

Rolando Bellini

Segnali per un "dialogo" con la Pittura

Georg Henrik von Wright, nel ricordare con malcelata emozione la figura di Ludwig Wittgenstein a esergo della pungente, affettuosa e onesta testimonianza critica di Norman Malcolm (*Ludwig Wittgenstein – A Memoir. With a Biographical Sketch*, 1958¹), scrive che il filosofo austriaco non prese parte al dibattito di portata mondiale attorno alla sua opera pensando che le sue idee venissero sistematicamente fraintese persino dai cosiddetti discepoli. Anche perché, in verità, egli aveva l'impressione di scrivere per persone che avrebbero pensato e respirato in modo totalmente diverso poiché appartenenti a tutta un'altra cultura. In questo simile, mi viene fatto di osservare, a Giacomo Leopardi quand'egli si consegna alle generazioni future. Una situazione che non pochi tra gli artisti in mostra hanno vissuto sulla loro stessa pelle e che molta parte della storia e della critica d'arte manifesta senz'altro, poiché l'arte e le sue interpretazioni critiche più avvedute si consegnano ai mani delle genti a venire. Parranno, questi, ai più, richiami incomprensibili in quanto distanti (almeno apparentemente) da quello che verrò a presentare sia pure in estrema sintesi e in un ideale brogliaccio a cui, per assenza di tempo, mancherà una pur utile revisione; un vademecum frettoloso e sobrio redatto di prima con l'idea di farne quello ch'è annunciato dal titolo: un frammentario portolano, una bozza di dialogo con le singole, bellissime, pitture che si espongono. Meglio ancora, *segnali* per un possibile "dialogo" con la Pittura².

Debbo altresì confessare³ che, al di là del disagio per le poco più che quarantott'ore concessemi – 48 ore sono davvero poco – per buttar giù questi appunti, per me la serata che stiamo allestendo è un'autentica sfida: poter ragionare, al di là della tenue traccia proposta con questa scrittura, adiuvalo dallo sguardo contemporaneo qui assunto emblematicamente (non senza generosità) dagli scatti fotografici di Maurizio Gabbana, azzardando un avvicinamento ai singoli dipinti che senza dimenticare l'oggi (le fotografie d'arte di Maurizio) attualizzi in noi il passato (le pitture esposte) tramite una riflessione svolta per così dire a voce alta – cercando altresì di evitare quanto più possibile ogni linguaggio tecnico – e anzi recitata improvvisando, una

¹ Ora anche in italiano, si cita l'edizione consultata: N. Malcom, *Ludwig Wittgenstein, con una Notizia di G. H. von Wright*, Milano 1964.

² Sennonché, proprio queste sparse, rapide e sommarie annotazioni mi pare mettano sull'avviso in merito al come predisporre all'incontro imminente con una quadreria d'eccezione, estrapolata da una straordinaria collezione ch'è, sottotraccia, l'oggetto del contendere unitamente all'emozione che sempre offre la Pittura. Per meglio dire: l'occasione attorno a cui, con un colpo di genio, l'antiquario e collezionista che ospita l'esposizione, per passione ovviamente, si è fatto promotore di cultura artistica (com'era, per non fare che un nome a titolo esemplificativo nel momento eroico della Roma settecentesca che promuove la riscoperta dell'antico, il Mirri adiuvalo da architetti e artisti straordinariamente capaci di riesumare analiticamente quel mondo perduto, riattualizzandolo sulla scena europea); dico di Antonio Menichini – che voglio ringraziare pubblicamente per questo evento – il quale, con l'aiuto prezioso di Alessandro Alessandrini (a quest'ultimo, peraltro, si debbono gli Apparati e, conseguentemente, parte delle note di questo scritto e dunque nei confronti del quale ho contratto un felicitante debito) e di Anna Maria Toffolo, ha deciso di presentare questa quadreria esclamativa in un arco di tempo assai breve, inventando quest'evento che, per più ragioni, mi pare venga a costituire un laboratorio culturale di rara efficacia in merito a secoli di pittura di una complessità scoraggiante ma, al tempo stesso, di intrigante capacità attrattiva e in grado di sfociare sovente, al minimo approfondimento, nella fascinazione. E un'occasione di reincontro affatto emozionante con studiosi di vaglio che, so, si sono occupati per anni di alcune opere esposte (penso al prof. Piero Torriti, per esempio). Tutto ciò, inoltre, nello spirito, per non dare che un riferimento, settecentesco illuminato da una ragione neokantiana che non può che incentivare la voglia di arrischiare questo difficilissimo esercizio.

³ Informando preventivamente in nota che senza il prezioso supporto della mia assistente-tutor, artista e studiosa d'arte, presso i corsi triennali dell'Accademia delle belle arti di Brera, non sarei arrivato in così breve lasso di tempo a concludere, perciò debbo un sincero ringraziamento a Erica Tamburini, nonché e con altrettanta ed eguale gratitudine un sincero ringraziamento a Filippo Santopietro per il suo aiuto nella redazione definitiva delle presenti note.

lettura descrittiva in cui venire a segnalare in ordine sparso questo e quello giusto per accennare una rotta di un ideale periplo critico attorno alle opere in esposizione, alcune d'esse; quest'opportunità mi è parsa una occasione da non perdere, oltre che un esercizio arduo e perciò intrigante. Una simile situazione capita difatti assai raramente, intendo dire: un'esposizione come questa che propone di un'importante collezione privata una scelta serie di opere (decisa in primis dal nostro ospite, Antonio Menichini) che annoverano non pochi autentici capolavori non sempre, non tutti pubblicati e che si rivelano, tutti, per quello che sono: "esseri viventi", per dirla nella felicitante espressione coniata da uno storico dell'arte come Carlo L. Ragghianti⁴, con i quali condividere il mondo.

