

Tra la pietra intatta e quella già formata

La *Pietà* di Venturino

di Antonio Natali *

Nel ‘pieghevole’ pubblicato alla fine di novembre del 2009 in occasione del dono agli Uffizi della *Donna seduta* di Venturino Venturi, Lucia Fiaschi – che di quel dono era l’autrice munifica – rammentava parole proferite da Enzo Faraoni su Venturino, ch’era stato suo compagno di studi a Porta Romana negli ultimi anni trenta. Diceva d’essere stato colpito dalla sua bellezza, dai “suoi lunghi capelli biondi, sempre sciolti”, dalla sua vivacità e dalla sua modernità. Ma soprattutto ricordava d’essere stato impressionato dalle sue scelte espressive: “aveva uno stile francese che affermava la sua educazione e la sua vicenda biografica europea”¹. Una vicenda biografica ch’era principiata a Loro Ciuffenna e proseguita prima in Francia e poi in Lussemburgo, segnando però tutto il tragitto di Venturino; che per una disposizione culturale volta alla curiosità tenne ognora vigile l’attenzione al panorama internazionale, senza però mai deflettere dalla propria lingua originale e spregiudicata. Gli giovò in quest’attitudine intellettuale sia il soggiorno milanese sullo scorcio degli anni quaranta e la conoscenza d’artisti grandi e aggiornati, sia le puntate in Lussemburgo.

In tutto questo, Firenze (dov’era arrivato nel 1936) rappresenta la terra della tradizione che lui amava, la terra dei pittori e degli scultori umanisti (Masaccio e Donatello in primis) e di chi nel secolo dipoi aveva toccato un altro vertice di quell’espressione (Michelangelo). Artefici sublimi che lo confortarono quando si risolse a tornare nel luogo suo natale e dunque in un isolamento poetico; luogo dove nell’humus d’un passato nobilissimo continuarono a germinare i semi della sua formazione europea.

A dispetto di queste ormai acclamate virtù tutt’altro che provinciali, la poesia di Venturino, per la maggior parte della letteratura critica (questa sì davvero

¹ L. Fiaschi, “*Volevo conoscere Masaccio...*”, in ‘Gli Uffizi. Studi e Ricerche. I pieghevoli’, 41, 28 novembre 2009, pp.n.n.

provinciale), quasi non va oltre i limiti regionali. Dico poesia, giacché proprio di lirica si tratta nel caso suo. Lirica scabra; aspra talora, e financo grezza. Lirica sempre, però. Forse è per questo che le pagine più alte, ma anche criticamente più pertinenti, sul suo linguaggio si devono a Mario Luzi. E bene hanno fatto Lucia Fiaschi e Paolo Andrea Mettel (curatori dell'esposizioni della *Pietà* di Micciano antecedenti all'attuale) a pubblicare sull'opuscolo, che n'era di corredo, alcuni brani di Luzi editi in differenti stagioni. Brani dove si leva fervida e icastica la voce del poeta (quello di parola, stavolta intendo); e – come per solito capita nell'esegesi di lui – la sua parola (appunto), ch'è sempre evocativa, si fa talora onomatopeica, simulando nei lemmi e nel percorso sintattico l'eloquio di Venturino.

Una volta Luzi ebbe a dire che di Venturino l'aveva colpito “fin dai primi approcci la forma, il soffio di elementarità creatrice”. E aggiungeva – siamo nel 1968 – che seguitava a credere fosse quella “la causa del suo potente fascino. Ci sono degli artisti che spontaneamente ripropongono la natura e il principio dell'arte, rimandano cioè all'origine del suo fenomeno. Non sono artisti incolti, ma la cultura non ha in essi compito di mediazione, piuttosto potenza e libera una disposizione talmente semplice, tanto poco scomponibile da coincidere con la prima necessità che presiede all'esistenza dell'arte”². Cinque anni prima aveva scritto: “Isolato e rapito nella sua passione plastica, Venturino medita, Venturino rimugina; come ogni solitario, contiene un rudimentale filosofo: interroga il mondo da capo come se nessuno lo avesse fatto prima di lui. Le risposte più che il pensiero glielne fornisce l'istinto e l'intuito, ma senza quel rovello che tiene desti lo spirito e la fantasia, né l'istinto né l'intuito sarebbero così pronti ed accesi”³.

Venturino e, alla fine, Luzi sono due poeti cui non hanno giovato i luoghi natali (mi riferisco a Firenze e alle terre circosvicine). Voglio dire che non hanno giovato a una più larga diffusione della loro opera. Per Luzi penso a quanto poco dalle nostre parti si sia fatto per sostenerne la candidatura al Nobel; cui reputo che altri (anche in

² Mario Luzi, *Venturino Venturi degli anni '60*, in ‘Critica d'arte’, s.III,s.96.XV,1968,pp.13-18:13.

