

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTE CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

«Un intrico di filamenti visibili ed invisibili». Percorsi tra arte e poesia in Mario Luzi

Irene Baccharini

I. La scoperta dell'arte fu per Mario Luzi prima di tutto la scoperta di una città, il riconoscimento di un luogo che «preesisteva»¹ già in lui come immagine mentale: Siena, nel modo folgorante in cui apparve al poeta appena tredicenne, avrebbe segnato per sempre il suo modo di osservare le cose, gli avrebbe donato quella immediatezza di sguardo che vuol dire fare esperienza di ciò che si vede. Secondo Luzi «un luogo diventa essenziale per un artista quando non lo vede più neanche come un “luogo”, non se lo propone: lo vive, lo assume dentro di sé».² Ciò avvenne proprio «in quell'abbagliante apparizione che fu Siena in quell'età. Non era una cornice ma una parusia, come si direbbe nel linguaggio sacro, un manifesto enunciarsi del vero».³ Per questo Luzi afferma di aver imparato a Siena, anzi da Siena, dall'essenza della città che respirò da subito, «quel rapporto tra concretezza del dato reale e ricerca dell'immediata sublimazione in modo che svetti».⁴ È sul valore di questa «parusia» che bisogna soffermarsi per comprendere la sensibilità per le arti figurative che Luzi sviluppò successivamente: il maturare di una concezione estetica a partire dall'accadimento estetico dell'incontro con Siena.

[...] l'arte soprattutto moltiplicò l'emozione di essere in Siena, di vivere in Siena, in questa entità così circoscritta eppure così universale com'era ed è Siena. L'arte è effettivamente un moltiplicatore sterminato della potenzialità di un luogo, e di una mente e di uno spirito e di una civiltà e Siena appunto mi si affacciò attraverso l'arte proprio nel momento in cui io scoprivo l'arte, il desiderio di intendere qualcosa dei nostri antenati attraverso le loro immagini.⁵

La scoperta di Siena è dunque la scoperta dell'arte, ma anche «della lingua nella sua più pura, casta potenza»:⁶ è qui l'origine dell'«intrico di filamenti visibili ed invisibili»⁷ che il poeta riconosce alla base dell'ispirazione originaria del *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*. Questa raccolta,

¹ MARIO LUZI, *Toscana mater*, Novara, Interlinea, 1994, p. 99.

² *Ivi.*, p. 9.

³ *Ivi.*, p. 99.

⁴ *Ivi.*, p. 100.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi.*, p. 99.

⁷ A Bellariva. *Colloqui con Mario*, in MARIO LUZI, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998, p. 1287.

che rientra nell'ultima fase della produzione poetica di Luzi, assume un valore fondamentale sia all'interno dello sviluppo della poetica dell'autore, sia nell'ambito del nostro discorso. Quando infatti Stefano Verdino chiese a Luzi quali ragioni lo avessero spinto a fare di Simone Martini il protagonista di un'opera poetica, egli rispose:

Ci sono molte ragioni indicibili penso; comunque non analizzabili del tutto: il fatto autobiografico della mia adolescenza senese, della mia nascita all'arte e alla poesia in Siena, sotto questi grandi emblemi della pittura senese. Simone riassume quella stagione, è un *numen* di tutta questa atmosfera adolescenziale, divenuta costitutiva della mia persona interna.⁸

È interessante confrontare questo passo con quanto Luzi aveva affermato solo qualche anno prima parlando dell'attrito tra la componente senese e l'impossibilità di sentirsi del tutto fiorentino:

[...] questa mia differenza è veramente una componente senese. È una qualità, non so se positiva, che mi isola dagli altri, mi separa dagli altri fiorentini anche molto intelligenti, anche molto ammirati da me. Mi sono sempre covato nel segreto dei miei intimi disegni una specie di parlata, un monologo di pittore senese di fronte alla nuova arte giottesca e fiorentina. Ci penso da tanto tempo che non la farò più, poi, come spesso accade. Però se riuscissi a farla esprimerei qualcosa di molto mio, di molto profondo in me. Penso a un confronto tra Simone Martini, per esempio, e i suoi contemporanei fiorentini, a Simone Martini che parla, che ragiona su questa nuova arte fiorentina più realistica.⁹

