certo presaghi di non so quali esoteriche identità, questi due caratteri dinamici e rivoluzionari, violenti come tutti i profeti eppure innestati sui ceppi eterni della tradizione, compresero forse di essere l'eterna vivente riprova di quella inscindibile unicità dello spirito che sotto mille nomi [la] religione rimane per sempre nostra essenziale ragione di vita».

E quindi poco più avanti l'articolo prosegue: «Dodici disegni a carbone che vedranno in Padre Semeria commentatore tanto scrupolosamente efficace da vincere il giusto pregiudizio antiletterario, sempre presente in ogni pura e gelosa manifestazione d'arte. Siamo in piena Genesi biblica, dove Dio Padre, figura del creatore che pur rimanendo nella visione antropomorfa, assurge attraverso lo jeratismo personalissimo del Wildt ad una misteriosa e stilizzata grandiosità». Nell'articolo l'anonimo "G.S." così continua la spiegazione:

⁶⁸ Questo articolo dal titolo *Adolfo Wildt illustrato da Padre Semeria*, dal «Giornale di Genova» del 30 aprile 1925, a pagina 3, lo si riporta per la prima volta. Per indicazioni bibliografiche attinenti alle *Grandi Giornate* si deve vedere il catalogo monografico *Adolfo Wildt. 1868-1931*, a cura di P. Mola, Venezia-Milano 1989, p. 180. Al riguardo si rifanno alle indicazioni di Paola Mola — cit. 1988 e cit. 1989 — gli ulteriori interventi al riguardo delle *Grandi Giornate*: L. GUIDICI, *Adolfo Wildt: Le grandi giornate di Dio e dell'Umanità*, in *Adolfo Wildt e i suoi allievi. Fontana, Melotti, Brogginì e gli altri*, Brescia-Milano, 2000, pp. 35-37; *Wildt a Forlì. La scultura dell'anima*, a cura di V. Sgarbi, Forlì-Venezia, 2000; C. GATTI, *L'opera grafica di Adolfo Wildt*, in *Anima mundi. I marmi di Adolfo Wildt*, a cura di D. Astrologo Abdal, S. Crespi, A. Montrasio, Milano 2007, p. 60. La proposta e la attinente documentazione in questa comunicazione riportata, è il prosieguo della nuova interpretazione che è stata accennata da APA nell'intervento *Arte sacra nella I Quadriennale* cit., pp. 63-64.

«Il primo operato del mondo crea la luce scaturita da' suoi istessi occhi, mentre l'alito divino separa la terra dal cielo (...) è la natura sbazzata grezza che attende statica il suo inquieto dimane. (...). Settimo giorno: la santificazione del riposo. In un impercettibile sorriso, Dio crea per gli uomini a sua somiglianza la beatitudine del lavoro compiuto. Con l'Età della Pietra che immediatamente sembra succedere alla creazione, ha principio la storia: nella coppia protesa sul figlio, l'umanità primitiva, ancora inabile al lavoro è già socialmente costituita: è nato il Figlio che nella età successiva (età di quanti secoli?) nel primo crogiuolo fonderà un getto di bronzo, primo trofeo di una superiore e intelligente attività sul limitare estremo della scienza. Penultimo disegno: la Civiltà Pagana, il grecismo (...) componimento di sapore nietzschiano con elementi dionisiaci ed apollinei intrecciati: la grazia che tempera l'animalità selvaggia – e così fino all'ultimo quadro del ciclo ci dà il Mistero cristiano, inizio dell'era nostra (...). Questa la cronaca letteraria dei disegni wildtiani che di letterario in verità non hanno che il titolo; essi rimangono anzitutto opera squisitamente plastica. L'artista — prosegue nella lucida analisi "G.S." — seppe con raro senso di equilibrio evitare ogni verismo didascalico mantenendosi nei regni superiori della divisione. Tale critica vuole riannodare l'opera alla maniera michelangiotesca, tal'altra a quella dei primitivi toscani. Noi crediamo che come ogni vera creazione d'arte questa tragga la sua ragion d'essere da un carattere rigidamente originale e modernissimamente travagliato dalla propria intima visione. Fatica d'arte, dunque, wildtiana nel senso ormai classico del termine: vi domina come sempre quella tragica e salda sintesi semplificatrice che già nei famosi marmi scarniti e lucenti come antichi avori, sembra gridare le disperate lotte dello stile sul vero, del sogno sulla realtà, dello spirito sulla materia».

L'Album *Le Grandi Giornate di Dio e dell'Umanità*, raccoglie, come si sa, la trascrizione della conferenza che Semeria ebbe a svolgere in presentazione delle opere alla Sala/Galleria Pesaro. Questa conferenza di presentazione, nell'Archivio Wildt a Milano, è conservata con il titolo: *Le giornate della creazione ed i primordi dell'umanità*. I termini "creazione" e "primordi" possono rimandare a una probabile indicazione propria della cultura del Simbolismo e in particolare del "Primordialismo". È interessante ricordare come a tale cultura simbolista-primordialista, si attiene in special modo la cultura dell'Avanguardia Storica soprattutto nella Parigi di inizio secolo. In tale contesto viene proposta una fantasiosa lettura della "Creazione del Mondo" in quanto "laica rappresentazione" per tramite dell'opera *La création du monde*, con i testi di Blaise Cendrars⁶⁹ — che si ispira ai miti cosmogonici dei Fang, così come l'autore si spiega nel suo libro del 1921: *Antologie nègre* —, con le musiche di Da-

⁶⁹ B. Cendrars, ovvero Frédéric Sauser (1887-1961), tra le varie opere dello scrittore francese (di origine svizzera), si ricordano *Antologia negra* (1921) e *L'oro* (1925).

rius Milhaud, le coreografie di Jean Borlin e, quindi, con le scene e i costumi di Fernand Léger⁷⁰.

La prima dell'opera si tiene il 25 ottobre del 1923, al parigino Théâtre des Champs-Élysées, e i disegni per le scene e i costumi del balletto de *La Création du monde* sono poi esposti a Vienna nel settembre del 1924. Come spiega Giovanni Lista, l'opera è «ispirata da una cosmogonia africana, l'azione si apre sull'informe che precede la creazione alla quale presiedono tre divinità»⁷¹, e quindi Léger realizza una sovrapposizione di schemi mobili secondo il principio del "quadro in movimento". La composizione scenografica appare così figurata su un piano verticale idealmente delimitato dall'arcoscenico e sottoposto alle variazioni del cinematismo che combina diversamente le forme, ora stagliandole ora mimetizzandone gli elementi sul fondo scena. La ricerca delle origini in chiave antropologica propone la creatività come mito cosmogonico che conduce alla riformulazione del canone espressivo. Ancora Lista scrive che «L'ipotesi del teatro-pittura è svolta in modo radicale, riducendo al minimo necessario la profondità del campo visivo e illuminando solo alternativamente e parzialmente gli elementi della composizione scenica (...). La definizione plastica così attuata è l'equivalente del tratto nero con cui Léger ritaglia i piani di colore nelle sue tele (...). Léger volle che le tre divinità si trovassero in posizione perfettamente simmetrica all'inizio e poi in costante dissimmetria durante tutta l'azione scenica, identificando quindi un principio di ideologia estetica con una visione vitalistica della realtà cosmica in divenire»⁷². La quasi concomitante elaborazione dei "cicli della creazione", tra Léger e Wildt, propone l'evidenza di un confronto dove si esprimono gli specifici rimandi iconologici e le opportune loro valenze culturali, proprie di linguaggi e intenzionalità tra di loro diversificatesi. Quanto, dunque, l'opera di Léger è consona al recupero esoterico del primitivismo antropologico — che dalla stagione sincretista di Pont Aven giunge all'elaborazione del Cubismo — così l'opera di Wildt invece sembra come essere guidata e assestarsi nelle specifiche coordinate di una pur innovativa ermeneutica del testo biblico. È interessante osservare l'equivalente referenza stilistica al tema del "Chaos" che sembra, tra il parigino 1923 e il milanese 1925, come sdoppiarsi nella significazione di una condizione di rappresentazione che viene intesa ora per una cultura dell'avanguardia dell'alterità — Léger — ora in vista di una cultura dell'avanguardia nella tradizione — Wildt —. L'opera di Léger viene illustrata nel Programma di

⁷⁰ G. LISTA, *Léger e lo spettacolo*, in *Fernand Léger*, a cura di H. Vassalle, Milano 1989, pp. 50-57. Cfr. E.L.T. MESENS, *La création du monde*, in «Sélection», n. 2, XII, 1923.