§§§

Mi limiterò, per ragioni di tempo e di spazio, a scarni rilievi attorno ad alcune soltanto tra le opere in mostra, a muovere – questa è la scelta ovviamente arbitraria che propongo – dal secolo che ha gettato le fondamenta dell'odierna modernità, il secolo filosofico, il secolo dei "lumi" qui annunciato da due splendidi dipinti di Pompeo Batoni che, diamo almeno quest'indicazione cronologica, si trasferì a Roma, il laboratorio del revival dell'antico del XVIII secolo, nel 1727... Fatto oggetto d'una recentissima mostra lucchese a cura di Barroero e altri che ne ha restituito la figura e l'opera a tutto tondo, egli è l'autore dunque di questi due quadri, *Ercole al Bivio* e *Venere consegna le armi ad Enea*, che provengono da Villa Mansi, la più bella ed imponente della Lucchesia. Queste opere d'uno dei più brillanti pittori "romani" sono tuttora inedite perché non accolte nella già folta esposizione sopra citata ma sono di contro note agli studiosi che unanimemente ne riconoscono la qualità a dir poco esclamativa. Costituiscono l'accertata quarta versione sinora nota, ma certo una delle più alte della serie e per di più a mio avviso la prima in ordine cronologico⁵, di questa duplice redazione di temi o invenzioni che riguardando, come è stato scritto da Keith Christiansen, «un grande eroe militare da una parte, e la scelta della virtù a discapito del piacere dall'altra, furono evidentemente ritenute degne d'una raccolta principesca»⁶.

Prima di qualsiasi pur breve annotazione, un'avvertenza. Degli altri che seguono, meglio tacere o quasi per evitare di sprofondare in un viaggio magnifico e senza ritorno nel sublime. Posso osservare (e far osservare) tuttavia a mo' d'esempio che il termine e il concetto stesso di "estetica" viene coniato nel 1735 dal Baumgarten (*Meditazioni filosofiche sul poema*) o che la querelle sul "bello" prende partito corroborata dall'uscita, nel 1757, dell'*Inchiesta filosofica sull'origine delle nostre idee di bello e sublime* di Edmund Burke, per approdare infine all'analisi pungente del piacere disinteressato offerto magistralmente dalla *Critica del Giudizio* (1790) di Immanuel Kant. A quale scopo? Allo scopo, evidente, di educare lo sguardo e disciplinarlo a tali parametri di giudizio. Un esempio per tutti: se si adottano tali parametri andando a esplorare, poniamo, l'opera del figlio di Noël Coypel, l'opera in mostra firmata del francese Noël-Nicolas Coypel (Parigi, 17 novembre 1690 – Parigi, 14 dicembre 1734), *Il sonno di Endimione* (olio su tela cm. 73 x 60; splendida cornice coeva) si riscontreranno in essa tutti gli elementi e tutte le specifiche argomentazioni estetiche discusse da questi signori, con particolare riferimento al filosofare senza eguali di Kant. E così la nostra stessa percezione o lettura d'essa cadrà sotto il sigillo assiologico di quest'ultimo. Credo di poter eludere altro sfuggendo all'obbligo di dover affrontare le altre, ripeto, magnifiche pitture del secolo. Benché si tratti in più di un caso d'opere bellissime, commoventi persino, e che ci portano per mano entro quel paradosso stupefacente e fecondante ch'è l'incontro con il seme generativo di un nuovo linguaggio artistico che va affermandosi nell'innesto felicitante tra l'antico più aulico – di volta in volta il "dorico", lo "ionico" ecc. e poi l'"egizio" che impronta di sé il cosiddetto "stile impero"; i canoni proporzionali riscontrati sulla statuaria classica o antica, greco-romana e via enumerando – e una modernità o attualità scottante, carica di storicità alias criticità e tutta orientata a un nuovo vedere che riattualizza e rilancia l'assunto goetheano esortante a liberare la nostra mente da ogni obbligo al guardare per assumere invece uno sguardo

⁴ C. L. Ragghianti, *Arte essere vivente*, Pananti, Firenze 1982.

⁵ Le altre versioni furono commissionate dal Conte Canale per il Re di Sardegna (ora alla Galleria Sabauda), dal conte di Harrach per Joseph Wenzel principe di Liechtenstein (ora nei *Sammlungen des Fürsten zur und von Liechtenstein* di Vaduz), e da un diplomatico sconosciuto, probabilmente per Caterina di Russia (ora all'Hermitage): mentre una versione orizzontale e variata fu richiesta dal Marchese Andrea Gerini (passata poi a Ferdinando III di Toscana, è ora a Pitti).

⁶ K. Christiansen, *I Principi e le Arti*, Milano 2006, Scheda 9 a p. 46.

consapevole. Più che apollineo e dionisiaco (cioè nietzscheiano) che sovrerà con la Restaurazione avvolta nel sudario della nostalgia malinconica per ciò che si è perduto con la sconfitta napoleonica, uno sguardo largamente kantiano, dunque uno sguardo già pienamente illuminista quantunque sia, ancora, uno sguardo ch'ha residui baroccheggianti, ma uno sguardo principalmente moderno oscillante senza tregua fra utopia e realtà o, per dirla con Hannah Arendt, “fra ragione e desiderio”.

Ragione e desiderio che, mi sovviene, prendono a vibrare di rinnovata vita soprattutto nel *Temistocle che si rifugia da Admete* (Olio su tela, 120 x 150 cm.), opera di raro pregio «signée et datée en bas à l'extrême-gauche: “J. L. David 1790”, sous la sandale droite de la jeune femme à gauche», come scrive Didier Bodart nel 2009⁷. Tema aulico, e dettato pittorico epico⁸. In ottime condizioni, per di più⁹.

L'operare di questo straordinario artista che ha completato la propria formazione, come borsista di Francia, a Roma in anni non sospetti, acquisendo tra l'altro una competenza sull'antico d'eccezione – si vedano qui i dettagli, le acconciature, i sandali che avvolgono piedi eleganti, i drappaggi perfetti ecc. – tutta verificata sulle remote testimonianze sia museali sia di scavo, e sia naturalmente su tutte le altre testimonianze dirette (e indirette), può dirsi unico nella traduzione in quest'opera, un capolavoro.

Dovrei scomodare per esso una falange di personalità a cominciare da Giovan Pietro Bellori. Per non dire degli artisti, i più significativi del tempo. Gli esami condotti sul testo svelano un procedimento davidiano, a riprova della indiscussa paternità del dipinto, un'opera che mostra pentimenti o varianti significative. Per esempio, il bel profilo della figura femminile consente di cogliere, attraverso il fotogramma documentale realizzato da Alessandra Lucia Coruzzi, la traccia del disegno stilato a carboncino delineante l'arcata orbitale superiore e l'arco sopraciliare così come si coglie un pentimento nella capigliatura; quanto all'uomo o protagonista posto al centro del quadro si può segnalare, grazie all'infrarosso, la mutata postura del piede sinistro, ora più aperta per via di una maggiore divaricazione: non già un errore quanto piuttosto un attestato del confronto diretto con un modello vivente.

