

# FEDERICO ZERI E L'ARTE MODERNA

SABRINA VITI

## INTRODUZIONE

Nel mondo odierno il concetto di arte, è complesso e articolato, poiché è sempre più difficile dare una definizione precisa di cosa sia arte e cosa non lo sia.

Partendo da questo concetto si può comprendere quanto sia difficile saper cogliere i legami che l'arte ha in relazione alla storia, o meglio che l'opera d'arte ha con un determinato periodo storico. Difficile è trovare la giusta connessione tra i vari passaggi storici, le motivazioni o gli eventi, che hanno condizionato l'artista.

Giungere alla comprensione ed alla conoscenza di un'opera non è semplice, in quanto i fattori da individuare e da valutare sono molteplici e possono andare dall'acquisizione di informazioni storiche all'analisi della percezione visiva e delle proprie reazioni emotive.

Ma cos'è l'arte? I dizionari ne spiegano il suo significato, in senso stretto: attività, individuale o collettiva, da cui nascono prodotti culturali, che sono oggetto di giudizi di valore, reazioni di gusto e similari<sup>1</sup>. *Il concetto è sicuramente un po' generico, ma si parla comunque di prodotti culturali, oggetti i cui effetti sono, come già detto, reazioni di gusto. Resta logico pensare quindi, che le nostre reazioni, possano essere indotte da un prodotto culturale, che a sua volta stimoli positivamente o "negativamente" i nostri sensi.*

Tra la fine dell'800 ed i primi decenni del '900 le arti figurative registrano un profondo cambiamento nella nozione di realtà che si va configurando come distacco dagli aspetti visibili della realtà stessa: abbandonata la fiducia di poter conoscere e descrivere il reale, gli artisti cercano, con modi e spiriti diversi, soluzioni che superino la registrazione delle apparenze operata dall'esperienza dell'occhio per realizzare un nuovo rapporto tra arte e condizione umana. Va sottolineato il fatto che ogni artista, da sempre, rivela lo spirito della propria epoca, quindi solo in parte è possibile interpretare e comprendere la sua opera nei termini della sua psicologia individuale. Consciamente o inconsciamente l'artista dà forma ai caratteri e ai valori tipici del suo tempo, e resta, a sua volta, condizionato e formato da questi.

Lo stesso artista "moderno", del resto, si rende spesso conto dell'interrelazione fra la propria opera e il proprio tempo.

Soprattutto nello sviluppo della storia dell'arte del XX secolo l'interscambio e le reciproche influenze tra pittura e fotografia hanno portato ad un indubbio rimescolamento dei linguaggi espressivi, in una coesistenza tra tecniche tradizionali e innovazione tecnologica.

Le opere d'arte sono certamente il prodotto di un procedimento operativo, ma principalmente espressione di un individuo che manifesta le sue scelte, conoscenze, sensazioni o emozioni.

L'effetto che produce l'arte moderna non si può spiegare solo in termini di valori formali, perché è facile intuire la simbologia di certe forme, per l'occhio e per la memoria, di uno spettatore alla scuola tradizionale dell'arte "classica", dove quei valori si rivelano come nuovi ed estranei. Nella pittura non-figurativa non c'è assolutamente nulla che richiami allo spettatore il suo mondo abituale: né oggetti o esseri viventi, che parlino un linguaggio familiare. Ciò che resta è semplicemente il punto di vista dell'artista, che offre la sua rappresentazione della realtà, attraverso un insieme di scelte, che determineranno lo stile e la qualità dell'opera d'arte, spesso difficile da appurare. Chi osserva un'opera d'arte costruisce dentro di sé un proprio percorso di ricezioni, associazioni e idee, per questo, in molti casi si dovrebbe addestrare l'occhio a nuovi messaggi, prima di poter emettere giudizi sui valori espressivi dell'opera.

Nell'arte del '900, crisi e ricerca del nuovo, saranno termini-chiave: l'avanguardia pittorica, dal futurismo al surrealismo, dalla pop-art all'informale, sostituiscono l'idea del "bello", tanto celebrato nell'arte classica. Di fronte a questa crisi, la risposta degli artisti e degli intellettuali oscillerà in modo vario, tra impegno sociale ed evasione, protesta e strumentalizzazione politica. Nell'arte moderna l'armonia e la proporzione delle parti, verranno sacrificate per privilegiare l'espressione di un sentimento o di una condizione umana fine a se stessi. Il Novecento si fa portavoce proprio della crescita di questa espressione intimista e di conseguenza dell'innovazione tecnica, portata avanti dall'utilizzo di nuovi materiali. Ad entrare definitivamente in crisi a metà del Novecento è il tradizionale rapporto di committenza, ereditato dalla cultura umanistica: la capitale d'arte si trasferisce da Parigi a New York, le frontiere europee vengono infrante, l'opera diviene parte di un sistema nel quale è l'economia a sancire trionfi e fallimenti degli artisti.

È su questa base, sulla quale l'arte fonda il principio delle proprie ragioni, che ho provato ad affrontare l'argomento: *Federico Zeri e l'arte moderna*, attraverso l'esperienza, la sensibilità e la personalità dello studioso, tenendo conto del suo amore per il nostro patrimonio artistico, del suo interesse per la tutela e la conservazione.

Attraverso l'attività di Zeri ricostruita attentamente grazie alla vastità di documenti esaminati, ho cercato di inquadrare alcuni anni della sua vita, in particolare l'ultimo ventennio della sua intensa attività di storico dell'arte. In questo arco di tempo egli, continua a mantenere costante la lotta contro l'incuria del patrimonio artistico e lo fa rilasciando numerose interviste a giornali e quotidiani.

Pubblica e scrive diversi libri in cui espone un nuovo punto di vista sull'arte moderna e contemporanea.

Soprattutto l'ultimo decennio quando i rapporti con l'Italia si fanno più conflittuali, scrive articoli, elzeviri, cronache, polemiche, in particolar modo nei confronti dei funzionari dei Beni Culturali e dell'incuria dell'Amministrazione delle Belle Arti.

Si espone in televisione, perché crede di combattere la società dello spettacolo con le sue stesse armi, diventando celebre presso la massa, ma senza ottenere i risultati prefissati. Disincantato dal mezzo televisivo, nei suoi ultimi anni, rimpiange un modello di televisione più colta. In primo piano accusa la classe media italiana, che Zeri ritiene arrogante e arrivista, accusata di interessarsi solo al profitto senza preoccuparsi dei veri valori.

Si prodiga per promuovere artisti emergenti, soprattutto "nell'iperrealismo nostrano"<sup>2</sup>; s'impegna nell'insegnamento per la corretta lettura delle opere d'arte, denuncia burle e beffe di falsari, il tutto per sensibilizzare l'opinione pubblica e non fare dell'arte solo un interesse di mercato proprio di una ristretta cerchia di classe; come se l'arte sia un qualcosa di specializzato, fatta da troppi esperti e pochi artisti. Rimproverando il fatto che nella nostra società l'arte sia diventata qualcosa che è in relazione soltanto con gli oggetti<sup>3</sup> e non con gli individui o con la vita.

Un contatto molto importante per questo lavoro è stato conoscere Salvatore G. Vicario, carissimo amico di Zeri, presentatomi dal dott. Eugenio Moschetti, archeologo e sovrintendente dei Beni Culturali del Comune di Guidonia Montecelio. Grazie alla collaborazione del dott. Vicario e ai suoi consigli ho potuto vagliare numerosi testi, dove ho cercato di scegliere e valutare ciò che è risultato più utile alla mia ricerca, cosa che mi ha consentito di conoscere meglio la figura di Zeri sia come storico d'arte, sia come uomo.

A questo proposito ho trovato di grande utilità la sua autobiografia dal titolo *Confesso che ho sbagliato*, dallo stesso Zeri definita ironicamente, un'antologia. Una scelta di episodi della sua vita, nei quali appunto confessa che lo sbaglio principale da lui commesso, è stato quello di essere rimasto in Italia, di avere perso tempo, di essersi troppo attenuto agli schemi tradizionali della storia dell'arte italiana.

Tutto questo raccontato attraverso una serie di aneddoti, un'infinità di avvenimenti di un'epoca, che non esiste più. Nell'ambito molto ampio dei suoi studi, viene poi messa in luce, nello scritto, soprattutto la figura del conoscitore, accompagnato al talento, necessario per questa attività e una profonda preparazione storica, che gli hanno consentito di essere attento filologo, forte di cognizioni generali, e acuto nell'intuizione immediata. Ma anche uomo molto spiritoso, ai limiti della creatività artistica, capace di dire battute molto feroci e paradossali, ben sapendo che è difficile poterle contraddire.

Un altro aiuto molto importante lo devo alla cortesia della sig.ra Lorella Castellan, impiegata presso gli uffici della Biblioteca Nazionale di Roma, che si è resa molto disponibile nei miei confronti, indicandomi come muovermi nella ricerca del numeroso materiale, durante le mie frequenti visite.

Come per ogni attività relativa all'espressione dell'uomo è difficile stabilire categoricamente la nascita e il termine delle vicende artistiche, circoscriverle in date o definirne i confini.

