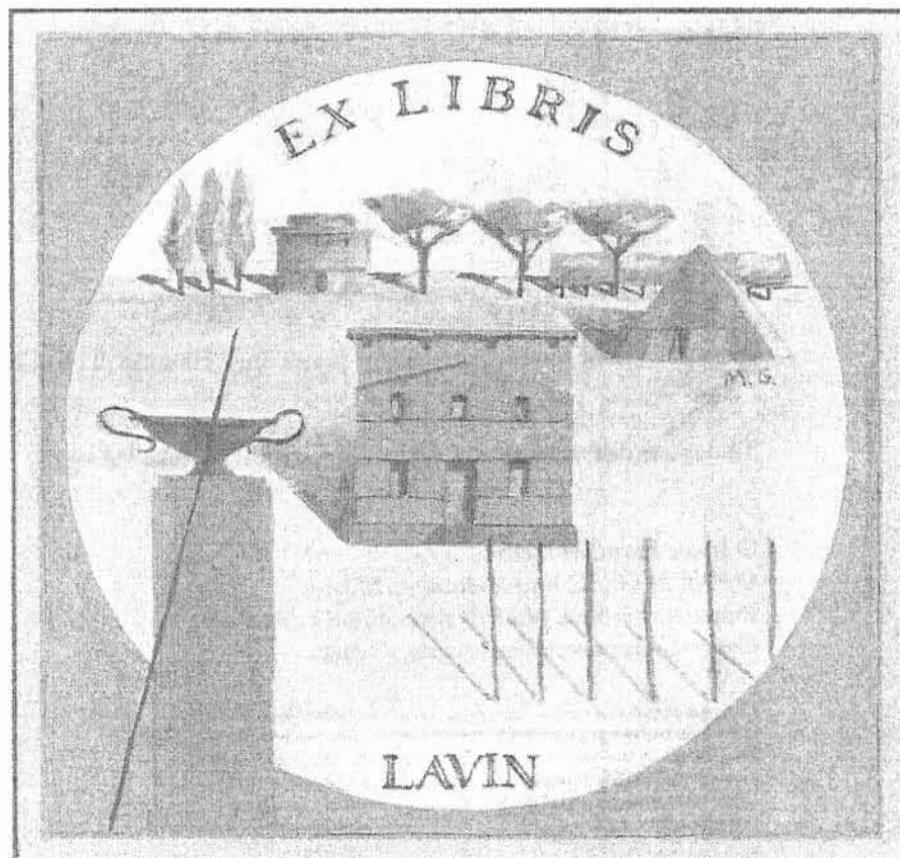


IRVING LAVIN

L'arte della storia dell'arte



MICHAEL GRAVES '87



LIBRI
SCHEIWILLER

In collaborazione con l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli

Traduzione dall'inglese a cura di Clementina Liuzzi e Paola Vallerga

© Irving Lavin per i testi

© 2008 24 ORE Motta Cultura srl, Milano

Proprietà artistica e letteraria riservata per tutti i Paesi.

Ogni riproduzione, anche parziale, è vietata.

Deroga a quanto sopra potrà essere fatta secondo le seguenti modalità di legge:
Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 3, 4, 5 e 6, della legge 22 aprile 1941 n. 633.
Le riproduzioni per uso differente da quello personale potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dall'editore.

Prima edizione ottobre 2008

ISBN 978-88-7644-560-6

editor@librischeiwiller.it

www.librischeiwiller.it

SOMMARIO |

SOGGETTO | STORIA DELL'ARTE AUTORIFLESSIVA

L'ARTE DELLA STORIA DELL'ARTE: UN'ALLEGORIA PROFESSIONALE	8
"GOING FOR BAROQUE": OSSERVAZIONI SU UNA TENDENZA POSTMODERNA	16
"O". DA GIOTTO AD EINSTEIN	36
PICASSO E <i>LES FILLES D'AVIGNON</i> DI THÉODORE AUBANEL	42
LA/E LITOGRAFIA/E DI PICASSO. IL "TORO"	62

OGGETTO | STORIA DELL'ARTE APPLICATA

MODERNISMO E ASTRAZIONE: UN CONFRONTO	104
FRANK STELLA PARLA TROPPO	112
FRANK STELLA: <i>UT PICTURA POESIS</i>	116
STORM KING: <i>GENIUS LOCI</i>	126
PHYLLIS LAMBERT E URBANO VIII: UN'ALLEGORIA DELLA FANTASIA NEL MECENATISMO URBANO	132
PAUL SUTTMAN: UN FRAMMENTO	142
IL BODY ARTIST	144

FORMA E SIGNIFICATO | IL PRINCIPIO INTERPRETATIVO DELLA STORIA DELL'ARTE

L'ICONOGRAFIA	150
L'ICONOGRAFIA COME DISCIPLINA UMANISTICA (L'ICONOGRAFIA AL BIVIO)	156
HUMOUR E STILE NELLA STORIA DELL'ARTE DI PANOFSKY	168
ERWIN PANOFSKY, JAN VAN EYCK, PHILIP PEARLSTEIN	184
«DOBBIAMO LASCIARE LA CITTÀ ESATTAMENTE COME L'ABBIAMO TROVATA!»	188
ADOLFO VENTURI E LA STORIA DELL'ARTE "ALL'ITALIANA"	196
LA CRISI DELLA "STORIA DELL'ARTE"	200

