

Federico Zeri

Zeri e lode

«Bisogna sempre scusarsi di parlare di pittura», diceva Paul Valéry. Non era soltanto una regola d'educazione: posso immaginare molto bene cosa voleva dire, io che sono quasi cinquant'anni che faccio questo mestiere. Ma Valéry aggiungeva subito che esistono rilevanti ragioni per non tacerne. Non voglio domandarmi ora quanti intendano il senso di quella «rilevanza» (pochi, direi), ma è certo che tutte le arti vivono di parole e che ogni opera, qualunque sia il rango in cui l'ha collocata un malinteso e sempre mutevole concetto di gerarchia o il mito romantico del genio, qualunque sia la cultura che l'ha espressa, esige una sua risposta.

Parole, dunque, in risposta ad immagini, in risposta a «cose». Non è forse la prima causa, il primo movente di ogni opera, il desiderio che se ne parli? E, se non su questa terra, nel regno dei morti, come avrà pensato l'artista egiziano che seppelliva le sue nell'oscurità eterna delle tombe? Non esi-

stono, anzi, le opere solo perché se ne parla? «*Vous ne passerez pour belle qu'autant que je l'aurai dit*», non passerete per bella se non in quanto l'avrò detto io, diceva Corneille alla Marchesa de Gorla. E Longhi lo ha ricordato in difesa della «buona critica». In ogni opera d'arte c'è questo bisogno di parole; questo bisogno che se ne parli anche in un solitario scambio «con una sola anima», come diceva ancora Valéry. È vero, il museo è un luogo di monologhi. Chi non ha provato questa sensazione tutte le volte che è riuscito (ma non è facile) ad isolarsi davanti ad un'opera che, come si dice appunto, «gli diceva qualcosa»? E quel monologo non è che il primo passo, vorrei dire anzi il primo movente di quel genere letterario che è la critica d'arte, il cui vasto orizzonte spazia da quel primo e solitario moto d'ammirazione, spesso esprimibile soltanto in un'esclamazione o in un gesto di possesso (anche l'acquisto di un'opera fa parte della sua storia critica), al colloquio, alla lezione, al saggio, al tentativo di armonizzare tutti i discorsi che un'opera ha provocato in chi vuol leggerla, e quindi al desiderio di metterla in relazione con un contesto e con altre manifestazioni del lavoro e del vivere umano. Si supera ben presto, così, quel primo solitario colloquio

fra un'opera e un'anima di cui parla Valéry. Ma il grave è quando quel colloquio non esiste, o meglio diventa un colloquio in cui uno dei partecipanti è sordo (ma purtroppo non muto) e nascono quelle che Barthes chiama le domande truccate dell'arte. Truccate, naturalmente, da chi ha già pronte le risposte. Che è il giuoco preferito dai Signori del Metodo, dai *grands commis* dell'Ideologia.

Ma le risposte a domande non truccate, non possono essere che relative. Tutti lo sanno, o dovrebbero saperlo. Pretendere infatti che impadronirsi del significato di un'opera d'arte possa condurci alla conquista di un'ipotetica realtà oggettiva dell'opera stessa e non a raggiungere la sua identità relativa è, quanto meno, antistorico. Quello su cui bisogna intendersi è proprio sul grado di tale relatività. Mi sembra che a questa domanda risponda a suo modo, con un'affascinante varietà e ricchezza di esempi concreti, l'ultimo volume di Federico Zeri *Dietro l'Immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, registrazioni trascritte da Ludovica Ripa di Meana di cinque lezioni tenute nella primavera dell'85 all'Università Cattolica di Milano.

Sotto la pioggia fittissima di nozioni, di osservazioni, di fatti che riguardano il significato delle ope-

re d'arte, in un continuo variare di punto di vista – per cui ci si innalza ora ad altezze smisurate dalle quali si abbracciano intere civiltà, trasmigrazioni di popoli, sorgere e morire di culture e di sensibilità per scendere poi a pochi centimetri dalla superficie di una singola opera per fissarsi su di un particolare sfuggito all'attenzione ma significante, in un correre a zig zag dalla storia delle immagini di culto alle salse della cucina della Roma imperiale, dal sesso di Cristo all'ignoranza del colore verde nel vocabolario di alcuni popoli – Zeri riesce a non farci mai perdere il filo del suo discorso, vale a dire il fine cui mira. Così che il risultato più evidente di queste cinque lezioni (non bisogna dimenticare che sono conversazioni-lezioni registrate, rivolte intenzionalmente ad un pubblico di studenti) è il loro carattere provvidenzialmente educativo. Educativo soprattutto per la qualità intrinseca dell'esperienza che riflettono, ma anche in considerazione di quale sia, nella sua maggioranza, il livello e il carattere accademico dell'insegnamento della storia dell'arte nelle nostre università. Educativo proprio per quel procedere asistematico, per quell'andamento discorsivo, apparentemente casuale, sostanzialmente pragmatico, basato solidamente sul «conoscere»,

