

## Percezione e ricezione negli scritti di John Shearman

Alessandro Nova

### Summary

Much has been written on John Shearman's interest in the scientific analysis of works of art and in their physical as well as cultural context, all themes already developed by the School of Vienna and absorbed through the filter of his beloved teacher, Johannes Wilde. This contribution focuses instead on his perceptual studies. Nobody has described and interpreted better than Shearman the light and shadow of Renaissance art, its chromatic values, the representation of transparency in painting air and water. In a time in which the power of images and a visual literacy are constantly invoked, we should not forget that he dealt pragmatically with such problems well before they became matter of theoretical debate in an institutional discourse.

In apertura vorrei esprimere un ringraziamento sincero a Julian Kliemann per l'invito, senza dubbio legato al fatto che vent'anni or sono sia stata pubblicata in italiano una mia scelta degli articoli di John Shearman con un'introduzione sui metodi da lui privilegiati, e a Kathy Brush per aver restituito serenità agli ultimi anni della sua vita.

Pagati questi debiti, mi sono imposto di mettere da parte i ricordi personali per concentrarmi su alcuni aspetti della sua ricerca. Nelle ultime settimane ho riletto pertanto tutti i suoi scritti, come credo lui avrebbe fatto, ad eccezione della tesi di laurea (o meglio Ph.D.) del 1957 intitolata *Developments in the use of Colour in Tuscan Paintings of the Early 16th Century*. Non è stata la pigrizia a impedirmi di rileggere quel testo (anche se l'incredibile scrupolo filologico di John, che lo ha portato a ricontrollare tutti i documenti raffaelleschi negli archivi più sperduti, non avrebbe trascurato la consultazione di quella fonte manoscritta), ma la consapevolezza che le sue tesi fondamentali sul colore nel Medioevo e nell'Età Moderna siano state elaborate con maggiore incisività in numerose pubblicazioni più tarde che hanno tratto vantaggio da quelle intuizioni giovanili: dal

meraviglioso articolo su *Leonardo's Colour and Chiaroscuro* nella *Zeitschrift für Kunstgeschichte* del 1962 alla monografia su *Andrea del Sarto* con un intero capitolo dedicato al tema, dalle pubblicazioni specifiche come *Ischromatic Color Compositions in the Italian Renaissance*, apparso nel 1987 in un volume edito da Marcia Hall sul colore e la tecnica nella pittura del Rinascimento in Italia e nel Nordeuropa, agli articoli sulla volta della Sistina restaurata. (Con quale gioia vide confermate le sue opinioni e le sue tesi – e qui sia ricordata la calorosa amicizia con Fabrizio Mancinelli, purtroppo prematuramente scomparso, nella sua qualifica di Direttore della Pinacoteca Vaticana, un ruolo in seguito svolto da Arnold Nesselrath).

Ed è partendo da queste considerazioni sul colore che vorrei schizzare la mia tesi, da dimostrare con un esempio alla fine di questo intervento. Ognuno di noi si costruisce un'immagine di un artista o di un problema; lo stesso principio vale anche per la statura di un ricercatore e di uno storico. È probabile che ognuno di noi abbia un'immagine diversa di John: chi ne avrà apprezzato l'erudizione o l'enorme capacità di lavoro, chi le sue straordinarie competenze nel campo del cerimoniale e della liturgia e chi il suo approccio funzionale alle opere d'arte – oppure tutte queste cose insieme. Queste indubbie qualità sono tuttavia condivise da altri ricercatori e richieste anche da altre discipline umanistiche. Ciò che dovrebbe caratterizzare in modo specifico il lavoro di uno storico dell'arte è invece la capacità di vedere, il *saper vedere*, e di John vorrei che ci ricordassimo soprattutto degli occhi. Non tanto, non solo degli occhi luminosi e onesti dell'amico (ecco un altro tema a lui caro, l'amicizia, come quella – profonda – fra Raffaello e Castiglione, fra Bembo, Navagero e Bezzano), ma soprattutto degli occhi come apparato percettivo – e in questa direzione mi sembra che solo Paul Hills, fra i suoi numerosi allievi, si sia mosso con coerenza, ne abbia compreso per tempo l'importanza. Nessuno ha saputo meglio di John descrivere

