Aesthetica Preprint
Supplementa

Prima dell'età dell'arte

Hans Belting e l'immagine medievale

di Luca Vargiu

Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint©

Supplementa

è la collana editoriale pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* a integrazione del periodico **Aesthetica Preprint**©. Viene inviata agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.

Il **Centro Internazionale Studi di Estetica**

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 per iniziativa di un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**© e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**© con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

Supplementa

20
Giugno 2007

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MIUR (PRIN 2005, responsabile scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Luca Vargiu

Prima dell'età dell'arte

Hans Belting e l'immagine medievale

Indice

Introduzione 7

I – (Fine della) storia dell'arte e storia dell'immagine 13

II – La questione dello stile 21

III – Il contesto e la ricezione 37

IV – L'orientamento funzionalista 75

V – Una storia per l'età dell'immagine 111

VI – Narrazione delle immagini e narrazione per immagini 167

Indice delle illustrazioni 199

Indice dei nomi 201

Introduzione

Che si presti o no ascolto, in tutto o in parte, alle implicazioni racchiuse nelle formule "*iconic turn*" e "*pictorial turn*", o che in proposito si parli o meno di «rivoluzione», è comunque sicuro che, in questi ultimissimi decenni, il tema dell'immagine è balzato in primo piano a livello internazionale, fino a interessare le più svariate discipline in diversi contesti [1]. Tra gli studiosi presso i quali questi interessi sono vivi, il tedesco Hans Belting, storico dell'arte e *Kunstwissenschaftler*, appare oggi come uno dei protagonisti, tanto da essere considerato, a mo' di slogan, come «la risposta "tedesca" alla *visual culture*» di area anglosassone [2]. Con ciò non ci si riferisce tanto, o perlomeno non solo, al discorso di una «fine della storia dell'arte», portato avanti fin dagli anni '80 e diretto non all'abbandono della disciplina, ma al rinnovamento dei suoi canoni; piuttosto, il richiamo è diretto, innanzitutto, all'elaborazione recente di una *Bild-Anthropologie*, in cui, come appunto indica il titolo, si tenta di ricondurre la domanda «perché le immagini?» a una base antropologica [3].

Nel delineare il ruolo di Belting come teorico dell'immagine, è opportuno non trascurare la sua formazione come medievista, e i numerosi studi che, dagli anni '60 in poi, egli ha prodotto in questo campo. È solo da qualche decennio a questa parte, e in misura sempre più crescente via via che ci si avvicina ai giorni nostri, che egli ha ampliato i suoi interessi oltre il terreno sul quale è venuto formandosi, giungendo fino all'arte contemporanea e sviluppando, nello stesso tempo, una proposta di elaborazione teorica, che lo ha indotto a ripensare anche l'ottica delle proprie ricerche medievistiche. In questo senso, il Medioevo rappresenta non solo il campo in cui Belting si è, per così dire, "fatto le ossa", ma anche quello nel quale, volta per volta, ha saggiato le acquisizioni alle quali è approdato il suo pensiero: anche la riflessione sull'immagine, che tanta parte occupa nei suoi interessi attuali, prende le mosse da qui.

Del resto, è da osservare come, proprio nel terreno degli studi sul Medioevo, e sempre negli ultimissimi decenni, si sia fatto strada un dibattito incentrato su questo tema, che si segnala per ricchezza di prospettive e profondità teorica. In questo campo, l'introduzione e

l'impiego della nozione di immagine trova le sue motivazioni più forti e più stringenti nella convinzione che essa permetta di sfuggire a un anacronismo: quello derivante dall'applicare al Medioevo un concetto come quello moderno di arte, o meglio, dall'applicare al Medioevo il concetto di arte nella sua accezione moderna [4]. Dal punto di vista, poi, di un interesse a più ampio raggio, quale quello che oggi vede coinvolte più discipline, il Medioevo sembra configurarsi, come scrive Gerhard Wolf in un'ottica già retrospettiva, come «un laboratorio ideale»:

> A partire dal rifiuto delle immagini da parte dei primi cristiani per giungere all'accettazione, gli inizi di un culto delle immagini, la collocazione di immagini come palladii cittadini, attraverso la crisi dell'iconoclastia, il seguente trionfo delle immagini, i miracoli di cui furono protagoniste, le usanze e i riti paraliturgici a Bisanzio, a Roma e in tutto il mondo cristiano, fino alla crisi della Riforma, il Medioevo sembrava rivelarsi un'era dell'immagine precedente un'era dell'arte, per parafrasare il sottotitolo del libro di Hans Belting, *Bild und Kult* [5].

In quest'ordine di idee, la riflessione di Belting sull'immagine può essere considerata, oltre che da un'ottica interna, e cioè in funzione del cammino intrapreso dallo studioso, anche da un'ottica esterna, e ciò in un senso duplice: in riferimento a un discorso generale, che finisce per coinvolgere la questione dello statuto disciplinare della storia dell'arte, e in relazione al contributo apportato agli studi storici e storico-artistici sul Medioevo. I punti di vista appena elencati non sono in opposizione tra loro: appare anzi assai convincente sostenere che gli studi medievistici di Belting, almeno a partire dagli anni '80, si siano aperti a una tematizzazione del piano metadisciplinare, sempre inevitabilmente presente ma che qui diventa esplicita, fornendo in tal modo elementi decisivi all'interrogazione sul senso e sullo statuto della storia dell'arte. Essi, cioè, si sono posti al crocevia tra le problematiche inerenti più direttamente al Medioevo e quelle rivolte alla revisione dei canoni e dello statuto della storiografia artistica. Quest'apertura metascientifica, occorre ancora insistere, si dà proprio a partire dal contributo che tali lavori offrono, in termini tanto storici quanto metodologici, alla riflessione sull'immagine medievale: è quindi in primo luogo in quest'ambito che tali lavori vanno, a nostro avviso, considerati.

Con ciò, è annunciato il tema delle prossime pagine. Esse sono infatti orientate a indagare il modo in cui, nell'orizzonte concettuale dello studioso tedesco, si affaccia, si precisa e si articola la questione dell'immagine medievale, a partire dalle ragioni di legittimità e di opportunità che lo hanno portato, in quest'ambito, a parlare di immagine anziché di arte. Per far ciò, seguiremo il suo percorso fino al 1990, l'anno in cui esce *Bild und Kult*. Il riferimento a questo libro nelle righe appena citate di Wolf rivela l'importanza che gli viene attribuita nel campo degli studi medievistici: qui la sua pubblicazione

può essere ritenuta come una sorta di spartiacque tra le attenzioni alle problematiche di carattere generale e fondativo, che tali studi hanno privilegiato a partire dalla fine degli anni '80, e le ricerche più puntuali, di taglio analitico e filologico, dei decenni precedenti [6]. Sul piano del percorso del suo autore, inoltre, il libro è stato considerato da alcuni, a ben vedere non del tutto a ragione, ma comunque significativamente, come una *summa* della sua riflessione sul Medioevo; esso, però, costituisce contemporaneamente, se non la sua presa di congedo, certamente l'opera dopo la quale il già accennato orientamento antropologico prende il sopravvento rispetto all'ottica storica adottata fino ad allora [7]. Ciò, ed è interessante notarlo, avviene proprio dopo il libro il cui sottotitolo definisce il Medioevo come «età dell'immagine», in contrapposizione all'età moderna vista come «era dell'arte», e in cui, a partire da questa caratterizzazione, si tenta di tracciare una narrazione per un oggetto – l'icona – generalmente privato della sua storicità. Da allora in avanti, ad ogni modo, le sue ricerche si dirigono per lo più altrove, dal punto di vista tanto del metodo quanto dell'oggetto, fino ad approdare a una teoria dell'immagine connotata antropologicamente, che, a parte alcune occasioni sporadiche, soltanto di recente è tornata a coinvolgere in maniera più organica il terreno stesso in cui egli si è formato [8].

In base a queste considerazioni, ci sembra dunque motivato porre come termine cronologico conclusivo il 1990, per focalizzare così l'indagine sul Belting storico dell'immagine (medievale) e, insieme, teorico della storia dell'immagine. La ricerca, insomma, si concentrerà sugli scritti medievistici di Belting precedenti all'elaborazione della prospettiva antropologica. In quest'ottica, abbiamo individuato il termine *post quem* nei primi anni '80, anni in cui lo studioso comincia ad ampliare un ambito di indagine ancora considerato dal punto di vista della storia dell'arte, ma già aperto verso la dimensione dell'immagine. La valenza ermeneutica di questo concetto, anzi, comincia a essere sottolineata, come mostra già il titolo, nel libro del 1981 *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, libro diretto a indagare il rapporto forma-funzione, e più specificamente la problematica delle diverse relazioni che si instaurano tra i mutamenti della forma e quelli della funzione [9].

In qualche occasione, Belting si è servito dell'espressione «sotto l'unità del problema», mutuata da Theodor W. Adorno: come emerge soprattutto nella pagina di *Bild und Kult* in cui viene impiegata, con quest'espressione si vuole sottolineare la differenza tra una storia dell'immagine sacra, in cui si presta attenzione allo sviluppo interno del genere d'immagine, e una storia dell'arte considerata come storia degli artisti e come storia dello stile [10]. Tuttavia, al di là del contesto preciso di questa citazione, e al di là del significato che assume tanto nell'uno quanto nell'altro studioso, essa può forse prestarsi altrettanto bene a designare l'ottica secondo la quale intendiamo condurre l'indagine.

Se il problema, o meglio, il macro-problema è quello annunciato del contributo del Belting medievista alla questione dell'immagine, l'unità sotto la quale si tratterà di sostare sarà data, allora, dall'impostazione *lato sensu* storicista che, nei circa dieci anni che prenderemo in esame, lo studioso fa sua, lasciando ancora sullo sfondo le riserve e le perplessità emerse ed espresse in merito in questi ultimi anni. Prima, però, di procedere lungo questa linea interpretativa, sarà opportuno andare a vedere, sia pure per sommi capi, quali esiti prospetta e a quali acquisizioni perviene Belting nell'intraprendere il proprio percorso di riflessione metadisciplinare, in cui la tematizzazione dei rapporti tra immagine e arte si lega a una messa in discussione, che è anche una messa a punto, dello statuto della storiografia artistica nel suo insieme.