*Certo è che a partire dal primo decennio del 1900, successivamente all'input inviato dal movimento impressionista, le diverse tendenze artistiche che si sviluppano per l'intero secolo attraverso molteplici forme di espressione, si caratterizzano soprattutto per la rottura con il passato.*

*Si tende a raggruppare sotto il termine di arte moderna, in maniera generica, numerose correnti artistiche, che a volte non solo non hanno niente in comune, ma addirittura si pongono in antitesi.*

*È possibile attribuire all'arte moderna alcune caratteristiche, che a volte vediamo ripetersi nel corso della storia dell'arte, come il recupero di elementi d'espressione primitivi, l'importanza sensoriale del colore e dell'elemento materico, o ancora l'aspetto psicologico. A volte assistiamo alla trasformazione dell'arte attraverso un semplice gesto, svincolato totalmente dal tradizionale supporto della tela, divenuto un limite ormai troppo convenzionale.*

Dagli scritti che Zeri ci ha lasciato, si percepisce una predilezione per l'antico, ma la passione per l'arte in genere, lo porta ad occuparsi di fenomeni artistici del primo Novecento, già quando la circolazione di numerose opere era ostacolata dal regime. La rarefazione dei rapporti culturali con l'estero provocò all'epoca una netta rottura sia nel campo letterario, sia nel campo delle arti figurative. Opere dell'espressionismo tedesco oppure opere russe di artisti come Larianov e Goncharova, che vedevano la luce in Francia o negli Stati Uniti, in Italia non erano note, salvo rarissime eccezioni.

"Le prime produzioni di Picasso, degli anni '30, le vidi grazie alle tavole delle due Antologie Spagnole pubblicate da Bompiani (che apparvero nel 1941 e nel 1943), mentre uno spiraglio si apriva grazie ai volumetti di Hoepli sull'Arte Moderna straniera, che divennero oggetti di avidi scambi"<sup>4</sup>.

Nel periodo subito dopo la seconda guerra mondiale, le cose naturalmente cambiarono, ma Zeri si è sempre lamentato di un retaggio di provincialismo che ha continuato ad aleggiare soprattutto nei musei e nelle gallerie d'arte contemporanea.

La frattura, che a partire dal 1840, è cominciata a farsi sentire tra la maniera di fare arte dei secoli precedenti e l'artista moderno, a parere di Zeri si è fatta più violenta nel momento in cui la realtà è stata riprodotta in maniera oggettivamente meccanica, ossia con la nascita e la diffusione della fotografia. Questa inizialmente viene ad essere utilizzata da molti artisti, in special modo dagli impressionisti attraverso una sorta di imitazione. Ma col perfezionarsi della tecnica la frattura col passato è decisiva, portata avanti dalle avanguardie artistiche.

Con l'avvento del cinema, poi si fa un ulteriore passo avanti, grazie alla riproduzione del movimento, un fenomeno i cui risvolti sono presenti anche nelle avanguardie, le cui forme d'espressione vivono forti cambiamenti, ri-

scontrabili soprattutto nell'espressionismo tedesco degli anni venti, che per essere compreso non può essere scisso dal cinema di quegli stessi anni.

Il cinema approda nelle case attraverso la televisione negli anni '50. Secondo Zeri questo aspetto è stato determinante per far nascere nuovi atteggiamenti nel campo dell'arte, uno dei quali è proprio l'arte non figurativa.

*"C'erano già di arte astratta degli esempi prima della televisione, ma con l'arrivo della televisione commerciale, che entra in tutte le famiglie, la pittura si è ritirata, in gran parte, dalla rappresentazione del mondo visivo ed è diventata arte astratta"*<sup>5</sup>, che rappresenta una delle maggiori forme d'espressione dei nostri giorni.

Con l'avvento dell'arte astratta, i messaggi emozionali e psichici dell'arte visiva si liberano dalla preoccupazione di raccontare qualcosa o di rapportarsi con qualcosa, diventano giochi e rapporti di linee, colori, forme.

Dall'ingresso del cinema nel variegato sistema delle arti, la riflessione teorica ha cercato di definire la sua natura artistica a partire dal confronto con le diverse forme di espressione che lo hanno preceduto. Decine di teorici si sono dati battaglia attorno al riconoscimento, o meno, del cinema come arte. Dalla sua subordinazione alle cosiddette "arti maggiori", si è passati, gradualmente a un pieno riscatto e a una nuova metodologia di confronto: il cinema si è liberato della fastidiosa nomea che lo ha visto per un primo periodo, come fenomeno da baraccone elevandosi ad arte autonoma con i suoi statuti espressivi e le sue regole grammaticali universalmente riconosciute. Come si può facilmente intuire, l'arte che più di tutti ha avuto e continua ad avere un rapporto di confronto con il cinema è la pittura: i *significanti* pittorici e cinematografici, caratterizzati da un ordine compositivo e da un sistema coloristico, dotati di un proprio simbolismo, sono racchiusi entrambi all'interno dell'immagine. Infatti, a prima vista, la parentela più immediata che si potrebbe ipotizzare è proprio quella che vede il quadro filmico come un discendente diretto del quadro pittorico, con la mediazione, da non sottovalutare, della fotografia. Il punto di vista dell'autore viene in tal modo messo a disposizione del fruitore, seppur con mezzi diversi, attraverso una riproduzione dell'immagine fortemente voluta e cercata dall'autore stesso. Quest'ultima riflessione, pone l'attenzione su un elemento fondamentale, quello della percezione<sup>6</sup>.

Gli studi già iniziati con movimenti come l'Impressionismo, il Puntinismo, il Cubismo, il Futurismo, il Costruttivismo, intenti a indagare i processi coinvolti dalla percezione visiva e sul movimento, confluiscono nelle ricerche postbelliche dell'Arte cinetica e nella Op Art, che uniscono all'osservazione diretta dei fenomeni un'attenzione anche ad aspetti tecnologici. L'Arte cinetica, dal canto suo, rinuncia alla tradizionale staticità dell'opera: il rapporto fra arte e spettatore, deve stimolare la percezione visiva, coinvolgere e trascinare in un rapporto più attivo. Ma analizzare i meccanismi della fruizione e della percezione delle immagini e delle opere d'arte significa porre l'accento sulla predisposizione all'interpretazione dell'arte visiva, figurativa e non. Un argomento complesso e articolato, affrontato in più occasioni da Zeri, soprattutto nella spiega-

zione di lettura delle immagini, in cui sostiene che la critica nostrana, per anni avversa a nuovi scenari e a nuove tendenze artistiche, di opere d'arte più contemporanee, ha sottovalutato.

Il problema è che l'arte moderna *"in Italia non ha mai avuto fortuna. Rimasta segregata dagli sviluppi dell'arte contemporanea, soprattutto francese, sia per l'ostilità dell'allora regime verso queste manifestazioni e sia perché manca alla cultura italiana quella radice importante che ha avuto la Francia, da una parte con Gustave Courbet, radice che poi è anche politica, [...] e dall'altra con un rinnovamento teorico come quello che sostiene gli impressionisti. In Italia abbiamo avuto dei grandi pittori dell'800, ma fra l'altro è mancata una classe media che abbia saputo apprezzarli. Il grande dramma dell'arte italiana dell'800 è che manca una classe che li abbia sostenuti, manca un giro d'intellettuali che li abbia capiti, li abbia discussi, li abbia criticati, li abbia valorizzati"*<sup>7</sup>.

Quello di Giorgio De Chirico può senza dubbio essere proposto come esempio di artista non compreso, in questo caso soprattutto dalla critica italiana del primo '900 perché *"a lungo considerato come una sorta di pagliaccio, buffone"*<sup>8</sup>.

Le immagini delle opere metafisiche, ci spiega Zeri, quelle più note al mondo della sua produzione artistica, sono state per molti anni disprezzate da numerosi critici d'arte, che le classificavano semplicemente come stramberie, perché non comprese. Eppure questi capolavori hanno rappresentato un capitolo importante per tutta la storia della pittura, non solo italiana, soprattutto il grande quadro a olio del 1918 *le Muse inquietanti*, dove l'ambiente storico di Ferrara, col castello dei duchi estensi, è mescolato alla veduta più contemporanea, di una fabbrica con due ciminiere. In primo piano le figure delle muse simili a manichini. Il quadro è sicuramente sconcertante, ma osservandolo più a lungo esso è in grado di esprimere una profonda suggestione dovuta anche all'ora, che indica un momento ben preciso della giornata, evidenziato dalle lunghe ombre proiettate sul pavimento. *"La componente dell'ora, l'imprevisto, la cosa accennata e non perfettamente sviluppata"*<sup>9</sup>, *sono componenti sempre presenti nella pittura di De Chirico, che egli stesso affronta e tenta di spiegare nel romanzo "Hebdomeros"*.

De Chirico ha un ripensamento di stile all'inizio degli anni '20, interessandosi alla grande arte classica fiorentina e veneziana, che lo porterà più avanti a dedicarsi a un tipo di pittura più tradizionale, per contrastare il pensiero che un artista debba ad ogni costo essere un innovatore, che non considera ciò che lo ha preceduto. Per Zeri la figura di questo pittore resta senz'altro quella di maggiore spicco della pittura italiana del XX secolo. Anche Morandi nel 1918 è attratto dalle opere di De Chirico, che vede riprodotte sulla rivista *"La Raccolta"*<sup>10</sup>, ma si tratta di una breve parentesi, alla fine perché nel '19 riprenderà a dipingere nature morte e paesaggi.

Nella produzione delle nature morte mancano completamente i soggetti tradizionali di questo tema, come la frutta, i fiori o le composizioni trionfali. Gli oggetti scelti dal pittore riguardano per lo più bottiglie, vasi, ciotole, pic-

coli contenitori disposti su un tavolo. La tecnica utilizzata da Morandi viene definita da Zeri postimpressionista. Per capire questo pittore e i suoi quadri "bisogna esaminare attentamente le composizioni dei dipinti e gli spazi che intercorrono fra un oggetto e l'altro, nonché il rapporto, talvolta sottilissimo, della gamma cromatica di ciascuna natura morta"<sup>11</sup>.