NOTA BIBLIOGRAFICA	206
--------------------	-----

In queste pagine intendo concentrarmi su Frank Stella, non solo come pittore, ma come creatore di opere d'arte in senso lato, vale a dire in senso intellettuale. Frank Stella si serve delle parole per trasmettere pienamente la portata del suo messaggio, e lo fa a un livello o in un modo che non hanno precedenti nella nostra epoca, e forse in tutta la storia dell'arte. Vorrei precisare che non sto parlando delle parole nelle opere d'arte, come nel collage, o in quanto opere d'arte, come nei lavori di Joseph Kosuth e Jenny Holzer, che sono sviluppi squisitamente moderni. Mi riferisco all'uso delle parole nel senso più tradizionale di definizione e spiegazione delle opere d'arte, in questo caso quelle dell'artista stesso. In effetti uno dei miei propositi principali è mettere in relazione Stella,

l'astrattista arcimoderno, con la lunga e defunta tradizione dell'artista come umanista, dell'artista intellettuale, dell'artista letterato, dell'artista colto, *Pictor Doctus Redivivus*, come sarei tentato di chiamarlo, che gli piaccia o meno. In poche parole, mi riferisco all'ideale dell'artista come umanista che emerse durante il Rinascimento e regnò più o meno indisturbato nella cultura occidentale fino a quando, come molti credevano e speravano, venne ucciso e sepolto dall'iconoclastia modernista.

Vorrei discutere di questo aspetto apparentemente paradossale dell'opera di Stella all'interno di due ambiti che sono di per se stessi paradossali, in quanto possono apparire subordinati, o persino secondari, al suo lavoro di pittore, e invece, a mio avviso sono centra-

li per la piena comprensione del suo lavoro di artista. Mi riferisco innanzitutto ai titoli dei suoi quadri. Qui il paradosso sta nella natura stessa dell'astrazione modernista. Gli appartenenti alla mia generazione (ho dieci anni più di Stella, che è nato nel 1936) sapevano per certo che astrazione era sinonimo di arte per l'arte e sin dall'inizio della carriera Frank Stella sposò l'austera ed esclusiva virtù virgine dell'astrazione. Però a differenza di molti suoi contemporanei, non la tradì mai: la superficie non è mai interrotta, il materiale è sempre evidente, le forme sono sempre astratte e i suoi quadri non "rappresentano" mai un soggetto. Né è stato meno integerrimo e tenace nel suo devoto sposalizio con il principio di racchiudere un'essenza, o addirittura l'essenza delle sue immagini nei titoli che ha dato loro. Non ne so quanto vorrei, in fatto di storia dei titoli, distinti dai soggetti delle opere d'arte. Ho il sospetto che l'abitudine degli artisti di attribuire alle opere titoli in senso moderno si sia sviluppata in rapporto al mercato e alle esposizioni pubbliche, in particolare i *salon*. Naturalmente anche molti artisti astratti hanno intitolato le loro opere.

Di primo acchito può sembrare perverso, ma pensando a questo aspetto del fenomeno Stella, sospetto possa essere più significativo di quanto non appaia a prima vista rilevare che il più immediato precedente concettuale per questa pratica sia ricondurla a quella vera e propria mania di unire immagine-parola che investì l'Europa nel XVII secolo: l'età dell'oro di quella che spesso si chiama allegoria barocca, o emblematica. Migliaia di libri su migliaia di argomenti, contenenti migliaia di immagini in cui le figure erano accompagnate da parole



45

in modo tale da sfidare il lettore-spettatore a scoprire la verità velata dal loro misterioso rapporto. In genere gli emblemi barocchi erano abbastanza privi di pretese, nel senso che la figura e il testo erano schematici e abbreviati, così da concentrare il pensiero che stava alla base. Per illustrare questo aspetto ho scelto non un vero emblema, ma una grande opera d'arte che è profondamente emblematica e racchiude in linea di principio il tipo e la profondità di significato latente che la tradizione emblematica serviva a trasmettere. L'opera in questione è un'incisione unica e sbalorditiva fatta dal grande incisore francese Claude Mellan, che lavorò molti anni a Roma prima di ritornare infine a

45 | CLAUDE MELLAN, *VOLTO SINTO*, 1649, INCISIONE.