In principio, dunque, era Pompeo Batoni – assieme al Piranesi e a molti altri straordinari promotori del nuovo mondo – e cioè a dire, in mostra, questi due capolavori raccolti in un formato da quadreria privata e d'una intensità esecutiva rara, in cui si coglie una natura viva e tuttavia accordata con la nascente Arcadia che si nutre palesemente di reminiscenze seicentesche e funge da scenografia teatrale per le figure recitanti in primo piano, su una ribalta percorsa da lumi direzionati e qualificati con attenzione. E le figure poi del Batoni, su cui parrebbe lecito esercitare l'occhio al ritrovamento delle più disparate e preziose fonti (pur filtrate o metabolizzate con acume dall'artista), queste figure ripropongono un canone che troverà statuaria incarnazione in Canova, recitando all'unisono un rinnovato culto della bellezza.

Che senso può avere per il “secolo filosofico” un richiamo, così dichiarato, al Seicento? La risposta, in mostra, parrebbe venire ad una voce da un coro d'opere tra cui scelgo di dare una rapidissima annotazione, quasi un asterisco, in merito ad alcune soltanto. A muovere da un magnifico quadro indubbiamente di un artista toscano che va manifestando, nel declinare la propria ricercata e conquistata – compiuta dopo un lento avvicinamento – adesione alla lezione del Caravaggio, questo farsi egli pure modernamente caravaggesco, una singolare accettazione del clima culturale di fronda e anzi di rottura entro cui respira e agisce il Galilei. Diciamolo, l'autore è accostabile per statuto formale a quei grandi novatori che sono, a voler indicare i fuochi avversi d'un ellisse, i bolognesi Carracci e il lombardo Merisi, e risponde al nome di Rutilio Manetti. Ascrizione che si deve a Alessandro Bagnoli nel 1978. Questo dipinto, oggi di collezione privata (ma proveniente da Lugano dov'era nella collezione Viglezio-Vanoni), questo raro dipinto a olio su tela

⁷ D. Bodart, expertise datata 3 settembre 2009.

⁸ Soggetto ispirato e anzi aderente al testo di Tucidide, *Storia della guerra del Peloponneso*.

⁹ Il dipinto è stato oggetto di analisi diagnostiche: Studi Alessandria Coruzzi di Milano – di cui esiste specifica “relazione” assai interessante sia per cogliere in dettaglio la genesi dell'opera, sia per constatare l'autenticità di firma e data e sia, infine, per prendere atto dello stato di conservazione – nell'aprile 2005.

manifesta nel suo fulgore cromatico e formale, nella resa di un'avvenente quanto ispirata e commossa *Maddalena penitente*, una parlata peculiare. L'opera assai bella per tenuta pittorica e composizione trasuda, per così dire, la cultura senese del Seicento; nella sua stessa scrittura di pennello così elegante e ricca, così sicura e preziosa, può dirsi un dei capolavori del maestro¹⁰ in grado di proporre con quest'audacia tutta caravaggesca anche richiami scelti a un mondo in cui una "maniera" cortese e concettosa offriva alla corte Medicea squisitezze sensuali e criptiche fino all'esasperazione attraverso il pennello d'un tardo Pontormo o di un giovane Bronzino, entrambi richiamati, sottotraccia, da questa figura. In questo distante, poniamo, da un Crespi, pur'egli presente in mostra. A sua volta richiamante in qualche modo il Salviati e su cui, pertanto, forse verrei a dire più avanti poiché egli pure presente. Non si può difatti rinunciare ad altra proposta linguistica del multanime Seicento che declina verso una visione più accostata al clima religioso e ai tormenti a esso sommessamente legati, oscillanti tra varie espressioni della Controriforma e i non pochi azzardi verso orizzonti inesplorati della restituzione pittorica del mondo vivente che, in mostra, viene palesata da un quadro di dolcezza quasi raffaellesca seppur soggiacente al più osservante dettato controriformato lombardo. Benché sommi all'unisono singolari opposti rendendo in unico lessico accenti nordici d'aria fiamminga e accenti d'altre coordinate geostoriche, nostrane, il dipinto – giova sottolinearlo – manifesta un elegante equilibrio, una studiata e finissima composizione. In una briosa lettera di Roberto Longhi (Firenze, 1 Luglio 1969) che lo storico dell'arte indirizzava al Vangelisti, si può cogliere il seguente apprezzamento in merito al quadro di cui sto dicendo: «un bell'esempio del Seicento è nella incantevole *Madonna* che giurerei essere del Panfilo Nuvolone».

Il cremonese Carlo Francesco Nuvolone, detto Panfilo, è dunque l'indiscusso autore di questa *Madonna con figlio e S. Giuseppe*, di rara qualità e d'una beltà morbida e soffusa che tenta di dare corpo e semblante umanissimo a una trascendentale "Sacra famiglia"... Come dire: far scendere tra la gente comune il divino e renderlo tangibile senza punto rinunciare al suo carisma. Trattasi insomma di tutto un altro Seicento, secolo multanime davvero.

Come viene a ribadire e con veemenza il summentovato Crespi. Un bel problema critico (dunque per addetti ai lavori) quest'ascrizione, che mi par tuttavia opportuno condividere. Daniele Crespi da Busto Arsizio (dove nacque nel 1598), lui dunque è l'autore di un accattivante ritratto esposto entro una elegante cornice antica, altra sorpresa per i nostri sguardi. Un dipinto, si direbbe, d'un formato da camera – piccole dimensioni dunque: cm. 58 x 49 – raffigurante un intenso *Ritratto maschile* redatto di tre quarti e a mezzobusto¹¹ (e che, a lato, porta una minuta scritta d'epoca: "AE. t 35", appena leggibile all'osservazione visuale suggerente, a tutta prima, l'età dell'ignoto effigiato, trentacinque anni, possibile?, e tale da offrire un ulteriore elemento indiziario ad usum delphini, cioè il grafologo, che potrebbe così, per questa via, contribuire alla stessa collocazione cronologica del quadro, indiziarmente intercettabile in via ipotetica attraverso l'esame stilistico). Questi si formò presso la scuola di pittura istituita da Federico Borromeo con sede nella