⁷¹ LISTA, op. cit. p. 51.

⁷² ID., p. 52.

Sala con un testo redatto da Cendrars: «Il sipario si apre lentamente sul palcoscenico buio. Al centro del palco si scorge una massa confusa di corpi intrecciati: il caos che precede la creazione (...). Nella massa al centro si scorge un movimento, una serie di convulsioni (...). Durante la creazione il palcoscenico è andato illuminandosi gradualmente e a mano a mano che si aggiungono nuovi animali la luce è sempre più intensa». E Lista commenta:

«Ad apertura di sipario il caos delle origini è tradotto ponendo la scena nella penombra e disponendo gli schemi delle divinità in modo da ottenere delle confusioni di piani bianco su bianco, nero su nero, poi», spiega ancora Giovanni Lista, «l'avvento della creazione porta all'animarsi delle forme: le silhouettes a dominante ocra delle divinità, di cui una prevista a tre teste mobili, si spostano con movimenti ieratici sul fondoscena a dominante blu, mentre appaiono gli animali, spuntano gli alberi da cui scendono delle scimmie, appare l'essere umano. Ogni nuovo personaggio è rivestito da costumi a forte rilievo, realizzati in cartone»⁷³.

Il “bianco su bianco, nero su nero” gradua, quindi, il cromatismo della figura del Caos nelle opere sia di Léger come di Wildt. Ma l'impostazione del “movimento dell'immagine” in quanto “teatro-immagine” — in Léger — è da intendersi alternativa all'immagine del “movimento nella fissità” obbligata nel segno a matita e carbone su carta — in Wildt —. Nella pur constatata “equivalenza” cromatica delle due “differenti rappresentazioni” delle “figure del Caos” — in quanto una si svolge sulla scena del teatro, nel caso di Léger, e l'altra rappresentazione è fissata in quanto decisa sulla superficie della carta, nel caso di Wildt — in entrambe le opere viene ad esaltarsi la differenza linguistica nella valenza culturale e nella significazione religiosa praticata da parte dei due rappresentativi artisti. Con la “differenza” tra il “mito cosmogonico” proposto da Léger e Cendrars, e la “Genesi” letta e interpretata da Wildt e Semeria, si esplicita la diversità dei valori linguistico-stilistici tra i due mondi artistici e si evidenzia l'affermazione dei rispettivi pensieri teologico-spirituale, specialmente al riguardo della fondativa categoria del “movimento”. La rappresentazione della dinamicità delle forme decide, infatti, della identità della propria cultura artistica, rispetto all'Avanguardia di Léger, così come di Boccioni⁷⁴: per nominare un protagonista del Futurismo che, della “velocità” e della “simultaneità delle forme” ne fece una autentica “ragion d'essere” — e di contro alla costante wildtiana della “inattualità antinaturalistica”. Ed infatti «il percorso di Wildt fu contrario», come ha scritto Mola; con Wildt si ha un

⁷³ Id., p. 51.

⁷⁴ Umberto Boccioni (1882-1916), protagonista del Futurismo, autore del *Manifesto tecnico della scultura futurista* (1912); del 1914 sono la raccolta di scritti *Pittura, scultura futuriste*.

operare in favore di «un'opera di ricostruzione che restituisse alla scultura una sacralità e un'eloquenza nuove»⁷⁵.

Questa ricerca di sacralità e di eloquenza si realizzava in Wildt nel recupero della “mistica del lavoro”, da cui il famoso scritto sulla pratica del lavoro del marmo da parte dell'artista: *L'Arte del marmo*⁷⁶. In questo senso la severa pratica del “lavorare” imparenta Wildt al medioevalismo simbolista del procedimento ideativo che si situa parallelamente con il Neotradizionalismo di Maurice Denis⁷⁷ e con il Neotomismo del “lavoro artistico/artigianale”, così come verrà propugnato da Gino Severini nell'ambito del pensiero di Maritain⁷⁸. Tali questioni così intime del dibattito critico-artistico e delle loro possibili confluenze nelle connotazioni di una elaborazione moderna dell'arte sacra, pongono in evidenza la grande consapevolezza critica del Semeria. Infatti, in apertura del suo discorso per le *Grandi Giornate* — per ritornare al documento dell'Album wildtiano — Semeria spiega bene i valori religiosi della testimonianza cristiana sottintesi nei dati propriamente linguistico-culturali dell'opera di Adolfo Wildt:

«Noi dobbiamo una viva gratitudine allo scultore Wildt per l'opera d'arte che Egli ha novellamente prodotto (...). Siamo davanti ad un artista ormai celebre, sia pure tutt'ora discusso (...). Solo negli ultimi anni della sua arte Giuseppe Verdi era circondato di venerazione da tutto il mondo. Michelangelo era un uomo discusso ancora quando dipingeva il Giudizio universale; Wildt è dunque un artista ancora discusso. Quelli che lo discutono diranno che è addirittura discutibile. Comunque toccherà a voi pronunciare il vostro giudizio che io non voglio forzare. Io voglio solo illuminarvi, dicendo alcune caratteristiche di questa sua opera, narrandone un po' le origini ed anche le vicende, fornendovi materiale documentario che vi può rendere il giudizio più cosciente»⁷⁹.

Quel che Semeria cita dell'opera di Wildt, ovvero della valutazione del “discutibile” può, probabilmente, sottintendere un testo di don Giuseppe Polvara⁸⁰ su «Arte Cristiana», l'importante rivista milanese, certa-

⁷⁵ MOLA, *Adolfo Wildt 1868-1931* cit., p. 14.

⁷⁶ A. WILDT, *L'arte del marmo*, Milano, Ulrico Hoepli, 1921 (stesura letteraria di Ugo Bernasconi).

⁷⁷ M. DENIS, *Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Parigi 1912; M. DENIS, *Nouvelles Théories sur l'art moderne et sur l'art sacré 1914-1921*, Parigi 1922.

⁷⁸ G. SEVERINI, *Ragionamenti sulle arti figurative*, Milano 1936 (1942 in seconda edizione).

⁷⁹ SEMERIA, *Le Grandi giornate di Dio e dell'Umanità* cit., p. 4.