Nel congedare un lavoro lungo come questo – elaborato a partire dalla tesi con la quale ho conseguito il dottorato di ricerca in "Estetica e Teoria delle Arti" presso l'Università di Palermo – molte sono le persone verso le quali ho contratto un debito di riconoscenza. Il professor Luigi Russo, che, con interesse e curiosità, ha seguito passo per passo l'evolversi del progetto; la professoressa Maria Barbara Ponti, che ha scommesso anche su quest'idea e ha accompagnato con premura, si può dire, ogni virgola del testo; la professoressa Simonetta La Barbera, a cui devo suggerimenti decisivi, anche su come e dove muovermi; la professoressa Lucia Pizzo Russo, per gli scambi fruttuosi di opinioni e materiali; Salvatore Tedesco, il dialogo con il quale ha finito per costituire, nel libro, una sorta di corrente sotterranea; Emanuele Crescimanno, Valentina Flak, Giuseppe Gulizia, con cui ho condiviso l'esperienza del dottorato e con cui ci siamo fatti forza a vicenda; la dottoressa Lucyna Duleba, per l'aiuto fornitomi nelle traduzioni dal polacco. Infine, tutti gli altri amici grazie ai quali – talora anche con un semplice «ma» – il libro ha potuto assumere la sua veste definitiva: Gioia Carta, Alessia Cervini, Ilaria Corda, Pamela Ladogana, Anna Li Vigni, Nobutake Larry Matsushita, Mauro Murgia, Federica Pau, Stefano Pittau e Anna Pusceddu.

[1] La letteratura in proposito è già imponente. Ci limitiamo a segnalare due siti web, che fungono anche, soprattutto il secondo, da tavolo di discussione sull'argomento: <http://www.iconicturn.de> e <http://www.iconic-network.com> (visti il 10/5/2006). A parlare di «rivoluzione» connessa al tema dell'immagine è stato in Italia Luigi Russo, nell'introdurre un libro, dal titolo già di per sé indicativo di *Vedere l'invisibile*, dedicato alla riscoperta in chiave in primo luogo estetica degli atti del secondo concilio di Nicea: un libro che, significativamente, è stato riconosciuto come quello a cui si deve l'avviamento del dibattito sul problema dell'immagine in Italia (così E. Franzini, *Introduzione all'edizione italiana* di R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Il Castoro, Milano 1999, pp. 7-12: 12, n. 2; con riferimento a L. Russo (cur.), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, Aesthetica, Palermo 1997. Qui, nella *Presentazione* dello stesso Russo, pp. 7-12: 9-10, si possono leggere le considerazioni sulla «rivoluzione» riguardante l'immagine).

[2] Come si poteva leggere nella presentazione di un incontro con Belting, organizzato a Milano per il 20/2/2006 presso l'università Statale, poi annullato.

Hans Belting nasce ad Andernach (Germania) il 7 luglio 1935. Studia storia dell'arte,

archeologia e storia a Magonza, dove nel 1959 consegue la *Promotion* in storia dell'arte con Friedrich Gerke. Successivamente è borsista a Dumbarton Oaks, dove approfondisce i suoi studi con Ernst Kitzinger e Otto Demus. Nel 1965 consegue l'*Habilitation* ad Amburgo, dal 1969/70 al 1980 insegna storia dell'arte a Heidelberg, in seguito si trasferisce a Monaco. Accogliendo l'invito e la sfida lanciatagli da Heinrich Klotz, nel 1992/93 passa alla Staatliche Hochschule für Gestaltung di Karlsruhe, allora appena fondata, e diretta dallo stesso Klotz: qui, fino al 2002, insegna *Kunstwissenschaft* e *Medientheorie*. Presso la stessa struttura, dal 2000 è *Leiter* del *Graduiertenkolleg* dal titolo "*Bild-Körper-Medium. Eine anthropologische Perspektive*". Dal 1995 è professore onorario dell'università di Heidelberg, mentre dal 2004 dirige l'*Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften* di Vienna. Come *visiting professor* o *Gastprofessor* ha insegnato in diverse università e scuole di alta formazione europee e statunitensi. Numerose le associazioni scientifiche di cui è membro.

[3] È da osservare, ad ogni modo, come lo stesso studioso consideri i due discorsi interconnessi tra loro: egli, cioè, ritiene che il libro sulla fine della storia dell'arte – nella fattispecie, il secondo dedicato all'argomento – possa essere pensato come un *pendant* dei suoi orientamenti antropologici più recenti. Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Beck, München 1995, 2002², p. 202 (*Nachwort* alla seconda edizione). Su *Bild-Anthropologie* e l'*iconic turn*, cfr. H. Baader, voce *Iconic Turn*, in U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe*, Metzler, Stuttgart - Weimar 2003, pp. 143-146: 145; e C. Wulf, *Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie*, Rowohlt, Reinbek 2004, p. 179. I riferimenti vanno a H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte* (1983), tr. it. di F. Pomarici, Einaudi, Torino 1990; Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit.; e Id., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, München 2002² (2001¹).

[4] Per la ricostruzione del dibattito sull'immagine negli studi medievistici, cfr. in primo luogo J. Baschet, voce *Immagine*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. VII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1996, pp. 335-342: sopr. 335-336; e J.-C. Schmitt, voce *Immagini*, tr. it. di P. Donadoni, in J. Le Goff - Id. (cur.), *Dizionario dell'Occidente medievale. Temi e percorsi*, 2 voll., Einaudi, Torino 2003, vol. I, pp. 517-531.

[5] G. Wolf, Alexifarmaka. *Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra Bisanzio e Terra Santa nell'alto Medioevo*, in E. Patlagean *et al.*, *Roma fra Oriente e Occidente*, XLIX Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 2001), 2 tomi, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2002, tomo II, pp. 755-790: 755-756.

[6] Cfr. M. Andaloro, *Le icone a Roma in età preiconoclasta*, in E. Patlagean *et al.*, *Roma fra Oriente e Occidente*, cit., tomo II, pp. 719-753: 732. La studiosa, per la verità, si riferisce in quest'occasione alla riflessione sull'icona; tuttavia, ci sembra che il discorso possa essere esteso senz'altro all'intero campo degli studi medievistici.

[7] Torneremo sulla questione di *Bild und Kult* come una *summa* più avanti, nel cap. V. La tr. it. è H. B., *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, tr. di B. Maj, Carocci, Roma 2001. L'ed. or. è *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Beck, München 1990, 2000⁵.

[8] Il riferimento va qui a Id., *Das Echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, Beck, München 2005. Di come, negli ultimi anni, la prospettiva sia mutata costituiscono un segno eloquente le seguenti parole, tratte da un saggio del 2002: «Dopo aver ripreso in mano un argomento al quale ho dedicato gran parte della mia vita, sono rimasto sorpreso dal numero di domande che non ho posto in termini specifici, ma che ora mi sembrano più importanti delle domande che ponevo» (Id., *In search of Christ's Body. Image or Imprint?*, in H. L. Kessel - G. Wolf (eds.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Nuova Alfa, Bologna 1998, pp. 1-11: 1).

[9] Il riferimento va a Id., *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione* (1981), tr. it. di D. Mazza, Nuova Alfa, Bologna 1986.

[10] Cfr. Id., *Vasari e la sua eredità. Storiografia e storia dell'arte* (1978), rist. in *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. 69-98: 76; Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 16; e Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 486. Belting mutua l'espressione da T. W. Adorno, *Teoria estetica* (1970), tr. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1977, p. 351, come esplicita nei due primi scritti cit. Riprenderemo la questione dell'«unità del problema» più avanti, nel cap. IV.

I – *(Fine della) storia dell'arte e storia dell'immagine*

Fine o revisione della storia dell'arte?

La messa in questione dello statuto disciplinare della storiografia artistica rappresenta senz'altro uno degli aspetti più noti della riflessione beltinghiana, anche e soprattutto per via del carattere di slogan e di provocazione con cui si presenta, che se da un lato ha creato non pochi fraintendimenti lamentati dal suo stesso autore, dall'altro lato ha però costituito il motivo del suo clamore [1]. Ci stiamo riferendo al tema della "fine della storia dell'arte", al quale sono dedicati due libri, usciti a più di dieci anni di distanza l'uno dall'altro, nel 1983 e nel 1995. In una prima disamina retrospettiva, esso viene così riassunto:

> Il concetto di una «fine» nel titolo del mio libro (dei miei libri), che è stato continuamente criticato o frainteso, significa soltanto quanto segue: il rigido canone, con cui sono stati paragonati così a lungo contenuto e metodi della disciplina, è oggi «alla fine» o andrà a «finire», perché gli è sfuggita da tempo la dinamica di ciò che accade nell'arte. La storia dell'arte una e unica, che in verità non c'è mai stata, si dirama oggi in una varietà di approcci del tutto differenti tra loro, che si contendono il monopolio della spiegazione dell'arte [2].

Negli intenti del suo autore, il concetto di "fine" non ha perciò alcuna connotazione apocalittica: la fine della storia dell'arte non significa la morte della disciplina, ma «l'emancipazione dai modelli ereditari di presentazione storiografica dell'arte», volti a concepire l'arte come «un sistema autonomo da valutare secondo criteri interni», e la sua storia innanzitutto come storia dello stile [3].

La provocazione appare poi rafforzata dal tono a prima vista pamphlettistico che contraddistingue lo stile argomentativo di questi due libri, e che sembra perfino accentuarsi nel passaggio dal primo al secondo: è lo stesso studioso, però, a segnalare come la trattazione, il modo di argomentare, ma anche le tesi esposte, risentano del fatto di possedere un carattere soltanto temporaneo, dovuto alla presenza di una «contraddizione» che si avverte tra il «discorso accademico», proprio delle discipline scientifiche, e quel «mondo in cambiamento» della cultura contemporanea che egli intende prendere in esame [4].

Fatte queste precisazioni, è interessante mettere in luce come la fortuna critica e lo scalpore sollevati già dal primo libro si debbano anche al fatto che, grazie a esso, Belting sia riuscito a farsi portavoce di problematiche che hanno costituito un terreno di esperienze ed

esigenze condivise dagli storici dell'arte tedeschi di tutta una generazione [5]. Anzi, possiamo in parte affermare la stessa cosa anche per l'area angloamericana, visto il modo in cui la tematica della fine della storia dell'arte si è inserita nel dibattito soprattutto statunitense, rendendo in tal modo più articolata la questione dell'esistenza o meno di discrepanze, nei metodi e nelle teorie, tra le due aree [6].