Vicino a nomi importanti come De Chirico e Morandi, Zeri ne cita altri meno conosciuti, ma degni ugualmente di considerazione. Tra questi fa il nome di Osvaldo Licini<sup>12</sup>, uno dei grandi isolati della nostra pittura del Novecento, il cui percorso professionale lo ha portato ad allontanarsi totalmente dalla realtà oggettiva, approdando negli anni '20 ad una espressione formale sempre più interiore. Questa modalità artistica nasce principalmente come volontà d'espressione e di comunicazione, ma Licini lo fa con un linguaggio di cui difficilmente si possono dettare delle regole. Il problema interpretativo dell'arte astratta è stato in genere sempre impostato su due categorie fondamentali: quella psico-percettiva e quella esistenziale.

Essendo però l'arte una forma di comunicazione, è prima di tutto una sorgente d'informazioni, e per Zeri da sempre il prodotto di una grande abilità tecnica. Nelle nuove forme d'arte però la mancanza di una educazione tecnica è chiaramente visibile e questo rende la loro lettura molto difficile. Quella che oggi viene chiamata 'Minimal art'<sup>13</sup>, e insieme a questa altre forme, è un tipo di espressione artistica, che è difficile da comprendere, perché è caratterizzata dalla sola sensibilità dell'artista e assume un'impronta essenzialmente intellettuale. *Gli artisti minimalisti, impegnati nella creazione di dipinti o sculture dalle forme elementari, "minime", evitano la traccia della mano dell'artista nella costruzione e nella materialità dei loro interventi. Il Minimalismo focalizza l'attenzione sulla forma assoluta. L'opera sembra dissolversi nell'anonimia degli oggetti. Il prodotto artistico si identifica totalmente con la sua struttura. Il supporto, la materia, il colore, prendono il posto della rappresentazione. La forma non è più espressiva, tantomeno decorativa, ma attiva attraverso i messaggi ottico-percettivi che l'oggetto rimanda all'osservatore. A quest'ultimo non viene chiesto di meditare sui significati della creazione, piuttosto di percepire attivamente l'opera di cui condivide lo spazio e di riflettere su questo processo di fruizione. Tentare di spiegare il concetto di questo lavoro è molto difficile, ma si può chiarire in questo modo: l'opera partecipa della realtà del mondo circostante, proprio per la sua materialità e per il suo essere riproducibile, facendo assumere importanza al processo di realizzazione, con tutte le sue fasi, molto spesso esibite dagli artisti, come parti integranti dell'opera stessa.*

L'inesauribile curiosità di Zeri lo spinge nel corso della sua carriera a lavorare anche in campi, riconosciuti soprattutto al di fuori dei confini nazionali. Negli anni '80 infatti è tra i pochi ad interessarsi al collezionismo, diffusosi soprattutto negli USA, di custodie per dischi "microsolco", la cosiddetta disco-art, con disegni a contorno, che raffiguravano scene di diverso genere a volte in stile Decò, Liberty e Pop, in stretto rapporto con le "affiches" e i manifesti cinematografici. Un lavoro serio e critico che esplorava le copertine dal punto di vista grafico, analizzandone

i mezzi e gli strumenti che avevano permesso a designer, illustratori e fotografi di creare immagini di forte impatto e originalità, talvolta veri e propri capolavori, come per esempio le famose illustrazioni di David Stone Martin, le grafiche eleganti di Reid Miles per la Blue Note, oppure le geniali cover di Andy Warhol, come la banana sulla copertina di *The Velvet Underground & Nico*, vero e proprio manifesto della pop art. Una forma d'arte quella della disco-art che ha annoverato, nel corso degli anni, estimatori e appassionati dei cosiddetti "vinili", ancora oggi oggetti da collezione ricercati in tutto il mondo. Le copertine hanno a loro volta contribuito a dare un volto a musicisti e band, ma anche a veicolare un'immagine viva della loro musica prima dell'avvento del video clip. Questo riporta l'attenzione sull'importanza della costruzione di un'immagine, nella quale concorrono un insieme di fattori necessari a finalizzare sia l'espressione che la comunicazione.

Zeri ci spiega che ci sono degli schemi rappresentativi che legano ogni rappresentazione ad un insieme di fattori. L'opera d'arte segue una certa legge, dettata dalle cognizioni di ciascun artista, dalla sua capacità tecnica, dall'ambiente o dalla società in cui questi vive e non da meno da chi ha commissionato l'opera.

Nella storia dell'arte moderna non si può certo parlare di una evoluzione della forma, visto che questa rappresenta dei significati e come tale è consona al proprio tempo. È indubbio però che ci sia stata un'evoluzione nell'atteggiamento nei confronti dell'arte, attraverso l'insegnamento e la diffusione della cultura artistica, grazie anche ai potenti mezzi di comunicazione dei nostri giorni, che hanno creato, come mai in passato, condizioni estremamente favorevoli per gli artisti e per la loro libertà espressiva.

Viviamo infatti in un mondo bombardato di immagini che dalla pubblicità alla televisione, invadono in modo aggressivo il nostro spazio visivo.

L'artista nella società moderna sceglie di partire dall'esperienza quotidiana dell'immagine, interpretandola, commentandola, alterandola per farci riflettere su diversi aspetti che caratterizzano la nostra realtà. Un atteggiamento tollerante ed aperto nei confronti del linguaggio artistico ha portato all'abbandono di canoni già collaudati, così come la ricerca di nuove sensazioni porta a riconoscere come artistici prodotti ritenuti tali solo perché si discostano da antiche certezze, rendendo sempre più problematico formulare giudizi precisi sull'arte moderna. Questo costante bisogno di revisione ci apre continuamente alla diversità e al mutamento e potrebbe indurci ad acclamare come arte qualunque cosa sia controcorrente o anticonformista, giustificando ogni tipo di sperimentazione derivata anche dalla sola voglia di stupire e fare notizia, anche perché le leggi del mercato ci hanno influenzato in questa direzione tanto da farci a priori apparire squalificato l'artista che non dia scandalo o tutto ciò che non sia mutamento e novità.

Tutto ciò non vuole eludere l'originalità di chi crea o di chi inventa un modo nuovo di espressione, anche se molto spesso un soggetto può essere ripreso, raccolto e divulgato da altri in diverse maniere comunicative, come avviene molto spesso nella società odierna, si pensi per esempio alla pubblicità.

È stato già detto che la lunga strada percorsa nell'ultimo secolo dalla pittura per liberarsi dai legami della rappresentazione oggettiva della realtà ha trovato la sua conclusione nell'astrazione e ciò conduce a considerare l'arte come riflesso di qualcosa che è dentro di noi. Colore, linee e macchie mettono in "vibrazione" l'animo dello spettatore per comunicare contrastanti impressioni psicologiche, tramite la possibilità di manipolare tra loro materiali eterogenei: colori ad olio, acrilico, tecniche miste, tele di sacco, cartone, etc.

Una radicale reinvenzione del collage con i "sacchi", tele ruvide rappazzate e rammendate, montate su telaio, spesso con scritte stampigliate che denotavano la provenienza originaria, vengono portate avanti da Alberto Burri, che allo stesso tempo vi inserisce supporti in legno per dare all'opera rilievo scultoreo. Tele e telai tradizionali furono usati in maniera anomala per creare i "gobbi" tridimensionali tra il 1950 e il 1952<sup>14</sup>.

Artista molto apprezzato da Zeri, fin dall'inizio Burri si dimostra sensibile al fascino delle proprietà fisiche dei colori, creando immagini di raffinata eleganza ottenute con mezzi poveri, fin dal 1951 introduce il concetto del monocromo con la serie dei "catrami" nero pece.

Il tema della metamorfosi lo induce a bruciare, fondere e carbonizzare materiali nelle "combustioni" e nei "ferri" alla fine degli anni Cinquanta, poi nei "legni" e nelle "plastiche" all'inizio

degli anni Sessanta. Dal 1975 nel ciclo dei "cellotex", dei tavolati composti di segatura e colla, ha poi ulteriormente approfondito la ricerca sulle forme drammatiche e sui colori acri dei materiali sintetici.

A Zeri "commuove molto il Burri dei 'sacchi' più che quello dei 'cretti', delle fenditure, in quanto egli rappresenta tragicamente la materia squarciata, avvilita, povera, attraverso simboli della mala sorte e delle sofferenze, e i suoi artefatti compositivamente sono straordinari, come le composizioni dei grandi capolavori del passato; ma poi ha avuto un'involuzione con i 'grandi cretti neri'<sup>15</sup>.

La combinazione di composizione formale e di processo casuale dell'opera di Burri, ha gettato un ponte tra le generazioni dell'arte informale e quella dell'arte povera, e insieme con l'opera di Lucio Fontana, è stata una tra le più originali e radicali degli anni Cinquanta in Italia.

In Italia l'arte moderna e contemporanea, è stata spesso fraintesa, specialmente negli anni della formazione di Zeri. Egli stesso confessa di aver faticato non poco per im-

parare a leggere opere di arte moderna, a causa dell'educazione visiva, che aveva ricevuto basata soprattutto sui principi della pura visibilità per la quale la forma è il vero contenuto<sup>16</sup>.

Il metodo che scaturisce dalla teoria della pura visibilità, fornisce uno strumento utile a prendere coscienza del giudizio visivo, a tradurlo e formularlo. Illumina sui principi psicologici che lo motivano identificando le componenti del processo visivo, che partecipano alla creazione come alla contemplazione dell'opera d'arte, in pratica sul sapere che cosa in realtà vediamo<sup>17</sup>.