⁸⁰ G. Polvara, sacerdote e architetto, direttore della rivista «Arte cristiana» dal 1918 al 1950 (anno della morte), fondò nel 1921 la Scuola superiore di arte cristiana “Beato Angelico”; del 1934 è il riconoscimento, da parte dell'Arcivescovo Cardinale Ildelfonso Schuster, della Famiglia Beato Angelico. Polvara scrisse per «Arte cristiana» (VII, 11, 15 novembre 1919, pp. 193-197) il saggio *Rievocando le opere di Adolfo Wildt*.

mente ben conosciuta dal barnabita, promossa da mons. Celso Costantini e da Filippo Crispolti. Sul numero del 15 novembre 1919, infatti, il giovane don Polvara scriveva del Wildt con le opere in mostra presso la Sala Pesaro a Milano e presso la sezione di arte sacra nella grande Esposizione a Torino: «Il genio e la vita interiore sono le due virtù che io credo di trovare in Adolfo Wildt. Temo invece che facciano difetto, almeno in parte, altre qualità»; e ancora: «La tecnica di Adolfo Wildt è molto discussa»; e ancora «Ed in un artista così inclinato alle sensibilità spirituali e alla purezza della fede, almeno di quella fede pratica, fondata sulla bellezza dei libri sacri, sulle meraviglie della liturgia, e sui dettami della Chiesa. Egli tante volte nell'espressione dei sacri concetti non sembra che intenda i testi scritturali; pare anzi che voglia inventare lui, rappresentando le cose nostre come corrispondono al suo ideale, non come corrispondono all'ideale di tutto il popolo cristiano».

Con il numero 4 dell'aprile 1932, «Arte Cristiana» ancora ritornerà su Wildt e proprio sul ciclo dei disegni wildtiani delle *Grandi Giornate*, con un articolo da copertina: *I Giorni della Creazione. Immagini in diverse epoche da diversi artisti* — a firma di P. Aurea —, in cui si evidenzia il ricco corredo iconografico nel confronto della narrazione biblica dei Sei Giorni — dal ciclo nella cupola di S. Marco a Venezia al Raffaello delle Logge vaticane, alla Cappella Sistina di Michelangelo, al Dorè, Burne Jones, e «finalmente i disegni di Adolfo Wildt», che viene qualificato come “artista modernissimo”, le cui «illustrazioni (...) potevano per intuizione e per originalità di espressione reggere al paragone delle altre opere immortali». In questo articolo di «Arte Cristiana» sembra quasi di indovinare, in filigrana, il discorso di Semeria tenuto alla Galleria Pesaro nel 1925, così che a conclusione del testo pubblicato nella rivista milanese si legge «che l'opera di Wildt corrispondeva veramente ad una seria meditazione fatta sulla Sacra Scrittura — e dunque ciò serve a persuadere qualche altra anima di inclinazione poco moderna e giovì a riconciliare qualche uomo del clero colle sane correnti dell'arte nuova»⁸¹.

Giovanni Semeria anche con l'opera di Wildt si espone al dialogo con le inquietudini e le specificità culturali della contemporaneità. Il disporsi iconografico delle *Grandi Giornate di Dio e dell'Umanità* suggerisce l'immagine «non solo alla sana tradizione simbolica, ma anche alla ispirazione religiosa», afferma Semeria nel suo intervento per l'Album wildtiano; e dichiara: «È un tema noto ed è un tema che ha sempre tentato la grande arte, perché è un tema biblico. La prima pagina della Bibbia è già una grande poesia, è una verità religiosa, dogmatica, ricca di spunti poetici. Il pensiero corre subito alla volta della Cappella Sistina, a Michelangelo che ha trattato lo stesso argomento a modo suo, ma con

⁸¹ AUREA, *I giorni della creazione* cit., pp. 102, 106.

maggior libertà»⁸². E più avanti leggiamo: «La Bibbia, il testo notissimo della Genesi è il documento a cui il nostro disegnatore possente si attiene fedelmente, piamente si ispira. Non senza una sua genialità, non senza ritorni ai primitivi nostri, così religiosi, così biblici appunto per la loro ingenuità». Semeria sottolinea il valore della “ciclicità” come capace impegno, da parte dell’artista, di «offrirci il carattere innegabile — e su questo saremo tutti d’accordo — della grandiosità, anzi della grandiosità ciclica (...)» delle opere con cui Wildt, spiega padre Semeria, «abbraccia le giornate di Dio e dell’Uomo. Il titolo può sembrare sonoro, ma esso non disdice ad un lavoro veramente grandioso»⁸³, in cui, quindi, venga a recuperarsi nell’impianto narrativo dalla imprimitura biblica il respiro della classicità che è propria della cultura del Rinascimento. Ne consegue che in Wildt, scrive Semeria:

«accanto alle visioni della fede prendono posto nella sua arte le visioni della scienza. La fede ci descrive le grandi giornate di Dio che finiscono dove cominciano le giornate dell’uomo e della umanità, e noi oggi abbiamo cercato di ricostruire le giornate dell’umanità», per giungere alla consapevolezza del «cammino meditatamente percorso» in cui «non si può lesinare l’ammirazione a questa composizione veramente grandiosa. Dal caos più profondo all’ordine più perfetto: ecco l’epopea; dal primo raggio di luce effuso col *fiat* creatore sulle tenebre più fitte, al sorgere e allo splendore di quel sole perfetto che è Gesù Cristo. Protagonista Dio, deuteragonista l’uomo»⁸⁴.

Rispetto alle sue giovanili inquietudini, con la pratica stilistica dei cartigli anatomici del “goticismo tedesco”, le *Grandi Giornate* propongono i morbidi luminismi dei gessi che respirano in spazialità, dove non si perimetra il luogo ma si decanta la dimensione del tempo, come si evince anche nella specificità scultorea delle quasi contemporanee sue opere: *Maria dà luce ai pargoli cristiani*, il *S. Francesco*, il *Pio XI*, e come così sarà nel 1928 con *Sant’Ambrogio*, nel 1929 con *Et ultra*, fino al 1930 con il *Parsifal*: l’opera che nella personale in Quadriennale nel 1931 viene esposta con attorno alle pareti lo squadernarsi dei disegni originali delle *Grandi Giornate*⁸⁵.

L’impianto iconografico risente — come nel suo testo ha osservato Semeria — della meditazione di Wildt sul Michelangelo della Genesi in Cappella Sistina, ed in particolare si possono rivedere le michelangioliche *Creazione del Sole e della Luna*, *Creazione della Vegetazione e sepa-*

⁸² SEMERIA, *Le Grandi giornate di Dio e dell’Umanità* cit., p. 2.

⁸³ ID., p. 2.

⁸⁴ ID.

⁸⁵ Si possono vedere le foto di archivio dell’allestimento della Sala Wildt alla prima Quadriennale, in APA, *Arte Sacra nella I Quadriennale* cit., p. 64; si veda anche alla p. 57.

razione delle acque, Creazione dell'uomo. Ed anche attraverso le opere del Raffaello e aiuti alle Logge Vaticane, riposano alcune pertinenti indicazioni iconografiche impiegate dal Wildt: così si vedano, ad esempio, i riquadri dedicati alla *Separazione di luce e tenebre* e *Separazione di terra e acqua*, e il riferimento alle immagini delle Logge lo si può additare anche per tramite delle diffuse e conosciute incisioni di Nicolas Chapron che, nel 1649, andavano ad arricchire il ricco volume della *Sacra Historiae Acta a Raphaele Urbinate in Vaticanis* (...). Ulteriormente si può altresì anche ipotizzare uno sguardo dell'artista milanese gettato sul Lotto a Bergamo, con le tarsie eseguite dal Capoferri sui suoi cartoni per gli stalli del Coro a Santa Maria Maggiore. Nella specifica immagine del "Chaos" — per fermarci a un esempio mirato — e così per il *modus* stilistico di operare, in quel particolare linearismo lottesco proprio della traduzione in tarsia del suo disegnare, sembra come riproporsi in Wildt lo stimolo dovuto alle esperienze tedesche, come accadde anche con Lorenzo Lotto nell'uso delle stampe che dal centro nord Europa portavano anche in Italia l'immaginario astronomico-astrologico⁸⁶ in cui convergevano l'*Hortus Deliciarum* di Herrad di Landsberg e la cosmica armonia del *Practica Musicae* di Franchino Gaffurio; e che, alla rilettura della *Prima Causa* dai *Tarocchi di Mantegna* con la *De Sphaera* di Sacrobosco, condurrà il Lotto all'immagine del *Chaos Magnum* e alla rappresentazione della *Creazione*⁸⁷.