e interpretare le luci e le ombre dell'arte rinascimentale, apprezzarne i valori cromatici, la trasparenza dell'aria e dell'acqua, il riflesso delle perle, la struttura e gli spazi dell'architettura (e a questo proposito Caroline Elam ci ha ricordato nel suo bellissimo *Obituary* per il *Times* che il nonno – ma anche il figlio – di John erano e sono architetti e come John avesse una rara capacità di comprendere, direi di *vedere*, inteso in senso leonardesco e quindi cognitivo, «the complexities of real and represented architectural space», per citare le parole di Caroline). Saper vedere lo spazio e farlo vedere agli altri, conoscere i materiali e le tecniche, in questo guidato dalla sua capacità di dipingere paesaggi e marine, saper vedere i colori e interpretarne non solo il valore simbolico ma anche quello strutturale – indimenticabile resta per me la sua elaborazione del concetto di *Absolute Colour* – in questi aspetti mi sembra di riconoscere il contributo più originale di John Shearman, la sua creatività maggiore, per spendere un altro concetto a lui caro, quello appunto di creatività. In un'epoca in cui si rivendica spesso il potere delle immagini e la necessità di una competenza visiva o *visual literacy*, non dovremmo mai dimenticare che John era l'incarnazione pragmatica e reale di queste aspirazioni molto prima che esse divenissero materia di discussione teorica in ambito istituzionale. Ma prima di trattare questo argomento, per avvicinarci alla completezza dell'uomo, per capire uno storico dell'arte a tutto tondo, è necessario soffermarsi brevemente sulle fonti e sulle sue dichiarazioni di metodo.

Credo che pochissimi storici dell'arte avessero, abbiano una conoscenza altrettanto approfondita degli archivi italiani: quanti di noi, in età già matura, si sono o si sarebbero recati nell'Archivio di Massa Carrara per consultare il *quaderno* o *quadernuccio* del cardinale Innocenzo Cibo, un libro di spese di 25 fogli? E che dire della caparbieta con cui John perseguiva i suoi obiettivi riuscendo a entrare anche negli archivi privati più segreti pur di controllare trascrizioni ad evidenza scorrette? Come sempre, questo esercizio di dura fatica quotidiana era accompagnato da un'incomparabile lucidità e chiarezza metodologica, dalla consapevolezza che quanto era stato pubblicato dagli eruditi ottocenteschi fosse stato estrapolato da un preciso contesto storico e archivistico. Non bastava raccogliere i diamanti già scavati (lui li chiamava *nuggets*); bisognava setacciare con fatica (termine vasariano) il terriccio da cui quelle pietre preziose erano scaturite, in analogia con il mestiere dell'archeologo. E qui cito dal suo articolo sui cartoni trecenteschi per la *Cappella Magna* del Palazzo Vaticano: «The history of archival research is like that of archaeology in several respects, and particularly in this: that the objective of the nineteenth-century pioneers was to extract and present precious nuggets, whereas now our approach is more often holistic (perhaps not yet as often as it ought to be).

This means that we have a renewed interest in the context from which the fragment was torn, whether in archaeology or archival research, and not infrequently we need to reintegrate earlier findings, if it is possible, in order to make a more secure interpretation.»