Da queste righe emerge quanto l'identificazione del poeta con l'arte senese, e in particolare con Simone Martini, fosse radicata nel profondo e quanto per Luzi vivere la città di Siena abbia significato vivere la sua arte. Un'arte non confinata nel passato, ma sempre viva: il poeta è testimone di questa continuità e protagonista egli stesso. Un'arte che ripropone le sue suggestioni in modo improvviso e vivissimo. Può accadere, infatti, che la mente si perda in uno spazio irreal eppure già conosciuto: l'immagine mentale, di cui si diceva all'inizio, si specchia nelle immagini di artisti passati e si viene a fondere con lo spazio reale. Così nella prosa *Ritorno a Siena* il poeta ricorda come da ragazzo

la mente tornava esaltata a certe immagini dell'arte senese che allora mi pareva più di altre esprimessero quella raccolta vertigine: la misteriosa, deserta cavalcata di Guidoriccio da Fogliano si associava immancabilmente ai

⁸ *Ibid.*

⁹ MARIO LUZI, *Toscana mater*, cit., p. 102. Il brano *Siena in cuore*, da cui è tratta la citazione, è il testo della Lezione magistrale tenuta il 5 ottobre 1991 all'Università per stranieri di Siena ed era già apparso in MARIO LUZI, *Siena e dintorni. Poesie e prose*, a cura di Carlo Fini, Siena, Il Leccio-La Copia, 1996.

miei pensieri e quella landa tra quelle rocche era allora la campagna circostante e quella favola tutta la vita, la sua essenza, la sua febbre.¹⁰

Nello stato d'animo del poeta si realizza la fusione tra paesaggio reale e paesaggio immaginario, in un contatto immediato con l'arte che rivela l'essenza stessa della vita. Ancora più esplicito l'episodio raccontato nella prosa *Toscana*, in cui il titolo scelto esprime bene il senso che il poeta ha dei suoi luoghi: durante un viaggio in treno, mentre il poeta si riconosce in uno stato «triste, buio e senza incanto», e non riesce a sentirsi «in armonia con la terra»,¹¹ accade un sorprendente riconoscimento.

[...] mi accorsi della donna che sedeva di fronte a me, nel senso della marcia del treno, immobile, con lo sguardo al paesaggio in fuga. Era una donna non bella, dal colore afflitto, dalle mani lunghe e piane. Avvertii prima di tutto il silenzio innaturale che la circondava. Mi misi a guardarla attentamente e subito qualcosa cominciò a risalire in me, qualcosa di mio e di antico che gradatamente, in mezzo a uno sterminato silenzio, mi riavvicinava a lei e con lei alla terra e al sole. Sapevo di conoscere quella donna e il silenzio che la circondava lo sentii estendersi in me e intorno a me, crescendo a dismisura come una cosa ben nota. Non riuscivo tuttavia a individuare lei [...]. Infine mi spostai leggermente per poterla guardare contro il vetro e contro il paesaggio. Allora la riconobbi. L'avevo vista in piedi, ammantata, presso la Regina di Saba, là dove questa adora genuflessa il ponticello di legno nell'affresco di Piero ad Arezzo. Era lei e non era mutata.¹²

Continuità nel tempo e nello spazio: come il poeta può ascoltare la sua senesità nella 'parlata' di Simone Martini, così la donna dell'affresco di Piero Della Francesca può apparire su un treno, nell'attimo in cui anche il paesaggio, la natura partecipano a questo riconoscimento. Ricongiungimento tra «qualcosa di mio» e «qualcosa di antico», dice infatti il poeta: in questa prospettiva l'arte non è un oggetto di cui ci si appropria, ma un universo in cui si entra. È interessante notare, in questo passo, che il riconoscimento della donna è simultaneamente riavvicinamento alla terra, motivo centrale in tutta la poetica di Luzi.¹³ Nell'accadimento di questa agnizione, nel ritrovamento dell'armonia naturale cade allora qualsiasi opposizione o separazione

¹⁰ MARIO LUZI, *Ritorno a Siena*, in *Trame*, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 103-105: 104.