ma nello stesso tempo ricco di stimoli fantastici, da romanzo storico, per quel tanto di iperbolico, di paradossale, ma sempre mirato ad un fine reale, che le distingue. Per quel modo estroverso di spendere, sul filo di un discorso ininterrotto che passa, con noncurante disinvoltura, da un argomento a un altro, tutto un patrimonio di esperienze e di conoscenze accumulate in anni di continuo, personalissimo e inconfondibile lavoro. E anche, se si vuole, per quell'alternarsi di osservazioni ovvie e di nozioni già note a constatazioni inedite e imprevedute, che compongono insieme alle prime un quadro diverso da quello retto sulla trama di una geniale curiosità.

La conosco molto bene, la curiosità di Zeri e la sua particolare natura. La conosco da più di quarant'anni, se ben ci penso; quarant'anni di una lunga amicizia. E le lunghe amicizie (chi non lo sa?) sono molto rare fra gli storici dell'arte. Siamo abituati piuttosto alle lunghe inimicizie, così lunghe che vanno anche al di là della morte e si ereditano, come quelle degli antichi clan scozzesi. Ma per tornare alla curiosità di Zeri, direi che è di un tipo bene individuabile: muovendosi su di un cammino lastricato di conoscenze inconfutabili che si estendono largamente anche nei campi della storia e della let-

teratura essa lo spinge all'ideale ricostruzione di una topografia del disperso, dello smembrato, del distrutto. Un'ideale topografia che riguarda non solo la perdita integrità fisica delle opere ma anche i loro significati dimenticati, così come l'alternarsi e quindi il dissolversi delle sensibilità artistiche nella loro accezione più vasta. Un invito al viaggio verso il passato sulla guida di un'immaginazione che ha indubbiamente dei lati tenebroso (e affascinanti) anche romanzeschi, ma che si avventura soprattutto alla ricerca delle tracce di ogni primitiva, originaria destinazione, di ogni defunto significato, per ammettere anche, dove è il caso, l'impossibilità di un tale recupero dato che molti dei significati delle opere ci sfuggono e la loro stratificazione culturale, sociale, allegorica, simbolica può essere definitivamente perduta.

Non sono cose nuove, certo; ma agli studenti vanno dette e ridette. Si potrebbe aggiungere se mai, sebbene l'ultima osservazione sia inconfutabile, che è necessario far capire agli studenti anche come l'esatta lettura di un significato iconografico e iconologico non sia l'unica risposta che un'opera d'arte esige e come il «significato», proprio perché di un'opera d'arte si tratta, sia indissolubilmente le-

gato al «valore» che lo esprime. Un valore anch'esso relativo alla storia della umana sensibilità, una storia che si svolge però lungo un arco di tempo forse molto più ampio di quello in cui permangono i significati iconografici. Anche questa, naturalmente, non è una nozione nuova. È certo comunque che molte analisi, che Zeri propone nel corso di queste cinque lezioni, ci portano al centro di quel problema cui accennavo all'inizio, quello cioè che concerne il grado di relatività cui si può giungere nella lettura di un'opera d'arte; e, con esempi concreti, mettono in guardia dal ripiegare su letture basate non su quello che si può veramente leggere in un'opera ma su quello che vorremmo che l'opera fosse. «L'unico modo di andare d'accordo fra persone è cercare nell'altro quello che è già in noi» dice ad un certo punto. Ho sottolineato quindi il carattere educativo di questo modo di guardare «dietro l'immagine» perché si accompagna sempre, in Zeri, ad una inconfutabile aderenza al reale, e perché sono ben conscio di quanto siano gravi i danni arrecati, in Italia – non solo alla storia dell'arte ma anche, per logica conseguenza, al vivo corpo del nostro patrimonio artistico – dalle varie astratte confessioni ideologico-sistematiche. Danni ben più gravi di

quelli provocati dall'antica e deprecabile abitudine, anch'essa italiana, di ricercare nell'arte non significati, ma solo emozioni e sentimenti.