In Germania, l'interesse verso gli aspetti metodologici e metascientifici e la proposta di tesi come il rifiuto del paradigma di una storiografia artistica incentrata sull'idea di uno sviluppo stilistico lineare, come pure un atteggiamento critico nei confronti dell'iconologia e dell'analisi strutturale – sia nel senso sedlmayriano del termine e sia nel senso dello strutturalismo – hanno costituito, per la generazione di Belting, un terreno di consenso comune. Tale terreno consensuale è rintracciabile non solo nell'analisi del passato e del presente della disciplina, ma anche negli aspetti propositivi: lo studio dell'arte come "arte in contesto", l'analisi delle funzioni incorporate nelle opere, l'apertura verso la dimensione della ricezione e l'indagine del *medium* sono stati temi largamente condivisi, e che hanno portato, negli anni '80, a occasioni di collaborazione unitaria, come *Funkkolleg Kunst* e *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Il primo è stato un progetto di insegnamento a distanza organizzato dal Deutsches Institut für Fernstudien dell'università di Tubinga, in collaborazione con il Saarländischer Rundfunk, e diretto da un gruppo di studiosi sotto la guida di Werner Busch: prevedeva un ciclo di trasmissioni radiofoniche, andate in onda in diverse stazioni tra il 1984 e il 1985, e un insieme di materiali didattici per gli studenti – lezioni, test – suddivisi in tredici fascicoli, più un numero zero di presentazione e un numero a parte per le illustrazioni; i materiali relativi alle lezioni sono stati successivamente raccolti in volume [7]. *Kunstgeschichte. Eine Einführung* è invece un testo di taglio manualistico dedicato agli approcci e alle metodologie di studio, uscito nel 1986 e poi più volte riedito, curato dallo stesso Belting insieme con Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Martin Warnke e Willibald Sauerländer [8].

Storia dell'arte e storia dell'immagine

Rispetto al testo del 1983, la successiva "revisione" del 1995, dal titolo quasi identico – *Das Ende der Kunstgeschichte*, senza il punto interrogativo presente in precedenza – è considerata da Belting come un libro del tutto diverso, e il caso, dalla possibilità in genere assai remota, di due opere dello stesso autore recanti il medesimo titolo [9]. In un'intervista, egli ha descritto il primo libro come una critica condotta internamente al proprio campo disciplinare, dovuta all'insoddisfazione, che abbiamo visto essere condivisa da tutta una generazione, verso il modo in cui la storiografia artistica era canonicamente presentata,

come un ambito di studi in cui «solo i vecchi eroi erano sacrosanti e le nuove idee non erano gradite»:

> Ho solo detto "sveglia", perché non si possono continuare a trattare le esperienze attuali usando i metodi di Wölfflin, Panofsky e tutti gli altri eroi. Essi furono meravigliosi nella loro epoca, ma noi dobbiamo essere a nostra volta meravigliosi nel nostro tempo [10].

Al contrario, il secondo libro intende presentarsi non più come una critica della disciplina, ma come una discussione sul modo in cui i «cambiamenti istituzionali, storico-artistici e culturali» del presente hanno modificato il ruolo della storia dell'arte: se quindi prima si trattava di una critica interna, ora si tratta di una critica esterna, dove il nucleo del discorso «non è più se la storia dell'arte abbia bisogno del miglior metodo possibile, ma se la storia dell'arte possa reagire, possa muoversi, possa continuare in modo da avere importanza in un contesto affatto diverso» [11]. È un contesto i cui caratteri dominanti, elencati sommariamente, sono: l'affacciarsi di differenze all'interno del mondo occidentale tra Europa e Stati Uniti, di contro a un presunto mito dell'internazionalismo artistico e culturale; l'apertura di nuove prospettive in seguito al dissolvimento del blocco sovietico, problema ancor più cruciale in Germania; la globalizzazione e la critica all'eurocentrismo che essa comporta, così come la critica che a certe forme di egemonia culturale è stata mossa dal manifestarsi di fenomeni quali femminismo e minoranze comunque intese; e inoltre, il rapporto con la cultura di massa e la difficoltà di distinguere sempre nettamente tra pratiche "alte" e "basse" – tra *high* e *low* – l'emersione dei nuovi *media*; nonché lo iato venutosi a creare tra i musei storici e le istituzioni votate all'arte contemporanea. Tutti caratteri, questi, che agli occhi di Belting impongono un cambiamento del punto di vista [12].

Benché lo studioso tedesco tenda ad accentuare la differenza di impostazione tra i due libri, «anche nell'umore» e nel clima generale che li contraddistingue – pessimistico il primo, ottimistico il secondo [13] – permangono tuttavia vari elementi di continuità: è perciò sensato parlare di revisione, come del resto recita il sottotitolo, anche per l'argomento, e non solo per il modo in cui è concepita l'opera in sé. Infatti, numerose pagine e l'impianto generale della seconda parte del testo del 1995 sono ripresi pressoché alla lettera da quello del 1983; non solo, ma nemmeno la critica interna alla disciplina è assente, come invece sembrerebbe far intendere il suo autore: la discussione del ruolo della storia dell'arte nel contesto culturale attuale, infatti, non può certo fare a meno di un'interrogazione che riguarda concetti, orientamenti e metodi. Si tratta allora di rilevare come questo secondo libro intraprenda una riflessione, scientifica e metascientifica, che verte, fra le altre cose, anche sul cammino percorso dalla disciplina, oltre che su quello praticato personalmente dal suo autore.

Fino alla pubblicazione del primo libro, quello col punto interrogativo, Belting si era mosso, detto a grandi linee, da un ampliamento e da una lettura critica del concetto di stile verso un approccio che teneva insieme funzionalismo, contestualismo e teoria della ricezione: in esso, già emergevano l'inadeguatezza della nozione di arte e l'interesse per il tema dell'immagine. Nei numerosi libri, saggi e articoli usciti in seguito, egli ha continuato ad approfondire il discorso teorico, fino a fare dell'immagine il centro della sua attività di ricerca, anche al di là dello studio storico-artistico tradizionale [14]. In un'intervista, lo studioso descrive i propri interessi attuali come «un tentativo di andare a vedere al di là del territorio protetto della storia dell'arte e di comprendere la produzione artistica umana in un senso più ampio, così come il posto delle immagini nella cultura» [15]. Il suo progetto di ricerca diviene così quello di una «storia coerente della percezione», o di un'«antropologia dei media visivi», il cui primo tentativo di considerazione unitaria si ha con la pubblicazione, nel 2001, di *Bild-Anthropologie* [16].

L'orientamento verso l'antropologia dell'immagine, che certamente costituisce un mutamento nell'attività scientifica dello studioso tedesco, segue a un mutamento nella sua stessa carriera accademica. Così Belting, di formazione storico dell'arte bizantina e medievale, da un lato mostra un interesse crescente verso la scena artistica attuale, e dall'altro lato precisa le sue concezioni saggiandole in lavori che spaziano dal Rinascimento al Contemporaneo; nel frattempo, trasferitosi nel 1992/93 all'appena fondata Hochschule für Gestaltung di Karlsruhe, una scuola di alta formazione incentrata sull'interscambio tra ricerca artistica e riflessione teorica, egli affianca ai corsi di *Kunstwissenschaft* quelli di teoria dei *media*, insegnamenti che ha tenuto fino al 2002.

Nel quadro di questo percorso, così sommariamente abbozzato, il tema dell'immagine emerge innanzitutto sul piano storico, come conseguenza di una riflessione in cui viene messa in luce l'inadeguatezza del concetto di arte a caratterizzare il Medioevo, l'età che in *Bild und Kult* viene per questo definita «era dell'immagine». In quest'ambito di discorso, "arte" è intesa in un senso contemporaneamente storico e funzionale, come nozione propria della Modernità, e come termine che designa una funzione – la funzione estetica – non ancora preminente in epoca medievale. Nonostante i mutamenti accennati, su questo punto non vi sono ripensamenti: già da alcuni scritti degli anni '80 come da un'intervista recente, infatti, emerge ugualmente la convinzione relativa a come il concetto di arte possa essere circoscritto storicamente, in quanto «non ha alcun modo universale di manifestarsi»; esso, «così come noi lo intendiamo, è relativamente moderno e quindi non può essere automaticamente applicato ad una società del passato»: è soltanto nel Rinascimento che emerge la questione sul carattere artistico dell'opera, cioè nel tempo «in cui sorge l'immagine da collezione, e all'artista è riconosciuto il diritto di essere creatore dell'opera» [17].

Sul piano delle opzioni di fondo, Belting propende dunque per un concetto storicizzato di arte, che va di pari passo con l'accezione moderna del termine: arte è per lui soltanto l'arte resasi autonoma nella Modernità, quella che ha la propria ragion d'essere nella «comprensione di un carattere estetico» [18]. Egli, insomma, non è interessato ai mutamenti semantici e concettuali della nozione lungo i secoli, ma soltanto al suo significato moderno, quello che, una volta affermatosi, ha fatto sì che l'arte venisse intesa come arte *tout court*, senza nemmeno più il bisogno di specificazioni come quella di "belle arti".

La considerazione storica delle immagini non è per Belting limitata al Medioevo: almeno fino all'intrapresa del progetto antropologico, che gli farà sollevare qualche dubbio sull'universalità di un approccio storico lineare, egli si dice dell'avviso che l'immagine abbia una lunga storia, che dalla Preistoria arriva fino al presente, e che «durerà finché l'umanità sopravvive» [19]. Per essa è ritenuta necessaria l'adozione di una storiografia *ad hoc*, una *Bildgeschichte*, che integri la storia dell'arte senza però risolverla in essa:

> La storia dell'immagine potrebbe, da un lato, rendere giustizia ai media figurativi (*Bildmedien*) già dove sempre essi compaiono e, dall'altro lato, identificherebbe anche l'arte laddove essa si è fatta avanti storicamente, facendo valere questo diritto. L'arte apparirebbe allora come un fenomeno storico, come lo sono la collezione d'arte e la letteratura artistica, che sono ugualmente comparsi solo in tempi ben determinati [20].

Che la storia dell'immagine integri, ma non sostituisca né incorpori la storia dell'arte è un segno ulteriore del fatto che la fine prospettata dallo studioso tedesco non abbia alcun significato apocalittico: la storia dell'arte continua ad avere una sua validità, sia pure limitata a un fenomeno circoscritto storicamente, e quindi tale da non potersi più ritenere universale. Da questo punto di vista, è anzi possibile sostenere che lo stesso rivolgersi di Belting verso la storia e la teoria dei *media* non si sia configurato come alternativo rispetto agli interessi storico-artistici precedenti, ma sia nato proprio dall'esigenza di interrogarsi sulla questione dell'immagine (*Bild*) all'interno della storia dell'arte, e sul posto occupato dall'arte nella scena attuale dominata dai *Bildmedien* [21].