In Wildt si articola figurativamente la sintesi geometrica degli schemi iconografici che la tradizione consegna con l'immagine del Dio Padre quale Primo Mobile — dai mosaici di Monreale agli affreschi al Camposanto di Pisa, dal Giusto de' Menabuoi a Padova al Bartolo di Fredi a S. Gimignano — per poter spiegare le motivazioni figurali della narrazione della Genesi. Aiutano la lettura all'opera wildtiana delle *Grandi Giornate*, i confronti tra opera terminata e bozzetto preparatorio, per ciascuno dei grandi disegni. Tali studi preparatori sono stati presentati nel 1972 da Vanni Scheiwiller e Giuliana Olcese⁸⁸ e aiutano a farci partecipi del procedimento ideativo dell'artista e, forse, a rintracciare le eventuali individuabili indicazioni prestate da Semeria per il pieno svilupparsi e risolversi dei significati del programma iconografico. Innanzitutto dallo studio dei disegni preparatori si evince la assenza di quello che sarà la prima immagine della serie: "Chaos" — il quale potrebbe a sua volta, se si vede il disegno definitivo, avere un precedente nel disegno del 1924 denominato *Il Silfo* e dove Lorenzo Lotto con le tarsie di Bergamo sembra esser stato ripreso con la prospettiva delle sfere omocentriche raffigurate

⁸⁶ F. CORTESI BOSCO, *Le tarsie di Lorenzo Lotto a S. Maria Maggiore a Bergamo*, Bergamo 1985; M. CALVESI, *Durer. La Malinconia*, Torino 1998.

⁸⁷ M. APA, *Visio mundi*, Urbino 1986.

⁸⁸ G. NICODEMI, *Adolfo Wildt*, Milano 1935; *Disegni di Adolfo Wildt*, a cura di V. Scheiwiller e G. Olcese, Milano 1972.

con i cerchi concentrici e con i venti e la fiamma e le acque, a indicare gli elementi propri della cosmologia con i “geni silvestri”. Così propone nel sincretismo del “Chaos” la necessità della spiritualità cristiana che propone la realtà dell’ordine, facendo convergere, allora, l’immagine del Caos in quella del *Cosmo*: anticipando significativamente le scene dedicate al mondo Pagano e al mondo Cristiano, con cui Wildt verrà a concludere il percorso narrativo semeriano delle tavole delle *Grandi Giornate di Dio e dell’Umanità*. Il disegno del “Chaos” risulterà, allora, purgato da qualsivoglia indicazione esoterico-sincretista e si proporrà come suggestiva ed emozionante immagine dello spazio-tempo primigenio, dove gli elementi di terra-acqua-fuoco-aria sono mostrati in quanto attributi di una condizione ontologica e non come realtà naturalistiche di un tema sincretista. L’immagine di “Chaos” verrà, quindi, a sostituire nella serie definitiva quel bozzetto ultimo in serie: *Il Cristianesimo*. Questo lavoro dedicato al *Cristianesimo* viene eliminato come immagine e, invece, ribadito tematicamente e sostituito con un approfondimento tematico in quanto l’immagine proposta appartiene all’iconografia dedicata alla *Natività di Cristo* — bozzetto che rimanda, a sua volta, ad un disegno del 1916: *La Sacra Famiglia* —, diventando così il definitivo disegno a chiudere ultimo l’intera serie delle *Giornate: Dei et Christi eius aevum*.

Il Paganesimo è un primo tema posto tra i disegni preparatori a cui l’artista lavora e in cui si evoca un antico mosaico con l’egizio Vitello d’oro. Poi Wildt verrà a sostituirlo con un nuovo lavoro definitivo — che è la tavola denominata “Cristianesimo” — in cui si rappresenta, attraverso una composizione disposta nel suo insieme sulla diagonale di un perimetro di rettangolo, il Bambin Gesù posto al centro di un edificio-Chiesa. Tale immagine del Bambin Gesù la si deve leggere contrapposta rispetto alla figura dell’energico Centauro che campeggia nell’altra vicina tavola, della serie delle *Giornate*, opera dedicata al Paganesimo e dal titolo *Deorum aetas*. Nel corrispettivo ambito stilistico le campiture nere e bianche volgono a varianti di grigi e di morbide stesure luministiche dal grande effetto scenografico e di grande capacità di concentrazione visiva. Dal confronto tra i disegni preparatori e i lavori terminati si evince l’energia del racconto iconologico-iconografico, così come è stato ideato e realizzato dal padre Semeria e da Wildt.

L’intero lavoro risulta scaturito come da fulminanti idee immediatamente fissate sulla superficie della carta, e da lunghi e articolati ragionamenti ad equilibrare le componenti sintattiche e gli attributi della narrazione per immagini. Centrali figure e apparentemente labili riempitivi iconografici decantano nel loro insieme la complessa e sostanziosa verità della poesia e del significato cristologicamente salvifico che informa l’intero percorso iconografico. Per Wildt nell’opera si realizza la sintesi intimamente vissuta a legare argomento simbolico e ispirazione religiosa. La sequenza iconografica spiega puntualmente gli accorati pensieri di padre

Semeria e al termine della sua presentazione si può leggere: «Al sorgere e allo splendore di quel sole perfetto che è Gesù Cristo (...). Dio che crea tutto per l'uomo, l'uomo per sé: l'uomo che ascende faticosamente, ma sicuramente al suo Padre, al suo Dio, per le vie del dolore, del lavoro, della bellezza, della bontà»⁸⁹. La figura del Dio Padre in queste *Giornate* può rimandare al disperso marmo del 1922 che ritraeva Vittore Grubicy, nel volto del quale si è potuto vedere «il ricordo michelangiolesco del Mosè, a sostenere l'immagine di venerando profeta dell'arte»⁹⁰. In questa interpretazione sembra che Wildt, nel procedimento che lo conduce alla figura del Dio Padre, immetta e trasfiguri la figura mosaica estratta dal Pentateuco, così caro al Semeria. Tra il Mosè di Michelangelo e la fotografia del Grubicy si può inserire la riflessione storico critica del Semeria, e dunque giungere — alla conclusione delle tavole disegnate per le *Giornate* — a una sorta di ermeneutica iconografica in cui riemergono i ricordi proprio delle giovanili ricerche di Semeria, con gli studi dedicati alla “questione biblica” e, in particolare, alle problematiche mosaiche nei libri del Pentateuco⁹¹. Nell'ultimo disegno, dedicato all'età del Cristianesimo con l'immagine del Santo Natale, ecco si evidenzia l'intreccio delle mani di Maria che ricordano le contemporanee articolazioni delle mani nella scultura del “Pio XI”. E lì, ancora, la casa-chiesa è la esemplificazione dello spazio sacro per l'eternità stabilita. La rappresentazione, cioè, di quell'*abitare il luogo* che si propone *figura* analogica del mistero dell'incarnazione.