Parigi a servizio del re. Rappresenta il famoso Volto santo (fig. 45), il volto di Cristo, la più venerabile reliquia custodita in San Pietro, un miracoloso tessuto di lino utilizzato da santa Veronica, che seguì la processione sul monte Calvario, per asciugare il viso del Signore che stramazza a terra sotto il peso della croce. Questa immagine di sofferenza umana quasi insopportabilmente impenetrabile è fatta di una linea continua a spirale che, iniziando dalla punta del naso, si muove lungo curve parallele e lievemente ondulate, che seguono un andamento di leggera contrazione ed espansione, e in questo modo creano tutto quello che si vede: il viso, il tessuto ripiegato verso l'alto con l'iscrizione, la firma dell'artista, la data (1649) e il testo di accompagnamento. Va notato che il tessuto e la piastra incisa coincidono, e quindi si potrebbe dire che la spirale infinita di Mellan è letteralmente intessuta nella trama del Volto santo, che all'estremità inferiore è sollevato, quasi per effetto di un alito magicamente ispirato, a rivelare il nome e il messaggio del suo artefice. Si potrebbe scrivere un libro sulle due iscrizioni che, a quanto sappiamo, non sono citate da alcuna fonte, ma sono uniche quanto lo è l'immagine; «FORMATVR VNICVS VNA» (l'Uno, o l'Unico, è formato da una) potrebbe riferirsi a Cristo, l'uno unico, unigenito figlio di Dio che, unico tra tutti, incarnava l'umano e il divino al tempo stesso, e che, unico tra tutti, era stato generato da un'unica progenitrice umana, la Vergine Maria (*una*, dal sostantivo femminile latino *virgo*); ma *unicus* può riferirsi anche a Cristo come soggetto dell'immagine, lo stesso Volto santo, nel qual caso *una* si riferisce anche alla linea unica (dal sostantivo femminile latino *linea*) dell'artista che ne incise la copia. Perciò il

nucleo dell'opera di Mellan si rivela paradossale: il suo tema è l'unicità (l'unicità del suo duplice soggetto, Cristo uomo e Cristo Signore, e del Volto santo, il solo, unico e vero ritratto, e unico nel senso che fu definito *acheropita*, cioè non prodotto da mano umana), e l'unicità dell'immagine di Mellan, consistente in un'unica linea continua e onnicomprensiva, che a pieno titolo si potrebbe definire un miracolo di per se stessa. Questo paradosso artistico trova una sua definizione nel testo che si accompagna alla firma, «NON ALTER» (non, o nessun, altro), che attesta che fu opera del solo Mellan (vale a dire a mano libera) e che non esiste nessun'altra immagine del genere: ed è vero che spesso è stata imitata, ma mai eguagliata. E tuttavia, pur con tutta la loro unicità, Cristo è onnipresente nello spirito, e la Sua immagine a opera di Mellan è onnipresente nelle stampe. In particolare ciò che ricollega la concezione di Mellan all'emblema barocco è il fatto che le parole e la figura siano uniti da una speciale relazione reciproca. Immagine e parola sono entrambe dotate di significati assolutamente evidenti, eppure le parole non descrivono la figura, come per esempio il Volto di Cristo, e la figura non illustra le parole, come per esempio se si trattasse di una rappresentazione del numero cardinale uno. Inoltre, ed è questo l'aspetto più rilevante della questione, considerandole insieme, parole e immagine danno vita a un nuovo significato ulteriore: come se da dietro il velo della loro separazione, in virtù di qualche misterioso processo, avvenisse quello che, in mancanza di un termine più calzante, chiamiamo comprensione.

A suo modo anche il dipinto di Stella del 1959, *Tomlinson Court Park II* (vedi fig. 6 p. 22), è formato da un'unica linea, benché sia difficile

stabilire se è spessa e nera o sottile e bianca. E anche questa linea si muove in tandem con se stessa, formando strisce parallele e riempiendo l'intero campo visivo. Dico "campo visivo", invece di "superficie della tela", perché all'occhio della mente la linea suggerisce più di quanto veda l'occhio fisico. Ecco perché in ultima analisi la penso come una linea singola, e non come tante linee. La linea è anche assoluta, in quanto traccia un motivo simmetrico rispetto al proprio asse e formato da rette orizzontali e verticali che compongono una serie infinita di rettangoli concentrici contigui ai bordi della tela, e quindi infinitamente ripetibili anche nell'universo al di là di essi. Studiandone le commutazioni si scopre che, pur essendo puramente astratta e geometrica, la linea di Stella non è meno inebriante di quella organica e figurativa di Claude Mellan. Comunque abbiamo visto che anche Mellan pensava alla propria linea in termini astratti, come una linea pura, dal momento che il testo non si riferisce soltanto al suo essere una, ma al suo essere unica, nel senso che c'è soltanto una linea e non ce n'è altra. Analogamente il quadro di Stella ha un testo e una forma del genere, e cioè il titolo, *Tomlinson Court Park II*. La combinazione di parole e numeri racconta in un certo senso la sua storia. Fornisce le coordinate specifiche dell'opera nel nostro universo di persone (Tomlinson), luoghi (Court, uno spazio delimitato; Park, un paesaggio delimitato), e cose (una sequenza di dipinti di Frank Stella), tutti misurati e ordinati secondo intervalli regolari. Le coordinate sono relative a quest'unico lavoro, e a nessun altro. Non meno importanti di questi fattori esterni sono quelli interni: in cuor nostro desideriamo a tutti i costi risolve-