La profonda conoscenza delle carte d'archivio era accompagnata da un altrettanto eccezionale dominio della bibliografia. Negli ultimi tempi si dava amabilmente per vinto di fronte alla capacità dei suoi studenti più giovani di ottenere informazioni a lui sconosciute attraverso le banche dati elettroniche, il che prima non era mai avvenuto, ma chiunque abbia seriamente studiato i suoi saggi sarà rimasto stupefatto dalla vasta gamma delle letture di John. I suoi modelli erano, e non ne facevo mistero, i grandi eruditi del XVIII e del XIX secolo, non solo il mondo degli abati ed ecclesiastici come Affò, Lanzi, Pungileoni, Tiraboschi e tanti altri, ma anche quello del «positivismo» laico, dal superbo commento di Gaetano Milanese alle *Vite* del Vasari agli straordinari contributi della filologia tedesca e austriaca. *Quella* competenza bibliografica (del mondo germanico, intendo) non era scontata per la sua generazione e non so quanti non-tedeschi potessero competere con la sua perfetta conoscenza di *quella* letteratura: certo, tutti abbiamo letto *Die Sixtinische Kapelle* di Ernst Steinmann, ma chi di noi si sarebbe spinto a indicarlo come un modello metodologico, come ha fatto Shearman nella sua introduzione a *Only Connect...*, nel momento delle aspre discussioni teoriche degli anni '80 e '90 quando si citava assai più di frequente l'opera filosofica di Foucault? (Caroline Elam ha parlato addirittura di «culture wars» nel suo necrologio.) John si lamentava allora di una vera e propria ossessione per la metodologia e denunciava al contempo la profonda ignoranza della storiografia, concludendo con queste parole: «Because the discipline is so generally uninformed of its own history, the advocates of contempt get away with murder. What I read of the little modern historiography there it seems not to be calculated to correct this weakness in the profession, for it tends to be teleological, and Whiggish. For example, such a scholar as Ernst Steinmann, and such a monument in our field as his *Die Sixtinische Kapelle*, will not appear in these accounts; one suspects that the book is perhaps too long, and that a glance at the footnotes may be enough to pigeonhole the scholar as, merely, a Positivist. Sometimes I feel that pejorative terminology such as Positivism is now used of scholars who were only trying to get it right.» Niente di più e niente di meno, ma chi lavora duramente conosce il significato di queste parole all'apparenza così semplici e così ovvie. Quanta fatica e che impegno morale si nascondo in quei dodici caratteri: «To get it right.»

L'ammirazione per quella «generazione che lavorava e pensava... con un'intensità e una mancanza di presunzione oggi sconosciute» – sono sempre parole sue – non escludeva

un profondo rispetto anche per la storiografia tedesca e viennese anteriore al secondo conflitto mondiale. Qui ricordo solamente la sua citazione delle opere di Herbert Siebenhüner e Theodor Hetzer nella prima nota dell'articolo sul colore di Leonardo, indicati come gli unici precursori del suo interesse per la storia culturale del fenomeno, e l'omaggio alla dissertazione di Fritz Ertl del 1933, «still the most serious study of the literary relations between Raphael and Castiglione.» Naturalmente sopra tutti sveltava l'esempio dell'amatissimo maestro Johannes Wilde dal quale aveva ereditato alcuni temi e metodi cari alla Scuola di Vienna e a cui dedicò alcuni dei suoi saggi più ispirati nonché il profilo affettuoso tracciato al congresso degli storici dell'arte tenutosi per l'appunto a Vienna nei primi anni '80. Da Wilde aveva imparato a far uso delle indagini scientifiche più avanzate per rispondere a problemi squisitamente storiografici (ma sbaglia chi pensa a un entusiasmo ingenuo per la tecnica fine a se stesso; John era molto scettico e consapevole delle possibili manipolazioni della «scienza» applicata alla storia dell'arte ed era per questo motivo che auspicava un dialogo alla pari con i restauratori basato sulla reciproca competenza, come ebbe a scrivere nel suo contributo al simposio di Princeton su Raffaello dal titolo rivelatore, *Science in the Service of Art History*). Da Wilde aveva inoltre imparato a valutare la funzione dei disegni preparatori, poiché la comprensione storica di un'opera è legata al suo processo creativo e non solo al suo essere oggetto finito, e dal maestro aveva anche assimilato la capacità di apprezzare le cornici come interfaccia nel rapporto complesso fra l'opera d'arte e spettatore. Da Wilde infine aveva imparato a rispettare tanto il contesto sociale e culturale, nella scia di Dvorak, con un'attenzione particolare per i committenti, quanto il contesto fisico in cui l'opera d'arte viene collocarsi.