Obiettivo di Zeri è sempre stata la ricerca e lo sviluppo di un metodo conoscitivo, che potesse guidare nell'osservazione e soprattutto nella conoscenza critica dell'opera d'arte in quanto, come acutamente sottolineato da Gillo Dorfles<sup>18</sup>: "Vedere è un atto creativo e il giudizio visivo non è un contributo dell'intelletto successivo alla percezione, ma ingrediente essenziale dell'atto stesso del vedere"<sup>19</sup>.

"Confesso di rammaricarmi per avere a lungo respinto



RENATO GUTTUSO, PORTELLA DELLA GINESTRA, 1953, (Museo Guttuso di Bagheria - Palermo)

quell'ammirevole artista che è Giovanni Battista Salvi, il così vilipeso Sassoferrato, e di avere chiuso gli occhi davanti a quell'altra faccia dell'Ottocento europeo, americano e russo sulla quale pesava (e pesa tutt'ora) un'apodittica e ingiustificata condanna pronunciata da maestri ed educatori che oggi appaiono vecchi e sbiaditi come le fotografie dei nostri nonni e bisnonni"<sup>20</sup>.

Di grande aiuto per uscire da una visione unilaterale, che tendeva a raggruppare l'arte moderna in un unico blocco senza distinzioni, sembrano essere stati i primi viaggi all'estero, l'incontro con Frederick Antal e naturalmente gli studi storico-artistici insieme a quello delle produzioni figurative europee. Molti colleghi del professore, che egli non mancò di accusare di provincialismo, rimasero sempre legati ad una forma di idealizzazione, che non permise loro di sviluppare un serio interesse per l'arte figurativa contemporanea.

Così scopriamo che Zeri nutriva ammirazione per artisti come Jackson Pollock, De Kooning e la pittura d'a-

zione<sup>21</sup> americana, nonché la scuola di New York, per l'aria di novità che si respirava in questi ambienti. Pollock abolì il quadro col cavalletto e stese a terra la tela, in questo modo era più agevole girarvi intorno e sentirsi parte integrante del lavoro. La parola "azione" serve a sottolineare non solo il gesto dell'artista, ma anche e soprattutto il suo coinvolgimento con l'opera, che non ritraendo nessun oggetto tende per lo più a toccare l'osservatore nel profondo del suo subconscio. In netta contrapposizione a questa corrente si situano Andy Warhol e quella "trovata"<sup>22</sup>, della pop art, rivolta agli oggetti, ai miti e ai linguaggi della vita quotidiana, specie della società americana. La sfrontata mercificazione dell'uomo moderno, l'ossessivo martellamento pubblicitario e il consumismo eletto a sistema di vita, il fumetto quale unico, residuo veicolo di comunicazione scritta, sono elementi che nell'ambito artistico non incontrano l'apprezzamento di Zeri.

Con l'arte moderna, dice Zeri, "si eleva a una certa dignità la scherzosità di certi disegni"<sup>23</sup>. Asserendo questo non voleva di certo mettere in ridicolo certe forme di espressione, ma è sbagliato precisa "considerare solo quelle arte moderna"<sup>24</sup>.

L'arte moderna in relazione al passato, dovrebbe coagulare e travalicare le varie esperienze per poter dare un'espressività nuova. Molti artisti si sono illusi di dare un taglio netto al passato, quando invece il loro rinnovamento non è stato altro che una logica conseguenza del passato stesso.

La vera rivoluzione dell'arte si può incontrare non solo nella formalità espressiva, piuttosto in quella che è la sua forza interiore, cioè nel contenuto espresso nella forma. L'arte espressa in tutte le sue forme, è sicuramente il modello di partenza di ogni fenomeno "culturale", ciò vuol dire che bisogna coglierne i più significativi "moduli strutturali", acquisendo come materia di ricerca i problemi che da sempre hanno impegnato ogni artista: l'equilibrio, la forma, lo spazio, la luce, il colore, il movimento e da qui analizzare le molteplici soluzioni, che nel corso di cinque secoli, ci ha fornito l'arte moderna.

Ci sono soprattutto tra i contemporanei modalità inventive straordinarie, forme artistiche generalmente disprezzate dai benpensanti, che lasciano sbalorditi lo spettatore per l'originalità e la capacità di presentare tali opere. Purtroppo il più delle volte sono solo il frutto di un momento, le idee non hanno sviluppi.

"Oggi esiste un'arte vera, ma viene snobbata perché considerata illustrativa episodica. C'è tutto l'iperrealismo nostrano, che io trovo interessante ma che è tabù per l'élite [...] Pochi sono per un'avanguardia nuova e vera, duramente realistica e violentemente antiaccademica. Perciò io ammiro molto l'iperrealismo, perché è la risposta a tutti quei fumismi"<sup>25</sup>.

Per quello che concerne la scultura, si sa che nel corso del novecento, essa è stata un'arte fortemente messa in questione. In molti casi, anche questa ha finito per negare totalmente la figuratività arrivando infine a nobilitare la materia, attraverso un'interiorizzazione sempre più profonda.

Zeri la considera "un'arte ingiustamente negletta"<sup>26</sup>, vittima in qualche modo dei numerosi cambiamenti stilistici

sucedutisi nel corso di pochi anni. Uno degli scultori da lui stesso rivalutati è Francesco Messina, un artista attivo sin nel ventennio, che nel secondo dopoguerra, e ultimo "erede della scultura ellenistica"<sup>27</sup>, di solito conosciuto soltanto per la statua del 'cavallo morente', collocata davanti alla Rai.

L'interesse per l'arte contemporanea però, non porta Zeri ad amare le cosiddette neoavanguardie, nate nel secondo dopoguerra, sostenendo che queste non hanno più quella giustificazione socio-culturale, per la quale erano nate invece le vere avanguardie.

In particolare la pittura, secondo Zeri, oggi per lo più incomprensibile, tende a distaccarsi dal pubblico, viene accompagnata regolarmente da una critica piena di paroloni altisonanti e di numerose decrittazioni. La vera arte non ha bisogno di elucubrazioni varie, "si commenta con poche parole chiare"<sup>28</sup>.

I veri artisti dell'avanguardia europea sono sempre stati perseguitati dalle autorità. Quella di oggi è solo un'avanguardia formale, priva d'intenti provocatori, non possiede nessuna capacità di risvegliare masse, ma persegue un linguaggio d'élite, rivolto solo agli intellettuali.

Secondo l'opinione di Zeri la critica d'arte contemporanea si muove essenzialmente su basi mercantili, cioè prende in considerazione solamente alcuni prodotti, a discapito di altri totalmente negletti, anche quando si tratta di espressioni tra le più valide dei nostri giorni.

Nel 1983 l'editore Franco Maria Ricci ha pubblicato un libro sulle scatole di biscotti intitolato *Biscuits*, dove vengono riprodotte le scatolette di latta, che appunto racchiudono i biscotti. "Queste scatolette dei biscotti, come le réclames, le consideriamo ancora come qualche cosa da evitare mentre quella è vera civiltà figurativa. Il disprezzo verso queste manifestazioni figurative è lo stesso che ha condizionato l'atteggiamento dei critici d'arte nei confronti dei francobolli, della carta moneta, degli ex-voto"<sup>29</sup>. Sempre secondo Zeri, l'arte figurativa in questa maniera continua ad essere considerata soltanto come un'appendice alla comunicazione parlata. Egli considera arte ogni espressione della personalità umana e precisa "che poi se questa espressione sia estremamente complessa, come nella scuola di Atene di Raffaello o che sia ad uno strato superficiale, come nelle scatole di biscotti Lazzaroni, è un altro conto"<sup>30</sup>. Zeri non usa mezzi termini quando si esprime, le sue parole decise e dirette, indicano il desiderio di non sottovalutare, o addirittura eliminare, una espressione figurativa attuale.

Nella società odierna l'uso di nuove tecniche artistiche, quali la litografia, la fotografia e le immagini digitali hanno mutato profondamente il rapporto arte-artista, arte-fruitori, arte-mercato, arte-gusto. La qualità di un'opera d'arte sembra non essere più importante. È importante invece essere informati su ciò che si produce. Questo è dimostrato dal proliferare di mostre e fiere, dalla comunicazione e dai mezzi sempre più sofisticati, che hanno reso l'arte contemporanea un fenomeno di moda, da cui nessuno vuole essere escluso.

Se davvero si volesse dare all'arte una vera utilità sociale bisognerebbe prepararla, insegnarla, diffonderla, ma le istituzioni pubbliche, gli educatori, i mezzi di comuni-

cazione dovrebbero prendere più coscienza della reale importanza, dei contenuti dell'arte moderna. Occorre soprattutto riflettere sui programmi di studi scolastici perché i giovani si arricchiscano realmente, perché sviluppino in loro un senso critico ed imparino a distinguere i valori autentici dai falsi. Se non si fa in questo modo, ogni sforzo sarebbe sterile e continueremmo ad essere divorati dagli inganni delle cosiddette industrie culturali e di profitto.

La promozione delle opere è diventata nei tempi odierni quasi più importante delle opere stesse e la moda del collezionismo d'arte contemporanea si è estesa a macchia d'olio. Quella che per tutto il Novecento era sempre stata, a ondate successive, la spinta rivoluzionaria dell'arte nuova è diventato oggi uno status symbol borghese, un elemento del decoro abitativo del ceto abbiente o per i giganteschi spazi museali. L'arte contemporanea da sottile ricerca intellettuale, da manifesto politico, da affermazione libertaria, si è ormai istituzionalizzata nelle collezioni delle Banche, nei fondi d'investimento e nelle case borghesi.