La “casa-chiesa” nel *Dei et Christi eius aevum* è simile alla *Casa di Gesù*, in inchiostro e grafite su carta del 1919, che sarà come amplificata nel 1930 — per l'invito ad una esposizione d'arte — alla Bottega d'Arte di Livorno per il 9 marzo, con opere per le *Mostre individuali* di Wildt medesimo con Funi, Sironi, Tosi. Nell'opera sembra che la campana voglia ripensare ed elaborare nel suono in movimento la ancestrale fissità concettuale dell'uovo di struzzo nella pierfrancescana Pala di Brera. L'idea della chiesa e della campana appare ripresa dal disegno intitolato “Convegno”, un inchiostro con oro su pergamena del 1916. In questo precedente lavoro si mostra infatti una struttura architettonica apparentemente elementare, in verità complessa nella sua esplicitata geometria a incastrare e armonizzare in significativa sintesi le *figure* del cerchio e il quadrato, il rettangolo e il triangolo. E nella citata recensione alla mostra presso la Galleria Pesaro, scritta da Giovanni Mussio per «L'Italia» del 29 marzo 1925, si può di questa tavola rileggere «Un inno alla grandezza di Gesù, fatto nascere non nella solita culla, tra povera paglia, ma nello

⁸⁹ SEMERIA, *Le grandi giornate di Dio e dell'Umanità* cit., p. 11.

⁹⁰ MOLA, *Wildt*, op. cit., p. 142.

⁹¹ SEMERIA, *La Cosmogonie Mosaique*, op. cit. pp. 487-501; III, 1894, pp. 182-199.

sfondo di una immensa Chiesa ideale (...). La Chiesa di Cristo che ha le fondamenta immortali nel suo Vangelo immortale. Le parole non sono mie — scriveva Mussio — sono di Wildt. Ma le riferiamo con vera soddisfazione». E Semeria così spiega nel suo testo: «Commuove nella sua posa il Bambino Gesù: non il piccolo fanciullo che vagisce nella culla, ma il Fanciullo celeste di A. Manzoni, il dominatore delle tempeste «use su l'empia terra — come cavalli in guerra — corre dinanzi...» a lui. E queste novità si inquadrano nella profonda e nuova genialità di tutta la composizione: la famiglia elevata a simbolo della Chiesa (la capanna-tempio, come insinua la dolce campana). Anche qui non credo che il Wildt abbia studiato Rosmini; certo però ha tradotto in forma pittorica la famosa definizione della Chiesa: famiglia sovranaturale»⁹².

Per la sua personale alla prima Quadriennale di Roma nel 1931, come è stato ricordato, Wildt volle esporre (insieme con il grandissimo gesso del "Parsifal / Puro Folle", i marmi dei ritratti del Re, della Sarfatti, di se stesso, della "S. Lucia", di "Filo d'oro" e "Madre") anche le dodici tavole/disegni delle *Grandi Giornate di Dio e dell'Umanità*; e scrisse per il catalogo della rassegna — alle pagine 37-39 — una breve e intensa presentazione:

«Vedere la natura, gli atti e i mortali aspetti degli uomini con austera serenità, ridurli ad una nudità essenziale, togliere tutto ciò che in essi è torbido e caduco, meditarli nella mia anima, dare ad essi la necessaria traduzione artistica perché possano esprimere il mio pensiero, giungere ad un'armonia maturata e composta tra le linee e la loro forma: ecco gli intendimenti seguiti per le mie creazioni (...). La pena delle conquiste spirituali fu profonda. Dopo anni di scoramento disperato (...) il mondo spirituale s'era formato ed era pronto a riconoscere i segreti della fisionomia umana. Da allora, con tutte le mie energie, tentai di rendere vive le mie sculture facendole scaturire solamente dalle ragioni ideali della vita, da quelle ragioni che reggono, anche se inavvertite, tutta l'opera degli uomini e la elevano, senza mai lasciarmi traviare dalle apparenze caduche»⁹³.

Il 12 marzo del 1931 Wildt muore a Milano. Nel terzo numero di quell'anno della rivista dell'Opera Nazionale diretta da Minozzi e Semeria — «Mater Divinae Providentiae-Mater Orphanorum» — come appendice all'articolo sulla *Mostra di Arte Sacra* che era stata patrocinata dall'Opera Nazionale a Roma, lo scrittore e critico Arturo Lancellotti scriveva un *Ricordo* del grande artista unitamente alla figura di padre Semeria:

«Mentre il nostro Padre Semeria era gravemente infermo a Sparanise, a Milano si spegneva Adolfo Wildt (...). La fine dei due illustri uomini, legati da reciproca, profonda stima ed amicizia, ha strane analogie (...). Adolfo Wildt è stato forse il più grande scultore della nuova Italia; certa-

⁹² MUSSIO, op. cit., in «L'Italia», 29 marzo 1925, p. 3.

⁹³ SEMERIA, *Le grandi Giornate di Dio e dell'Umanità* cit., p. 10.

mente il più personale, colui che seppe conquistarsi uno stile tutto suo e produrre, con aderenza piena, fra spirito e materia. Quel tanto di gotico che può rinvenirsi nell'arte sua è da lui trasformato e ravvivato; è, insomma, wildtiano (...). Cominciarono a fiorire quelle vigorose sue teste in cui i pieni ed i vuoti giocano fortemente per ottenere grandi effetti di luce e ombra e grande vigoria espressiva. Poi vennero sculture più solenni e più calme (...).

E quindi, a conclusione, Lancellotti scrive: «Wildt fu pure un robusto disegnatore, e ne fanno fede i dodici grandi disegni sulla Creazione del mondo, ora esposti alla Quadriennale, da lui eseguiti generosamente per una pubblicazione voluta da Padre Semeria a beneficio dell'Opera Nazionale per il Mezzogiorno d'Italia. Alla memoria dell'artista e dell'amico, il cui nome resta indissolubilmente legato alla scultura del Novecento, noi tutti dell'Opera ci inchiniamo grati e riverenti»⁹⁴.

*Da Torquato Tasso ad Adolfo Wildt:
Semeria dal Circolo di S. Sebastiano all'Opera Nazionale*

Nella presentazione di Semeria si riflettono esperienze, incontri e momenti di studio che vengono a disegnare quell'itinerario formativo che ce lo fa vedere attento cultore d'arte tramite un sostanzioso pensiero ermeneutico. Semeria da giovane è partecipe della particolare realtà localizzata a Roma, a partire dalla comunità barnabita di S. Carlo ai Catinari e quindi dall'ambiente universitario dove si incontrava con Giulio Beloch e Antonio Labriola, e ancora con Giovanni Battista De Rossi, Louis Duchesne e Orazio Marucchi. Una catena di incontri con cui Semeria affronta e matura le indicazioni delle tematiche e delle problematiche dell'approccio storico e storiografico con cui viene a maturare la sua metodica per lo studio della Bibbia, così come perviene allo studio e alla modalità esegetica con cui leggere i documenti storici e artistici. La formazione romana lo prepara alle capacità di divulgatore e di conferenziere che verranno messe in pratica da subito, tra Roma e Genova con San Bartolomeo degli Armeni e il Vittorino da Feltre, istituendo quell'importante realtà che fu la Scuola Superiore di Religione insieme al giovane confratello Alessandro Ghignoni, con cui stabilì un sodalizio per tanti versi simile a quello che si era iniziato a Roma — e che tragicamente fu interrotto — con il vivace e innovativo P. Paolo Savi. Quella di Semeria era la Roma dei circoli e dei cenacoli, dal San Sebastiano alle Catacombe del Santo ad esempio, con un elenco variegato di presenze e di posizioni culturali ed ecclesiali, e di ispirazioni spirituali, che da Roma

⁹⁴ «Mater Divinae Providentiae. Mater Orphanorum», marzo 1931, op. cit., p. 22.

abbracciavano anche Milano, Firenze, Genova, dai fratelli Giulio ed Enrico Salvadori alla Antonietta Giacomelli, da Filippo Crispolti a P. Giovanni Genocchi, e così anche da Salvatore Minocchi a don Brizio Casciola, ad Antonio Fogazzaro e a Romolo Murri. Importanti ricerche hanno ben disegnato e dato in affresco luoghi e personalità, documenti e significati di quella stagione dal sapore europeo, ricca di creatività culturale⁹⁵.