¹¹ MARIO LUZI, *Toscana*, in *Trame*, cit., p. 66.

¹² Ivi, pp. 67-68.

¹³ La prosa *Toscana*, contenuta in una sezione intitolata *Punti infermi*, appartiene agli anni 1943-1944. Non è fuori luogo né secondario ricordare che intorno a quegli anni, nel 1942, Luzi aveva riflettuto sul *senso della terra nella poesia*, affermando l'importanza che la poesia accogliesse «quel profondo soffio tellurico che è la persuasione fisica e insieme la vertigine dell'esistenza e che consente dunque di rappresentare i gesti dell'uomo nella loro pienezza» (MARIO LUZI, *Piccolo catechismo*, in *L'inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 78). Da queste parole si può comprendere come il sentimento di disarmonia e di successiva armonia con la terra non sia un semplice stato d'animo: il contatto felice con la natura, con la terra, diventa condizione essenziale per un'esperienza poetica che nasca dallo stupore.

tra natura e cultura e il poeta diviene testimone di questi due mondi che nell'istante di apparizioni fugaci si compenetrano.

Questa compenetrazione è sottolineata dal poeta anche riguardo ad un'altra città, con cui egli non si è mai identificato del tutto, ma che pure gli ha trasmesso un «codice interno»:¹⁴ Firenze. Come si è visto dal passo precedentemente citato, Luzi ha sempre avvertito un certo attrito tra la sua componente senese e la sua fiorentinità, attrito anche in questo caso interpretato e riletto attraverso la mediazione dell'arte. Eppure l'attaccamento a Firenze si esprime come una «intermittenza del cuore», attraverso «rapide e profonde riappropriazioni»:¹⁵ l'essenza della città si mostra allora al poeta in elementi diversi, la pietra, l'acqua, la luce ... La pietra, per esempio, è

la materia prima scesa dalle cave dei primi monti a settentrione per innalzare le sue fabbriche, costruire le sue case, lastricare le sue strade, ma il servizio a cui è stata piegata non impedisce alla pietra di ricomporsi in un universo minerale dentro il quale quello vegetale e quello animale sono annidati. [...] Il fatto è che la pietra vive, l'opera a cui è stata asservita non le ha tolto né la vita né la sensibilità agli eventi mutevoli della terra e del cielo. [...] Il fatto è che l'architettura fiorentina è sempre rimasta vicina alla materia grezza ancora viva [...].¹⁶

L'acqua, invece, «illumina la pietra serena, [...] ingentilisce o dilava la città, la esalta nella sua vivezza cangiante o l'annulla, la spoglia della sua storia la rifonde con la rude natura dalla quale è uscita».¹⁷ Anche in questo caso, le parole di Luzi confermano una capacità di sguardo che indica profonda aderenza alla realtà, in un'esperienza che annulla la distanza tra soggetto che guarda e oggetto guardato. Ma soprattutto questo passo conferma il particolare modo che Luzi ha di leggere il paesaggio, di viverlo in una dimensione di assoluta continuità di natura e cultura. «il vento, il fiume, la terra, la città – afferma Stefano Verdino parlando del *leitmotiv* del paesaggio in Luzi – diventano non più componenti di una scena, ma attori sempre più con parti protagoniste».¹⁸ Proprio sul connubio tra acqua e pietra, a distanza di anni Luzi ha scritto una poesia intitolata *La città e il fiume*, contenuta nella raccolta *Dottrina dell'estremo principiante*.¹⁹ La città, opera dell'uomo e il fiume, opera della natura, sono entrambi protagonisti di una vicenda cosmica che Luzi osserva dall'interno: lo sguardo del poeta contempla l'opera dell'uomo nell'*opera del mondo*. È proprio il termine 'opera' ad acquisire un significato fondamentale in questo contesto, come testimonia anche l'azione drammatica *Opus florentinum*, scritta nel 2000 alle soglie del settimo centenario della

¹⁴ MARIO LUZI, *Paragrafi fiorentini*, in *Trame*, cit., p. 109.