¹⁰ Converrà poi ricordare, in nota, per attuare pure un utile confronto che può concorrere alla datazione del nostro dipinto, un'altra sua opera eseguita su richiesta della Reggente Maria Maddalena d'Austria, vedova di Cosimo II: un'*Estasi della Maddalena*, conservata a Firenze, alla Galleria Palatina; pittura nella quale si riconosce unanimemente una esplicita adesione al linguaggio caravaggesco. Tra quest'ultima e il nostro dipinto le affinità linguistiche non sono certo poche e soprattutto si ha modo di constatare con maggior agio l'impaginazione e la qualità di dettaglio del dipinto nostro che propone finiture in oro redatte in punta di pennello e strategicamente disseminate a dar luce e rilievo, e veridicità materica, al pannello accuratamente raffigurato e rispondente al vero e su altri elementi di dettaglio invitanti sommessamente a respirare una cert'aria di realtà per così dire trascendentale, viepiù enfatizzata dal sottile gioco di luci e ombre soffuse che va allontanando ogni carnalità, pervaso com'è da bella morbidezza pittorica. Sono da segnalare anche una *Assunzione della Vergine* (1632), nella Abbazia di San Mercuriale a Forlì, e *Dante e Virgilio varcano le porte dell'Inferno*, olio su tela di poco meno di tre metri per più di due, dipinto conservato nella Pinacoteca Nazionale di Siena.

¹¹ Si rinvia per uno specifico approfondimento all'articolato saggio dedicato alla genesi del ritratto di E. Castelnuovo uscito tempo fa sulla *Storia* Einaudi.

Pinacoteca Ambrosiana (dove compare, per maestro, il magnifico Cerano). Ebbe un iter diseguale¹² e tuttavia annunciante l'affermazione che, di fatto, gli arrise. La testa circonfusa e sorretta dalla lucente insalata esprime più d'altre opere, direi, al di là della fisiognomica, dei sentimenti o d'altro, lo status di un uomo del tempo consentendoci così di precipitare in quel mondo sociale tanto magistralmente rievocato nel suo romanzo storico da Alessandro Manzoni¹³. E questo potrebbe aiutarci a comprendere come si possa far funzionare in questa pittura cert'eredità del bresciano Moretto, dei bergamaschi Moroni e Cavagna (precursori nutriti dalla provocante provincia lombardo-veneta, per dirla col Kubler), risalenti al Foppa persino, con le cogenti contraddizioni linguistiche esibite dalla modernità o attualità, nel rinnovato clima in cui si forma il Crespi, rinviate a Procaccini e soprattutto a Cerano; trame già evidenziate in anni ormai lontani dal Dell'Acqua¹⁴. Nulla converrà qui dire, sovviene allora, in merito alla feroce e felice scrittura coeva del Testori che già anni prima, ragionando di Cerano, credo attorno al 1955, richiamandosi al flagello della peste, s'inventa per lui il neologismo di "pestante" che pur rende bene il sapore della sua pittura¹⁵.

Concludo questo "pizzino" sul Seicento con qualche nota sull'Assereto e cioè a dire su un quadro e un autore sorprendenti quanto problematici. Vediamo in qual senso. Gioacchino Axeretto o Assereto (Genova, 1600 – Genova, 28 luglio 1649) che grand'autore! Quanto meno a giudicare da quest'opera di collezione privata, questo olio di altissima qualità che appare disciplinato da un impianto illuminotecnico complesso – facente uso di specchi e altri accorgimenti su cui mi piacerebbe indugiare avendo raccolto all'impronta alcuni rilievi puntuali o specifici che forse trascriverò – se, naturalmente, di lui si può ragionare con certezza al cospetto di un simile dipinto (ma di chi, altrimenti? Va avvertito: l'Assereto soffre di molte contraffazioni agite dagli stessi allievi che nel tempo ne hanno offuscato l'immagine e che giustificano pienamente questa riluttante prudenza attributiva).

Discutevamo, a caldo, in galleria, circa quest'attribuzione più che plausibile con Menichini e i suoi valenti collaboratori e Maurizio Gabbana e col collezionista prestatore delle opere, inchiodati di fronte all'opera ammalatrice folta di figure umbratili. Ne discutevamo affascinati, ricordando tra noi che secondo un'ipotesi del professor Borgonovo potrebbe essere anche lo studio per un tema analogo che l'artista si stava preparando ad affrescare sulla facciata interna di San Matteo, a Genova, allorché lo colse la morte, riservandoci in merito i dovuti approfondimenti quand'ecco giungere, salvifico e perentorio, il parere autorevole – al momento ancora per le vie brevi (telefonico, a dirla tutta) – di Piero Torriti che di questo

¹² Solitamente si sintetizzano in questi termini i riferimenti dell'artista: le sue influenze artistiche principali furono certa maniera accademica di Camillo Procaccini, il lessico ancora manierista ma più sofferto e problematico di Cerano ed il naturalismo aderente al vero di Andrea De Ferrari e del Morazzone, non senza suggestioni derivanti da Rubens, Van Dyck e scuola, a cui, per finire, si debbono aggiungere anche, slittando verso l'epilogo, elementi richiamanti in qualche modo i pittori spagnoli di fede caravaggesca come Zurbarán. Ma naturalmente tutto ciò può dirsi autentico e no e domanda, per inverarsi, chiarimenti. Che dire, difatti, in continuità con quanto testé rilevato del Daniele Crespi rifacentesi indirettamente (tramite traduzioni grafiche) al Lanfranco, delle *Storie di Raimondo Diocrès*, della milanese Certosa di Garegnano così assenti dal vero e d'una implicita astrattezza che scivola verso l'irreale se non il surreale? Che del complesso e per lui stesso azzardoso quadro della Pinacoteca di Brera, raffigurante un'emotiva scena del *Cristo condotto al Calvario*? Un dipinto che inclina maggiormente verso Carlo Borromeo e che suona quasi come un atto di penitenza e che ancora, sul piano della conduzione pittorica e della rappresentazione figurale, parrebbe accostabile al gran teatro gonfio di commozione da altri (un Tanzio allucinato e grandeggiante) allestito sul Sacro Monte di Varallo, inneggiato nel 1608 da Carandini. Non dimentichiamo che «San Carlo fu vaso di Dio, e vaso d'oro massiccio... legate in esso preziose gemme di grazie e di virtù che cagionano in noi ottimi effetti», per dirla con il Bartolotti (1612).