Nel vissuto di questo contesto culturale, dalla inedita impostazione religiosa offerta con la propria testimonianza, Semeria affronta le problematiche relative allo studio delle Sacre Scritture⁹⁶. Uno studiare in cui si riscontrano l'archeologia del de Rossi e le metodologie di Lagrange, sulla cui rivista «Revue Biblique» sin dal primo numero, e dunque tra il 1892 e sino al 1896, ospita saggi e interventi del Semeria, tra i quali la *Question synoptique* e la *Cosmogonie mosaïque*, dalle *Croniques d'Italie* al *Jour de la mort de Jésus*: saggi spesso frutto di comunicazioni e conferenze tenute a Roma, alla Società per gli Studi Biblici, oppure al Circolo San Sebastiano (qui nel 1891, ad esempio, Semeria parlò del Renan e del Chiappelli⁹⁷). Si può osservare che per Semeria l'esegesi biblica conduceva alla considerazione che la narrazione storica veniva giustificata da una ispirazione che restava oggettivamente rimarcata nella realtà riconfermata dalla fede, così come accade nella narrazione iconografica delle *Grandi Giornate di Dio e dell'Umanità*.

Quando nel 1919 la «Rivista di filosofia neoscolastica» pubblicava il suo *Epilogo di una controversia*, veniva meno un elemento tra i più importanti della crisi covata dal giovane Semeria che, proprio in presenta-

⁹⁵ Cfr. N. VIAN, *La giovinezza di Giulio Salvadori. Dalla stagione Bizantina al rinnovamento*, Roma 1962; ID., *Sodalizi cattolici di cultura nella Roma di fine Ottocento*, in «Studium», 1973, pp. 765-780; ID., *La giovinezza romana di Gaetano De Sanctis*, in «Studium», 1984, pp. 305-318; per la particolare testimonianza offerta dai saggi di Nello Vian, si veda di P. VIAN, *Per una biografia di Nello Vian*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», LV, 2001, pp. 175-199; BEDESCHI, *Circoli modernizzanti a Roma* cit.; S. ACCAME, *Critica storica e modernismo nel pensiero di Gaetano De Sanctis*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», XXV, 1971, pp. 441-486; ID., *Dal carteggio di Gaetano De Sanctis* cit.; A. ZAMBARBIERI, *Loisy in Italia. Prospettive generali e il "caso" Semeria*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», XXXIV, 1980, pp. 123-162; A. GENTILI, *Spiritualità e rinnovamento culturale nel carteggio Von Hügel-Semeria*, in «Barnabiti Studi», 5 (1988), pp. 195-239; S. PAGANO, *Il "Caso Semeria" nei documenti dell'Archivio Segreto Vaticano*, in «Barnabiti Studi», 6 (1989), pp. 7-175; G. ZORZI, *Auf der Suche nach der verlorenen Katholizität. Die Briefe Friedrich von Hügel an Giovanni Semeria*, vol. I-II, Mainz, 1991; FIORANI, *Semeria "romano"* cit.

⁹⁶ F. TURVASI, *Giovanni Genocchi e la controversia modernista*, Roma 1974, pp. 119-284; ZAMBARBIERI, *Loisy in Italia* cit., pp. 137-143; FIORANI, op. cit. pp. 21-31; R. CERRATO, *Critica storica ed esegesi biblica nel modernismo italiano*, in *Il Modernismo tra cristianità e secolarizzazione*, a cura di A. Botti e R. Cerrato, Atti del convegno, Urbino 1-4 ottobre 1997, Urbino 2000, pp. 576-622.

⁹⁷ G. SEMERIA, *Il bene e il male della critica biblica negativa* in «Rassegna nazionale», gennaio-febbraio 1893.

zione dei disegni del Wildt, parlava della problematica biblica della Genesi nella consapevolezza critica di una ermeneutica capace di esprimere, nella contemporaneità del proprio contesto culturale, l'originario messaggio della cristologica Salvezza: «La prima pagina della Bibbia è già grande poesia; è una verità religiosa, dogmatica, ricca di spunti poetici (...), scrive Semeria nell'Album wildtiano; la Bibbia, il testo notissimo della Genesi, è il documento a cui il nostro disegnatore possente si attiene fedelmente, pienamente si ispira». E così Semeria riconferma nell'immagine il significato della testimonianza della Parola, da cui la realtà del volto del Creatore — come si esprime il barnabita — “è tutto”.

A tali problematiche si riconnettono i citati suoi testi: *La cosmogonie mosaïque* del 1893; e certo si può rimandare anche al suo volume del 1902 *Dogma, gerarchia e culto nella Chiesa primitiva* che, dedicato al giovane confratello P. Paolo Savi, evocava la presenza paterna dell'insigne archeologo De Rossi e dell'erudito Duchesne, di Wilpert e Marucchi. E nel contesto di quelle prime ricerche storico-critiche, merita di esser ricordato il Minocchi del 1908, quando a Firenze pubblicò *La Genesi con discussioni critiche* e il volume *L'enigma della Genesi nel pensiero antico e moderno*, così come di un Semeria già impegnato con il suo *Scienza e fede*, vale il suo essere sottinteso allo pseudonimo di tale “dott. Mario Brusadelli”, con cui si dovrà qui ricordare una interessante “nota critica” sullo “*Speculum astronomiae* e la sua attribuzione a Ruggero Bacone secondo il P. Mandonnet”⁹⁸.

«Il poeta moderno è un poeta cristiano che accetta la visione biblica come una grande visione», afferma Semeria nel suo testo per le opere di Wildt, «ma lo tormenta, perché moderno, la preoccupazione non di essere uomo alla moda, ma di essere uomo che non si ripete e che segna nella via dell'arte una orma nuova. Ed ecco che accanto alle visioni della fede prendono posto nella sua arte le visioni della scienza. La fede ci descrive le grandi giornate di Dio che finiscono dove cominciano le giornate dell'uomo e della sua umanità, e noi oggi abbiamo cercato di ricostruire le giornate dell'umanità. Il Wildt accetta le grandi linee della ricostruzione storico-scientifica. Anche qui un crescendo, uno sviluppo, un progresso. Prima le due grandi giornate preistoriche della pietra e del metallo; poi le due giornate storiche: ho detto giornate per continuare il linguaggio biblico, ma queste giornate dell'uomo sono epoche, età vere e proprie”⁹⁹. Ed ecco che l'Album ci squaderna le immagini della “Età della pietra”, della “Età del metallo”, e quindi: l’“Età del Paganesimo” e poi

⁹⁸ G. SEMERIA (Mario Brusadelli), *Lo “Speculum astronomiae” e la sua attribuzione a Ruggero Bacone secondo il P. Mandonnet*. Nota critica, in «Rivista di Filosofia Neoscolastica», 6 (1914), pp. 572-578.