¹⁵ Ivi, pp. 109-110.

¹⁶ Ivi, p. 110.

¹⁷ Ivi, p. 111.

¹⁸ STEFANO VERDINO, *Paesaggio e poesia*, in *Toscana mater*, cit., pp. 11-12: 11.

¹⁹ MARIO LUZI, *Dottrina dell'estremo principiante*, Milano, Garzanti, 2004, p. 49.

fondazione di Santa Maria del Fiore, «madre di tutte le chiese fiorentine».²⁰ Il termine latino ‘opus’ indica qui sia il lavoro testuale del poeta, sia l’opera architettonica della chiesa e non è difficile sentire nelle parole di uno dei personaggi del dramma, un operaio appunto, la voce dello stesso Luzi che avverte «questo raro privilegio di operare dentro un’opera che viene da lontano e va molto lontano, più grande di noi e della nostra generazione».²¹ L’intuizione più bella del poeta sta nell’aver dato voce anche alla chiesa, che con le sue parole testimonia come anch’essa sia inserita in un’opera più grande, mai compiuta:

Vorrei fossimo uniti tutti insieme, figli miei, per essere
una roccia
su cui possa posare il piede
che arriva
e prendere slancio per il volo.
Perché questo ci è chiesto,
figli miei, di crescere
nel tempo: questo ci giustifica.²²

«questo ci giustifica», espressione che potremmo così parafrasare: questo ci fa situare «nel giusto della vita» e, quindi, «nell’opera del mondo», secondo i due versi che Luzi non casualmente ha scelto come titoli sotto cui riunire le prime due fasi della sua produzione poetica. È proprio nel mondo che si spiega quell’«intrico di filamenti visibili e invisibili»: si è parlato di continuità tra natura e cultura, ma anche tra arte ed esperienza dell’arte, tra eventi biografici e memoria culturale, tra poesia e suggestioni pittoriche. Ciò che garantisce questa continuità è l’occhio del poeta, che non filtra la realtà, ma anzi si assimila ad essa. «Il mondo non ci sta nelle tele di un pittore»,²³ afferma il vecchio Pontormo protagonista della *pièce* teatrale *Felicità turbate*, ma una tela, o una poesia, possono trovare posto nel mondo e questo sembra essere il fine del viaggio poetico di Mario Luzi.

II. Non stupisce, allora, che questa continuità si estenda anche al modo in cui Luzi ha esercitato la critica d’arte. Come ha scritto Nicola Miceli, curatore del volume che raccoglie gli scritti di Luzi sull’arte,

la ragione prima e la scaturigine del suo interesse per le arti figurative, certo sollecitato e alimentato sin dagli anni giovanili dall’eccezionale fervore dell’ambiente fiorentino alla metà degli anni Trenta, è da ricercarsi

²⁰ MARIO LUZI, *Opus florentinum*, Locarno, Armando Dadò editore, 2002, p. 5.

²¹ Ivi, p. 38.

²² Ivi, p. 66.

²³ MARIO LUZI, *Felicità turbate*, Milano, Garzanti, 1995, p. 44.

nell'intimo suo laboratorio visionario. Ossia non si configura diversamente l'intenzione del lettore d'arte dalla vocazione del poeta.²⁴

Se negli anni senesi l'accostamento all'arte avviene in modo immediato, come memoria culturale che quasi inconsciamente si insinua nell'animo del poeta, successivamente, nel vivo ambiente di Firenze, che offre al giovane Luzi la possibilità di conoscere e frequentare diversi artisti, questo diventa un modo per portare avanti un discorso che coinvolge il senso stesso del fare poesia. È bene sottolineare, quindi, l'importanza di queste due componenti: una che agisce in modo più inconscio nell'intrico di vita, arte e poesia, l'altra che si esprime in modo più esplicito nel discorso critico sull'arte. Tra queste due componenti non c'è separazione, perché entrambe concorrono a definire il più ampio significato accordato da Luzi alla creazione artistica.