### Guernica

Pablo Picasso amato o detestato, è l'artista che meglio ha saputo incarnare lo spirito del Novecento. Dalla formazione accademica nella sonnolenta provincia spagnola di fine Ottocento all'avvincente periodo delle avanguardie parigine, fino all'esplosione del cubismo, Picasso orienta la propria carriera con un coraggio che sarà confermato da una sequenza di capolavori, diventati il simbolo stesso dell'arte e della cultura contemporanee.

*Guernica*, probabilmente il quadro più celebre di Picasso, nasce con lo scopo di decorare il padiglione spagnolo, per incarico dello stesso governo, durante l'Esposizione Universale di Parigi del 1937.

Il soggetto raffigurato è il bombardamento dell'omonima cittadina basca, durante la guerra civile spagnola, quindi un evento reale. La scena di guerra non è immediatamente identificabile per chi non conosca il contesto in cui è stata realizzata. La novità di questa composizione s'incontra nell'impiego esclusivo del bianco e nero. L'episodio brutale della carneficina per bombardamento aereo è lucidamente sintetizzato da alcune figure espressive: da sinistra verso destra la donna disperata con il bambino morto tra le braccia – l'imponente immagine del toro – il guerriero caduto e smembrato con in pugno la spada spezzata e un fiore – il cavallo che nitrisce per la sofferenza con, in alto, quasi sulla testa, la lampada accesa – la figu-

ra femminile irrompente da destra con il lunghissimo braccio teso che tiene un lume a petrolio e per ultime due donne, l'una in fuga, in primo piano, l'altra, a chiudere la composizione, con le braccia alzate verso il cielo. Figure che nella dilatata tensione dell'immagine, assumono un significato universale di condanna portando col tempo l'opera ad essere emblema e denuncia contro ogni guerra per l'immediatezza con cui raffigura la violenza e il caos del bombardamento, dando efficacemente il senso della disumanità, brutalità e della disperazione.

Il significato di *Guernica* fu quindi principalmente letto come monito per gli artisti a impegnarsi nella lotta ideologica e politica. Non bisogna dimenticare che il momento storico era dei più drammatici: la brutale politica di espansione territoriale, tentata dai nazisti, non consentiva l'estraniamento da un impegno attivo, neppure agli artisti. Questo atteggiamento si protrasse anche negli anni im-



PABLO PICASSO, GUERNICA, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

mediatamente seguenti la fine della seconda guerra mondiale. I grandi problemi lasciati sul campo dal conflitto bellico, indussero molti artisti a mettere la propria arte al servizio delle idee politiche e sociali. Infatti il pannello di *Guernica* rimase nascosto per tutti gli anni della guerra e dell'occupazione tedesca dell'Europa, fu riesposto al pubblico nel primo dopoguerra. Il viaggio a Parigi dei nostri giovani artisti fu come un pellegrinaggio alla Mecca, essi riportarono in Italia il culto di *Guernica* come fosse la reliquia di un santo. Nel 1953 Renato Guttuso realizza il quadro *Portella della Ginestra* per ricordare alla contemporaneità una strage contadina. In questo caso nell'impianto compositivo è chiara la derivazione picassiana e più che mai presente il ricordo di *Guernica*: nella concitazione dell'insieme, nelle masse che si contrappongono e si sovrappongono in piani scomposti, dipartendosi da un forte tema centrale; la coppia di cavalli caduti, diramandosi poi in un groviglio di figure a rappresentare contemporaneamente tanti drammi nel dramma.

"[...] non ho mai considerato la pittura come un'arte di semplice piacere di distrazione – ho voluto con il disegno e con i colori, poiché queste erano le mie armi, penetrare sempre più profondamente nella coscienza del mondo e degli uomini

ni, affinché questa conoscenza ci liberi tutti ogni giorno di più – ho provato a dire, a mio modo, quello che consideravo come il più vero, il più giusto, il migliore, ed era naturalmente sempre il più bello: i più grandi artisti lo sanno. Sì, ho coscienza di aver sempre lottato con la mia pittura, come un vero rivoluzionario”<sup>31</sup>.

L’arte di Picasso può piacere o no; può essere immediata o meno; può generare sensazioni positive o perplessità per uno stile forse non di semplice lettura.

“Per capire i quadri di Picasso è necessario avere presente un’immensa quantità di dati figurativi della tradizione, dalle pitture delle caverne preistoriche fino al postimpressionismo. In Picasso troviamo innanzitutto un fortissimo apporto dell’arte greco-romana. [...] Di questo incontro con il mondo greco-romano esistono tracce innegabili anche in *Guernica*. Se si osserva il profilo della donna che si affaccia alla finestra si riconosce un’elaborazione d’estrema intelligenza di certi motivi della pittura vascolare greco-romana. Non dico tanto per il profilo di tipo classico, ma per il modo con cui la figura si stacca dal fondo, oppure per la forma precisa della bocca”<sup>32</sup>.

*Guernica* è una tela immensa di ben 7 metri e 82 centimetri di base per 3 metri e 51 di altezza. È il manifesto perfetto della poetica cubista, dove la frammentazione della forma propone contemporaneamente più punti di vista; di grande impatto drammatico per l’osservatore che si trova di fronte a un groviglio di figure contrapposte in reciproca tensione, in uno spazio pluridirezionale, dove la narrazione concitata propone forme varie che irrompono con violenza in un interno domestico, stravolgendo le tracce della quotidianità.

Il quadro “*rappresenta gli effetti del bombardamento, che viene presentato a lume artificiale come se fosse avvenuto di notte. In alto al centro c’è infatti una lampada elettrica che illumina la scena; a destra vediamo una casa in fiamme all’interno della quale un personaggio urla disperato in attesa della morte, mentre da un’altra finestra una donna si affaccia con un lume a petrolio in mano per illuminare quanto è accaduto. La strada è piena di cadaveri in primo piano. All’estrema sinistra una donna piange disperata la morte del bambino che tiene in braccio*”<sup>33</sup>.

Colpisce la totale assenza del colore e del rilievo. Il colore e il rilievo sono le qualità principali attraverso le quali il mondo che ci circonda si rivela ai nostri sensi. Eliminando questi due elementi Picasso spezza il rapporto dell’uomo con il mondo, di conseguenza con la vita. Secondo alcuni critici, invece, la totale assenza di colore è un riferimento ai quotidiani dell’epoca, che ovviamente ancora erano in bianco e nero.

Picasso lavorò intensamente alla preparazione del dipinto con un gruppo notevole di studi, originariamente forse cento; e sono quarantacinque, documenti tutti dell’incalzare dell’ispirazione fortemente concitata e altamente espressiva.

Dopo l’esposizione, quando il governo repubblicano era caduto, Picasso non permise che questo dipinto, venisse esposto in Spagna, perdurando il Regime Franchista. Venne quindi ospitato per molti anni al MoMA di New

York e tornò in patria soltanto dopo la morte del generale Franco.

“Bisogna dire che dopo *Guernica* si avverte un certo essiccamento nell’inventiva e nella qualità della sua visione. Continuano disegni spettacolosi, continuano esperimenti molto curiosi, ad esempio nella ceramica [...]

Però nei quadri si avverte un declino [...]

Alcuni dei quadri grandi eseguiti negli anni Cinquanta rivelano poi un significato antiamericano. È il periodo in cui comincia la Guerra Fredda, Picasso si schiera e vi partecipa ma nei suoi quadri manca assolutamente l’energia dirompente che aveva caratterizzato l’artista all’epoca di *Guernica* [...]. Si avverte l’accademizzazione del linguaggio”<sup>34</sup>.

## Il secondo Novecento

La risposta artistica alla crisi sociale e culturale del periodo dopo la seconda guerra mondiale, è stata evidente nella ripresa di alcune linee simili al primo Novecento, secondo un susseguirsi di azioni e reazioni permeate in molti gruppi da un fattore ideologico.

Negli intellettuali si fece vivo il bisogno di un impegno concreto nella realtà politica e sociale del paese. L’antifascismo e l’adesione ai moti di rivolta popolare determinarono in molti l’esigenza di considerare l’arte come una manifestazione e uno strumento del proprio impegno.

In Italia fu notevole la contrapposizione tra astrattisti e realisti, dove questi ultimi guidati da Guttuso, rivendicavano una posizione marxista più radicale, sostenuta da Togliatti, tendendo di conseguenza a condannare il formalismo astrattista. A fare da *trait d’union* fu l’exasperata reverenza verso il Picasso di *Guernica*, che si rifletteva nel neo-cubismo dilagante in entrambe le tendenze. Nella pittura italiana del dopo guerra, in particolare nel periodo cosiddetto della Resistenza, fino al ’48/’49, ci fu un tentativo anche linguistico, di aggiornamento, nettamente differente dai picassiani francesi, ma soprattutto da tutte le esperienze precedenti, che Guttuso si portava dietro sin dal periodo di “Corrente”. Ma è il Fronte Nuovo delle Arti a segnare il dibattito artistico e politico tra le diverse tendenze linguistiche e di conseguenza l’inizio di una radicalizzazione delle posizioni.

In questi stessi anni si diffonde la conoscenza del pensiero gramsciano, nella proposta di una cultura nazional-popolare, attraverso la riflessione sul nuovo ruolo degli intellettuali, scrittori, poeti, musicisti, registi e quindi non solo pittori, nel desiderio di superare la frattura che separava l’arte dall’uomo.