¹³ I punti più alti Crespi li raggiunse, per venire al corpus dell'opera sua abbandonando questa mitopoiesi, nella *Cena di San Carlo Borromeo* (Milano, chiesa di Santa Maria della Passione) e nel Ciclo di San Bruno nella Certosa di Garegnano (o Certosa di Milano), terminato nel 1629, per alcune novità apportate nella lettura e nell'analisi del tema, come la definizione degli ambienti, gli scenari architettonici, e l'indagine psicologica dei personaggi. Mori, coerente con questi antefatti, nel 1630, a Milano, vittima della grande peste manzoniana.

¹⁴ G. A. Dell'Acqua, *Introduzione*, in *Il Seicento lombardo*, Electa, Milano s.d.

¹⁵ Cerano che col Tanzio costituisce comunque la personalità eminente d'un intero schieramento artistico lombardo, era stato iscritto da Walter Friedlaender in un registro speciale in cui era rubricata ogni espressione di "spiritualistica nevrosi culturale". Il Friedlaender arriva addirittura ad affiancarlo ai Carracci, ai riformati toscani (Cigoli, Empoli, Passignano) e a porlo non troppo distante, infine, persino dal Caravaggio e dal Rubens.

pittore è specialista¹⁶. Questo studioso ha spazzato via d'un sol colpo ogni titubanza inducendo a ben altra impegnativa analisi testuale dal momento che, interrogato in merito da Antonio Menichini, ha annunciato proprio in riferimento a siffatta *Ultima Cena* (un olio su tela di cm. 94 x 124) oggi nella nostra collezione privata, proveniente dalla collezione Viglezio-Vanoni di Lugano, che trattasi di un "Capolavoro dell'Assereto e anzi capolavoro assoluto suo e della pittura genovese del Seicento!".

Posso procedere speditamente, dunque, recitando di passo ad usum delphini i tratti salienti d'una biografia artistica che lo vede già attivo all'età di dodici anni e, per circa trent'anni, fra i più quotati maestri operanti in Genova¹⁷. Radicato anzi alla sua città dove condusse vita sostanzialmente appartata tanto che, ad eccezione di un viaggio a Roma nel 1639, di qualche aneddoto che illumina sul carattere schivo e bizzarro dell'uomo e della data di morte, la parabola secolare dell'Assereto tramandataci dal contemporaneo Soprani non registra altre notizie, e così l'uomo e l'artista debbono il proprio profilo sostanzialmente alle opere. E a queste soltanto. Dovette attingere per certi aspetti, ancora acerbo, all'esempio di un Cerano, dimidiato tuttavia da curiose incursioni verso Procaccini¹⁸ e Morazzone e pochi altri che però, quantunque ne condizionino gli accenti iniziali, restano per così dire in superficie e infine, orientandosi piuttosto sugli stessi nutrimenti di uno Strozzi¹⁹, finì per distaccarsi anche da quest'ultimo per puntare quasi subito sulle più audaci o avanzate proposte fiamminghe che stavano dilagando a Genova – da qui certo gusto narrativo frammisto a una pittoricità esclamativa che è presente pure nel nostro dipinto – pur accogliendo della lezione di Van Dyck solamente taluni e ben filtrati aspetti e ponendo poi quasi contemporaneamente un correttivo nell'attingere, con eguale slancio, a un altrettanto intrigante richiamo – che recuperava in qualche modo anche l'ultimo e per lui fondamentale Cambiaso – dato dai più aggiornati riflessi caravaggeschi portati da Roma da artisti come Fiasella, Vouet e il "convertito" Orazio Gentileschi. E successivamente implementati, come si vedrà, da altri autori dello stesso orientamento. La complessa e duratura gestazione di un linguaggio pittorico affatto particolare²⁰ che è subito alto e originale e tuttavia a lungo, io credo, irrisolto e mutevole ma, singolare ossimoro, parimenti evoluto e brillante, per affermarsi infine in un linguaggio compiuto assai accattivante e attuale parrebbe giungere al proprio compimento allorché Assereto era attorno ai trent'anni e pigliava campo nella sua Genova, declinando il proprio fare in una cifra inconfondibile (dice di lui il biografo Soprani: onde apparve "spiritoso pittore" e "stravagante il suo stile nuovo agli occhi d'ogn'uno e impareggiabile"). L'opera esposta a suo modo ricapitola per intero questo tracciato particolare che però assurge, prim'ancora del soggiorno romano del 1639, a esiti affatto personali. Egli allora si distingue nettamente rispetto agli altri pur valenti pittori genovesi del Seicento²¹. Il quadro che stiamo presentando è forse un'opera più che matura²² – e che può dirsi emblematica sotto ogni rispetto – se e quando parrebbe

¹⁶ Ma rinvio alla cortese lettera che P. Torriti, dopo la telefonata citata, ha inviato e che pertanto viene a costituire in merito il più avanzato e veridico studio, riconfermante l'eccezionalità del dipinto e la mano dell'Assereto; lettera che viene qui in parte pubblicata nel testo.

¹⁷ Tra le opere giovanili si segnala una tela per l'Oratorio genovese di S. Antonio in Sarzano, redatta a sedici anni. Vi si riscontrano ancora i lasciti della formazione, passata dapprima presso la bottega di Luciano Borzone e poi quella di Andrea Ansaldo. Ben presto superati mentr'egli apre per suo conto una "stanza di pittura" e avvia una carriera che non subirà flessioni di sorta.

¹⁸ Attivo a Genova attorno al 1618 e ammiratissimo.

¹⁹ Ormai più incline all'acre manierismo dei Milanesi che a quello aggraziato e baroccesco che ne contraddistingueva l'avvio.

²⁰ Opere situabili tra il '20 e il '25 (*La continenza di Scipione*, coll. priv., Genova; *Sacra Famiglia con s. Giovannino*, coll. priv., Milano; *Decollazione del Battista*, già coll. Podio, Bologna; *Deposizione*, coll. Tadolini, Roma; *Circoncisione*, Milano, Brera) documentano l'orientamento dell'A. verso una pittura "naturale", nonostante il carico di accenti "manieristici". Tra la pala della parrocchiale di Recco datata 1626, e gli affreschi biblici dell'Annunziata (da qualcuno anticipati senza ragione agli esordi del pittore) o l'assai prossimo quadro dei *SS. Cosma e Damiano* nella chiesa omonima (finora considerato opera tarda), cioè circa il '30, o subito dopo, l'A. precisava le proprie posizioni.