Ho già sentito voci malevole: «E così Zeri ha scoperto l'iconologia!». E se fosse? L'importante è che si tratti di iconologia vera e non di pseudoiconologia casareccia «alla carbonara» come tanto spesso si fa da noi. Ma poi non è così: si tratta di altro. Credo che, oltre l'arte di leggere l'arte e di guardare «dietro l'immagine», si dovrebbe anche imparare a leggere gli scritti altrui e quanto vi sta dietro, senza preconcetti, dimenticando il colore del proprio kilt o addirittura mettendolo per sempre in naftalina, come sarebbe ora. E quindi imparare anche a leggere questo libro di Zeri. Il quale Zeri si è formato nell'ambito di quella sistemazione filologica del patrimonio artistico del passato, iniziata dai «conoscitori» settecenteschi e ottocenteschi che, come egli stesso scrive, ha trovato un validissimo aiuto in quello strumento incomparabile che è la fotografia. E in questo campo Zeri ha compiuto, come si diceva dei cavalieri erranti, «alte e mirabili prove». Ha la sua Lancia d'Oro, cioè una straordinaria memoria e un occhio che le sta a pari. Le rare doti del grande «conoscitore» insomma. Ma non soltanto:

c'è quella sua iperbolica e particolarissima curiosità per tutti i fatti sepolti negli strati della storia che, una volta portati alla luce, danno, delle opere d'arte, un'immagine inedita, diversa da quella comunemente conosciuta; c'è la facoltà quasi medianica di ritrovare, di quei fatti o di quelle «cose» ignorate dai più, i frammenti o le tangibili memorie. C'è infine quella sua prima giovanile partenza dall'archeologia come disciplina intesa alla ricostruzione ideale del distrutto, al recupero dello sconosciuto, che ha straordinariamente attivato, sin dalle origini, la sua inclinazione fantastica – e, come ho detto, in qualche modo tenebrosa – a interessarsi a tutto ciò che provoca profondi cambiamenti, drammatici rivolgimenti e grandi distruzioni; e che ci dà ragione di quel suo primo e mai abbandonato interesse sentimentale per la fine del mondo antico. Si tratta quindi di qualcosa di molto più complesso e stimolante che non «la riscoperta dell'iconologia».

«la Repubblica», 17 dicembre 1987

Spinoso come un istrice ma...

Da quanti anni ci conosciamo? Più di quaranta certamente, forse quarantacinque. La mia percezione del tempo non è mai stata molto precisa ma ricordo benissimo che lui si era laureato da poco e io non avevo ancora trent'anni. Fu infatti per mostrarmi alcuni risultati della sua tesi su Jacopino del Conte che mi venne a trovare la prima volta, forse perché io mi ero occupato di manierismo, e fui subito colpito dall'estrema concretezza visiva delle sue osservazioni. Uno dei temi di quel nostro primo colloquio furono *Le tre Parche* di Pitti – è sintomatico che lo ricordi ancora così chiaramente dopo tanto tempo – e mi catturò quel suo modo molto semplice ma estremamente efficace, soprattutto rapido, rapido come un lampo di flash, con cui metteva in evidenza assonanze formali precise e inconfutabili fra quel dipinto, prima attribuito al Salviati, e altre opere certe di Jacopino. Cresciuto all'ombra di Longhi, ero assuefatto a quel tipo di illuminanti analisi formali, ma mi

incantò ritrovarle in Zeri così efficaci e agguerrite, affidate all'evidenza della pura percezione visiva, quasi fossero i primi risultati di uno strumento messo a punto per affrontare un lungo lavoro di revisione. Che *Le tre Parche* fossero di Jacopino mi apparve subito chiarissimo, elementare: ma intanto, mi dicevo, io non l'avevo pensato. In quanto scolaro di Longhi mi era familiare, evidentemente, quel modo di cogliere con tanta rapida penetrazione la morfologia essenziale di un'opera. Ma la specifica conferma che me ne offriva Zeri rafforzava in me la rassicurante sensazione di procedere su di un terreno solido, e sentivo che era proprio quello di cui la storia dell'arte, viste le pericolose lusinghe cui la nostra generazione andava incontro, aveva bisogno. Mi accorsi subito così che non avrei potuto esercitare con Zeri, anche se aveva tre anni meno di me, quel ruolo lievemente protettivo e didattico che esercitavo, invece, in quegli anni, su quei giovanissimi studiosi che volevano avvicinarsi attraverso di me al mondo longhiano del quale ero allora giovane esponente di punta; fedele ai principi, sì, ma devo dire a mio modo. Con Zeri capii subito che avevo più che altro da imparare, almeno o soprattutto in campo filologico, un campo che forse avevo cominciato a trascurare

più del dovuto. Non mi restava quindi che presentarlo a Longhi e così feci.