“Nel numero di marzo del 1946 della rivista ‘Numero’ a Milano è pubblicato un Manifesto del Realismo, detto anche *Oltre Guernica* in concomitanza con una mostra organizzata dalla stessa rivista, da un gruppo di artisti settentrionali, tra i quali alcuni esordienti della nuova generazione: G. Ajmone, R. Birolli, E. Bonfante, E. Vedova, R. Guttuso, ecc...”<sup>35</sup>.

Il senso del termine Realismo in questi documenti stava a significare innanzitutto un rifiuto dell’Accademismo Novecentista e l’opposizione a quel Formalismo, in cui venivano comprese tutte le avanguardie storiche, che aveva-



no fatto l'arte europea fino ad allora, giudicate inadeguate di fronte alla necessità di formulare immagini realistiche della storia presente. A ottobre di quello stesso anno, altri artisti mossi dallo stesso desiderio di rinnovamento si riunivano a Venezia per la Nuova Secessione italiana, che successivamente venne chiamata Fronte nuovo delle arti.

Il "realismo sociale" non fu una scuola, ma l'incontro di individualità ben distinte all'interno di un clima storico comune, caratterizzato da un modo nuovo di guardare il mondo, attraverso una morale e una ideologia nuove, che erano proprie dell'antifascismo. Non a caso questo filone si trasformò nel serbatoio artistico del Partito Comunista Italiano, impegnato ad egemonizzare la cultura attraverso le pagine del quotidiano "l'Unità" e del mensile "Rinascita".

La rottura del Fronte nel 1950 viene per questo motivo addebitata alle sole implicazioni politiche, in modo particolare all'intervento di Togliatti, al quale peraltro Guttuso reagì, rivendicando l'importanza del confronto con le esperienze artistiche europee, per aprire un periodo in cui l'artista procede a fasi alterne oscillando ancora fortemente tra il post-cubismo, come alcuni dipinti del ciclo di Scilla, al "realismo programmatico", di contenuto sociale come nell'*Occupazione delle terre incolte in Sicilia*, che ricorda le lotte contadine, o di contenuto storico come nella *Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio*, divenuta manifesto della tradizione garibaldina e risorgimentale, due grandi opere presentate alla Biennale di Venezia del '50 e a quella del '52. L'impegno sociale e politico raggiunge in questo periodo il punto massimo di tensione. Il suo stile si radica nella assoluta coerenza all'avanguardia della scelta espressiva, facendosi testimone del proprio tempo attraverso un'arte diretta e leggibile, non intellettualistica, legata all'uomo, alle sue sofferenze e alle sue lotte.

Il *Boogie Woogie*, la *Zolfara*, la *Spiaggia*, che celebrano i nuovi riti collettivi, testimoniano la profonda innovazione, che dalla metà degli anni Cinquanta percorre tutto il suo stile. L'arte italiana fortunatamente non si esaurisce nella polemica di un impegno politico. Il decennio '48-'58 si distingue per una forte crisi di linguaggio stilistico. Vengono abbandonate le tecniche e i materiali tradizionali.

Si aprono nuove prospettive alla ricerca di nuovi linguaggi grazie anche alla nuova tecnologia. La coscienza di appartenere a un'epoca nuova, con inediti mezzi di comunicazione viene testimoniata nel 1947 dal Manifesto dello Spazialismo di Lucio Fontana, successivamente sottoscritto da Matta e Tancredi.

Dopo la sconfitta elettorale delle sinistre nel 1948 si fa strada il concetto di pittura informale. L'Informale rappresenta, così come dice la parola stessa il rifiuto di ogni forma, di ogni costruzione "razionale" del senso sulla tela. Ogni segno è significativo nel suo essere a se stante, poiché trae spunto dalle sensazioni pure dell'artista. Più che di ricerca si tratta di una negazione di qualsiasi tipo di progettualità nell'opera. Negazione che concretizza il proprio disprezzo per la realtà sociale manifestando un netto distacco dalla storia e di fatto reagendo all'atteggiamento realista<sup>36</sup>.

Il 1948 si rivela come un anno di snodo: la Biennale di Venezia riprende il discorso da dove l'aveva lasciato: l'Im-

pressionismo francese, viene proposto da Roberto Longhi in una memorabile rassegna. A rendere straordinaria la XXIV Biennale, fu anche la rivisitazione delle avanguardie, resa possibile grazie anche all'impegno dei Padiglioni stranieri. Sensibile interprete di queste esigenze fu il Segretario Generale Rodolfo Pallucchini, che organizzò le prime cinque Biennali del dopoguerra (dal 1948 al 1956). Fu un periodo di tempo che permise di ricostruire un quadro abbastanza completo delle avanguardie europee, ma soprattutto di creare anche in Italia un ponte tra pubblico e arte contemporanea.

Federico Zeri impiegato nell'amministrazione pubblica delle Belle Arti, nel 1948 viene nominato direttore della Galleria Spada di Roma, incarico, che abbandona all'inizio degli anni '50 dopo avere licenziato un fondamentale catalogo della collezione (1952). *"Fu allora che cominciai a comprendere l'assurdità e l'inutilità dell'Amministrazione italiana e l'impossibilità di combattere la sua assurda burocrazia, che a quell'epoca non più di oggi, era degna di un Paese agricolo del 1860"*<sup>37</sup>.

Un'amara constatazione esemplificata in episodi di malgoverno, sia in orientamenti sbagliati della Pubblica Amministrazione, sia su alcuni temi di grande rilievo come la circolazione delle opere d'arte e il regime della notifica, gli acquisti da parte dello Stato, la cattiva conservazione e i furti di opere d'arte. In tutta la sua carriera Zeri ha vantato orgogliosamente di essere stato un libero professionista, che si è dedicato alla storia dell'arte, *"né legato alle università, né ai partiti politici, né alle sacrestie, perfettamente libero"*<sup>38</sup>, *al contrario di alcuni colleghi di cui ha più volte denunciato, i repentini mutamenti ideologici. "Quando cadde il fascismo nel 1943 e, dopo la tragedia del 1945, lo scenario italiano apparve radicalmente trasformato..."*<sup>39</sup>, *il senso di segregazione per alcune personalità dell'epoca si acui, soprattutto quando nel '50 le Università chiusero loro le porte. Zeri si sofferma spesso sul "caso Longhi" perché esemplare, in termini di potere accademico, della gigantesca macchina mossa dalla sinistra di quegli anni, quando insieme al famoso storico dell'arte partecipava alla redazione della rivista "Paragone".*

Lo sdegno moralistico di Zeri è appuntato sui temi più svariati dalla religione al mercato dell'arte, dal turismo di massa alla letteratura. Avverso al sistema dell'arte contemporanea, e al nesso traffico di opere d'arte moderne, costituitosi dal secondo dopoguerra in poi, Zeri rivolge la sua disapprovazione soprattutto a un sistema d'interessi integrati tra arte e mercato, che ha incorporato e annesso molteplici aspetti spesso contrastanti. Se ciò che ha caratterizzato il mercato dell'arte antica è da sempre il connubio tra l'unicità dell'opera, la sua desiderabilità e il potere d'acquisto dei possibili acquirenti, per l'arte contemporanea la somma di questi fattori è il risultato di attente strategie da parte dell'artista prima e successivamente dei suoi mercanti o galleristi.

Negli anni del boom economico la polemica non salva urbanisti, architetti e artisti i cui *"imprevedibili estri"*<sup>40</sup> si caratterizzano in *"faraoniche opere pubbliche"*<sup>41</sup> *edifici antiestetici e inservibili, incomprensibili opere d'arte, estranee alla cultura, alle tradizioni e al tessuto sociale rispetto al luo-*

go di destinazione, a cui facevano seguito grossi sprechi di denaro pubblico. Zeri denuncia questi scempi commessi da personaggi che vogliono a tutti i costi essere all'avanguardia: esempi di una finta modernità, che sfrutta formule già conosciute solo per arricchire il proprio conto in banca.

La tendenza dominante infatti è quella della rapida ascesa di nomi nuovi e artisti giovani, che in pochissimi anni riescono a sfondare raggiungendo quotazioni altissime e le sale dei maggiori musei. Il risultato è che le dinamiche economiche, manifestate dal mercato, non sono più il riflesso di tendenze culturali, semmai della moda del momento e che la produzione artistica stessa riflette le esigenze del mercato.

Sono contestazioni di tipo culturale e sociale rivolte soprattutto a quei critici, che hanno soppiantato gli artisti attraverso la decisione di ciò che è bello, influenzando di conseguenza il mercato dell'arte moderna. Affermazioni che si riferiscono in particolare a certe neoavanguardie, nate nel secondo dopoguerra, dove si ha l'impressione che sia l'artista a seguire il critico, nella ricerca di una interpretazione. In una intervista rilasciata a Panorama, nel 1985, Zeri definisce Guttuso "un vero pittore"<sup>42</sup>, dicendo di trovarsi in pieno accordo col suo pensiero: ossia, che "oggi si ha paura dell'imitazione della realtà"<sup>43</sup>. Al giorno d'oggi "fanno una pittura incomprensibile, che va dietro a una critica incomprensibile"<sup>44</sup>. Di Guttuso confessa di non amare l'eccessiva produzione, che negli anni ha purtroppo leso la sua immagine, ma anche nei quadri meno riusciti "si vede la mano del grande pittore"<sup>45</sup>, soprattutto nelle scelte cromatiche è riconoscibile l'artista e non "l'intellettuale"<sup>46</sup>. A differenza dei suoi contemporanei Guttuso ha saputo elaborare un linguaggio del tutto autonomo, che si è sviluppato in opere importanti, come *La Vucciria* e *Il caffè Greco*. Riguardo alla polemica di arte di destra o di sinistra, venutasi a delineare soprattutto negli anni '50, tutto sommato Zeri ci fa capire che non appartenendo lui per primo a nessun partito, circoscrivere il lavoro di un artista semplicemente a dei filoni politici è alquanto riduttivo: l'artista può essere stimolato dalla dimensione politica, ma ciò gli serve per far emergere il suo sé profondo. Così Guttuso, per quanto si potesse sforzare, non veniva considerato da Zeri né di sinistra né di destra, perché fare quadri di braccianti e scioperanti non era sufficiente per essere considerato di parte. La vera arte "rivoluzionaria" è quella che rompe radicalmente con la tradizione e nel dopoguerra viveva vita dura per tutto ciò che non era figurativo. "Questi movimenti però caddero presto nelle grinfie della commercializzazione e oggi non possono esistere delle distinzioni tanto nette, perché tutto è immesso in un canale arbitrariamente definito consumismo"<sup>47</sup>.