Belting esplicita le sue conclusioni a partire da una ricostruzione della storia della storiografia artistica, e attraverso una disamina dei diversi metodi e indirizzi seguiti dalla disciplina. Così come viene discusso nei due libri del 1983 e del 1995, egli legge l'imporsi della storia dell'arte come scienza collegandolo, da un lato, alla sua emancipazione dall'estetica filosofica e dalle scienze storiche ausiliarie, e, dall'altro lato, all'assunzione di una prospettiva basata sulla critica stilistica e su un'«ermeneutica della forma artistica» [22]. È il XIX secolo, per Belting, il momento cruciale per l'autocomprensione della disciplina, e segna-

tamente la riflessione della scuola di Vienna, il cui contributo decisivo era consistito nell'imporre il modello di una *ars una*, un'arte di tutti i tempi e di tutti i luoghi, tendente a tramutare «in oggetti estetici, in opere d'arte nel senso noto a partire dal Rinascimento», anche oggetti non creati in prima istanza per questi scopi [23]. La portata della storiografia artistica, da allora, è rimasta limitata «all'orizzonte di uno sviluppo interno dell'arte» e a una considerazione dell'aspetto estetico come aspetto dominante [24]: ciò che viene riscontrato come motivo di fondo soggiacente ai diversi indirizzi e approcci sviluppatisi a partire dalla fine dell'Ottocento è la legittimazione scientifica dell'autonomia dell'arte, da cui conseguono la destinazione del compito interpretativo all'«ordinamento delle opere d'arte del "musée imaginaire"», e l'esclusione dal campo disciplinare di «tutti quei fattori e condizioni che non erano originariamente artistici» [25]. Un ruolo importante in questo corso lo ebbe, secondo Belting, l'estetica filosofica, da cui pure la storia dell'arte si separò nel suo processo di emancipazione; essa, tuttavia, favorì la rappresentazione dell'arte e delle sue vicende storiche come processo autonomo caratterizzato dal mutare degli stili, assecondando il soffermarsi esclusivo sulla forma artistica in opposizione ad altri fattori, quali il contenuto e la funzione: significativo è per lui che ancora in Adorno la funzione dell'arte sia vista nella sua mancanza di funzione [26].

[1] Cfr. H. Klotz, *Anfang der Kunstgeschichte? Ein Fach noch immer auf der Suche nach sich selbst*, in A.-M. Bonnet - G. Kopp-Schmidt (Hrsg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, Beck, München 1995, pp. 38-49: 38-40; e H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst. 1750-1950*, Fink, München 2001, pp. 19-20. In un'intervista, Werner Hofmann ha addirittura definito quella di Belting «una gag per favorire il volume d'affari e stimolare le vendite». Negli stessi termini, Régis Michel ha parlato di «*marketing* efficace» (B. Borchhardt-Birbaumer, *Kommentar zur Kunstgeschichte. Gespräch mit Werner Hofmann*, intervista, in «Kunsthistoriker Aktuell», XIII, n. 4, 1996, p. 5; R. M., *L'histoire de l'art est bien finie. Court traité d'eschatologie militante à l'usage des post-historiens d'art*, in Id. (dir.), *Géricault*, Actes du Colloque (Rouen - Paris 1991), 2 voll., La Documentation Française, Paris 1996, vol. I, pp. XV-XXXV: XV).

[2] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 200. Cfr. anche ivi, pp. 21-23; e Id., *L'histoire de l'art au tournant*, tr. fr. di J. Mouchard, in Y. Michaud (dir.), *Université de tous les savoirs*, vol. 3, *Qu'est-ce que la société?*, Jacob, Paris 2000, pp. 95-107: 99. A proposito dei fraintendimenti lamentati, si veda anche Id., *Die Ungeduld mit dem Ende*, in "Die Zeit", n. 41, 7/10/1997, dove Belting, criticando proprio la retorica della "fine", e affermando che né l'arte, né la Modernità né la storia sono finite, afferma, parlando di una fine della storia dell'arte, di trovarsi «in sgradita compagnia».

[3] Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. XI-XII. Cfr. anche ivi, p. VII; Id., *La fin d'une tradition?*, tr. fr. di J. D'Yvoire, in "Revue de l'art", n. 69, 1985, pp. 4-12: 9; Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 23; e A. W. Balkema - H. Slager, *Contradiction and Criticism*, intervista in Iid. (eds.), *The Archive of Development*, "Lier en Boog. Series of Philosophy of Art and Art Theory", n. 13, 1998, pp. 17-26: 24, per la negazione del significato apocalittico.

[4] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 9-10, da cui provengono le parole cit. Sottolinea quest'aspetto, rintracciabile non esplicitamente ma dietro le righe del discorso beltinghiano, M. Bryl, *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej* Funktionsgeschichte

ku antropologicznej Bildwissenschaft *(casus Hans Belting)*, in "Artium Quaestiones", XI, 2000, pp. 237-288: 249-250.

[5] Cfr. art. ult. cit., p. 245; e anche H. Klotz, *Anfang der Kunstgeschichte?*, cit., pp. 38-40; e H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, cit., pp. 17-26.

[6] Il primo libro sulla fine della storia dell'arte è stato tradotto negli Stati Uniti nel 1987, col titolo *The End of the History of Art?* (H. Belting, *The End of the History of Art?*, tr. ingl. di C. S. Wood, Chicago University Press, Chicago - London 1987). È lo studioso polacco Mariusz Bryl a registrare tra le due aree il manifestarsi di una discrepanza nei metodi e nelle teorie, tale, addirittura, da costituire per lui un elemento essenziale in ogni ricognizione degli aspetti teorici della storiografia artistica contemporanea. Basandosi sulla propria esperienza e sul panorama descritto parallelamente in campo storico-letterario da Robert C. Holub in *Crossing Borders*, Bryl evidenzia la mancanza di un dialogo vero e proprio tra gli storici dell'arte tedeschi e statunitensi, nonostante fossero presenti affinità in entrambi i campi: queste, però, avrebbero dato vita a una «sincronia di alternative» più che a uno scambio reciproco, eccezione fatta per pochi tentativi recenti di "attraversare i confini" – per riprendere l'espressione di Holub (così M. Bryl, *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji. Niemiecko- i anglojęzyczna historia sztuki u progu trzech ostatnich dekad*, in "Rocznik Historii Sztuki", XXIV, 1999, pp. 217-260: sopr. pp. 217-220 e 258-260; cfr. R. C. Holub, *Crossing Borders. Reception Theory, Poststructuralism, Deconstruction*, The University of Wisconsin Press, Madison 1992, pp. viii-ix e *passim*). Pur nella persuasività di questa ricostruzione nelle sue linee generali, diversi elementi contribuiscono a suggerire una più ricca articolazione del quadro. Ciò è ben mostrato, tra le altre cose, proprio dal dibattito sul tema della fine dell'arte e della storia dell'arte, e dal confronto, a cui assistiamo a partire dagli ultimi anni '80, tra Belting e Arthur C. Danto: un confronto che, se da un lato ha prodotto un movimento duplice di *border-crossing*, dall'altro lato è però anche testimonianza della diversa impostazione del problema nelle due aree, e quindi della «sincronia di alternative» che anche in questo caso emerge. Il tutto, naturalmente, fatte salve le differenze di formazione, di occupazioni e di interessi dei due studiosi: filosofo e critico militante l'americano, storico dell'arte e *Kunstwissenschaftler* l'europeo. Sulla ricostruzione del dibattito disciplinare, in Germania ma anche nei paesi anglosassoni a partire dagli anni '70, e sulla contestualizzazione del percorso beltinghiano nel panorama della sua generazione, cfr. H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, cit., pp. 17-26; M. Bryl, *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji*, cit., *passim*; e Id., *Historia sztuki...*, cit., sopr. pp. 237-247.

[7] Il riferimento va a W. Busch (Vorsitz), *Funkkolleg Kunst*, Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen e Beltz, Weinheim - Basel 1984-1985, Studienbegleitbriefe nn. 0-13 + Studienbegleitbrief Abbildungen. Le lezioni sono state successivamente raccolte in Id. - P. Schmoock (Hrsg.), *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Quadriga, Weinheim e Beltz, Berlin 1987. Cfr. poi W. B. (Hrsg.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Piper, München 1987, 1997[2]: si tratta di una versione più autonoma, e in diversi contributi del tutto diversa, del precedente.

[8] Il riferimento va a H. Belting u.a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Reimer, Berlin 2003[6] (1986[1]). Belting, Horst Bredekamp, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Norbert Schneider e Martin Warnke hanno preso parte a entrambi i progetti.

[9] Cfr. H. B., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 200. Cfr. anche l'intervista redazionale in D. Rogge - M. Rosen - F. Götz (Red.), *Belting, Rambow, vom Bruch, Albus, Schütz, Klotz. Sechs Interviews mit dem Rektor und den Professoren der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe*, s. l. [Karlsruhe] 1997, pp. 1-18: 1-2. Va detto che Belting non è nuovo a simili comportamenti, come mostrano i titoli, quasi uguali, dei contributi, piuttosto diversi, alle due raccolte di *Funkkolleg Kunst*, e i titoli, pressoché identici, di due saggi usciti in anni più recenti e totalmente differenti tra loro. Riferimenti: H. B., *Vom Altarbild zum autonomen Tafelmalerei*, in W. Busch - P. Schmoock (Hrsg.), *Kunst*, cit., pp. 128-149; Id., *Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild*, in W. Busch (Hrsg.), *Funkkolleg Kunst*, cit., pp. 155-181; Id., *Sisyphos oder Prometheus? Zu Kunst und Technologie heute*, in J. Betzler (Hrsg.), *Hubert Burda. Kunst und Medien. Festschrift zum 9. Februar 2000*, Petrarca, München 2000, pp. 178-187; e Id., *Sisyphos oder Prometheus? Überlegungen zu Kunst und Technologie*, in "Orden pour le Mérite für Wissenschaften und Künste. Reden und Gedenkworte", 31, 2001-2002, pp. 49-62.

[10] A. W. Balkema - H. Slager, intervista cit., p. 23. Cfr. anche H. B., *L'histoire de l'art au tournant*, cit., p. 99.

[11] A. W. Balkema - H. Slager, intervista cit., p. 23.