Dopo aver quindi visto come sia avvenuta per l'autore l'iniziazione all'arte e quali forme e significati abbia assunto in alcuni momenti del suo itinerario poetico, possiamo accostarci all'ambito più propriamente estetico: si vedrà, infatti, che attraverso il giudizio che il poeta formula nei confronti di determinati pittori, si viene a definire in modo più ampio la stessa concezione artistica di Luzi. Come ha notato assai giustamente Marcello Ciccuto, «lo strumento conoscitivo luziano si adegua [...] plasticamente ai singoli e differenti linguaggi, riconducendoli però alla disciplina del suo proprio sguardo "d'arte" e al crivello di una prova imposta dall'esigenza di creare, fra compagni di strada, una poesia integrale e continua del mondo».²⁵

Ciò che Luzi ha ribadito nel corso degli anni in numerose pagine di critica²⁶ è la necessità che il processo creativo, poetico ma anche artistico, si inserisca nel più universale processo di «creazione incessante», per aderire a quell'idea di naturalezza che l'autore ha posto alla base della sua poetica.

Su queste premesse si orienta anche il giudizio sui pittori. Ciò che lo colpisce di Georges Braque, ad esempio, e che glielo fa apparire come «il più virtuale e il più attuale dei moderni» è il vederlo «immerso nel flusso della creazione».²⁷ Ancora più interessanti le pagine dedicate a Matisse, che Luzi fa rientrare in quegli «amori fondamentali che non hanno una stagione precisa».²⁸ Il poeta osserva in un quadro come la *Joie de vivre* «un ritmo da attribuirsi tale e quale a quello dell'universo», «l'estasi di partecipare al suo perpetuo avvenimento, alla sua epifania e al suo moto intrinseco».²⁹ È soprattutto sul concetto di ordine e di armonia che la linea critica di Luzi si mostra particolarmente intuitiva. Secondo le parole dello stesso Matisse, l'uso dei colori è finalizzato ad

²⁴ *Luzi critico d'arte*, a cura di Nicola Miceli, Firenze, LoGisma, 1997, p. 27.

²⁵ MARCELLO CICCUTO, *La scrittura totale di Mario Luzi lettore d'arte*, ivi, p. 18.

²⁶ Cfr. ad esempio quanto Luzi afferma ne *La creazione poetica?*, in MARIO LUZI, *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, a cura di Giancarlo Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995, pp. 135-164.

²⁷ *Luzi critico d'arte*, cit., p. 40.

²⁸ *Ivi*, p. 43.

²⁹ *Ibid.*

«un'armonia vivente dei toni» e Luzi parafrasa con queste parole: «è un altro modo per dire il principio unitario e continuo che regola la vita se riusciamo a trascendere la superficie frammentaria e contraddittoria».³⁰ Infatti, la gioia di vivere che il poeta scorge come nucleo animatore della pittura di Matisse consiste nel fatto che l'artista «non fa violenza alle cose», ma «recepisce l'armonia in cui sono poste e ne definisce la presenza nel movimento e nella quiete. Movimento e quiete ... essi si integrano (e forse si identificano) nell'essenza del mondo che è la luce».³¹ In questo contatto con il principio unitario, nel raggiungimento dell'armonia formale e tonale che Luzi vede nei quadri di Matisse, c'è in definitiva «il senso attento di andare così ripetendo l'ordine della necessità cosmica».³² È molto interessante confrontare queste parole con quanto Luzi ha affermato diversi anni dopo «sulla legittimità intrinseca di una letteratura del cosmo»:

ogni grande opera dell'ingegno poetico non solo riflette e a suo modo asseconda la doppia epifania del cosmo – quiete e moto, stasi ed estasi – ma partecipa anche del suo dualismo o dramma così come lo ha istituito il pensiero religioso: luce e ombra, stasi ed estasi. L'opera creativa e poetica allora da un elementare rispecchiamento cosmico comune a tutti i prodotti della cosiddetta genialità – che in sostanza è congenialità con il principio – si espande in una sua vera e propria cosmologia, tende cioè a creare e perfino a perfezionare un universo contiguo, distinto ma profondamente omogeneo con quello della natura: della natura già nata e appunto della *natura naturans*.³³