re il misterioso enigma in bianco e nero che ci si staglia davanti: vogliamo sapere chi è questo Tomlinson, dove si trova questa Court, come si presenta questo Park, per non parlare poi di *Tomlinson Court Park I*. Se, come qualcuno ha ipotizzato, il titolo si riferisce a un parco di Bedford-Stuyvesant, un quartiere prevalentemente afro-americano di Brooklyn, il rapporto tra titolo e immagine (sia per quanto riguarda la ripartizione del colore che il senso di chiusura) potrebbe rivestire anche una dimensione etno-sociologica. Vista sotto questa luce, la linea di Stella crea un effetto tendenzialmente contrario a quello che appare: nella sua assoluta piattezza e linearità definisce una vasta mappa topografica ed emotiva che costituisce al tempo stesso un universo che si espande e si contrae e che sale e scende, un'illusione ottica pluridimensionale di esistenza non molto diversa dalla linea a spirale della stampa di Mellan, dove si incontrano la terra e il cielo, l'umano e il divino.

Ho elaborato questo confronto per sottolineare che Stella è maestro in fatto di parole e idee almeno quanto lo è in fatto di vernici e pennelli, e che l'analogia più prossima che trovo all'uso che fa di entrambi i mezzi, cioè di parole e immagini combinate insieme per conferire un nuovo significato a ciascuna, è il mondo visivo-concettuale del Barocco. Questo rapporto storico all'apparenza improponibile tra il più letterale arciastrattista della pittura americana moderna (penso che oramai si possa parlare di Frank Stella in questi termini) e quello che è stato certamente il periodo più figurativo della cultura occidentale (nel senso che illustra, e illustrando illude, e allude) in realtà ha un senso; o quanto meno ha un sen-