³ Mario Luzi, *Venturino Venturi: un creatore di forme vive*, ‘Quadrante’,n.20[21], maggio 1963,pp.4-5:4.

Italia) siano pervenuti più in virtù d'un supporto intellettuale e politico che per qualità letterarie (che pure, ovviamente, comunque possedevano). Per Venturino – m'è già occorso di dirlo – penso invece si sia trattato del solito incomodo paragone cui gli artefici d'ogni stagione vengono, qui da noi, sottoposti coi patriarchi illustri della nostra tradizione.

Riporto con poche varianti quanto per Venturino mi venne di dire in tempi trascorsi, quando tentai di darmi ragione della nostra indolenza nei riguardi della sua espressione. M'ero infatti persuaso (e tuttora lo sono) che da noi ci sia (forse per pigrizia, forse per abulia, forse per ignoranza, forse – mi piacerebbe sperarlo – per pudore) un'incapacità di riconoscere le voci più poetiche che vi nascono. La remora potrebbe esser connessa – come nel caso, per esempio, dell'ostentato disprezzo nei riguardi d'ogni espressione contemporanea – al peso di un'eredità incommensurabile, che ci si sente gravare sulle spalle. Eredità talmente nobile da paralizzare qualsiasi impresa competa alla nostra stagione; come se sotteso a ogni risoluzione da assumere ci fosse l'inconscio sospetto (purtroppo bisognerebbe dire certezza) che mai qualcosa si possa fare, ai giorni nostri, che sia capace di sostenere un confronto con quel passato lontano. Lontano davvero però; anzi, lontanissimo; perché l'epoche che turbano i nostri progetti sono specialmente il Quattrocento e il Cinquecento, con gli uomini che ne furono protagonisti: Masaccio, Brunelleschi, Donatello, e poi Leonardo e Michelangelo (tanto per fare i nomi più eminenti della nostra mitologia). Epoche ch'è arduo prevedere si ripetano; e antenati cui non sarà facile trovare degni discendenti, a maggior ragione a grappolo, come allora capitò.

E tuttavia l'eredità onerosa che ci hanno trasmesso non è soltanto quella tangibile (cui è d'obbligo ogni possibile attenzione perché giunga a coloro che verranno dopo); è anche – forse soprattutto – quella morale. Se di loro si tendesse a emulare lo spirito, invece d'ammirarne con tremore le creazioni, troveremmo la voglia e la forza per tentare le nostre vie. Il loro coraggio, il loro anticonformismo, la loro tenuta etica, la loro spregiudicatezza intellettuale, la loro cultura cresciuta sull'antico e sulla tradizione: questi dovrebbero essere i valori da riscoprire e far

rivivere per meritarsi quell'eredità. Non è buon erede chi si limita a tenere al sicuro i beni lasciati dal padre. Lo è invece quel figlio che se ne cura e li fa fruttare. Se le doti di mente e di cuore dei grandi che ci hanno preceduto saranno, senza patemi, da noi coltivate, è molto probabile che si torni a essere, noi pure, attori (e non spettatori) della storia, finalmente riuscendo nel contempo a ravvisare i cantori recenti d'una poesia (tuttora viva e pulsante, ancorché repressa) che non siamo stati neppure in grado di riconoscere. E Venturino Venturi è senza dubbio uno di questi. Anzi – dirò con fermezza – Venturino è uno dei non molti artisti italiani del Novecento che possa vantare una dimensione internazionale.

Sta in questi pensieri la ragione prima della scelta dell'Opera del Duomo di Firenze d' esporre – nell'anno centenario della nascita di Venturino – la sua *Pietà* nella stessa sala di quella di Michelangelo, e anzi proprio ad essa di rimpetto. Lo s'è fatto con ogni riguardo, ma senza soggezioni; nel convincimento di non porre a riscontro due dimensioni linguistiche, bensì due poetiche concezioni di maternità e morte, partorite a distanza di quattrocentocinquant'anni l'una dall'altra e in contesti culturali neppur lontanamente comparabili: la prima quand'era appena principiato il concilio tridentino, la seconda a un trentennio dalla chiusura del Vaticano II, coi suoi radicali rinnovamenti in tema segnatamente di dottrina sociale (molti purtroppo rimasti quasi inespressi). La prima: potente, inquieta, scossa dalle posture attorte che la 'maniera moderna' aveva assunte dai sensitivi marmi ellenistici; la seconda: greve e rude, come fosse il calco monumentale d'un capitello di pieve romanica.