²¹ Limitiamoci pertanto a dire che Assereto volge progressivamente a una congruità viepiù inconfutabile tra tema o soggetto e conduzione pittorica tendente alla sobrietà de' moderni e persino a qualcosa di più, di estremo e perciò inaudito, pur senza rinunciare a virtuosismi risalenti per li rami al secolo precedente e aperti sincreticamente alla moderna naturalità, filtrata o soggiacente tuttavia a ben altro, che lo dispone al confronto con i più osservanti seguaci del Merisi: se ne ha palmare riscontro nel nostro magnifico dipinto, di respiro caravaggesco e no.

²² La "maturità" piena data tra il '30 e il '40 per l'Assereto, quand'egli offre una pittura intrisa di umanità, feriale e domestica, recita la letteratura; una pittura che gioca su inquadrature ravvicinate e una drammaturgia – di gesti e di invenzioni compositive – coesa al ductus pittorico (*Sansone e Dalila* coll. Longhi, Firenze; *Giobbe deriso*, Budapest,

manifestare in filigrana traccia di altri richiami poc' anzi dimenticati. Meglio ancora: esso rivela ormai quanto e come egli abbia metabolizzato e raccolto entro un lessico definito ogni alimento esterno e vada ora esplicitando piuttosto un più sorgivo lessico²³. Ricorsi consapevoli ora, per dirla con le parole adottate dalla storiografia critica più accreditata, che, a volerla dire tutta, rinvierebbero probabilmente al Ribera e allo Honthorst e allo Stomer²⁴, di cui si ha traccia in certa figurazione recitante²⁵. Di incisivo, nel quadro, è proprio questo gioco di lumi trascorrenti e dunque di ombre filtrate e mosse che parrebbero anticipare futuri esiti pittori di secoli, entro cui s'agita, congruente a siffatta animazione illuminotecnica, un gruppo di figuranti, un'umanità organizzata prossemicamente che pare vada recitando un evento biblico con accenti propri della coeva commedia dell'arte²⁶. Insorge allora il sospetto che si possa ragionare del quadro in termini simili a quelli impegnati per Caravaggio in merito all'uso di specchi e di altri strumenti di teatro dal Ragghianti²⁷ e che ha radici, come nel Merisi, in Leonardo e riscontri in tutta la pittura veneta e lombarda del Quattro-cinquecento (in particolare Bellini, Carpaccio, Giorgione, Lotto, nonché Bassano e Tintoretto, Moretto, Moroni ecc.). Offrendo al contempo qualche elemento di inattesa originalità a mio avviso richiamante – ma è tutto da verificare – per esempio Tintoretto²⁸ più che Tiziano o che potrebbe ricondurre a El Greco. Così come ritorna ma secondo altra e nuova declinazione al dato fiammingheggiante dominato da Rubens, Van Dyck e collaboratori, al dato naturalistico firmato Caravaggio e seguaci, imitatori e contraffattori, a più sommersi richiami olandesi ecc. Per concludere, questo bel quadro suscita in me un sotteso ricorso o meglio un'analogia che va a consolidare, credo, l'ipotetica datazione poc' anzi avanzata, col testo di Niccolò Sabbatini, *Pratica di fabricar scene, e macchine ne' Teatri*, édito a Ravenna nel 1638.

Viene opportuno, a questo punto, concludere con una citazione tratta dal documento inviato al riguardo da Torriti e che data, Siena 5 novembre 2012. «Ritengo che tale dipinto rappresenti uno splendido “Notturmo”, certo memore dei celeberrimi “Notturmi” caravaggeschi (il Merisi a Genova, nel 1605). Così, lo stile mi porta, con sicurezza, a porre la tela nell'ambito della Scuola Genovese, sulla prima metà del XVII secolo, direi meglio tra il 1630 e il 1650; di una mano dei sei maggiori esponenti (Strozzi, Assereto, Orazio De Ferrari, Valerio Castello, Grechetto e Magnasco) che fecero grande – insieme ad altri – l'Arte Barocca Italiana. Penso, quindi, a una certa attribuzione a Gioacchino Assereto (1601-1649) in un momento di grande afflato pittorico²⁹. Nella tela presente – insiste Piero Torriti –, viene ancor più esaltata la profondità della luce, in stretto rapporto con lo stile di un altro grande genovese, precisamente con Orazio De Ferrari (1606-1657), i cui I “Notturmi” sono simili e altrettanto celebri a quelli dell'Assereto, sì da pensare anche a uno

Museo; *Pietà*, coll. Mowinckel, Genova; *La tazza di Beniamino*, Voltaggio, Chiesa dei cappuccini; *Agar*, Genova, Palazzo Rosso; *Agar*, coll. D. Mahon, Londra; *Vendita della primogenitura*, Genova, Palazzo Bianco).

²³ Neppure quando, nel '44, dovette terminare la sala di Marsia nel palazzo Negrone lasciata interrotta dal Bottalla – si legge – cedette a fantasie decorative. Al contrario, il "peso" del suo innesto concreto e popolare agì come freno allo spirito barocco che là andava manifestandosi.

²⁴ Le cui "notti", che gli valsero il ben più noto appellativo di Gherardo delle Notti, parrebbero avergli suggerito nuovo interesse per i noti testi del Cambiaso (*Morte di Catone*, Genova, Palazzo Bianco; *Presepe*, Quarto, coll. Nattini). Egli condivide, assieme a Artemisia Gentileschi, l'accoglienza prima della proposta rivoluzionaria del Caravaggio e la sua diffusione in Toscana.

²⁵ Recitante in termini a tratti sorprendenti e che sembrano accennare a una teatralità caricaturale, a proporsi cioè come un recitare episodicamente persino da presepe o popolare, un agire dimesso e emotivo da aneddoto nordico... Sto ancora alludendo al nostro quadro, che raccoglie in sé tutto questo. Subordinando ogni cosa però alla pittura, sciolta, emozionante.

²⁶ La storiografia specialistica sostiene che, negli ultimi anni, egli inclinava a comporre in termini più essenzialmente pittorici per morbidi tocchi di colore e lume sapientemente orchestrati in una penombra peculiare. Si vedano per una conferma: *Presepio e Madonna con san Cristoforo*, coll. Basevi, Genova; *Cena in Emmaus*, coll. Mowinckel, Genova; *S. Agostino e s. Monica*, coll. priv., Londra.

²⁷ Si rinvia per un approfondimento a C. L. Ragghianti, *Arte fare e vedere 2*, Firenze 1986.