46

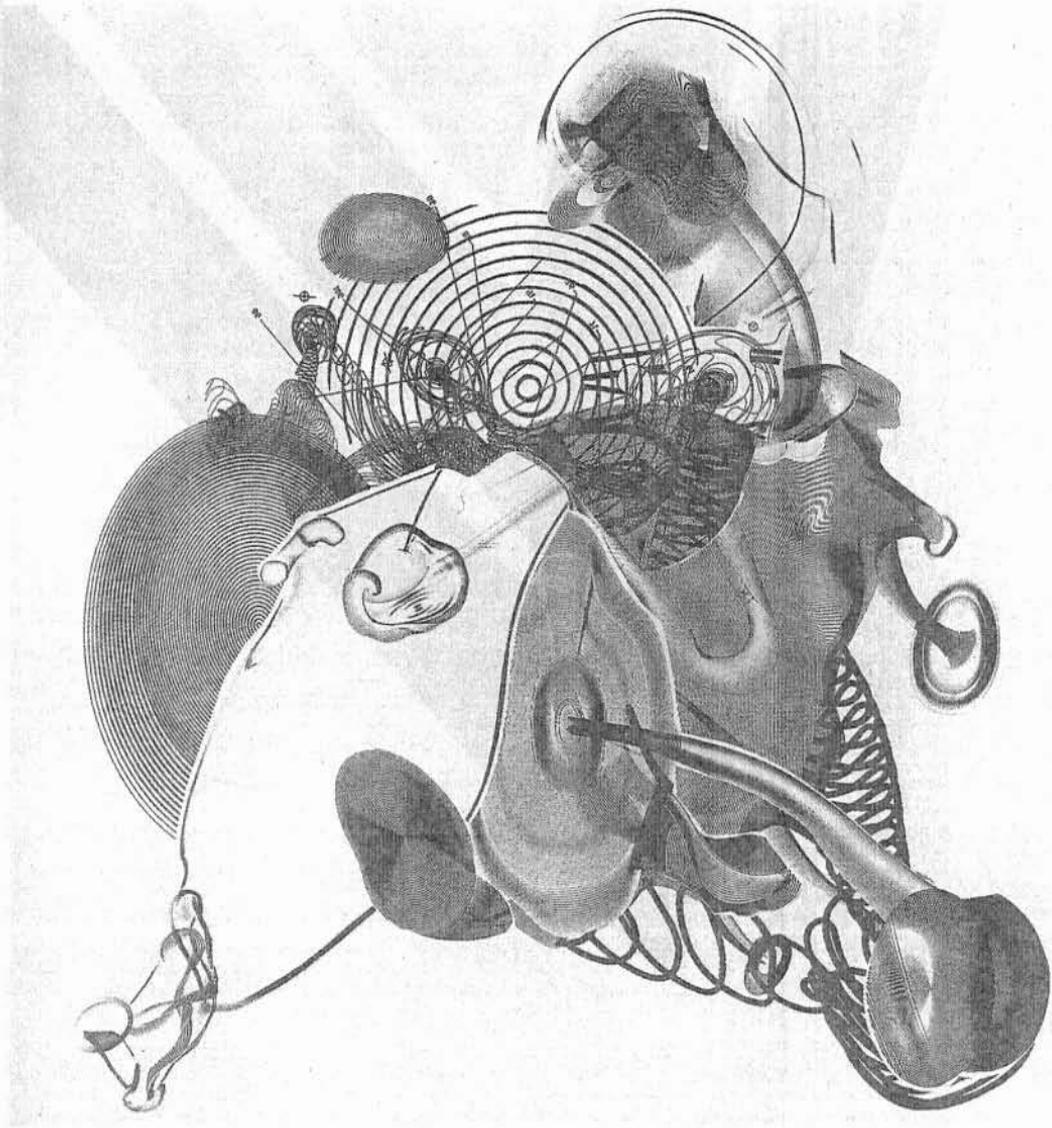
120

so "Stellare". Questo mi conduce alla seconda parte della mia argomentazione, e cioè che, con tutto il suo orientamento alla lettera, Stella appartiene alla tradizione del *Pictor Doctus* e lo dimostra il suo *Working Space* (letteralmente "spazio di lavoro"), pubblicato nel 1984, con il quale mise a soqquadro il mondo della storia dell'arte sostenendo che la strada verso l'astrazione moderna era stata aperta proprio durante quel periodo, il Barocco: e in modo particolare da Caravaggio, il grande maestro dell'illusione *hard edge*, da una parte, e da Rubens, il grande maestro dell'allusione pittorica, dall'altra. Per inciso mi affretto a osservare che Stella

non è stato il primo a identificare nel Barocco l'inizio dell'era moderna: fu preceduto, sicuramente a sua insaputa, da due eminenti pensatori, Erwin Panofsky e Walter Benjamin, che entrambi consideravano moderno il Barocco, ma per ragioni che potremmo definire uguali e contrarie: Panofsky perché riteneva che quel periodo avesse apportato numerose innovazioni sia formali che contenutistiche, Benjamin perché era convinto che fosse essenzialmente l'elaborazione vuota e l'epigono superato di valori socio-culturali autentici.

Non ripercorrerò qui il modo in cui Stella esegue il suo straordinario salto dell'immaginazione, se non per fare due commenti. Il primo è una confessione semplice e in qualche modo mesta: come storico dell'arte barocca quel libro mi deprime, e tra poco vi dirò perché. La

46 | *WORKING SPACE*, GRAFFITO, NEW YORK
(DA F. STELLA, *WORKING SPACE*,
CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS
E LONDRA, 1986, TAVOLA 30, P. 140).



121

47

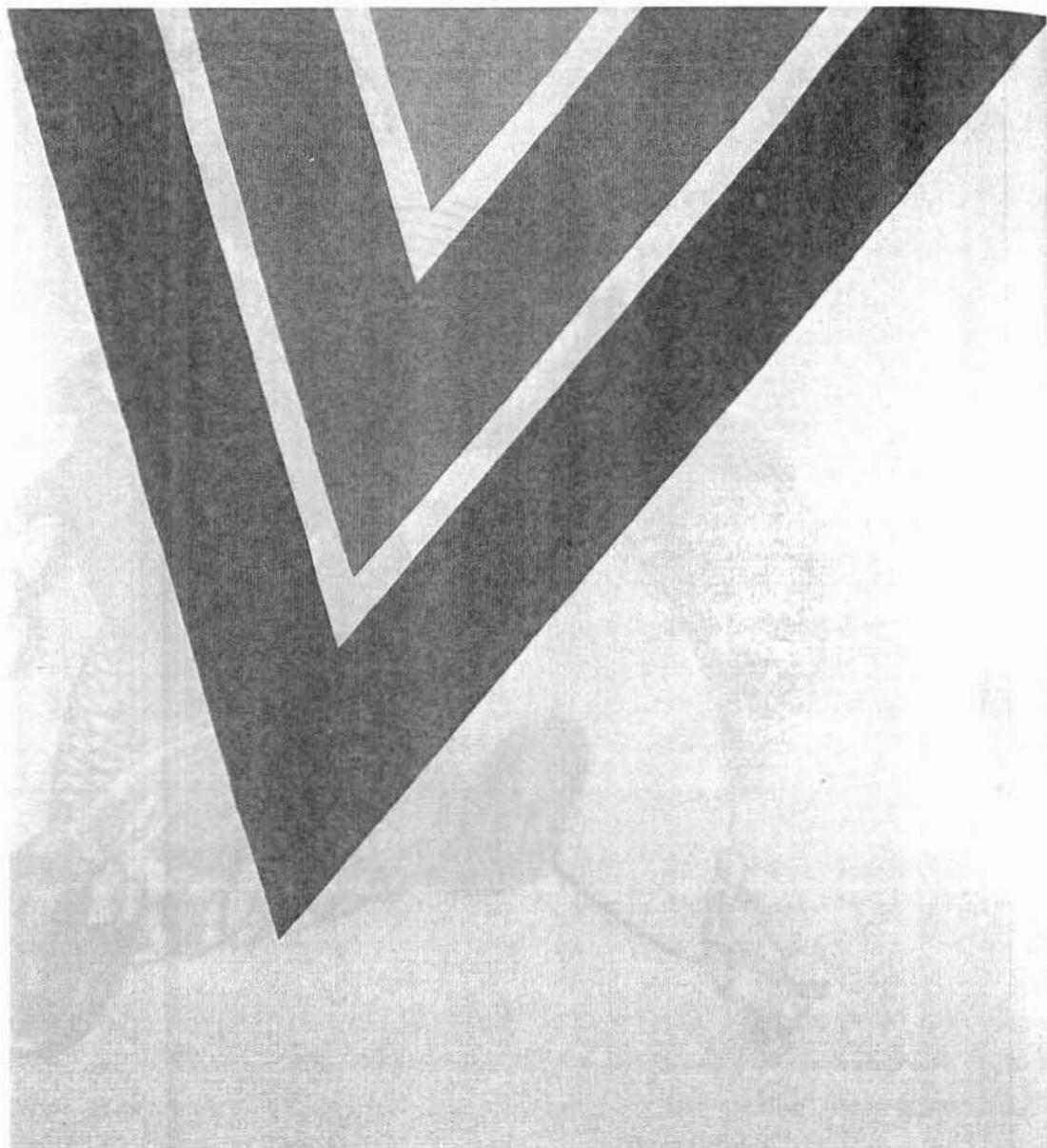
mia seconda osservazione riguarda quello che si potrebbe chiamare il contenuto storiografico del libro. Stella si getta a capofitto sul fondamentale problema dell'assoluta onestà estetica, che conferisce all'astrazione la sua forza e integrità morale e moderna, ma la priva della retorica visiva articolata, accessibile e comune della rappresentazione tradizionale. Come può l'astrazione realizzare nel modo che le è più