È la *Pietà* di San Pietro quella che Venturino suggerisce a distanza. È lì che il corpo di Cristo morto, d'atletica complessione, disteso sulle gambe di Maria, abbandona il braccio destro lungo lo stinco della madre. Lo stesso fa il Cristo di Venturino: anche lui sta esanime sulle gambe della Madonna, lontano però dalla polita tenerezza del cadavere michelangiolesco. Intirizzito nel rigore della morte, greve come un neofita masacesco del Carmine, Gesù morto lascia che di nuovo il braccio destro, inanimato, frani, stavolta fin a terra; e quasi rammemora, possente com'è, il braccio del Deposito di Caravaggio ai Vaticani. In entrambi i marmi la

Vergine, pensosa, esibisce quel figlio come in un'ostensione eucaristica: quella di Buonarroto ha il volto delicato d'una bimba in un corpo di contadina toscana, mentre quella di Venturino mostra un viso di maschera micenea, imparentandosi al contempo con la Madonna della *Sant'Anna Metterza* di Masaccio, "irrevocabilmente" – scriveva Longhi – assisa.

A guardare la *Pietà* di Venturino – che al pari di un *Prigione* di Michelangelo, faticosamente si forza per affrancarsi da un'amorfa materia indocile – non si troveranno parole più confacenti di quelle espresse da Luzi nel 1989 (dieci anni prima – dunque – della scultura): "Il macigno lavorato dal torrente fraternizza col blocco da cui cavare la forma"⁴. E subito a chi conosce Loro Ciuffenna verrà alla memoria il borro di lì, sgusciato da acque rapide, che dilavano la pietra e ne torniscono i profili lucidati; suggerendo icone fantastiche, come a Leonardo succedeva con le nuvole nel cielo o con l'impronta lasciata sul muro dallo sbattimento d'uno straccio imbevuto di colori diversi.

In quelle medesime pagine Luzi ragionava (e qui torna opportuno rammentarlo) della capacità di Venturino di dare esplicito attestato "di un amore, che bruciava nel segreto da sempre, per il romanico, e forse non era neppure un amore ma una inevitabile immedesimazione maturata lungo i profondi rustici rami della cultura toscana. La sintesi romanica, la sua castità espressiva sono oltretutto un tramite verso l'essenzialità archetipica e verso quella ricongiunzione dello "spirituale" con la naturalità, così luminosa nella ispirata visione unitaria di Venturino, nella sua operante profezia"⁵.

A commuovere Luzi era l'impronta primordiale e però insieme amabile di Venturino. E oggi l'Opera del Duomo, esponendo con tutto il possibile risalto la sua *Pietà*, s'impegna a testimoniare l'altezza lirica delle sue opere, giudicandole degne d'una più diffusa conoscenza e d'una collocazione finalmente internazionale. Da sempre lo sostengo; non già con parole o auspici (come oggi è d'uso), bensì con iniziative e imprese. A cominciare dalla fine degli anni settanta del secolo passato.

⁴ M. Luzi, *L'arte e la vita, Venturino*, in "Critica d'arte", s.p., n.20, LIV, 1989 pp.75-80:75

⁵ Ivi, p.80

In quel tempo Luciano Berti aveva concepito l'idea geniale di celebrare i quattrocento anni degli Uffizi come Galleria invitando i maggiori artisti italiani a donare un autoritratto; e chiese a me d'assistere in quell'impegno che si prefigurava (e davvero lo sarebbe stato) gravoso. Fra i primi a essere interpellati ci fu giustappunto Venturino. Insieme andammo a Loro Ciuffenna a prendere la testa, che lui nel 1939 aveva scolpita come effigie di sé e che nella circostanza di quel compleanno speciale aveva deciso di destinare al museo fiorentino.

Partimmo dunque – Berti e io – per Loro Ciuffenna, traversando terre rugose, con calanchi erti e puntuti come stalagmiti leonardesche e boschi fitti, alternati a radure d'ocra scuro. Viaggiando non sapevo che quelle visioni ruvide fossero una specie d'introito all'indole dell'uomo che avrei incontrato di lì a poco per la prima volta. Venturino ci venne incontro e poi ci sedemmo su sedie impagliate nella stanza dove lavorava e dov'erano disseminate tante sculture, per solito piccole. Lui s'era atteggiato in un'attitudine che mi pareva lùbrica: aveva allungato e posato le gambe, un poco accavallandole, su un busto in gesso di malcerto equilibrio.

E intanto fumava. Fumava sigarette incessantemente. Senza consumare fiammiferi: prima di spengerne una, se ne serviva per avviare quella dipoi. E via di séguito. Sigarette prive di filtro; che gli avevano ingiallito le dita; specie il pollice e l'indice, perché Venturino li usava proprio per spengere, stropicciandola, una sigaretta dietro l'altra. E quel cartoccino di carta grigia e tabacco scuro lo buttava in un vaso ch'era ormai stracolmo di mozziconi.