²⁸ Che è insomma un'opera in grado di riscattare l'Assereto e di restituirgli il ruolo primario avuto in Genova ponendolo perlomeno sullo stesso piano dei più noti Strozzi o Castiglione. Autore quest'ultimo, tra l'altro, di un grande dipinto, il *Martirio di San Lorenzo*, commissionatogli dai Gesuiti, ch'è un “quadro di notte e di fuochi”, come dice il Pino.

²⁹ Oltretutto, non mancano affinità stilistiche con altre opere sicure dello stesso Assereto (ad esempio: *Pala con i Santi Cosma e Damiano* nell'omonima chiesa genovese; *Incoronazione della Madonna*, presso i Domenicani di Staggia/Imperia; *Cena in Emmaus*, di coll. Privata a Genova; ecc.).

scambio fra le opere dei due (R. Longhi, per la *Pala dei Santi Sebastiano, Biagio e Rocco*, nella Parrocchiale di Loano). Scrive, a proposito G. V. Castelnovi (1971): “É ora, dunque, che Orazio si accosta all’Assereto”».

Altro contesto e altri nutrimenti devono essere enumerati per il secolo che precede, il Cinquecento. E così per coerenza dovrei adottare tutt’altro timbro narrativo. Ma tant’è, limitiamoci a recitare con asciuttezza brechtiana pochi o rari rilievi e nulla più. Un dipinto tanto araldicamente “parlante” se e quando si voglia respirare il secolo in quella felice regione ch’è il Veneto battente la fulgida bandiera della Serenissima e tuttavia un dipinto spinoso per la possibile compresenza, accanto al maestro, d’un comprimario o aiuto a tutt’oggi da identificare, è il grande quadro (255 x 187 cm), una tela veneziana o spinata in cornice forse d’epoca, ascrivita a Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Ritratto di famiglia Da Mosto e Costanzo*. In una “comunicazione scritta” a firma del Longhi si leggeva che l’opera pare assegnabile al 1570-75 in virtù della probabile allogazione risalente (ipoteticamente, s’intende) alla miracolosa guarigione – per “grazia divina” – del figlioletto che, nel dipinto, la consorte porge al marito. I grandi stemmi retrostanti appartengono effettivamente alle famiglie Da Mosto e Costanzo. L’opera, nota agli studiosi da tempo³⁰, – di cui si danno varie redazioni – proviene da una interessante promenade³¹ per approdare infine dopo un’asta svoltasi presso la milanese Finarte (lotto n. 35), risalente al 15 maggio 1962, in una collezione privata di Milano. Che dire, il quadro è sontuoso nei costumi, pregiato in alcune sue parti e in grado di offrire quel peculiare lessico de’ Vinegia che tanto attrae nel leggere i documenti storici coevi. In particolare, per questa sua redazione affatto unica esso ricorda, a mio avviso, quel geniale teatrante che è il Ruzante.

Mi piace concludere quest’incontro col quadro in esame con un’ampia citazione tratta dall’expertise del 5 gennaio 2007 a firma di Piero Torriti che, se leggo bene, condivide la datazione longhiana. In essa sta scritto tra l’altro che va rilevato l’esito cromatico dell’opera «raggiunto tramite quegli impasti pittorici intrisi di una guizzante luce propria del Robusti ed in genere della pittura veneta del Cinquecento, da Giorgione a Tiziano, a Paolo Veronese ed allo stesso Tintoretto». E ancora il Torriti ravvede nella figura retrostante dell’Eterno Padre palesi «richiami agli Angeli volanti a braccia aperte nella già indicata Ultima Cena, in San Giorgio Maggiore, alla figura librata in alto nel Miracolo dello Schiavo (oggi alle Gallerie dell’Accademia di Venezia), al Sant’Agostino nella scena con gli appestati (Pinacoteca di Vicenza), a Gesù asceso al cielo nell’omonima raffigurazione (Scuola di San Rocco) ma, in particolare modo, alla figura dell’Eterno Padre che appare miracolosamente sulla Piazza San Marco a Venezia, di Bonifacio Veronese (Bonifacio De’ Pitati, Verona 1487/Venezia 1553) conservato sempre alle Gallerie dell’Accademia: un ricordo assai significativo e che mi sembra indubbio, pensando ad una probabile educazione di Jacopo (verso il ’35) proprio nella bottega del De’ Pitati. È comunque certo – conclude lo studioso – che Tintoretto deve avere ben osservato le opere che uscivano da quella bottega, specialmente all’inizio della sua strepitosa carriera pittorica».

Concluderò quest’esemplificativa selezione di opere che sono in mostra, tutte assai belle, talune bellissime e intriganti fino all’emozione e allo stupore (che colore ha, lo stupore?), con un quadro che ha in parte sofferto e che tuttavia mi pare sappia ancora esprimere la magia, unica, del probabile o forse certo suo autore, Moretto da Brescia (1498-1555)... Un elegante e enigmatico *Salvator Mundi* a mezza figura (50 x 38 cm.), un prezioso olio su tavola, la cui percezione è veicolata da una cornice antica. E del quale si danno le seguenti notizie storiche: ripulita dal Centenari nel 1893 e ripulita assai, questa tavola si presenta comunque in buono stato di conservazione. È acquisto di Francesco XVI verso il 1824³². Oggi sta in collezione milanese. Ebbene, quest’opera mi pare manifestare al meglio ciò che dirò una cultura liminale tra lombarda e veneta e, al contempo, una eguale liminalità riassuntiva però dell’evolversi della pittura di ritratto che precede di poco e ha coevo esuberante andamento grazie a quell’affollata sequela di rinnovamenti formali che caratterizza il tempo dell’attività giovanile e fino alla maturità del più che probabile autore. Egli in effetti pare proprio essere un artista di vaglio. Di fatti, malgrado la precaria lettura consentita da ciò che resta dopo un’antica pulitura del dipinto, quest’opera mi pare ascrivibile con qualche prudenza all’ambito se non addirittura alla mano stessa del Moretto, il quale, com’è noto, fu un accreditato ritrattista in contatto con l’opera non soltanto lottesca ma anche d’un grande del nord, Hans Holbein. Nel 1526 eseguì un *Ritratto di gentiluomo*, conservato alla National Gallery di Londra, che, a detta della critica, inaugura il ritratto a figura intera (poi ripresa da Giovan Battista Moroni). Nel 1528, a conferma dell’accresciuto valore del nostro

³⁰ P. Rossi, *Tintoretto. I ritratti*, Electa, Milano 1993, scheda pp. 103-104, fig. p. 176, n. 23.