L'incontro con Longhi fu per Zeri l'inizio di uno straordinario periodo di lavoro: il suo periodo giovanile lo definirei, per usare un termine familiare ai nostri studi. Uno «Zeri giovane» insomma, che ben ricordo: spinoso come un istrice ma anche, se si lasciava, romanescamente bonario e accomodante, irrequieto, anzi perennemente in allarme, con misteriose allusioni a conoscenze esoteriche e extrasensoriali, prolifico inventore di impossibili avventure, affascinante narratore di segreti episodi della Storia, ingegnoso tessitore di complicati «scherzi», avido e ossessivo cacciatore di fotografie. Ma soprattutto studioso guidato da un'assoluta indipendenza, come dimostrò in quella prima serie di contributi brevi, secchi, precisi, a chiarimento di problemi, per lo più trecenteschi e quattrocenteschi, nei ricchi e ancor male esplorati territori delle scuole locali italiane: nuove attribuzioni incontestabili, inediti, ricostruzioni di personalità artistiche minori (Longhi aveva aperto la strada al «genio degli anonimi»), opere smembrate ricomposte con il reperimento dei pezzi ancora separati dispersi nei luoghi più disparati, osservazioni iconografiche cu-

riose e illuminanti, ma anche notevoli accrescimenti del corpus di artisti maggiori. Quei contributi, che arricchirono precisandone molte giunture e riempiendo molti vuoti il tessuto complesso dell'arte italiana particolarmente del Quattrocento, furono pubblicati per lo più, in quei primi anni, nelle riviste di Longhi e lo resero subito noto soprattutto all'estero, dove cominciò a diffondersi quella sua fama di conoscitore che crebbe col tempo.

Quasi mezzo secolo è passato dal nostro primo incontro, poco meno da quei suoi primi articoli, nudi, asciutti, precisi come bollettini di guerra. Nel corso di tutti questi anni la nostra amicizia è rimasta inalterata, senza ombre, nutrita di una stima che credo reciproca, anche se per lunghi tempi siamo stati lontani. E così oggi, dopo aver attraversato le tempeste e i terremoti che hanno sconvolto il mondo dalle fondamenta (la Roma dove passeggiavamo nei primi anni della nostra amicizia mi sembra una lontana isola di pace), ci ritroviamo ancora insieme, sommersi nell'era televisiva, in un paese sostanzialmente ostile all'arte e alle sue testimonianze storiche pericolosamente insidiate dall'ignoranza, uniti dalla stessa esasperazione e dalla stessa indignazione per le sorti del nostro patrimonio artistico, dalla

stessa disperazione nel constatare l'impossibilità di fare andare le cose come dovrebbero (e non sarebbe poi così difficile), dallo stesso ironico disprezzo per i falsi campioni che si proclamano difensori dei tanto conclamati «beni culturali» e poi lasciano che si esponga la Chimera d'Arezzo nella vetrina di un antiquario. Per non dire altro.

Per me quei lunghi anni trascorsi se sono stati anni di proficuo lavoro sono stati anche anni di dispersione, di errori, di vani inseguimenti dietro immagini non dissimili per consistenza da quelle che inseguivano i paladini nel castello d'Atlante. Non voglio apparire diverso da quello che sono. Ma per Zeri sono stati certamente anni di intenso, di duro lavoro. Non sarebbe spiegabile altrimenti l'enorme patrimonio di conoscenze visive immagazzinate – mi si perdoni il termine merceologico – nelle vaste riserve della sua memoria. La sua vita privata, soprattutto dopo i primi anni di tirocinio, è stata indubbiamente ricca di felici occasioni, di incontri determinanti, di varie e singolari esperienze, ma resta il fatto che Zeri non ha mai allentato la tensione che sosteneva la continuità del suo lavoro, perfezionando quella che potrei chiamare una ricchissima banca dati delle immagini dell'arte italiana di alme-

no tre secoli e che fa parte del suo organizzatissimo patrimonio mnemonico visivo.

A riguardarlo ora, quel suo lungo e mai interrotto lavoro, ora che il tempo ha collocato nella sua giusta prospettiva tanti fatti della nostra vita e tanti altri ne ha fatti dileguare nelle ombre del nulla, a riguardarlo oggi, voglio dire, che tante illusioni intellettuali e culturali penetrate anche nel campo dei nostri studi sono tramontate più o meno ingloriosamente lasciando sul terreno più che altro rovine; ora, dico, non posso scorgere che la sua natura positiva, concreta, costruttiva: un lavoro che lascia l'immagine della nostra storia dell'arte diversa da quella che era prima. Di quanti storici si può dire altrettanto? Ma davvero non vorrei si pensasse, da quanto ho detto, che Zeri sia soltanto una sorta di eccezionale, magari unico, schedario vivente, pronto per la consultazione. La professione del conoscitore non è fatta soltanto di memoria visiva. Ho seguito fin dagli inizi il lavoro di Federico Zeri, ho seguito vorrei dire le forme e i modi di sviluppo della sua varia e complessa cultura. E l'ho seguito non soltanto attraverso i suoi numerosi scritti ma anche giovandomi di un'amicizia che, come ho detto, seppur con lunghi periodi di distacco, è durata quasi