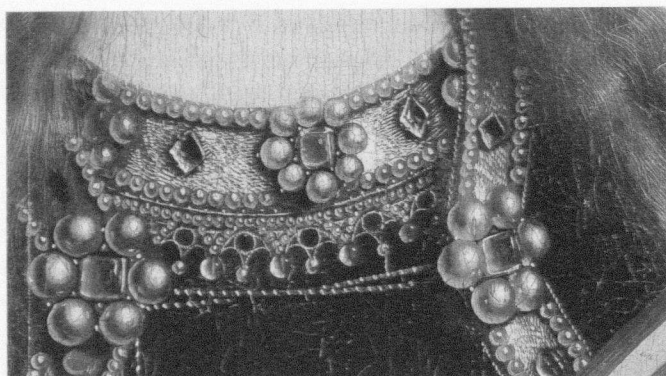
Sono argomenti ormai molti noti e non è opportuno insisterci. Mi sembra invece necessario chiarire la posizione metodologica di John Shearman all'inizio della sua carriera poiché la sua consapevolezza teorica resta un'eccezione nel panorama di quegli anni, intendo il periodo a cavallo fra la fine dei '50 e l'inizio dei '60, e perché alcune sue antipatie dichiarate necessitano di una qualificazione, altrimenti si rischia di fraintendere il significato della sua polemica sempre sottile, mai superficiale.

Prima di rivolgerci agli aspetti propositivi del suo modo articolato di essere storico dell'arte, vediamo allora brevemente i suoi bersagli per così dire «negativi», già individuati in modo assai lucido fin dalle prime pubblicazioni: l'iconologia nella versione rilassata di chi non aveva letto attentamente Panofsky, la storia sociale dell'arte nella versione marxista o meglio pseudomarxista e la psicanalisi nella versione degli immediati collaboratori di Freud. I primi due metodi sono messi sotto accusa già nella fondamentale recensione a una monografia su Giulio Romano apparsa sul

*Burlington Magazine* del dicembre 1959. Anche se il giudizio sull'opera era piuttosto positivo, il lettore veniva giustamente messo in guardia di fronte al tentativo di interpretare i giocosi affreschi della Sala di Psiche a Palazzo Te in chiave neoplatonica, di fronte alla proposta di interpretare l'erotica favola di Psiche come un'allegoria dell'ascesa dell'anima alle sfere celesti. Ma ciò non vuol dire che John condannasse in linea di principio il metodo iconologico: in quello stesso articolo riconosceva ad esempio i grandi meriti delle analisi iconografiche di Frederick Hartt e di Gombrich e in un'altra recensione (un genere in cui le superiori capacità analitiche di Shearman brillavano) lodava l'autore di un volume sulla Galleria Farnese per aver identificato in Fulvio Orsini il probabile autore del programma iconografico del Camerino. In altre parole: egli non era ostile all'iconologia, bensì ai suoi abusi.

Analogo discorso va fatto per la storia sociale dell'arte perché si tratta d'intendersi sui termini e sulle definizioni. La linea Dvorak → Wilde → Shearman è una storia sociale dell'arte intesa come storia della cultura. Ciò che John mal sopportava erano i rapporti schematici di causa ed effetto. Così scriveva in una pagina di *Mannerism*, il suo libro metodologicamente più impegnato anche se molti di voi o forse solo alcuni non saranno d'accordo con il mio giudizio: «It is, in fact, very hard to determine how directly the political, military and economic events can ever affect artistic styles; and still more difficult to understand why they should be supposed to do so only in some periods and places but not in others. Of the creative process we still know very little but it is clear enough that most works of art are insulated in the mind of the artist.» Un concetto già presente nella recensione a Giulio Romano del 1959 quando aveva lodato Hartt per aver creduto nell'integrità e nell'individualità dell'artista: «We must be grateful to a scholar who believes so strongly in the artist as an individual.» (Siamo negli anni della guerra fredda.) Sospetto quindi nei confronti di una teoria del *milieu*, condanna del rapporto meccanico fra cause ed effetti, incredulità di fronte alle divisioni di classe operate da Antal (mai nominato nei suoi scritti), ma impegno per una *Kulturgeschichte* di ampi orizzonti.