congeniale il genere di valori umanistici che abbiamo il diritto di aspettarci da quello speciale essere umano che chiamiamo "artista"? Stella inizia, e potrei aggiungere conclude, dal principio, fondando – senza gli appariscenti artifici della prospettiva lineare e atmosferica

47 | FRANK STELLA, *No Smoking Sign*, 1998, SMALTO SU ACCIAIO, LONDRA, TATE MODERN.

el Barocco
to, sicur-
enti pensa-
jamin, che
il Barocco,
nire uguali
va che quel
innovazio-
Benjamin
enzialmen-
superato di

n cui Stella
immagina-
ti. Il primo
alche mo-
rocca quel
perché. La



122

48

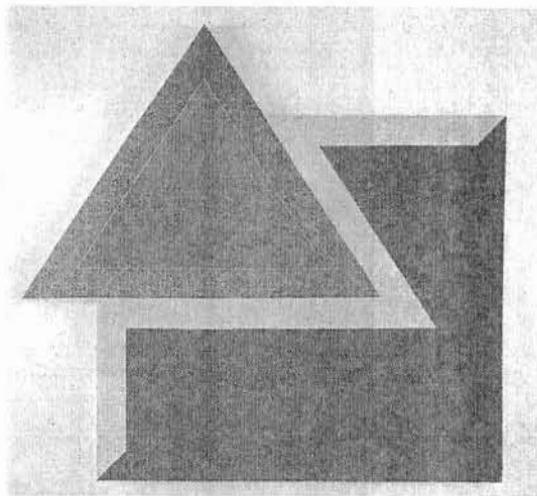
– il primo prerequisito di tutta la produzione successiva: il *working space*, o spazio di lavoro. Proprio come fece Dio il primo giorno, quan-

do creò il cielo e la terra (fig. 46). Anche qui le parole e le immagini si spiegano e si accrescono reciprocamente. I suoi dipinti fanno breccia persino nello spazio di lavoro del suo studio. È importante rendersi conto che in questo caso le parole non sono le sue: le ha trovate, come se gli fossero state consegnate da Dio, in quel

48 | NOLAND KENNETH, *SARAH'S REACH*, 1964, WASHINGTON DC, SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM.

libro sacro di ogni vero modernista che sono le strade di New York. In effetti penso sapesse che provenivano direttamente da Dio, dal momento che come ultima illustrazione riproduce quel miracolo dal Lower East Side. In relazione allo spazio creativo, abbiamo visto che i quadri a strisce sono già discretamente riusciti a farci credere che l'universo al completo fosse a sua disposizione. Nell'arte barocca, e in particolare in Caravaggio, Stella ha trovato uno spirito affine nel provare insoddisfazione nei confronti della distanza rispetto all'osservatore imposta dagli effetti tradizionali della prospettiva lineare e atmosferica. Caravaggio invece ha indicato come lo speciale mondo delle sue immagini si estendesse non solo dietro, ma anche davanti al piano del quadro, e l'astrazione ha consentito a Stella di trasportare questo pensiero al di fuori e al di là dell'ambiguità mitica e duplice del Cubismo, sin nel cuore della realtà stessa. Nell'arte barocca, e in particolare in Rubens, ha trovato uno spirito affine nell'imprimere all'astrazione l'energia e la potenza cromatica e di forma tali da non distruggere ma, al contrario, portare la superficie, lo "spazio di lavoro", a esplodere letteralmente in un universo in espansione.