cinquant'anni. So bene che non è facile definire la natura del suo sapere; non è facile soprattutto visto il breve spazio e il brevissimo tempo che in questa occasione mi è stato concesso, ma penso di conoscere abbastanza Federico per azzardarmi a individuare la natura intima, vorrei dire la radice psicologica della sua cultura. Devo premettere una mia convinzione profonda: credo che quel tipo di visione della vita, che quel senso della realtà che un uomo abbraccia sui suoi venti anni resti, col passare del tempo, sostanzialmente immutato: che sia cioè la base di ogni altra esperienza successiva, il nucleo che sempre ci accompagna e sul quale si formano, per via di aggregazione, di arricchimento, i pensieri e le idee che costituiscono la nostra personalità intellettuale. Si dice che si cambia perché si appare diversi in quanto motivati da pensieri e da esperienze nuove, da consapevolezza che prima ci mancavano, ma in realtà nel profondo si è sempre gli stessi. Quel nucleo originale, quella nostra visione della vita, ha attirato, come una calamita, quei pensieri, quelle esperienze, persino quegli avvenimenti che più le sono congeniali: è come il centro gravitazionale di quell'insieme che è il nostro destino. Zeri può apparire molto cambiato da quei primi anni che erano

caratterizzati da una ricca messe di secchi, essenziali contributi, che impropriamente si chiamano filologici. La semplice attività di «conoscitore» e attribuzionista sembra anzi oggi annoiarlo profondamente. La sua cultura si è enormemente arricchita, sia in senso orizzontale che verticale, sconfinando largamente al di là del campo specifico dell'analisi formale e stilistica, arrivando nei territori più impensati, più lontani dalla base, apparentemente più impropri. Ma proprio perché mi ricordo molto bene com'era al tempo delle nostre frequentazioni giovanili, posso dire che il suo vasto sapere, tutt'altro che professorale, affonda le sue radici in quel nucleo centrale originario dal quale sono germinati i suoi primi studi. Si può individuare quel nucleo in una inesauribile curiosità? Sarebbe troppo generico se non si definisse la particolare natura di quella curiosità che ci riporta del resto all'iniziale visione della vita che era alla base anche dei suoi primissimi secchi, specialistici studi e che poi si apre e si sviluppa nel suo primo volume *Arte e Controriforma*. Una curiosità mirata direi, perché sempre alla ricerca dell'inedito, sempre ansiosa di trovare un punto di vista che sia diverso, possibilmente diametralmente opposto al punto di vista consueto e che si

affacci quindi su prospettive che portino a costruire un quadro della realtà complessivamente diverso da quello convenzionale. Un quadro scoperto per vie segrete ad altri ancora sconosciute e che riveli quindi rapporti che erano sfuggiti con altre realtà. «Le cose non stanno affatto come sembra e come si crede: c'è sotto un fatto che ne cambia fondamentalmente il significato», questo sembra il significato più ambito di ogni sua ricerca. Come se la realtà fosse sempre nascosta, fosse una cripto realtà da scoprire solo mediante il possesso di una chiave, la chiave offerta da una cultura della storia, vasta, onnicomprensiva, ma nello stesso tempo sempre particolare, singolare, individuale. Una chiave che apre una porta segreta nel muro della cultura convenzionale e ci indica quello che c'è dietro. Il suo libro *Dietro l'immagine*, trascrizione di cinque lezioni tenute all'Università Cattolica di Milano, è un chiaro esempio di questo suo metodo di ricerca.

Non è certo tutto qui il senso degli scritti di Zeri: ho voluto però accennare a questa sua particolare visione della realtà perché penso che in essa consista molto del fascino del pensiero di Zeri, dell'attesa del «come va a finire» che provocano tanti suoi lavori. Si può dissentire anche in molte cose con

Zeri: può accadere talvolta anche a me che pure sono legato a lui da un sincero e profondo affetto e da un'enorme stima; può accadere se non altro perché sono diverso. Ma il tessuto ricchissimo così posseduto con tanta padronanza della sua cultura è una impareggiabile guida per condurci nel perenne e mai completamente definito corso della storia.

«Il Giornale dell'Arte», maggio 1992