Mi sembra rilevante la somiglianza della terminologia usata nei due diversi contesti, a testimoniare la coerenza del pensiero estetico di Luzi che vede la creazione artistica inscritta nella creazione del cosmo. Quali siano poi i caratteri che contraddistinguono la creazione poetica e in che cosa lo strumento della parola mostri le sue peculiarità è un discorso non affrontabile in questa sede; quello che invece assume rilievo è proprio l'esistenza di un preciso lessico estetico luziano.

Così, anche scrivendo su un pittore come Carlo Carrà, Luzi porta avanti il suo discorso poetico ed estetico. Di Carrà il poeta sottolinea la «carità naturale» e già questa espressione è indice di una profonda e significativa affinità. La grandezza del pittore consiste, secondo Luzi, nell'aver saputo coniugare questo candore, questa sua «innocenza», con l'«operazione culturale dell'incontro con Giotto»: in questo modo l'artista «raggiungeva all'interno del suo paziente lavoro quell'inseparabile amalgama di scienza e innocenza da cui, a ben guardare, son venute tutte le opere che hanno valore e durata di fondamento».³⁴ Di scienza e innocenza, infatti, Luzi parla anche a proposito di un altro

³⁰ Ivi, p. 44.

³¹ Ivi, p. 45.

³² *Ibid.*

³³ MARIO LUZI, *Glaucoptide, poesia e oceani*, in ID., *Vero e verso*, a cura di Daniele Piccini e Davide Rondoni, Milano, Garzanti, 2002, p. 236. Si tratta del testo di una conferenza tenuta in occasione del Convegno internazionale *The ocean floor: observation theory and imagination*, Roma 13-14 ottobre 1994.

³⁴ *Luzi critico d'arte*, cit., p. 47.

grande personaggio, definendola come «una impensabile associazione» che sta alla base di tale «prodigioso» artista: si tratta di Dante, poeta centrale per Luzi. L'affinità con Carrà è confermata anche dalla «sottintesa religione dello sguardo» del pittore, dal momento che per lui «la più meravigliosa avventura dell'uomo era la sua presenza su questa terra, tra l'opera della natura e la sua propria che la prolunga».³⁵ Impossibile non cogliere l'eco della poetica della naturalezza di cui Luzi aveva parlato anni prima, affermando l'importanza di arrivare al punto «dove la pronuncia personale del poeta è discesa e confusa in quella impersonale dell'uomo e della natura».³⁶

Su questa stessa linea si muovono le riflessioni di Luzi sulla pittura di Mario Marcucci, artista che ebbe stretti legami anche con altri poeti dell'ermetismo fiorentino, come Parronchi e Betocchi.³⁷ Con Marcucci, scrive Luzi «si ritorna a godere della dote del nostro sguardo come di una fonte e di uno strumento inesauribile di vita e di creatività intime, a vivere e a creare la natura dopo che ci s'era così spesso ridotti a commentarla».³⁸

Ma è soprattutto un altro pittore ad attirare le attenzioni di Luzi critico d'arte, quello in cui più di ogni altro il poeta vede incarnato il senso stesso della creazione artistica: Venturino Venturi. Sulla sua pittura Luzi è tornato più volte, anche per la straordinaria affinità che legava i due artisti, che li ha visti collaborare in due importanti occasioni. Oltre alle varie edizioni luziane corredate dalle illustrazioni di Venturino, vanno infatti menzionati il volume *Con gli uomini e con gli angeli. Venturino Venturi sulla traccia di Dante*, che raccoglie le tavole del maestro ed è aperto dalla prefazione di Luzi, e il testo de *La Passione* di Luzi, scritto in occasione della *Via crucis* del 1999, che nell'edizione vaticana riporta le illustrazioni del maestro. Sono questi due momenti che segnano il punto culminante di un grande sodalizio umano e artistico.³⁹ Che cosa della pittura di Venturino affascina Luzi? La risposta si trova già nel titolo del primo contributo che il poeta dedicava nel 1963 al maestro di Loro Ciufenna: *Venturino Venturi: un creatore di forme vive*. Il principio creativo che deve dare ad un'opera il respiro stesso della creazione è particolarmente presente nell'arte di Venturino, infatti «la sua potente energia creativa lo rimanda intuitivamente al principio della creazione; lo riconduce all'origine del mondo formato».⁴⁰ Venturino, secondo Luzi, è andato, più degli altri artisti, al principio stesso della creazione: questo dicono le sue forme, l'uovo, il grembo, che alludono «alla matrice e allo stampo dell'universo».⁴¹ In questa prospettiva, si deve ricordare quanto anche per Luzi, soprattutto nell'ultima fase, l'immagine della maternità e quella