[12] Cfr. H. B., *L'histoire de l'art au tournant*, cit., p. 99. I temi qui menzionati somma-

riamente sono trattati nei capp. 6-11 (pp. 52-118) della prima parte di H. B., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit.

[13] Cfr. l'intervista redazionale cit., pp. 1-2. L'espressione cit. è a p. 2.

[14] Per una ricostruzione del percorso teorico beltinghiano, cfr. il già cit. M. Bryl, *Historia sztuki...*; e L. Bradamante, *Hans Belting. Oltre la storia dell'arte verso la* Bildwissenschaft, in "Leitmotiv", n. 4, 2004, pp. 29-50.

[15] Y. Michaud, *Historiens d'art aujourd'hui: Hans Belting*, intervista in "Connaissance des Arts", n. 561, 1999, pp. 94-97: 94.

[16] Cit. tratte, nell'ordine, da H. Belting, *Vorwort* a F. Burda-Stengel, *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*, Mann, Berlin 2001, p. 5; e da Y. Michaud, intervista cit., p. 94.

[17] Cit. tratte, nell'ordine, da K. Sachs-Hombach, *Das Bild als anthropologisches Phänomen*, intervista, in *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*, Halem, Köln 2004, pp. 116-125: 117; H. B., *Storia dell'arte*, in A. Guillou (red.), *La civiltà bizantina dal* XII *al* XV *secolo: aspetti e problemi*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1982, pp. 273-375: 279; e da Id., *Das Werk im Kontext*, in Id. u.a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, cit., pp. 229-246: 231.

[18] Op. ult. cit., p. 230.

[19] Id., *Foreword* a *Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art*, tr. ingl. di E. Jephcott, The University of Chicago Press, Chicago - London 1994, pp. xxi-xxiv: xxii (si tratta di una premessa scritta appositamente da Belting per la traduzione in inglese di *Bild und Kult*). Per i dubbi sull'approccio storico lineare all'immagine, cfr. il cap. VI, dove accenneremo alla questione.

[20] Cfr. H. B., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 168-169, da cui è tratto il passo cit.

[21] Cfr. in proposito L. Bradamante, *Hans Belting*, cit., p. 31; e, in aggiunta, H. Belting - S. Gohr (Hrsg.), *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern*, Cantz, Ostfildern 1996 (progetto, quest'ultimo, portato avanti alla Hochschule für Gestaltung di Karlsruhe).

[22] H. B., *Das Werk im Kontext*, cit., p. 229. Per la ricostruzione beltinghiana della storia della storiografia artistica, si vedano sopr. Id., *Vasari e la sua eredità*, cit.; Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. 5-21 e *passim*; Id., *La fin d'une tradition?*, cit.; e Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 37-46, 128-155 e *passim*.

[23] Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 6.

[24] Id., *Das Werk im Kontext*, cit., p. 229.

[25] Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 14. Sulla storia dell'arte come legittimazione scientifica dell'autonomia dell'arte, si veda Id., *La fin d'une tradition?*, cit., p. 6. Curiosa appare, e non del tutto a torto, l'osservazione di Marta O. Renger, che vede in *Die Erfindung des Gemäldes*, libro del 1994 scritto con Christiane Kruse, un *musée imaginaire* del primo secolo della pittura fiamminga (M. O. R., recensione a O. Pächt, *Altniederländische Malerei*, e a H. B. - C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, in "Kunstchronik", 49, n. 9/10, 1996, pp. 451-460: 454): diverso è però il taglio rispetto a una storia dell'arte tradizionale, come la stessa autrice della recensione riconosce criticamente (cfr. ivi, pp. 459-460). Il riferimento va a H. Belting - C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Hirmer, München 1994.

[26] Cfr. H. B., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 14; e Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 143-144. Il riferimento è T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 378, ma va osservato, seppur brevemente, che il discorso adorniano, e il rapporto da lui istituito tra esteticità ed extraesteticità dell'arte, tra arte autonoma e arte come fatto sociale, è in effetti più complesso di quanto non appaia da questo cenno di Belting. Altrettanto dicasi per il concetto di funzione, nel quale è possibile ravvisare una duplice accezione, neutrale e descrittiva da un lato, e negativa, come sottomissione alle finalità reificate della vita borghese, dall'altro lato. Cfr. in proposito R. Williams, recensione a H. B., *The Invisible Masterpiece*, in "The Art Bulletin", LXXV, n. 2, 2003, pp. 393-395: 395, n. 7; P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia* (1974), tr. it. di A. Buzzi e P. Zonca, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 15-16; e B. Recki, *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1988, pp. 129-134.

II – *La questione dello stile*

Modi dello stile o convenzioni dell'immagine?

La revisione metodologica intrapresa da Belting nei confronti di una storia dell'arte basata, in buona sostanza, sul «terreno comune dello stile» [1] comporta, sin dalla fine degli anni '70, una disamina di questo concetto e del suo ambito di applicazione. Centrale è qui la discussione della nozione di "modi dello stile" (*Stilmodi*), introdotta da uno dei suoi maestri, Ernst Kitzinger, allo scopo di tratteggiare l'arte bizantina dal punto di vista storico-stilistico. L'approccio stilistico, contrariamente a quanto si potrebbe pensare anche dalla ricostruzione generale proposta da Belting per l'insieme della storia dell'arte, non ha avuto ampio corso nel campo del Tardo-Antico e del Bizantino: come sottolineava lo stesso Kitzinger, e come osserva proprio Belting nel ricordare il maestro scomparso, gran parte delle ricerche hanno qui seguito l'impostazione iconografica e iconologica, o si sono comunque rivolte a quegli aspetti che ancora Kitzinger chiamava «eterodiretti», in contrapposizione agli aspetti stilistico-formali, da lui definiti «introdiretti» [2]. Per il grande storico dell'arte bizantina, non c'è dubbio che il vincolo tra introdiretto ed eterodiretto sia inestricabile, e che l'interpretazione del fenomeno stilistico debba presupporre l'interazione con elementi quali «il soggetto e il messaggio che esso implica; il contesto e la funzione; l'interesse e l'intento del committente; l'uso di determinati prototipi e formule e le loro possibili connotazioni» [3]. Tuttavia, egli è anche convinto che la forma dell'opera non sia mai trascrizione diretta di fattori extra-artistici, bensì «sempre reazione a forme precedenti, si tratti di costruire sulle loro fondamenta, derivandone lo spirito e sviluppandolo, o si tratti di differenziarsi da esse, più o meno consapevolmente – o anche di opporsi ad esse e magari di contestarle» [4].

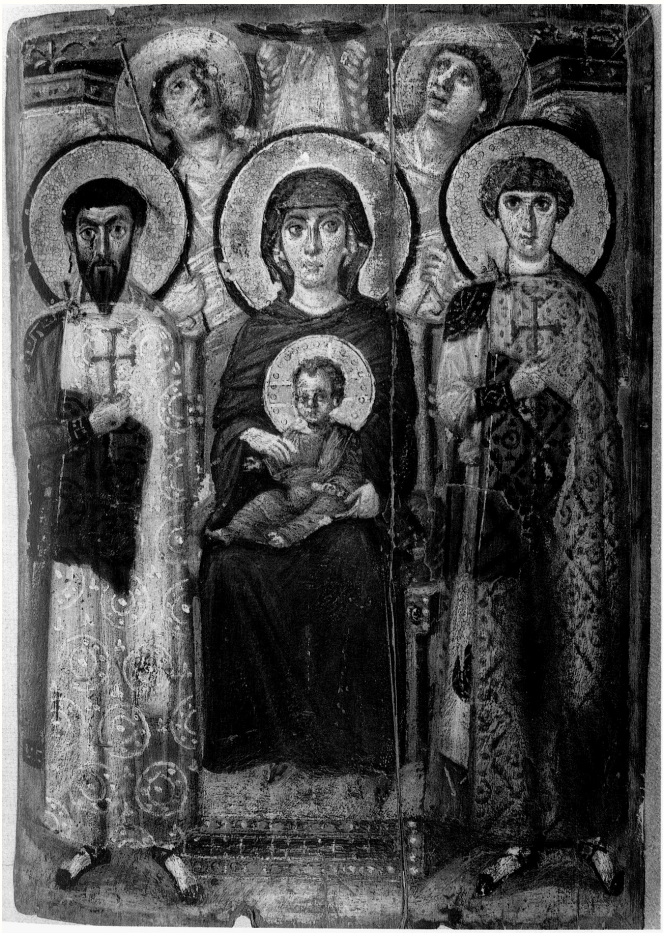
Nella cornice di quest'impostazione, che fa di Kitzinger il «*leader* indiscusso dell'interpretazione stilistica dell'arte paleocristiana e bizantina», come scrive Maria Andaloro, l'introduzione del concetto di modi dello stile testimonia un ampliamento della problematica, che, secondo le parole dello stesso Belting, prospetta per la nozione di stile

«possibilità semantiche del tutto nuove» [5]. Tale concetto ha infatti lo scopo di comprendere quei fenomeni della fase preiconoclastica in cui si assiste, anche all'interno di una stessa immagine, a un «uso convenzionale di diverse maniere stilistiche per denotare differenti soggetti o differenti livelli di esistenza»: così, mentre figure come gli angeli e i soggetti sacri presentano un trattamento ellenistico, impressionistico, anche in contesti e momenti maggiormente dominati da tendenze all'astrazione, al mondo terreno è invece in genere riservata una modalità più geometrica e rigida [6]. L'uso dei modi, come ancora Kitzinger precisa, è sì convenzionale, ma anche frutto di «una scelta consapevole che gli artisti compiono tra maniere diverse alla luce del contenuto, del significato o dello scopo di una data rappresentazione» [7].

Il conio di tale concetto significa, per la critica stilistica, l'introduzione di uno strumento fecondo per la lettura dell'arte bizantina, e capace, fra l'altro, di reimpostare la questione dell'unità stilistica dell'opera, che proprio fenomeni come quelli in cui sono presenti simultaneamente più mezzi e convenzioni – condizione normale per la pittura protobizantina e altomedievale [8] – rischiano di mettere in crisi. Nell'interpretazione della Andaloro, ciò significa che i modi «sono nello stile ma non sono lo stile»: in altri termini, si tratta di distinguere tra una «dimensione stilistica estensiva», in cui rientrano anche i modi, e la «flessione specifica che dello stile si dà *hic et nunc* nella singolarità dell'espressione artistica» [9]. La presenza di più modi all'interno di una data opera, pertanto, non comporta di per sé la rottura o la mancanza di unità stilistica, ma anzi proprio questo concetto fa sì che l'unità dell'opera venga rifondata non più sul piano del «"gesto" del dipingere» e della «flessione stilistica "storica"» incentrata sul problema di distinguere le diverse mani, ma sul piano della concezione generale dello stile dell'immagine che l'opera veicola [10]: in tal modo, sembra qui suggerirsi un'apertura a una valenza metastilistica, pur nell'intenzione di rimanere sul terreno dello stile [11].