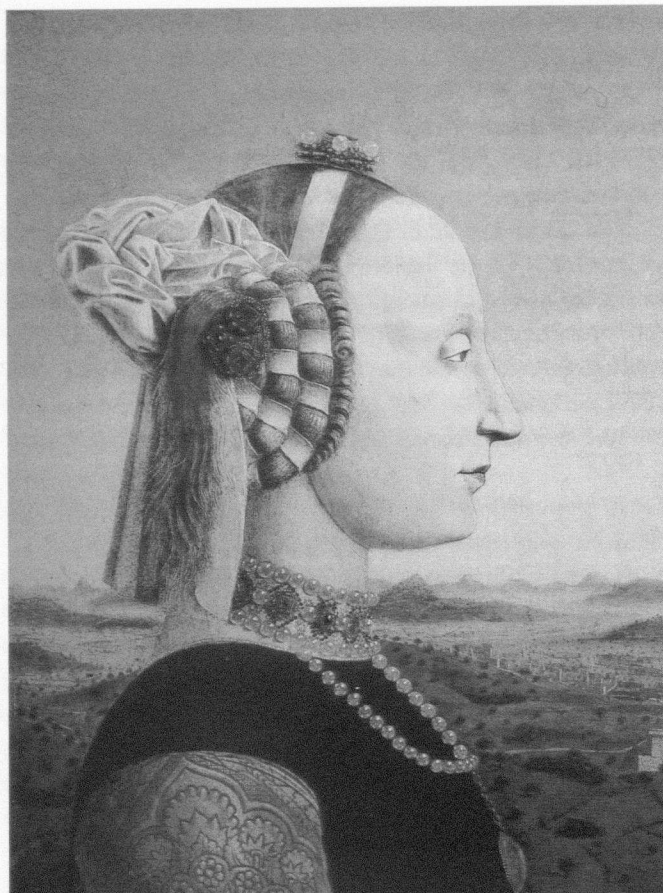
Decisamente più severo invece il suo giudizio nei confronti della psicanalisi. Concludendo l'introduzione alla monografia su Andrea del Sarto, John si prendeva gioco di Ernest Jones, il biografo di Freud, che in un saggio intitolato *The Influence of Andrea del Sarto's Wife on his Art* sosteneva di avere individuato tendenze omosessuali nel comportamento dell'artista: «The essay can be recommended for an anthology of comic literature on the arts. ... Among the proofs [of Sarto's presumed homosexuality] are listed his obsessive interest in food and a tendency to do his own shopping.» Ma anche in questo caso non si deve essere precipitosi nelle conclusioni: se leggiamo la nota a piè di pagina



1

a commento di questo passo troviamo un sincero apprezzamento per un saggio di Gombrich e certamente era molto più aperto nei confronti della psicologia della percezione, come vedremo.

Ed era questo il punto a cui volevo arrivare: la tolleranza e la mancanza di pregiudizi di John Shearman, anche nella critica. Egli era uno storico di meticoloso rigore e di ampie vedute che riusciva a individuare la qualità, quando c'era, anche in chi gli era ideologicamente distante. E una tale generosità intellettuale non poteva non giovargli quando passava dalla posizione critica del recensore a quella propositiva dell'autore. Nel rileggere i suoi testi sono rimasto colpito soprattutto dalla precocità delle sue idee che credevo essersi sviluppate in un periodo leggermente più tardo. Ma non vorrei incorrere in un errore che lo avrebbe addolorato, metodologicamente parlando. È vero che nel saggio sugli arazzi e sui cartoni di Raffaello scritto a quattro mani con John White nel 1958, la sua prima pubblicazione, i temi e le idee del sontuoso libro del 1972 sono già in qualche modo sviluppati, ma come un'opera d'arte cresce fra le mani del suo creatore (pensiamo alle sue pagine illuminanti sull'evoluzione del ciclo dipinto da Michelangelo sulla volta della Sistina o sui progetti per la tomba di Giulio II) anche un libro cresce in quelle dell'autore. Se nel 1958 troviamo già schizzato il problema della ricostruzione originale dell'ambiente e della sequenza degli arazzi nella cappella, è solo nel libro del '72 che l'erudizione liturgica e cerimoniale deborda come un'onda impetuosa sul lettore. Ed è solo nel volume che la struttura dello studio acquista una solidità e una lucidità da ingegnere più che da architetto: dapprima incontriamo il committente (più tardi promosso quasi a coautore) e il contesto storico, poi la ricostruzione dell'opera nei suoi rapporti con lo spazio e con le altre opere d'arte (in questo caso la relazione verticale con gli affreschi dei maestri quattrocenteschi), a cui seguono il significato, starei per dire iconologico, della serie e il progetto – sia nei disegni prepa-