Dalla pittura il mezzo espressivo di quegli anni passa poi ad un'altra arte: il cinema.

Federico Zeri, che ha spaziato nei campi più svariati, persino soffermandosi dal punto di vista artistico sulle forme del pane che si fanno in Sardegna, diceva inoltre che ogni secolo ha una arte-guida e che l'arte-guida del '900 è stata il cinema, così come la musica operistica lo è stata nel periodo romantico e l'architettura nei tempi del primo Rinascimento.

L'Italia umile ed impegnata, realista e socialista sembra ritrovarsi nel cinema del secondo dopoguerra, nella poetica pasoliniana, ma ancor di più entro la visione di Visconti, Antonioni, Rossellini.

La rappresentazione artistica di una realtà angosciata contro i divertimenti e gli archetipi a formula fissa costituisce lo spartiacque tra il passato cinema di regime e il cinema neorealista bellico e post-bellico. Dalle prime proiezioni pubbliche, autori e critici scesero in campo a favore del solco tracciato da Visconti. Bene descrisse Federico Zeri nel 1945 il ruolo decisivo del film: "[...] in quell'archetipo il repertorio di personaggi, inquadrature, scelte topografiche, spunti visivi, è radicato in un terreno di vastissima cultura figurativa, dove la Francia cinematografica di Jean Renoir e quella pittorica degli impressionisti si alterna e si mescola all'Italia dei pittori naturalisti dell'Ottocento nostrano [...]"<sup>48</sup>. Un'indagine che ha condotto alla percezione dell'Italia in chiave cinematografica in maniera tale da far riconoscere nel cinema l'odierna arte-guida.

In quegli anni di battaglie, va ricordato che Federico Zeri non ha mai perso di vista quella che per lui era la ragione di fondo, quella della conservazione del patrimonio artistico, la diffusione e la crescita dei valori civili e culturali dell'Italia. L'impegno per la tutela del patrimonio italiano è l'aspetto della sua attività che più lo ha caratterizzato, soprattutto presso l'opinione pubblica, nel dibattito culturale a partire dagli anni '70.

### Iperrealismo

Nell'Iperrealismo, la più breve delle neo-avanguardie (di origine americana e di fatto derivante dalla pop art), definitasi negli anni '70, l'artista realizza la sua opera, grazie all'uso della macchina fotografica, che fissa la scena nelle condizioni di luce, colore e disposizione spaziale desiderate. Lo scopo prefissato è quello di raggiungere un effetto che tende essere *più reale del reale stesso*, operando meccanicamente con operazioni d'ingrandimento e di riproduzione in scala macroscopica su carta o su tela dell'immagine. Nell'esecuzione viene abolita ogni tipologia di personalizzazione o interpretazione dell'immagine, poiché ciò che interessa è solamente realizzare una copia esatta dell'originale. Il rapporto con la macchina fotografica, che ai suoi esordi fu concepita come una seria minaccia all'arte figurativa, nell'Iperrealismo va a perdere ogni conflittualità.

Oggi non si trovano molti artisti a buon titolo continuatori della sperimentazione avanguardista nell'ambito dell'iperrealismo.

Federico Zeri viene messo sulla pista del pittore romano Luciano Ventrone<sup>49</sup> dalla sua incessante curiosità per le novità già nel 1980, anno in cui l'artista realizza *Caravaggio 1*. In questo quadro è rappresentata la Deposizione di Caravaggio all'interno di una lampadina, sfruttando le conoscenze acquisite nell'ambito dell'anamorfosi. A questa farà seguito la realizzazione della *Conversione di Paolo* (sempre del Merisi) e nel 1984 la celebre *Canestra*. Noto al grande pubblico soprattutto per le sue nature morte, Ventrone si avvale di tecniche artistiche raffinate.



LUCIANO VENTRONE, FIESTA, olio su tela, cm 60x60, 2004

Segue alcuni procedimenti ripresi dai pittori antichi, come la gessatura della tela e l'uso del colore ad olio steso per velature. Zeri decide di spendere il suo prestigioso nome per dare attenzione a quelle composizioni pittoriche, dalla luce "algida", che lo colpiscono tanto profondamente, da definire Ventrone il Caravaggio del XX secolo, per la stessa tenacità posta nel perseguire fino all'estremo l'imperativo di "mimesis". La luce utilizzata per descrivere gli oggetti è così violenta da ricordare quella dei teatri di posa dove si realizzano le immagini cinematografiche, per questo motivo e per la minuziosità della sua pittura, l'opera di Ventrone viene riallacciata alla vera arte guida dei nostri tempi: il cinema.

Nel catalogo della mostra tenutasi a Milano nel 1995, che raccoglie opere del periodo 1993-95, Zeri scrive: "Le Nature Morte di Ventrone ci vengono proposte come attimi immobili di una vicenda che sta tra un antecedente e un futuro, come istanti, sospesi e incandescenti, di una realtà oggettiva definita, sino a esserne divorata, da una luce implacabile, quasi siderea, contro fondi scuri di evocazione astrale o lunare, da satellite o pianeta. Contro queste insondabili profondità si stagliano i cocomeri infranti, i sedani traslucidi, le palpabili carnosità violacee delle melanzane".

L'uso odierno dei diversi mezzi espressivi evidenzia la continua ricerca, di liberare l'arte contemporanea da mo-

duli ripetitivi, per intenderla come strumento di conoscenza dell'anima. Una ricerca in cui si muove un altro importante protagonista dei nostri giorni apprezzato, sia dal grande pubblico sia da esperti nel settore. Franco Cilia<sup>50</sup> affronta la tematica del colore partendo dalla pittura romantica di Turner, nelle cui iconografie si è dichiaratamente riconosciuto. Dal 1992 la sua arte è indirizzata alla risoluzione della figura in elementi cromatici e dinamici del divenire sociale, cosmico e psichico. Dalla metà

degli anni '90 apre un nuovo ciclo di opere, su traccia di Federico Zeri e Mario Luzi, che vedono protagonista il cielo e i suoi dinamismi di luce fino alla dissolvenza delle forme e il prevalere del colore puro in una immersione nella luce cosmica.

Ecco cosa scrive Zeri: "Per molto tempo ho trascorso gran parte delle mie giornate osservando nuvole: le loro forme, i movimenti, le stratificazioni, il modo di reagire alla luce del sole, i reciproci riflessi, il formarsi ed il dissolversi [...] È un'emozione che ora si rinnova davanti ai dipinti di Franco Cilia, sorretti da un tessuto cromatico di assoluta violenza, che, nell'annientarsi di qualsiasi riferimento tangibile e misurabile, invitano a naufragare verso la dissoluzione contemplativa. Resto affascinato da questo percorso di morte e resurrezione [...] C'è da chiedersi come Cilia sia pervenuto a risultati come questi. Molti anni, forse decenni, addietro, egli iniziò a dipingere paesaggi naturalistici, liberandosi progressivamente dai dati della rappresentazione della realtà visiva. puntando verso la resa di un significato più intimo, di valore universale. In questo percorso, le forme si sono man mano dissolte, ed ha finito col prevalere il colore, puro ed assoluto. Terra, acqua ed aria si sono trasfigurate, fondendosi in una formula che dapprima si è accostata a taluni Espressionisti Tedeschi, sul tipo di Nolde, per poi approdare, per vie autonome, su William Turner"<sup>51</sup>.

1) Dizionario della lingua italiana, *Piccolo palazzi*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1981, p. 55.

2) F. ZERI, *Rappresentare il mondo: la pittura*, Rai Educational, trasmissione *Il Grillo* del 12/2/1998.

3) Il dibattito relativo all'opera arte considerata solo come oggetto, ossia un prodotto, che rientra nelle logiche del mercato è da sempre molto forte. Oggi la tendenza è quella della rapida ascesa di nomi nuovi che in pochissimi anni riescono a sfondare raggiungendo quotazioni altissime e le sale dei maggiori mu-

sei. Questo fenomeno è sempre più il risultato di dinamiche economiche e sempre meno il riflesso di tendenze culturali, in questo modo è la stessa produzione artistica a rispondere a quelle che sono le esigenze di mercato. La lamentela di Zeri è soprattutto rivolta al fatto che l'arte dovrebbe essere un patrimonio universale, quindi il valore autentico delle opere d'arte non deve e non può essere subordinato al possesso di collezionisti o a delle leggi di mercato. I capolavori dovrebbero vivere nel rispetto della loro autenticità e dovrebbero sfuggire a quella mercificazione, che li rende semplici oggetti.

4) F. ZERI, *La Memoria e lo Sguardo*, Milano, Longanesi, 2001, pp. 19, 20.