Mentre altre critiche all'impostazione metodologica kitzingeriana hanno concentrato la loro attenzione sul fatto che essa descriverebbe il *come* ma non spiegherebbe il *perché* di adozioni, persistenze e rinascenze dei diversi stili all'interno della cultura bizantina [12], Belting, non diversamente dalla Andaloro, pone invece l'accento sul ruolo che i modi giocano all'interno di un contesto dato. Il confronto è portato avanti in *Bild und Kult*, in cui si tirano implicitamente le somme di tutti i contributi precedenti: qui il problema diviene quello di comprendere se le diverse convenzioni stilistiche che possono essere presenti perfino in una stessa immagine «fossero applicate secondo regole stabili, generalizzabili e legate ad un codice semantico fissato sempre e dappertutto con lo stesso senso» [13]. Da questo punto di vista, in Kitzinger come in ogni discussione sull'argomento, assume il ruolo di «cartina di tornasole» – per dirla ancora con la Andaloro – la nota

icona di Maria con angeli e santi, ascrivibile al VII secolo, proveniente dal monastero di S. Caterina del Sinai [14]: non è allora un caso che Belting discuta l'approccio kitzingeriano e cerchi risposte al problema che egli, a partire da tale approccio, si pone, proprio esaminando questa tavola.



Osserviamo subito che il problema che qui si pone ne sottintende un altro più fondamentale, e cioè quello di mostrare i limiti di un'interpretazione soltanto stilistica. Ciò significa, però, non tanto, o non solo, evidenziarne le debolezze, ma anche e principalmente individuarne l'ambito di applicazione – i confini – nell'ottica del già

notato discorso metascientifico che verte sui rapporti sussistenti fra storia dell'arte e storia dell'immagine: Belting, infatti, è consapevole della mutua relazione intercorrente tra l'idea moderna di arte autonoma e il concetto di stile, cosicché non può non riverberarsi anche su quest'ultimo l'attenzione da lui riservata al tema della storicità dell'arte. A questo proposito, già in un saggio del 1984 dedicato alla cosiddetta "rinascenza macedone", scriveva:

> Di un'autonomia estetica che potesse essere esperita nello "stile" delle arti figurative come espressione a sé stante non si era ancora affatto in vista. Lo "stile di un'epoca", con cui si può assegnare una datazione, è uno strumento della prassi storico-artistica e non una grandezza autonoma che si può adoperare ermeneuticamente. Certamente esistono, in ogni generazione che ha prodotto opere figurative, costanti nell'uso dei motivi e in certe formule stilistiche. Questo risulta già solo da ricette di atelier e da condizioni relative alla committenza. Però non è la stessa cosa di una forma artistica prodotta e contemplata per se stessa [15].

Che si tratti della sua accezione collettiva – come in questo passo – o meno, individuare l'ambito di applicazione del concetto di stile implica innanzitutto rivendicarne un impiego meramente strumentale, al di là di ogni possibile ipostatizzazione o assolutizzazione. Analogamente al concetto di immagine medievale, anche lo stile appare per Belting come uno strumento, ermeneuticamente connotato, foggiato dallo storico, e non un'entità a sé stante che spetta all'interprete adoperare nella pratica della sua disciplina.

L'attribuzione del carattere strumentale e la conseguente negazione della sua assolutezza potrebbero però, forse, comportare il rischio che l'impiego beltinghiano del concetto di stile si accosti al procedimento del *bricolage* introdotto da Claude Lévi-Strauss ne *La pensée sauvage*, per comprendere per analogia il modo in cui opera il pensiero mitico-magico rispetto alla scienza. Si tratta di un procedimento che Gérard Genette associa a quello utilizzato dalla critica letteraria e che, come osserva Jacques Derrida, lo stesso Lévi-Strauss finisce per impiegare come metodo delle scienze umane [16]. Il *bricoleur* è, per l'antropologo francese, colui che utilizza gli strumenti che trova attorno a sé, di provenienza eterogenea, magari non specificamente creati per lo scopo per cui si stanno adoperando: tali strumenti si adattano e si sfruttano fin quando e per ciò che servono, subiscono una revisione continua perché ne sia garantita l'efficacia e si abbandonano nel caso in cui non si dimostrino più fecondi [17]. Se anche le scienze umane si muovono entro quest'ottica, è evidente quindi che i concetti che esse impiegano sono da considerarsi strumentali e contingenti.

È necessario però comprendere se sia avvertibile in Belting quella separazione del "metodo" dalla "verità" che Derrida osserva nell'impiego levistraussiano del *bricolage*[18]. Per Derrida, quest'impiego

consisterebbe [...] nel conservare tutti [i] vecchi concetti, denunciandone all'occasione i limiti, come arnesi che possono ancora servire. Senza attribuire loro più alcun valore di verità, né alcuna significazione rigorosa, si sarebbe pronti ad abbandonarli, nel caso che altri strumenti si dimostrassero più convenienti. Nell'attesa, se ne sfrutta l'efficacia relativa [...]. Lévi-Strauss pensa così di poter separare il *metodo* dalla *verità*, gli strumenti del metodo dalle significazioni obiettive che il metodo prendeva in considerazione [19].

Il problema, come vediamo, non riguarda soltanto il concetto di stile, ma l'intera questione relativa alle nozioni di arte e di storia dell'arte, al loro essere condizionate storicamente e alla loro conseguente inadeguatezza, fra l'altro, a caratterizzare fenomeni come quello dell'immagine medievale. In proposito, va innanzitutto osservato che, per Belting come per Lévi-Strauss, gli strumenti concettuali – il metodo – sono ciò che permette l'accesso alla verità, intesa qui non in senso metafisico ma, come appunto scrive Derrida, nel senso delle «significazioni obiettive» indagate dal metodo stesso: in questo caso, non può esservi quindi alcuna separazione netta tra i due ambiti. Su un altro piano di discorso, quello metascientifico, che poi è il piano a cui soprattutto si riferisce Derrida, è da notare in Belting, sia pure implicitamente, una considerazione duplice della nozione di stile: se da un lato essa è concepita in senso strumentale, dall'altro lato vi è sempre la consapevolezza della sua storicità e della tradizione culturale da cui deriva e di cui si sostanzia, il che permette allo studioso tedesco di fare, di tali nozioni, un uso meno disinvolto rispetto al *bricolage* levi-straussiano [20]. L'antropologo francese appare infatti interessato esclusivamente alla funzionalità operativa dei concetti utilizzati: in questo modo, però, egli finisce per concepire il metodo come indipendente e indifferente rispetto al contesto storico-culturale da cui proviene, mettendone quindi in crisi il valore di verità ma rischiando anche, se non di abdicare alla propria tradizione storica, quantomeno di avvicinarsi alle posizioni del relativismo culturale [21].

Non è un caso che sia proprio Belting a ricordare che il concetto di *bricolage* ha conosciuto una sua fortuna all'interno del dibattito sul *posthistoire*. Ricostruendone brevemente le vicende, egli rileva che, se il tema aveva acquisito popolarità in Germania a partire dalla pubblicazione, nel 1960, di *Zeit-Bilder* di Arnold Gehlen, si deve successivamente a Wolf Lepenies lo sviluppo dell'idea, già presente in Lévi-Strauss, che il *bricolage* possa essere addirittura assunto, proprio in virtù della sua connotazione relativistica, come modello del *posthistoire* [22]. A queste posizioni, Belting replica osservando, con Lutz Niethammer, che la presunta "fine della storia" è in effetti un «artefatto del pensiero», che rivela la sua appartenenza a un contesto non universale, ma soltanto europeo-occidentale: di qui il giudizio di eurocentrismo, denunciato dal legame con quel concetto europeo e moderno di storia da cui essa vorrebbe svincolarsi e di cui rappresenta invece una reazio-

ne interna; il *posthistoire* si manifesta, insomma, come un'«invenzione europea», conseguente alla perdita di fiducia nelle idee di progresso e di storia come liberazione [23].

Come già sappiamo, teorizzare la fine della storia dell'arte non implica invece per Belting alcuna visione apocalittica: se per lui è vero che «abbiamo raggiunto una situazione di non ritorno e bisogna perciò riconsiderare le regole del gioco che chiamiamo "storia dell'arte"», questo però non vuol dire «rigettare necessariamente il canone che è inscritto nel patrimonio di conoscenze ereditato dalla pratica della rispettiva disciplina» [24]. Così, se il dibattito sulla nozione di stile, soprattutto negli anni intorno al 1980, ha messo in guardia dal rischio di *damnatio memoriae* come conseguenza di un suo abuso, o ha addirittura visto nella critica stilistica e attribuzionistica ormai soltanto una forma patologica della storiografia artistica [25], Belting assume, invece, una posizione più equilibrata, preferendo continuare a impiegare tale nozione, a patto di precisarne il senso e l'ambito di riferimento[26].

In base a queste premesse, non deve perciò stupire che la lettura beltinghiana dell'icona sinaitica faccia in parte uso del lessico di Heinrich Wölfflin, cioè di una delle figure-chiave della *Stilgeschichte*, e legga il contrasto tra i personaggi raffigurati in essa – segnatamente, tra gli angeli e i santi – come differenza «tra forma aperta e forma circoscritta linearmente» [27]. Belting, tuttavia, pone l'accento sulla necessità di una contestualizzazione delle immagini nelle diverse epoche, il che fa spostare la sua interpretazione dal piano stilistico, sia pure contrassegnato dalle aperture kitzingeriane, a un piano di discorso relativo ai caratteri di una possibile tipologia delle immagini, o meglio di una loro topica. Impostata la problematica in questo modo, comprendiamo perché la nozione di modi dello stile non si riveli più adatta:

> È certamente più appropriato parlare di convenzioni dell'immagine (e non di modi dello stile). Non si tratta, come in Poussin, di variazioni calcolate nel contesto di una concezione artistica unitaria, o di stili di volta in volta disponibili per citazioni. Piuttosto, le diverse convenzioni e schemi con cui una figura è introdotta in immagine sono mezzo della definizione e della distinzione: essi sono applicati armoniosamente solo in una data immagine, ma già nell'immagine successiva assumono altre connotazioni. Ritratti (i santi) e non-ritratti (per esempio le persone celesti) si lasciavano perciò distinguere in modo tanto pregnante quanto le stesse diverse convenzioni ritrattistiche. Il materiale conservato tuttavia è appena sufficiente per dare sicurezza interpretativa alle nostre osservazioni. [...] Sicuro è soltanto che qui abbiamo a che fare con *topoi*, la cui applicazione lasciava comunque ampio margine di movimento. Anche il ritratto realistico era un *topos*, così come il suo corrispettivo idealizzato. La differenza tra illusionismo antico e schema "astratto" non coincide con quella tra libertà e convenzione, ma è una differenza tra due convenzioni che all'epoca coesistevano con pari legittimità [28].