2

ratori e sia nelle sue proprietà ghestaltiche (è lo stesso Shearman a tematizzare i problemi creati dalla psicologia dell'inversione, «the psychology of reversal») – per poi concludere sulle vicende storiche dei cartoni e delle diverse serie di arazzi in una sorta di *Rezeptionsgeschichte*.

Un altro aspetto della *Rezeptionstheorie* concerne la ricezione del pubblico, inteso soprattutto come soggetto storico più che antropologico e in questo tipo di analisi John era un maestro insuperato, come dimostrano i magnifici articoli sulla Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo interpretata come *Gesamtkunstwerk* nel senso più profondo del termine, sugli affreschi (anche quelli perduti) e sulla pala d'altare della Cappella Capponi e sull'illusionismo del Correggio, temi poi approfonditi in quel gran libro che è *Only Connect...*

Pochi hanno scritto con altrettanto talento e competenza sul rapporto fra opera d'arte e spettatore e in questo contesto vorrei sottolineare una differenza semantica che non ho ancora avuto modo di indagare sistematicamente. Tuttavia, mi sembra di poter affermare che mentre in *Mannerism* si parli di *audience* e di *public*, in astratto, è solo a partire

dal 1979, a partire dal saggio sulla *Giuditta* di Cristofano Allori, che il termine *spectator* come individuo si affacci sulla scena per poi dominare le Mellon Lectures dell'88. In quel ciclo di conferenze, per molti aspetti più stimolante di *Mannerism* e del volume sugli arazzi, ma anche inevitabilmente frammentario, lo spettatore diventa sempre più «engaged» finendo per diventar parte dell'opera e poi, per usare le parole di John, «complice» dell'artista. Non ho mai potuto fare a meno di pensare che quello spettatore così erudito, acuto, smaliziato, spiritoso e intelligente non fosse altri che John stesso. Tutto il progetto della sua vita accademica è stato quello di avvicinarsi il più possibile a quegli uomini così distanti eppure così vicini, di immedesimarsi per quanto possibile nei loro costumi sociali e nelle loro conversazioni, di capirli utilizzando i loro codici e non i nostri. Li conosceva bene e vi si trovava a suo agio: a volte me lo sono immaginato borgesianamente a colloquio oppure a cena con Bembo e soprattutto Castiglione. E quanto vi era da imparare dagli uomini del Cinquecento in fatto di percezione; scrivendo l'introduzione alla ristampa de *Le bellezze della città di Fiorenza* di Francesco Bocchi, Shearman non si trattenne dall'osservare, e qui cito: «the five encomiastic pages on Andrea del Sarto's *Madonna del Sacco* are exceptional in this period for articulate and observant analysis, especially of colour.»

Ed è su questo tema, sulla percezione, che desidero concludere perché John sapeva soprattutto vedere e far vedere. E i due saggi su Piero della Francesca, un artista amato tanto intensamente quanto Raffaello, sono un capolavoro di sensibilità critica. Il primo, del 1968 e intitolato *The Logic and Realism of Piero della Francesca*, si apre con queste parole: «The *Votive Madonna of Federico da Montefeltro* ... is so thoroughly known that there is a special branch of art-history devoted to the study of the egg alone (if, indeed, it is an egg). ... The rapid advance of iconology now forces us, as a matter of course, to enquire what, in the sense of subject, is represented in a work of art. Too seldom, however, do we ask ourselves to state with equal precision what is represented in the formal sense: what is supposed to be going on, or simply what is where?» Ed è questo dialogo sottile fra opera e interprete, questa attenzione ai gesti e alle emozioni rappresentati, in una frase il suo *behavioural approach to what is going on in a work of art*, che ha segnato i suoi saggi più lucidi e densi. Ciò che affascina nel suo impegno interpretativo è la straordinaria capacità di percepire sia le macro- che le microstrutture, di vedere ad esempio come il gruppo rappresentato nella pala di Piero si erga al centro della navata di una chiesa maestosa non rappresentata bensì implicitamente immaginata, ma anche di saper coglierne i significati nascosti nei dettagli più minuti, come dimostra lo straordinario paragone fra le perle di Jan Van Eyck e quelle di Piero (Fig. 1 e 2) alla fine dello stesso saggio, ripreso e