⁹⁹ SEMERIA, *Le Grandi giornate di Dio e dell'Umanità*, op. cit., p. 4.

l'«Età del Cristianesimo»: «Protagonista Dio, deuteragonista l'uomo», proclama, nel suo testo, padre Semeria; «Dio che crea tutto per l'uomo, l'uomo per sé: l'uomo che ascende faticosamente, ma sicuramente al suo Padre, al suo Dio, per le vie del dolore, del lavoro, della bellezza, della bontà»¹⁰⁰. La sequenza dei contesti storici con le definizioni delle «Età» sembrano quasi voler come reinterprete la «questione biblica» nell'ambito dell'Album delle *Grandi Giornate di Dio e dell'Umanità*, chiamando in causa l'esegesi della tradizione dell'Esamerone, da Ambrogio a Basilio, sino alle radici della moderna inquietudine, così come la si può veder espressa dal Tasso — con il *Mondo Creato* — e quindi nella collegata referenza del Du Bartas e della sua *Semaine*¹⁰¹.

Il rimando tra le *Giornate* del Wildt e il *Mondo Creato* del Tasso è un collegamento che ci può far risalire alle sue esperienze formative. In particolare si deve ricordare la privilegiata sua esperienza presso il citato romano Circolo San Sebastiano. È documentato che tanto il giovane Semeria, quanto il confratello Ghignoni, parteciparono alle celebrazioni per il terzo centenario della morte di Torquato Tasso, tramite il Comitato eletto dal Circolo Romano di Studi San Sebastiano per le onoranze a Torquato Tasso, di cui rimane ora la pubblicazione, datata a Roma il XXV Aprile MDCCCXCV¹⁰². Tale raccolta di studi dedicati dal Circolo S. Se-

¹⁰⁰ ID., p. 6.

¹⁰¹ ID., p. 10.

¹⁰² *Torquato Tasso. XXV Aprile. MDCCCXCV*, Roma, Unione Cooperativa Editrice, 1895, a cura del Comitato eletto dal Circolo Romano di Studi San Sebastiano per le onoranze a Torquato Tasso. Nella pubblicazione gli interventi seguono la cadenza alfabetica degli autori e non la sequenza tematica dell'argomento. Così dei barnabiti, si legge prima il testo di padre Alessandro Ghignoni e poi quello di padre Giovanni Semeria. Entrambi affrontano la questione del «Mondo Creato»: il Ghignoni, da pagina 18 a pagina 21, si sofferma sul *Mondo creato* per tramite di un codice costretto dal barnabita ad una stringente analisi filologica: «Il codice Torinese N.VI, 28 sarebbe quello trascritto dall'Ingegneri per l'Ed. Viterbese del *Mondo Creato*. Se l'ipotesi rovinasse a un esame dei mss., resterebbe sempre importante la notizia d'un secondo codice del M. C. a Torino», conclude Ghignoni. Padre Semeria si riserva, invece, un intervento sintetico — che riempie la pagina 63, dal titolo *Le sette Giornate del Mondo Creato* — di valutazione critica del lavoro del Tasso: «Se non fosse del cantore della *Gerusalemme liberata*, il poemetto cosmogonico *Le sette giornate del mondo creato* andrebbe smarrito o quasi tra i vari poemi sacri, che, durante il Cinquecento e più specialmente verso la fine di quel secolo, espressero o i pentimenti individuali o il nuovo soffio religioso che alitava dopo il Concilio sulla nostra società prima paganeggiante». Rimandando alle referenze della Vittoria Loffredo e al Du Bartas della «Semine ou création du monde», Semeria accoglie nel riconoscimento la intima giustificazione dell'opera: «Biblica dunque questa volta, e per la prima volta in vita sua, la materia del poema e della Bibbia stessa fissata la tela (...) scarsi elementi biblici ha il poema (...) tradotti i passi del «Genesi» indispensabili, imitati qua e là alcuni luoghi del Vecchio e Nuovo Testamento, biblico colorito non mai». E poi scrive: «Si cercava nella prima pagina della Genesi una scienza che l'autore non ci mise, o meglio si sostituivano alle semplicissime e popolari concezioni bibliche gli elaborati sistemi della Grecia, come oggi — osserva padre Semeria — le scoperte più recenti della geologia o, se fa d'uopo, le ipotesi evoluzionistiche. Il poema così sdruciolò insensibilmente dalla Bibbia nella scienza, divenne da religioso didascalico».

bastiano al Tasso si inserisce — ricorda Nello Vian nel suo citato saggio *Sodalizi Cattolici Romani*¹⁰³ — tra la pubblicazione del 1893 dedicata a *Leone XIII pontefice massimo nel suo giubileo episcopale*, e quella del 1896 *Nel secondo centenario della nascita di Sant'Alfonso Maria de' Liguori*. E tra le altre manifestazioni culturali proposte dal Circolo San Sebastiano si dovranno ricordare una “commemorazione di S. Gregorio Magno” — nel 1890 — e una memoria su S. Luigi Gonzaga — nel 1891 — di cui Nello Vian ricorda l'interessante “esposizione Aloisiana”, per via di una segnalazione riportata da «La Civiltà Cattolica», da cui si evince come al Circolo di San Sebastiano si tenesse di gran conto l'attenzione all'arte in quanto documentazione storica:

«Chi, passato Ponte S. Angelo, attraversa piazza Pia, prima d'entrare in Borgo Nuovo, vede alla sua destra il palazzo delle scuole tenute dai fratelli della Misericordia. Quivi a pian terreno in tre abbastanza grandi sale, oltre l'atrio, si son raccolti per cura d'un Comitato del Circolo S. Sebastiano, gli oggetti riguardanti in qualche modo l'istoria di S. Luigi. “Esposizione Aloisiana”, si legge al di fuori sulla porta d'ingresso. Domenica 13 corr. Alla presenza d'uno scelto uditorio se ne fece la solenne inaugurazione. Il sig. prof. O. Marucchi, presidente del Comitato, espone in un breve discorso la convenienza che il Circolo romano di S. Sebastiano (come avente per scopo la concordia della scienza con la fede) si assumesse il compito d'onorare il Gonzaga in questo terzo centenario della sua morte, con esporre quanto la storia e l'arte tramandarono fino a noi intorno al giovane immacolato»¹⁰⁴.

L'analisi di Semeria, nei confronti dei disegni del Wildt, concede che l'artista debba anche «dire e voler dire qualche cosa all'Umanità» e ribadisce come tale condizione «extraestetica sia una finalità pericolosa (...) per cui ne venga fuori qualche cosa che sarà una tesi filosofica, o una predica religiosa, ma non una visione (...). Il poeta vero si sbizzarrisce a fare il poeta a costo di dire poche cose». Tali annotazioni possono essere come anticipate proprio da quel che Semeria scriveva nel 1895 per il Tasso del *Mondo Creato*: «La sola poesia possibile è in tal genere la descrizione, oppure bisogna che parli di tutte quelle verità non la mente, ma il cuore commosso. Il Tasso tentò la descrizione, ma alla sua tavolozza di pittore mancavano colori vivaci: troppo di rado ebbe ricorso allo spedito (*sic!*) degli episodi», concludendo che quella del Tasso «è completamente un'opera mal riuscita. Tuttavia non fu opera vana la sua: non vana per la letteratura mondiale, se pure ha, come si dice, suggerito al Milton l'idea del suo *Paradiso Perduto*; non vana per la letteratura nostra,

¹⁰³ VIAN, *Sodalizi romani* cit., p. 775, nota 28.

¹⁰⁴ «La Civiltà Cattolica», XIV, 12, 3 ottobre 1891, p. 97.

se pure ha, come pare, convinto i nostri poeti a trar partito dalla scienza, e scienza ben altrimenti geniale che non fossero gli artificiosi sistemi greci, per la lirica coi quadretti vivaci, con l'entusiasmo e il volo libero per le dischiuse regioni dell'infinito»¹⁰⁵.