5) F. ZERI, *Rappresentare il mondo: la pittura*, Rai Educational, trasmissione *Il Grillo*, del 12/2/1998.

6) Il significato di percezione visiva potrebbe essere quello di acquistare coscienza di una realtà esterna "visualizzata" attraverso la capacità visiva, ma mediata dalla mente.

7) F. ZERI, *Lezione su Henry Matisse*, registrazione radiofonica, p. web: <http://www.ilsolo24ore.com/art/SoleOnline4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2007/11/le>

zioni-radiofoniche-zeri.shtml?uuid=f71feb26-887a-11dc-b37e-00000e251029&DocRule-sView=Libero.

8) F. ZERI, *Abecedario pittorico*, Milano, Longanesi 2007, p. 71.

9) *IVI*, p. 72.

10) Periodico bolognese fondato da Giuseppe Raimondi (15 marzo 1918 - 15 febbraio 1919).

11) F. ZERI, *Abecedario pittorico*, Milano, Longanesi, 2007, p. 173.

12) Osvaldo Licini nasce a Monte Vidon Corrado nel 1894. È uno dei maestri dell'astrattismo europeo. Tra le sue opere più famose le *Amalassunte*, gli *Angeli ribelli*, le *Croci viventi*. La pittura per Licini è l'arte dei colori e delle forme liberamente concepite, cioè un'arte irrazionale con predominio di fantasia e immaginazione. L'astrazione di Licini si affida a rette, triangoli, diagonali, linee spezzate, cerchi, ma spesso anche ad una sensibile animazione del fondo, che appare allora eccitato e carico di vapori. I temi sono quelli tipici, il cielo e l'aria, come luoghi dell'irreale e della fantasia. Poco prima della morte avvenuta nel 1958 vinse il premio internazionale della biennale a Venezia.

13) È una corrente artistica che nasce e si sviluppa negli *Stati Uniti* nei primi anni '60. Il termine viene usato per la prima volta dal filosofo *Richard Wollheim dell'arte inglese* (professore di Estetica e presidente dell'associazione psicoanalitica Californiana), nel saggio intitolato appunto *Minimal Art*. Non vi è stato un gruppo di artisti che ha definito il proprio lavoro con questo termine o che si è riconosciuto come appartenente a questa corrente. Il termine si è quindi diffuso per mezzo dei critici d'arte e della stampa. Il contesto culturale in cui il minimalismo si è sviluppato, ha i suoi prodromi nell'astrattismo americano del dopoguerra. Artisti come *Jackson Pollock*, *Mark Rothko*, realizzano in quel periodo opere che segnarono un netto cambiamento nella produzione artistica statunitense e nel modo di concepire e percepire la pittura. Anche la critica d'arte in quegli anni sviluppò delle nuove modalità interpretative per l'analisi delle opere.

14) Nella serie dei "gobbi" introduce la modellazione della superficie di supporto con una struttura di legno, dando al quadro un aspetto plastico più evidente.

15) F. ZERI, *Caro professore*, Roma, Di Renzo 2002, pp. 60-61.

16) Il concetto di "visibilità" richiama uno dei metodi interpretativi un tempo fondamentali per lo studio dell'arte moderna: uno studio basato sull'importanza prioritaria dell'aspetto formale dell'opera, mettendo in secondo piano il contenuto dell'opera stessa. La teoria della "pura visibilità" è opera di *Konrad Fiedler*, studioso e teorico dell'arte (Öderau, Sassonia 1841 - Monaco di Baviera, 1895) per il quale l'arte non è né imitazione di forme preesistenti né arbitraria invenzione, ma libera creazione. L'intento principale del lavoro di Fiedler fu di costruire una specifica teoria dell'arte figurativa che fosse indipendente dalle affermazioni di tipo valutativo ed epistemolo-

gico in ambito artistico da parte di altre discipline, quali l'estetica, la storia dell'arte, l'iconografia e l'antropologia. Dunque si trattava di sgomberare il campo da precedenti teorie non strettamente pertinenti all'arte, per assegnare a quest'ultima un proprio campo disciplinare autonomo.

Fiedler trovò le basi della sua teoria nell'atto del vedere, assegnando alla percezione visiva una propria autonomia di giudizio, di conoscenza e significato. Secondo Fiedler infatti, l'arte figurativa è l'attività con cui si producono forme interpretabili e giudicabili esclusivamente nel campo della percezione visiva.

Questa specifica teoria estetica, fu definita a posteriori della "pura visibilità" ed ebbe grande influenza su buona parte della critica d'arte a cavallo tra Ottocento e Novecento. Le opere maggiori di Fiedler restano: *Giudizio delle opere d'arte figurative* del 1876 e *Origine dell'attività artistica* del 1887.

17) Del metodo della "pura visibilità" si ritiene valida la considerazione dell'arte figurativa come forma pura, testimonianza in sé del costume di un'epoca. Questa metodologia, che ha il grande merito di offrire una chiave di sintesi nell'analisi stilistica dell'opera d'arte indicando i dati percettivi e formali, tende tuttavia ad istituire una scissione tra i dati della "percezione" e quelli della "immaginazione".

18) Professore di estetica presso le università di Trieste e Milano nel 1948 fu tra i fondatori del Movimento per l'arte concreta; nel 1956 diede il suo contributo alla realizzazione dell'*ADI - Associazione per il disegno industriale*. Considerevole è stato il suo contributo allo sviluppo dell'estetica italiana del dopoguerra, a partire dal Discorso tecnico delle arti, cui hanno fatto seguito tra gli altri *Il divenire delle arti 1959* e *Nuovi riti, nuovi miti*. Nelle sue indagini critiche sull'arte contemporanea Dorflès si è sovente soffermato ad analizzare l'aspetto socio-antropologico dei fenomeni estetici e culturali, facendo ricorso anche agli strumenti della linguistica.

19) G. DORFLES, "La Repubblica", 18 ottobre 2007, p. 40.

20) F. ZERI, *Luciano Ventrone*, Catalogo n. 108, galleria d'arte il gabbiano, aprile 1986.

21) "Action painting" (pittura d'azione), termine coniato nel 1952 dal critico Harold Rosenberg. Ulteriore denominazione è "New York School" (scuola di New York), che mette in risalto la centralità di New York nella genesi del fenomeno, a dispetto delle provenienze disparate degli artisti che ne hanno fatto parte.

22) F. ZERI - R. D'AGOSTINO, *Sbucando piselli*, Milano, A. Mondadori, 1990, p. 159.

23) *Ibidem*.

24) *Ibidem*.

25) F. ZERI - R. D'AGOSTINO, *Sbucando piselli*, Milano, A. Mondadori, 1990, p. 162.

26) F. ZERI, *Caro professore*, Roma, Di Renzo Editore, 1998, p. 62.

27) *Ibidem*.

28) F. ZERI - R. D'AGOSTINO, *Sbucando piselli*, Milano, A. Mondadori, 1990, p. 161.

29) F. ZERI, in "Il giornale dell'arte", n. 1, maggio 1983, p. 29.

30) *Ibidem*.

31) PABLO PICASSO, in "Humanité" del 29-30 ottobre, giornale del Partito comunista francese, citato in M. DE MICHELI, *Le poetiche*, Milano, Feltrinelli, 1978 p. 269.

32) F. ZERI, *Abecedario Pittorico*, Milano, Longanesi, 2007, p. 191.

33) *Ibidem*.

34) *IVI*, p. 196.

35) F. ZERI, *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Novecento. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, p. 143.

36) Sul tema dell'Astrattismo è particolarmente interessante un libro: *Astrattismo e Empatia*, del 1907 di Wilhelm Worringer, che analizza la posizione in cui si pone l'uomo nei confronti della natura, distinguendo un atteggiamento di *einfihlung*, ossia di *empatia*, una sorta di comunione spirituale tra essere umano e mondo reale, da un atteggiamento di rifiuto, di angoscia e precarietà. Secondo Worringer da questo stato di estraneità con la natura nascerebbe il desiderio di allontanamento dalla stessa, portando l'artista a non riconoscere la propria appartenenza a quella realtà. Ne deriva una rappresentazione non conforme al reale dando così origine alla pittura astratta.

37) M. TEDESCHI, *C'era una volta...*, dal nuovo "Borghese", Ass. culturale - Anno IV, numero 9 settembre 2004.

38) F. ZERI, *Rappresentare il mondo: la pittura*, Rai Educational, trasmissione *Il Grillo* del 12/2/1998.

39) M. TEDESCHI, *C'era una volta...*, dal nuovo "Borghese", Ass. culturale - Anno IV, numero 9 settembre 2004.

40) F. ZERI, "La Stampa", Anno 122, n. 30, 6 febbraio 1988, p. 3.

41) *Ibidem*.

42) F. ZERI, *Do zeri a tutti*, di A. Gnoli, "Panorama", 24 novembre 1985, p. 153.

43) *Ibidem*.

44) *Ibidem*.

45) *Ibidem*.

46) *Ibidem*.

47) F. ZERI, "Il Tempo", 18 maggio 1994, terza pagina.

48) F. ZERI, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Torino, Einaudi, 1989, p. 63.

49) Un'opera di Luciano Ventrone è presente nella collezione del Senato a Palazzo Madama.

50) Franco Cilia oltre al lavoro di artista svolge un'intensa attività di pubblicitista come critico d'arte e di costume su varie riviste e periodici.

51) F. ZERI, *L'intelligenza delle Nuvole*, catalogo mostra *Franco Cilia. Colori per Federico Zeri*, del 11-31 luglio 2006, p. 7.