ampliato in uno studio del '95 dedicato tanto alla trasparenza dell'acqua e dell'aria quanto ai fenomeni ottici nel *Battesimo* della National Gallery: «There are many obvious ways in which Jan van Eyck's architectural settings ... remain more real than Piero's; for even Piero is weaker perceptually – but in compensation he paints with a sharper and more reasoning intellect. (E qui sia detto per inciso che la novità delle sue interpretazioni del Rinascimento italiano era in parte il risultato di una perfetta conoscenza tanto dell'arte nordeuropea quanto dell'arte medievale – carolingia, romanica e gotica). The same difference of mind [between Jan and Piero] that appears in the building of their altarpieces is revealed in the ways in which each artist paints a pearl, at first sight so similar. When a sequence of pearls by Jan van Eyck passes from light into shadow the position of the highlight remains the same. In a similar situation Piero reasons that a pearl in shadow cannot still reflect the principal light-source and that its highlight must move round towards a secondary, reflected light.»

Leggendo questa frase così acuta resta il rimpianto che a John non sia stato concesso né di terminare il libro sull'arte italiana del '400 per la *Pelican History of Art* né di schizzare quella breve storia della decorazione delle cupole in cui avrebbe messo a frutto ancora una volta la sua profonda competenza nella storia della musica e del teatro rinascimentali.

Mi sono imposto di ignorare aneddoti personali, ma a conclusione mi sembra doveroso ricordare almeno la generosità e l'umanità dell'insegnante. Se il titolo del saggio su Piero insisteva sulla logica del suo «realismo» e se John amava una linea da lui ritenuta (a torto) profondamente razionale, quella linea che da Masaccio e da Alberti portava a Raffaello passando per Piero e per Leonardo, egli era tuttavia una persona dominata da forti emozioni che poteva ritrovare in quelle stesse opere di Leonardo e Raffaello da lui ammirate soprattutto per il loro rigore geometrico. Questo lato emozionale affiorava alla superficie nei colloqui privati e non c'era incontro in cui non sorprendesse il suo interlocutore fornendogli dei consigli, come quando ci esortava a consultare i manoscritti originali di Sanudo poiché l'edizione a stampa era estremamente imprecisa («the printed edition can be very careless, but also it can mislead as to the nature of the document, which may vary a great deal» – lettera del 26 ottobre 1996). O come quando, a tavola, discutendo del più e del meno, se ne usciva dicendo che non capiva come uno storico dell'arte del Rinascimento potesse ignorare il contributo della cultura islamica, un suggerimento in chiave warburghiana.

Un grande maestro, e se vi siete chiesti perché John avesse avuto molti allievi, molti di più di coloro chiamati a contribuire alla sua *Festschrift*, la risposta la troviamo nell'omaggio che scrisse a ricordo di Rensselaer W. Lee, parole che

acquistano un valore autoreferenziale: «An inspiring and sometimes unorthodox teacher, his respect for young people matched theirs for him. That, if I may be allowed a personal interjection, I have found to be characteristic of the exceptional teachers I have known. In his last years he was never happier than when he found a way to help or encourage a student, and he did it frequently and effectively, often anonymously. He touched so many other lives that there is

no need to conclude pessimistically, asking who now will 'nourish', as he put it, 'the flame of humanism'.»

John aveva un grande rispetto per concetti oggi ingiustamente trascurati, persino vilipesi, quali estetica, etica e verità: gli siamo grati per aver difeso con impegno, fatica e umiltà, a volte in momenti di grave tensione intellettuale, quella fiamma (umanistica), per averci insegnato che ne vale la pena.