Il riferimento a Nicolas Poussin assume qui una valenza duplice: innanzitutto, egli è ricordato come teorico dei modi e, in questa veste, come antecedente di Kitzinger, sia pure tenendo conto delle differen-

ze, storiche e teoriche, che intercorrono tra le due posizioni [29]; nello stesso tempo, il pittore francese è indicato come rappresentante di un'età in cui la concezione dell'immagine e dell'arte aveva elaborato un insieme tipologico stabile a cui gli artisti potevano attingere. È in quest'ottica che in alcuni scritti, come un seminario di un corso sulla cultura tardobizantina e una *laudatio* per i 75 anni di Kitzinger, Belting appunto ricorda, in modo più esplicito, che la nozione di modi dello stile trae origine dal «modello delle tonalità», di cui aveva parlato Poussin, «come di una forma stilistica adeguata per un soggetto o una situazione determinata (eroica o lirica)» [30].

Tuttavia, nel momento stesso in cui egli sottolinea il carattere di scelta che lo stesso Kitzinger evidenzia nell'introdurre tale nozione, concentra la sua critica proprio su questo carattere. Se infatti il concetto di modi dello stile implica che le varie convenzioni siano «disponibili per la scelta del soggetto o la differenziazione di realtà diverse», ciò significa che viene presupposto come esistente un repertorio stabile di tipi a cui attingere, cosa che non era ancora così sviluppata in tutta l'età medievale, né a Occidente né a Oriente: egli porta il caso-limite dell'epoca paleologa, in cui, nonostante l'indubbia cristallizzazione formale a cui si andò incontro, «è difficile sapere in quale misura le forme correnti di quell'arte erano fisse o, a livello semantico, ancora aperte» [31].

Il confronto con Kitzinger mostra, in ultima analisi, che il concetto di modi dello stile non si rivela adatto a comprendere dal punto di vista stilistico il problema della compresenza di diverse convenzioni d'immagine, anche se Belting riconosce che, grazie a esso, si è aperta una breccia nell'ambito chiuso e separato del discorso sulla forma dello stile [32]. Nel già ricordato seminario sulla cultura tardobizantina, egli si muove ancora su un terreno di critica stilistica, preferendo alla nozione kitzingeriana quella di "stile iconografico", già impiegata da Kurt Bauch per lo studio di Rembrandt e in seguito da lui stesso, e che, a suo avviso, è capace di istituire «un rapporto più aperto, di quanto non faccia il concetto di modi dello stile, tra la significazione iconografica e una forma di comunicazione che le si è adattata» [33]. In *Bild und Kult*, invece, il concetto di stile iconografico è equiparato a quello di modi dello stile, cosicché non solo è osservabile un approfondimento della questione negli anni che vanno dal seminario (1982) alla pubblicazione di questo libro (1990), ma forse è possibile anche vedere, dietro la critica a Kitzinger, un'autocritica [34].

Nel 1990, Belting non parla più di stile, ma di convenzioni delle immagini, e ciò fa sì che la problematica venga innanzitutto subordinata a una contestualizzazione insieme storica e individuale. Ciò che è vero per un'immagine, infatti, può non essere vero per un'altra: così, per esempio, mentre nell'icona sinaitica l'astrattezza e la rigidità caratterizzano i due santi, nella pressoché coeva icona della *Madonna della Clemenza* di S. Maria in Trastevere in Roma, questa resa è propria

della figura auratica della Madonna [35]. Conseguentemente, il discorso si sposta da una dimensione stilistica a una metastilistica, come in Kitzinger, se non addirittura extrastilistica, in quanto l'accento è posto sull'immagine e sulle sue convenzioni, e non su una scelta da effettuarsi entro un repertorio stabile. In questo senso crediamo possa essere letto il riferimento a una topica, anche se va contemporaneamente osservato che Belting non offre di essa alcuna caratterizzazione: ad ogni modo, è comunque possibile affermare che, se una topica è «per sua essenza [...] per metà codificata e per metà proiettiva», per dirla con Roland Barthes, in essa i caratteri dei diversi *topoi* e il loro insieme non sono determinati rigidamente [36].

Il dibattito sull'opera

Sul piano della ricerca metodologica, l'introduzione di nozioni come quella di stile iconografico mostra, agli occhi di Belting, un «mutamento nelle strategie d'indagine», che attesta la fine del riferimento del concetto di stile alla sola dimensione dello sviluppo formale, espressa esemplarmente nell'idea della "storia interna dell'arte" cara a Wölfflin [37]. Nei primi anni '80, egli leggeva tale mutamento in rapporto al dirigersi dell'indagine verso l'opera in se stessa, vista allora dagli studiosi non solo come «forma *artistica*», ma anche e innanzitutto «come forma *storica*, condizionata da aspetti materiali e tecniche, ma anche da contenuti e funzioni»: in quest'ottica, l'opera appariva «collocata all'intersezione fra linea generale di sviluppo storico e linea espressiva individuale» e legata, di conseguenza, «tanto all'orizzonte contemporaneo dell'esperienza quanto alle tradizioni storiche e artistiche» [38]. Belting si rifaceva soprattutto al saggio di Svetlana Alpers dal titolo *Is Art History?*, nel quale, in una disamina degli orientamenti recenti della ricerca artistica, si constatava, e contemporaneamente si sosteneva, una demistificazione del processo creativo che si accompagnava a una restituzione dell'opera d'arte, nella sua qualità di fenomeno individuale, all'ambito storico di provenienza: detto con una formulazione icastica, per la Alpers l'opera, nella sua singolarità, era da pensarsi come *piece of history* [39].

Nella ripresa della questione in *Das Ende der Kunstgeschichte*, acquistano maggior peso alcune riserve, il cui rilevamento è dovuto a un soffermarsi più ponderato sul ruolo delle esperienze artistiche degli ultimi decenni. Non che in precedenza esse non trovassero posto nella riflessione di Belting, ma di fatto il tutto si risolveva quasi nello spazio di una nota: qui era infatti confluito il bisogno di puntualizzare certe affermazioni nel caso in cui fossero state rivolte all'arte contemporanea, in quanto essa aveva «modificato il carattere dell'opera e la riflessione dell'arte su se stessa» [40].

Va detto, intanto, che nella ripresa troviamo una precisazione importante a proposito dello stile, in cui si dice che l'introduzione di nuove nozioni – ma tra esse lo stile iconografico non viene più nominato – se è vero che «minacciano il monopolio del vecchio concetto di stile» e la sua unitarietà, è anche vero, però, che non introducono un concetto nuovo [41]. L'opera, dal canto suo, è ancora caratterizzata primariamente come posta «al crocevia di più potenze», come legata sia alla tradizione che alle esperienze sue contemporanee, e come «unità paradossale» in cui convergono «le potenze produttive, che essa accoglie in sé, con gli effetti, che da essa provengono»; tuttavia, questa concezione, in cui l'opera si dà come fenomeno individuale, è ora sentita come minacciata, e ci si accorge, anzi, come essa sia stata sottoposta «a pressione già da lungo tempo», inizialmente dall'esterno, mentre soltanto in un secondo momento anche i movimenti e gli artisti avrebbero assunto un ruolo nella vicenda [42]. Così, se prima Belting aveva in mente soprattutto esperienze come lo *happening* e l'azionismo, e quindi la sostituzione dell'opera con riti e gesti, nella ripresa della questione egli dedica maggior spazio ai contributi di teorici quali, tra gli altri, André Malraux e Michel Foucault, mentre si sofferma solo successivamente su un protagonista diretto della scena artistica degli anni '60 come Yves Klein [43].

Può forse sorprendere, a prima vista, la presenza in questo discorso di Malraux, soprattutto se pensiamo che a essere coinvolto è proprio il Malraux che assume a proprio tema d'indagine l'opera, nel contesto della riflessione sul *musée imaginaire*. Già abbiamo però accennato come Belting, ricostruendo la storia della storiografia artistica, metta in evidenza i legami sussistenti tra il museo immaginario e una storia dell'arte introdiretta, fino a individuare nell'ordinamento delle opere in quella sede ideale il compito assunto storicamente da quest'ultima [44]. In ciò risiede anche il punto a partire dal quale egli estremizza le conseguenze di letture critiche, come quella di Georges Duthuit a cui fa un breve riferimento, che hanno messo in luce l'antistoricismo paradossale della riflessione di Malraux. Mentre Duthuit espone le sue obiezioni all'interno di un discorso in cui è soprattutto la centralità del concetto di stile, con il suo carattere astrattivo, a essere interessata, Belting, dal canto suo, arriva a sostenere che nella visione malrauxiana non è solo la dimensione storica, ma anche l'unità dell'opera a venire meno [45]. Egli motiva la sua interpretazione evidenziando l'idealismo di Malraux, che si manifesta nella caratterizzazione dell'arte come «moneta spicciola dell'Assoluto» e nella considerazione dell'opera non come individualità valida di per sé, ma come auto-espressione della capacità creativa dell'umanità [46]. A partire da ciò, vengono rintracciati non solo lo sfondo metateorico, ma anche quello metafisico del ruolo di primo piano attribuito al frammento in questo quadro concettuale: è un ruolo che, in un primo momento, potrebbe apparire legato esclusivamente

alla tesi della riduzione della storia dell'arte a «storia di quanto è fotografabile»; al contrario, secondo Belting, in questo quadro i frammenti non sarebbero da considerarsi solo semplici dettagli illustrativi, bensì elementi che assurgono a una dimensione ideale e, appunto, metafisica, in quanto «ogni singola opera era per Malraux solo il frammento di una totalità» [47].