³⁵ Ivi, p. 48.

³⁶ Cfr. MARIO LUZI, *Naturalezza del poeta*, in ID., *L'inferno e il limbo*, cit., pp. 38-51.

³⁷ Mario Marcucci fu infatti chiamato 'il pittore dei poeti'. Sulle relazioni tra Marcucci e tutti i poeti dell'ambiente fiorentino cfr. l'articolo di VANDA PUCETTI, *Un pittore per i poeti*, in «Letteratura e arte», 5, 2007, pp. 163-180.

³⁸ *Luzi critico d'arte*, cit., p. 74.

³⁹ Sul rapporto tra Luzi e Venturino Venturi cfr. in particolare NICOLETTA MAINARDI, *L'arte, la vita e la parola. Mario Luzi per Venturino Venturi*, in «Letteratura e arte», 4, 2006, pp. 281-291.

⁴⁰ *Luzi critico d'arte*, cit., p. 13

⁴¹ Ivi, p. 138.

del grembo acquisiscano importanza, essendo alla base del sentimento creaturale che anima tutta l'ultima poesia.

III. Come si è visto, ciò che Luzi mette in evidenza nell'analisi dei vari pittori è la loro capacità di sguardo, uno sguardo vergine, disposto a ricongiungersi con il principio naturale del mondo: nel commentare le loro opere egli porta avanti il suo discorso sulla natura senza diventare autoreferenziale. Ci troviamo di fronte al tentativo di affermare una concezione estetica più ampia, che vuole smascherare il grande equivoco che «il dramma ideologico del romanticismo» aveva lasciato in eredità anche alla poesia successiva e cioè «l'opposizione tra arte e natura».⁴²

Ed è forse a Siena che Luzi ha esperito per la prima volta l'infondatezza di questa opposizione. Siena, città «terrosa e ultraterrena»... Ma anche a Firenze, città «narrativa», come se nel percorso tra questi due luoghi l'immagine diventasse discorso e il discorso cercasse poi di tornare alla luce dell'inizio. «È dunque un movimento verso la luce che mi guida, - ha scritto Luzi - verso un'alba attesa e ogni volta nuova, che da Firenze [...] mi porta alla «sublime» Siena [...] a questa patria materna, questa “matria” – secondo un neologismo fortemente sentito dentro i lombi –S che mi sono vista davanti come una Maestà su un trono di luce intagliato fra natura e sogno».⁴³ La stessa alba è invocata da Simone Martini in un canto corale e creaturale, dove tutti, l'uomo, l'arte, la natura, respirano l'attesa dell'Inizio, si muovono nel mistero della «creazione incessante»:

Alba, quanto fatichi a nascere!

Ti tiene

alcuno

stretta

al suo nero impedimento,

non vuole tu ti sciolga

la notte

dal suo buio grembo.

O sono io non pronto

ancora

al tuo miracoloso avvento...

Ti aspettano con me –

lo sento – i profili montuosi,

le cime,

i precipizi

del luogo e delle mente

⁴² MARIO LUZI, *Naturalizza del poeta*, in *L'inferno e il limbo*, cit., p. 43.

⁴³ MARIO LUZI, *Se un artista e un poeta vanno in giro nel Senese*, in «Corriere della sera», 29 dicembre 2004.