Ragionammo a lungo di vita e d'arte. Lui ascoltava volentieri Berti; che fra l'altro gli raccontò di quando aveva scoperto, lì vicino, a San Giovenale, la prima opera dipinta da Masaccio. La vicenda lo avvinse, sia per l'eloquio misurato e affabile di Berti sia per l'amore che lo legava a quel suo conterraneo umanista, in cui riconosceva un pittore vigoroso e franco rude; non già nel trittico giovanile di cui ora ascoltava la storia dell'inatteso ritrovamento, quanto negli attori di corpo tornito e robusto della cappella Brancacci. Era come se Venturino riconoscesse nel maestro antico di San Giovanni Valdarno il capostipite della sua progenie.

D'altronde, dopo aver girato luoghi diversi, era voluto tornare a Loro Ciuffenna non solo per ritessere i fili della sua vicenda familiare e risentire l'odore della terra dov'era nato, ma anche per sperimentare, ora ch'era artista maturo, l'appartenenza a una storia che in quella stessa terra aveva visto nascere i suoi protagonisti più arditissimi. E Masaccio era uno di loro. Il più grande, anzi; e da lui il più amato.

Da Loro Ciuffenna ripartimmo col ritratto –struggente eppure di piglio fiero – che Venturino aveva scolpito quand'aveva vent'anni o poco più: la testa d'un giovane che avrebbe ben potuto essere l'effigie di pietra d'uno di quei garzoni che, cinque secoli avanti, Masaccio aveva convocato in bottega per farne un modello delle sue figure scabre destinate a recitare il ruolo d'apostoli o popolani nella cappella del Carmine. L'*Autoritratto* fu nel dicembre del 1981 esposto agli Uffizi nella Sala della Niobe, ch'era stata scelta per ospitare le cento effigi d'artisti pervenute in quell'anno.

Nel 2009 poi Lucia Fiaschi offrì in dono agli Uffizi un bronzo in cui Venturino aveva ripreso nel 1952 una donna seduta. Non erano affatto frequenti in Galleria le accessioni d'opere del Novecento e contemporanee che non fossero autoritratti, per i quali le collezioni del museo erano rimaste sempre aperte. Ma non ebbi dubbi riguardo all'acquisizione di quel bronzo. Non molto prima m'ero battuto per far entrare agli Uffizi la *Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* di Renato Guttuso (1951-1952) e l'avevo posta nell'aula di San Pier Scheraggio a contraltare della *Battaglia di San Martino e Solferino* dipinta da Corrado Cagli per la Triennale milanese del 1936 e per il cui ingresso agli Uffizi, grazie a un dono magnanimo di Franco Muzzi, m'ero adoperato ai primi anni ottanta. Era stato proprio l'accostamento delle due opere monumentali a convincermi a fare di San Pier Scheraggio il luogo per esporre le creazioni d'artefici del Novecento. E proprio San Pier Scheraggio tornava ora utile a esibire la *Donna seduta* di Venturino, lei pure trovandovi un ideale pendant nella *Pomona* di Marino Marini (bronzo quasi coevo – 1950 – e di dimensioni affini, ancorché in postura eretta invece che seduta).

La scultura di Venturino, di pelle rugosa e gentile tuttavia, si palesa astratta nella sintesi estrema del corpo sinuoso; è però segnata da gentili sottigliezze naturalistiche: le braccia conserte affiorano appena sul ventre come per effetto d'un panneggio bagnato, il collo e il piccolo ovato del volto paiono levigati dalla tenerezza affettuosa d'una gestualità domestica. Figura tradotta in un bronzo che denuncia nella scabrosità della materia una sensibilità vibratile, moderna e antica insieme; ch'era poi quella di Venturino; ma alla fine anche di Marino, sia pure in lui vòlta a una statuaria più aulica, mentre Venturino è portato alle porose e tufacee pietre etrusche. Entrambi, di certo, meritevoli della medesima alta considerazione che si riserva ai grandi e dunque – a mio avviso – degni di stagliarsi affrontati nello spazio che precede l'abside dell'aula di San Pier Scheraggio; luogo nobile d'una Galleria fra le più celebrate al mondo. Sicché, ora che di Venturino si celebrano i cent'anni dalla nascita, il Museo dell'Opera del Duomo sente l'urgenza – e vien di chiedersi perché ancora ce ne sia necessità – di seguitare nell'impegno di tradurre oltralpe e oltreoceano l'arte d'un artista ch'è già fra gli eminenti del Novecento italiano.

*Già Direttore della
Galleria degli Uffizi (Firenze)