³¹ Collezione Cavendish-Bentick, Londra; coll. Duke of Portland; coll. J. Pieront Morgan; coll. Mrs. Walter Burns.

³² Pubbl. cat. Pallucchini 1945, n. 381, p. 169; coll. priv. Lugano (Svizzera) Viglezio-Vanoni; poi coll. privata Milano.

probabile autore, Lorenzo Lotto scriveva al “molto carissimo suo Honorato messer Alexandre Moreto pittore eccellentissimo”, per chiedergli di collaborare alla decorazione del coro di Santa Maria Maggiore di Bergamo, dove Moretto si recherà nel gennaio 1529. Dunque potremmo datare presuntivamente quest’opera, se di sua mano, attorno al tempo in cui Moretto era divenuto agli stessi occhi del maestro, un “eccellentissimo” pittore, o no? Meglio ancora: una datazione risalente a poco prima. Resta tuttavia da sciogliere l’enigma dell’autografia piena che, credo, non debba essere discussa quantunque sia parimenti plausibile considerarla frutto della sua pur rarefatta cerchia di più stretti collaboratori. Soprattutto per quel quid geometrico che evoca in me l’Aristotele dell’*Etica Nicomachea* dove si argomenta di “analogia continua”, che pur mi fa ricordare una annotazione di Simone Weil, secondo la quale «i greci non hanno inventato, ma in parte semplicemente divulgato e in parte ritrovato la geometria»³³. Un implicita metafora che sta per il nostro artista, dunque un ulteriore attestato della paternità del nostro Moretto anch’egli riconducibile a questa visione della filosofia.

§§§

Per non annoiare nessuno cercherò, giunto alla conclusione del presente testo, di motivare, ancora una volta in estrema sintesi, il taglio prospettico che ha sollecitato questi appunti. Nel dare avvio a una propria nota sulla fotografia, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), redatta “in omaggio a *Immagine e coscienza* di Jean-Paul Sartre”, l’ultimo e fors’anche più penetrante Roland Barthes fa riflettere in merito a ciò che egli chiama “un desiderio *ontologico*”: il voler sapere, egli dice, «ad ogni costo che cos’era ‘in sé’ [la fotografia], attraverso quale caratteristica essenziale essa si distingueva dalla comunità delle immagini»³⁴. E la risposta sua, eccola: un primo passo, “quello della classificazione” necessaria alla creazione di un corpus che consenta la classificazione ma che alla fin fine resta pur sempre una classificazione esteriore e inadempiente allorché si voglia individuare l’essenza fotografica o identità piena, profonda della fotografia. Il suo legame, stretto, secondo passo, con il contingente perlomeno fino all’avvento, spiazzante, del digitale (affatto ignoto e dunque estraneo all’interlocutore francese, che ne scriveva tra aprile e giugno del 1979). Quest’autore induce a parlare di una o più fotografie e mai di un genere o insieme. Un susseguirsi di indicazioni che valgono anche per la quadreria che ho percorso in tutta fretta. Anzi, che valgono soprattutto per quest’ultima e, infine, a maggior ragione per la presenza in mostra di questo fotografo contemporaneo, che per più ragioni e non per meno ho chiamato in causa in principio. L’unico artista, ma fotografo, contemporaneo, il milanese Maurizio Gabbana. Per i suoi scatti, databili per lo più al 2012, mi pare valga l’avvertimento barthesiano: essi costituiscono in sé «l’oggetto di tre pratiche (o tre emozioni, o tre intenzioni): fare, subire, guardare».

Che cosa aggiungono queste fotografie di tanto particolare e in che modo possono condizionare-attualizzare il nostro incontro degli occhi, per dirla con Leonardo, coi dipinti? Barthes sostiene che vi sono due vie per la fotografia: una che offre un realismo relativo, «temperato da abitudini estetiche o empiriche», e un’altra di un realismo assoluto «e per così dire, originale, se riporta alla coscienza amorosa e spaventata la lettera stessa del Tempo: moto propriamente revulsivo, che inverte il corso della cosa, e che chiamerò per concludere *l’estasi fotografica*». Maurizio si interessa e si spende in questo: un’*estasi fotografica*. Ne dà conto in termini unici. Da qui il senso e il valore aggiunto della sua presenza.

Queste immagini, inoltre, riconducono io credo a cert’ansia oggidiana poiché sembrano recitare, attraverso ogni singolo scatto, con la Hannah Arendt di *The Life of the Mind* (1978): «il vantaggio virtuale della nostra

³³ S. Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Borla, Roma 2008, p. 205.

³⁴ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980) ora in trad. it., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino 1980.

situazione dopo il tramonto della metafisica e della filosofia politica [che, ella dice,] potrebbe essere duplice... ci consentirebbe di guardare al passato con occhi nuovi... senza essere vincolati»³⁵.

Concluderò anzi, per non dare che un solo esempio della problematicità che inerisce l'identificazione di un autore di questo delicato e complesso secolo, suggerendo una riflessione in margine al "Cristo benedicente" della scuola leonardesca del XVI secolo. Il fatto che si proponga questa pittura su tavola di pioppo come di mano probabile di Bernardino Luini sta certamente ad indicare tutta la prudenza che occorre nel pronunciare l'identità di un artista. In questa tavola tuttavia vi sono elementi che parrebbero dichiarare apertis verbis il nome di Bernardino Luini, per esempio gli occhi, il disegno delle labbra che si increspano in un ineffabile sorriso accompagnati da molti altri dettagli. La stessa *craquelure*, nonché la morbidezza delle ombre e la trasparenza dell'incarnato parrebbero recitare questo nome ma, di contro, altri dettagli parrebbero declinare piuttosto per la sua eventuale bottega o per qualche aiuto meno togato. Certo è che si è al cospetto di un dipinto di straordinaria quanto enigmatica attrattività e che impone nel riguardante l'esercizio non facile di un altro vedere; un vedere oltre ogni possibile vedere per poter afferrare il più minuto dettaglio in tutta la sua eleganza, sospesa tra realtà e immaginazione.

³⁵ Mi permetto di suggerirne, per un approfondimento originale, la lettura pungente fatta da Giuliana Kantzà di recente pubblicazione; essa ha il pregio, tra l'altro, di proporre confronti e relazioni vivificanti: G. Kantzà, *Tre donne. Hannah Arendt, Simone Weil, Edith Stein*, Milano 2012.