Quando infine si considera la distanza percorsa da Stella dalle strisce piatte, regolari e parallele che ricordano le strade di New York dei suoi esordi alle giungle selvagge di persone, località e cose romantiche ed esotiche che ha visitato nel corso del suo lavoro successivo, ci si rende conto di due fenomeni. Il primo è che nessun altro artista del suo tempo ha viaggiato più lontano e più velocemente di Stella, nessun altro, *non alter*. La seconda constatazione è che durante la sua vita ha sostanzialmente replicato lo stesso sviluppo descritto da Hein-

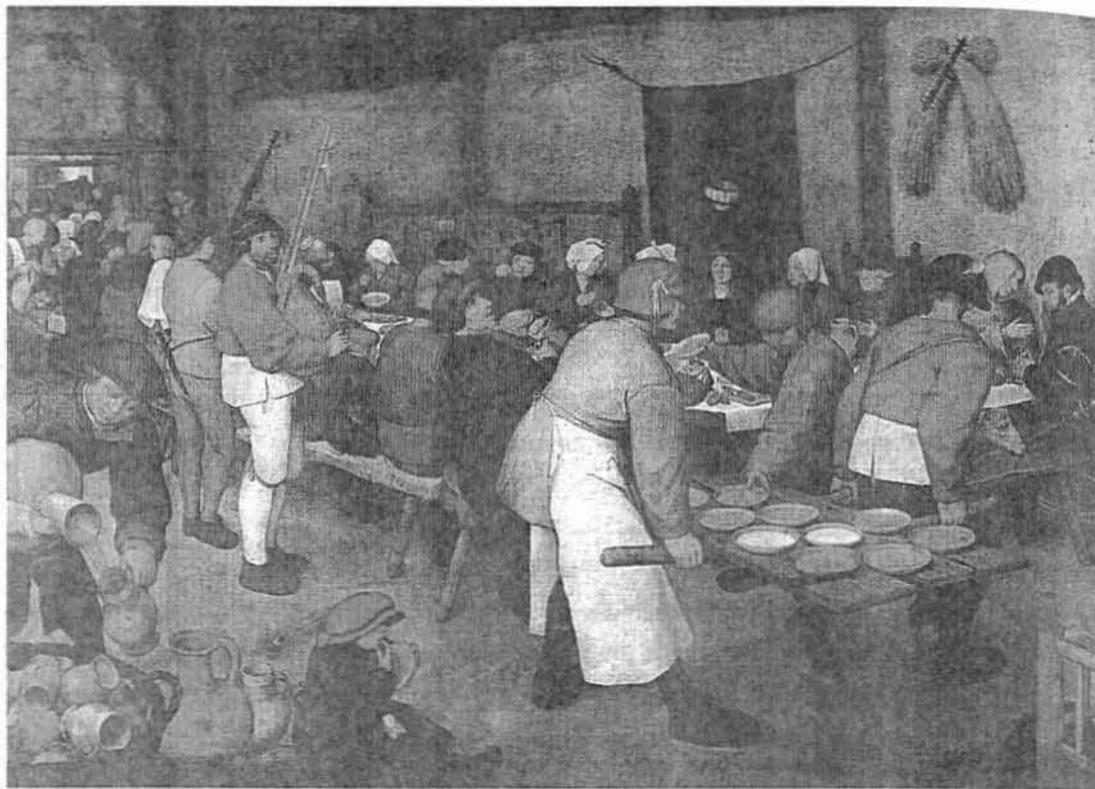


49

rich Wölfflin in quel libro immortale che, come proclama già il titolo, ha posto le fondamenta della storia dell'arte come disciplina moderna, ovvero i suoi *Concetti fondamentali della storia dell'arte: la formazione dello stile nell'arte moderna*, inizialmente pubblicato in Germania nel 1915 e tradotto in inglese nel 1932; la mia copia è del 1950, primo anno della mia specializzazione in storia dell'arte. Wölfflin identificava cinque categorie della percezione umana tra i cui estremi oscilla inevitabilmente qualsiasi sviluppo artistico e illustrava i suoi principi confrontando i periodi storici del Rinascimento e del Barocco; ma le stesse categorie sono state applicate anche alla pittura francese del XIX secolo e al passaggio dall'epoca classica a quella ellenistica nell'antica Grecia. E, *mirabile dictu*, le categorie di Wölfflin si adattano allo sviluppo di Frank Stella come un abito italiano di squisito taglio sartoriale: il lineare si adatta al pittorico, il segno allo spazio, la