È molto probabile che Semeria nel 1924/1925 abbia collegato la giovanile sua riflessione sul "Mondo Creato" del Tasso con la complessa articolazione progettata per le *Giornate*, così come le andava proponendo con il Wildt. E c'è da chiedersi se Giovanni Semeria, in questa esperienza delle *Grandi Giornate*, non abbia anche voluto tener presente il lavoro del Donadoni, lo storico della letteratura che fu partecipe di quella solare stagione romana¹⁰⁶ e a cui si debbono i lavori monografici dedicati al Foscolo (1910), al Fogazzaro (1913) e quindi al Tasso che, del 1921, si presenta come una importante monografia edita in prima edizione a Firenze nel 1921 e che dal 1928 al 1967 è stata in ristampa. La nota "Al lettore", in apertura al suo volume *Torquato Tasso. Saggio critico*, porta la data: Roma, Ottobre 1919, e nel capitolo che verte sul *Mondo Creato*, il titolo insiste sulle bibliche *Giornate: Le Sette Giornate*. Donadoni, infine, esprime un rimarchevole capovolgimento di valutazione rispetto a quanto fu scritto a suo tempo dal Semeria, nel 1895: «Terminate un anno prima della morte, le *Sette Giornate del Mondo Creato* sono la manifestazione più alta o più ricca del religiosissimo e del cattolicissimo Tasso»¹⁰⁷. In quel 1925 — che, lo si ricorda ancora, fu l'anno della presentazione alla milanese Sala Pesaro delle *Grandi Giornate* del Wildt — si potrebbe anche ipotizzare addirittura che Semeria poteva sentire così presente il lavoro del Donadoni e della sua recente morte (Milano, 15 giugno 1924), che quella tematica delle *Grandi Giornate* potrebbe essere intesa anche quale sorta di omaggio al "revisionista" di Fogazzaro e allo studioso del Tasso.

La realizzazione del percorso narrativo-iconografico con le *Grandi Giornate di Dio e dell'Umanità*, comunque, resta un documento di limpida espressione della capace sintesi del barnabita che ricongiungendosi, per via dell'Adolfo Wildt, al Torquato Tasso del "Mondo Creato", certo veniva a recuperare la letteratura patristica, con l'*Esamerone* riletto da Ambrogio ad Agostino, a Basilio Magno e a Gregorio di Nissa, rievocando la metodica critica dell'ermeneutica biblica, in su, risalendo — proprio insieme con il Tasso — fino a Lucrezio e a Ovidio, e a "ricongiungersi" con Dante reinterpretati con la disinvoltura del moralista francese

¹⁰⁵ SEMERIA, *Le sette Giornate del Mondo Creato*, in *Torquato Tasso. XXV Aprile MDCCCXCV* cit., p. 63.

¹⁰⁶ E. Donadoni, voce a cura di L. Strappini, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, pp. 801-806.

¹⁰⁷ E. DONADONI, *Torquato Tasso*, Firenze 1928, p. 546.

della *Semaine*, il Guillaume de Salluste Du Bartas¹⁰⁸. Scrive Eugenio Donadoni nel capitolo dedicato alle *Sette Giornate*: «Il poeta dell'epopea umana vuole ora cantare l'epopea divina della creazione (...). Il Tasso destina alla apologia del cattolicesimo la sua non mediocre, anche se affrettatamente acquisita, cultura teologica, e la sua virtuosità dialettica. Il *Mondo Creato* vuol essere un poema didascalico sopra una trama narrativa: il poema della filosofia e della morale cattolica»¹⁰⁹. Il brano di Donadoni sembra quasi che sia stato tenuto di conto dal Semeria per ribaltare, simmetricamente in opposizione, l'interpretazione dello storico della letteratura. In alternativa al Donadoni infatti Semeria, come si è già visto, spiega nel suo testo del 1895 per il "Mondo Creato", che «Il Tasso tentò la descrizione, ma alla sua tavolozza di pittore mancavano colori vivaci»¹¹⁰. E tale questione della "descrizione" si riporrà con la Presentazione delle Grandi Giornate dei disegni del Wildt. Nel testo per le opere del Wildt, infatti, Semeria ribadirà quanto il dato "contenutistico" nuoccia al lavoro artistico, e dunque porrà la questione dell'errore di quel che chiamerà "il fare didascalico", scrivendo, come si è visto e come si ripete, nell'Album wildtiano: «La poesia didascalica è l'immagine del pericolo incombente sui pittori e gli scultori simbolici [...] per cui è necessario [...] trovare l'equilibrio tra l'idea insinuata e la forma bella, immaginosa: ecco il segreto dell'artista»¹¹¹.

Come il Tasso guardò all'Arnolfo del "Presepe" in S. Maria Maggiore — «Pensiero, aperto è il Cielo, e mille e mille / corone e fiamme e

¹⁰⁸ Si veda Torquato TASSO, *Il mondo creato*, testo critico a cura di P. Luparia, Alessandria 2007, il quale non tiene conto dei padri Semeria e Ghignoni, e del fascicolo che il Circolo S. Sebastiano ha dedicato al terzo centenario della morte del Tasso. Si possono confrontare, relativamente al *Mondo creato*, lo storico testo di DONADONI, *Torquato Tasso*, op. cit.; e la recente monografia di C. GIGANTE, *Tasso*, Roma 2007.

¹⁰⁹ DONADONI, *Torquato Tasso* cit., p. 546.

¹¹⁰ SEMERIA, *Le sette Giornate del mondo Creato* cit., p. 63.

¹¹¹ SEMERIA, *Le Grandi Giornate di Dio e dell'Umanità*, op. cit., p. 5. In correzione bozza di questo intervento, è giunto il volume con cui si pubblica l'inedito diario di P. Giovanni Semeria *Anni Terribili. Memorie inedite di un "modernista" ortodosso (1903-1913)*, a cura di A. Gentili e A. Zambarbieri, Cinisello Balsamo (Milano) 2008. Lo scritto non soltanto illumina numerose vicende di quel decennio agli albori del nuovo secolo, bensì conferma di padre Semeria la continua sua attenzione al mondo dell'arte. Ad esempio, si veda alla pagina 75, dove si legge dell'impegno al progetto educativo: «Volevo creare nei giovani l'amore delle cose belle, la curiosità storica, geografica, artistica»; alla pagina 115, dove i curatori riportano un brano di confronto da *I Miei quattro papi*, da cui lo sguardo e il pensiero di Semeria per Raffaello; e alla pagina 134, con la citazione della "bellissima vetrata" dei rosminiani. Altresì le *Memorie* rivelano un importante documento esistenziale e culturale: la diretta conoscenza e il reciproco scambio di idee e, si intuisce dal racconto, la constatazione di una reciproca stima tra il giovane Semeria e l'anziano benedettino Desiderius Lenz, il fondatore della Beuroner Kunst e colui che a Montecassino, in diversi periodi tra fine Ottocento ed inizi del Novecento, curò i cicli pittorici e a mosaico tra la Torretta e la Cripta che, rinnovata, fu inaugurata nei primi di maggio del 1913 (si veda alle pagine 144-145).

lampi / d'Angelico splendor l'han fatto adorno» — così sembra quasi che padre Semeria e il Wildt poterono “ripetere” i versi del medesimo Torquato Tasso che, nel sonetto dedicato *Al padre Fra Lodovico da Siracusa*, scriveva:

«Scolpisci, prego, in me divota imago/ che dentro porti e le sue piaghe e
i segni/ di quel fuoco divin mai sempre ardente. // Scolpisci pur con
l'opre e con gli accenti/ la sua pietade e gli altrui ferì sdegni/ in quel dia-
spro, ond'è 'l mio cor sì vago».