123

che qui le
accresco-
rio breccia
studio. È
iesto caso
ate, come
o, in quel



50

124

forma chiusa alla forma aperta, la molteplicità all'unità, la trasparenza all'opacità, tutte hanno i loro corrispettivi Stellari. È superfluo dire che Wölfflin aveva una mente molto sottile e sofisticata, e se volete sapere in che modo un tardo Stella può essere visto come *più* unificato di uno dei primi Stella, Wölfflin è in grado di dirvelo. Prendete in considerazione anche le sottocategorie che Wölfflin include nell'opposizione forma chiusa-forma aperta: struttura geometrica-struttura organica, simmetria-asimmetria; controllo della struttura sulla composizione-relazione "accidentale"

tra composizione e struttura. Le linee "piatte", rette e parallele dei primi dipinti a strisce ricompaiono nei recenti motivi "ad anelli di fumo", trasformati in matasse sinuose che permangono parallele ma definiscono ora dei piani intricati, ricurvi e trasparenti (fig. 47). Il sistema grafico ricorda misteriosamente quello di Mellan, tranne per il fatto che i modelli di Mellan si formano col variare dello spessore della linea, mentre i filamenti di Stella generati dal computer sono uniformi e modulano lo spazio mediante espansioni e contrazioni delle distanze tra gli elementi. Verrebbe quasi da pensare che Stella abbia letto Wölfflin. Non gliel'ho mai chiesto e non voglio saperlo. Se non l'ha letto, dimostra certamente che Wölfflin aveva ragione: le sue categorie sono

50 | PIETER BRUEGEL, *MATRIMONIO CONTADINO*, 1568 CA., VIENNA, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM.

effettivamente delle modalità percettive innate e Frank Stella stava semplicemente e inevitabilmente seguendo i dettami di una sorta di psiche mondiale comune a tutti. Se invece l'ha letto, penso di poter indovinare dove e quando. Il quando è facile, perché Wölfflin era approdato in America grazie ai fuoriusciti dalla Germania nazista dai quali avevo imparato la storia dell'arte nei primi anni Cinquanta. Il mio professore era Walter Friedlaender, che aveva studiato con Wölfflin e del quale ero assistente quando scrisse il suo famoso libro su Caravaggio, che Stella conosce molto bene. A Friedlaender si doveva l'estensione dell'analisi di Wölfflin a un'epoca completamente diversa, in un libro che sin dal titolo, *David to Delacroix* (Cambridge, Massachusetts, 1952), dà un'idea generale del contenuto. Sempre Friedlaender era stato l'autore dei primi studi di rilievo sul periodo compreso tra Rinascimento e Barocco, di cui spesso si dice – e a quanto mi risulta il primo ad affermarlo fu Erwin Panofsky in una recensione – che se fosse stato trascurato da Wölfflin (l'edizione in lingua inglese, *Mannerism and Anti-mannerism in Italian painting, Two Essays*, fu pubblicata a New York nel 1957). Friedlaender divideva questo periodo in due fasi, che chiamava manierista e antimanierista. In realtà Wölfflin non aveva propriamente ignorato questi artisti; li aveva inseriti nel proprio schema classificandoli come “di transizione”. Di fatto il concetto di Manierismo, ora ampiamente superato nel nostro campo, svolge un ruolo piuttosto importante in *Working Space*, ed è stupefacente trovare che da una parte Stella si riferisca alle “V” fuori centro di Noland come manieriste (fig. 48) quando lui stesso stava facendo cose sul tipo

di *Chocorua III* (1966) (fig. 49), e dall'altra che Wölfflin, discutendo gli antipodi di planarità e spazialità, illustri la fase di transizione tra la planarità dell'*Ultima cena* di Leonardo e la spazialità di una di Tiepolo, con la composizione a cuneo fuori centro in *Matrimonio contadino* di Pieter Bruegel (fig. 50).

Frank Stella ha studiato alla Princeton University a metà degli anni Cinquanta (si è laureato nel 1958), quando facevano parte del corpo accademico Erwin Panofsky, che aveva scritto uno dei primi e più acuti resoconti su Wölfflin, e studiosi più giovani come William Seitz e Robert Rosenblum, che si erano formati proprio all'interno di quella *nouvelle vague* storico-artistica in larga parte ispirata da Wölfflin. Anche se mi guarderei bene dal farlo alla presenza di Stella, si potrebbe dimostrare che tutta la struttura di *Working Space*, e in fin dei conti anche la sua carriera artistica, sono state condizionate, per non dire determinate, da una specifica fase di sviluppo della disciplina accademica formale della storia dell'arte, vale a dire quella inaugurata dall'emancipazione degli ebrei dalla schiavitù nazista alla libertà americana. *Pictor Doctus*, non c'è che dire. Ma anche *Pictor Magister*, come ha dimostrato con i suoi scritti, di fronte a cui, come ho detto, non posso che provare imbarazzo per la mia ottusità. Benché mortificato, è per me un privilegio rendere pubblicamente omaggio a Frank Stella, poeta-ritratto dell'intelletto, e prendere parte al rimpatrio di quello splendido successo umanista della cultura tedesca nei confronti della quale, al di là della tragicità delle circostanze, la mia generazione è profondamente in debito, grazie alla celebrazione, qui a Jena, dell'omaggio che Stella rende a Heinrich von Kleist.