Foucault, dal canto suo, non è ricordato per le note tesi sulla "morte dell'autore" e per le conseguenze che esse potrebbero avere anche per il concetto di opera [48]; piuttosto, egli è visto come esempio significativo dell'orientamento in senso monografico, impostosi nella storiografia artistica soprattutto a partire dagli anni '50, e dei rischi a cui essa va incontro. Anche in questo caso, Belting ravvisa il pericolo paradossale della perdita dell'opera, che pure tale approccio tende a rivalutare e a porre in primo piano. Così, se il rischio corso, per esempio, dagli studi di Charles de Tolnay, da lui visto come iniziatore dell'orientamento negli Stati Uniti, era quello di considerare l'opera quasi come un ricettacolo di idee artistiche o filosofiche che stava all'interprete congeniale ricavare, in modo non dissimile anche la lettura proposta da Foucault de *Las Meniñas* di Velázquez in apertura di *Les mots et les choses* è ritenuta tale da «riconoscere l'opera dipinta, da parte sua, come luogo e motivo della teoria» [49]. Ciò significa che, per lo studioso tedesco, Foucault sarebbe interessato a una considerazione del celebre quadro non in quanto tale, ma dal punto di vista della teoria della rappresentazione per come si sviluppò nel XVII secolo, così da vedere in esso la simbolizzazione e l'incarnazione di un dato sistema teorico: è questo a costituire il tema su cui il filosofo francese focalizza la sua attenzione, secondo un procedimento di ricerca in cui, in vista dell'"archeologia del sapere", le immagini, benché sia riconosciuto loro un ruolo di primo piano, non valgono nella loro indipendenza [50]. Belting, che pure ricava da Foucault stimoli fecondi per il suo dialogo con la scena artistica attuale, e proprio in relazione al concetto di rappresentazione, vede qui in lui l'esponente di una concezione nella quale il riconoscimento di un ruolo per la dimensione del visivo coincide con la considerazione dell'opera come mero «oggetto della memoria» in relazione a una teoria passata [51].

Yves Klein, infine, è ricordato come figura rappresentativa di quegli artisti che negli anni '60 proclamarono la "morte dell'opera", e per la quale sono chiamati in causa anche, tra gli altri, *Fluxus* e l'arte concettuale [52]. Di Klein viene sottolineata la sua volontà di liberarsi «dall'opera di taglio tradizionale», volontà espressa nei suoi scritti e praticata soprattutto nelle *Anthropométries*, con le quali egli, scrive Belting, aveva dato vita «al desiderio di sciogliere l'opera fisica dalla sua creazione e di trasformare l'atto creativo in un teatro, in cui quest'atto stesso diviene opera: opera di "performance"» [53].

Come già trapela da quanto osservato fin qui, il discorso beltinghia-

no sull'opera si conclude col tentativo di continuare a fare affidamento su questa nozione: nella consapevolezza della «pressione» a cui è sottoposta, egli se ne serve in una versione "indebolita", non procedendo alla sua eliminazione, ma certo rinunciando alla funzione illimitata e fondativa da essa assunta precedentemente [54]. Tutto questo, però, non emerge direttamente dalle sue parole, ma si ricava per lo più tra le righe: Belting, infatti, non perviene a una tematizzazione esplicita del concetto di opera, e dunque a un'analisi di come questo concetto, in seguito alla «pressione» da lui stesso individuata, possa e debba essere inteso per continuare a essere impiegato anche nella contemporaneità. A venire minacciata, egli dice, è la nozione intesa come «unità paradossale», ma, a parte questa caratterizzazione e pochi altri cenni, mancano sia un'analisi del modo effettivo in cui questa minaccia mette in crisi le determinazioni concettuali dell'opera, sia una proposta sul modo in cui oggi essa possa continuare a essere concepita.

Un'analisi storica e teorica di questa nozione è rintracciabile in *Das unsichtbare Meisterwerk*, volume del 1998 dedicato al tema del capolavoro nell'arte europea degli ultimi due secoli [55]; anche qui, tuttavia, come in *Das Ende der Kunstgeschichte*, il piano descrittivo prevale su quello propositivo. Più di recente, è stato lo stesso Belting a lamentarsi di come la riflessione teorica non abbia finora tematizzato il concetto di opera d'arte e la differenza tra arte e opera, o di come questa teorizzazione sia finora rimasta limitata a pochi cenni [56]; ciò può aiutarci a comprendere retrospettivamente perché l'indagine di *Das unsichtbare Meisterwerk* sia condotta nel segno di una storia delle idee o dei problemi culturali [57]: in esso, infatti, ma anche nelle pagine del libro del 1995 dedicate alla questione, l'interesse primario non ricade sul concetto di opera, ma sul posto che l'opera occupa nel discorso e nella pratica artistica, ed è quindi motivata, sul piano dell'impostazione, la mancanza di una presa di posizione personale.

Ad ogni buon conto, il rilievo di tale mancanza mantiene una sua validità, soprattutto se riferito al libro del 1995: esso, infatti, interrogandosi sul ruolo della storia dell'arte nel mutato contesto attuale, non può, proprio per questo, fare a meno di porre in questione i concetti e i metodi impiegati dalla disciplina. La conduzione del discorso, tuttavia, non permette di individuare, se non dietro le quinte, la posizione di Belting sull'argomento, e in ogni caso non consente un approfondimento della stessa. Si tratta di un limite già osservabile a livello di impostazione generale, al di là quindi del problema qui in discussione: anche la fine della storia dell'arte, dopotutto, sembra qualcosa che emerge naturalmente dal discorso portato avanti dallo studioso, tanto che la sua appare nient'altro che una semplice constatazione, piuttosto che una lettura orientata di certi eventi [58]. Parimenti, egli mostra di continuare a rivendicare la centralità dell'opera sul terreno della riflessione, sebbene la mancanza di un approfondimento non permetta di

comprendere in che senso possa per lui intendersi oggi questa centralità. Come vedremo, questa è però alla base, per esempio, dell'auspicio a una riformulazione del concetto in modo che esso possa comprendere al suo interno la video-arte, nonché il presupposto del rifiuto di una storia sociale dell'arte [59]. Se quindi la presenza di tale rivendicazione permette di cogliere un oltrepassamento della mera descrizione nel discorso beltinghiano, quest'oltrepassamento resta però per lo più al di sotto del piano di emersione: ciò a cui Belting si limita, nel concludere le sue considerazioni, è, da un lato, la constatazione che, nonostante la «pressione» e la crisi, «per la ricerca artistica, e non solo per essa, l'opera è rimasta una *pièce de résistance*, vista in retrospettiva», e, dall'altro lato, l'aggiunta in base alla quale «può essere dubbio che la sua precedente posizione, basata sulla sua coerenza in struttura e significato, possa essere ancora sostenuta» [60].

[1] H. Belting, *Foreword* a *Likeness and Presence*, cit., p. xxi.

[2] Cfr. E. Kitzinger, *Author's Postscripts*, in *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, Indiana University Press, Bloomington - London 1976, pp. 389-395: 389-390; Id., *Alle origini dell'arte bizantina. Correnti stilistiche nell'arte mediterranea dal* III *al* VII *secolo* (1977), tr. it. di P. Cesaretti, Jaca Book, Milano 2005², pp. 8-9; e H. Belting, *Gedenkworte für Ernst Kitzinger*, in "Orden pour le Mérite für Wissenschaften und Künste. Reden und Gedenkworte", 32, 2003-2004, pp. 25-31: 31. Sulla differenza tra introdiretto ed eterodiretto, cfr. E. Kitzinger, *Alle origini dell'arte bizantina*, cit., pp. 125-128.

[3] Op. ult. cit., p. 9. Sull'inestricabilità del vincolo tra introdiretto ed eterodiretto, cfr. ivi, pp. 126-127; e Id., *On the Interpretation of Stylistic Changes in Late Antique Art* (1967), in *The Art of Byzantium and the Medieval West*, cit., pp. 32-48: 38.

[4] Id., *Alle origini dell'arte bizantina*, cit., pp. 127-128.

[5] Cit. tratte, nell'ordine, da M. Andaloro, *Presentazione alla prima edizione italiana* di E. Kitzinger, *Alle origini dell'arte bizantina*, cit., pp. VII-XVII: XVI; e da H. Belting, *Gedenkworte für Ernst Kitzinger*, cit., p. 31. Su Kitzinger come *leader* dell'interpretazione stilistica, cfr. ora M. Andaloro, *Nota*, in E. K., *Alle origini dell'arte bizantina*, cit., pp. XIX-XXIV: XXII-XXIV.

[6] Cit. tratta da E. Kitzinger, *Alle origini dell'arte bizantina*, cit., p. 22; cfr. ivi, pp. 118, 125-126 e *passim*.

[7] Ivi, p. 74.

[8] Così da ult. M. Andaloro, *Le icone a Roma in età preiconoclasta*, cit., p. 743 e n. 67, pp. 743-744, con riferimento all'icona di S. Maria in Trastevere e, in nota, all'icona sinaitica che stiamo per menzionare.

[9] Ead., *Presentazione*, cit., p. XI.

[10] *Ibid*.

[11] Cfr. Ead., *Nota*, cit., p. XX.

[12] Così per es. D. Kinney, *The Makings of Byzantine Art*, recensione a E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making*, in "Byzantine Studies - Études Byzantines", 9, pt. 2, 1982, pp. 316-333: 318-319.

[13] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 163.

[14] Cit. tratta da M. Andaloro, *Presentazione*, cit., p. XI. Il luogo cit. nella nota 8 – un altro saggio della Andaloro – testimonia il ruolo assunto dall'icona in questione in ogni discussione sull'argomento. L'icona è riprodotta in H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., fig. 48, p. 164.

[15] H. Belting, *Kunst oder Objekt-Stil? Fragen zur Funktion der "Kunst" in der "Makedonischen Renaissance"*, in I. Hutter (Hrsg.), *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst der europäischen Mittelalters*, Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1984, pp. 65-83: 65.

[16] Cfr. G. Genette, *Strutturalismo e critica letteraria*, in *Figure I. Retorica e strutturalismo* (1966), tr. it. di F. Madonia, Einaudi, Torino 1981³, pp. 133-155: sopr. 133-136; e J. Derrida, *La struttura, il segno e il gioco nel discorso delle scienze umane* (1966), in *La scrittura e la differenza* (1967), tr. it. di G. Pozzi, Einaudi, Torino 1990², pp. 359-376: 366ss. L'interpretazione di Derrida, non immediatamente percepibile dai testi levistraussiani, si basa su una lettura incrociata dell'*introduzione* a *La pensée sauvage* e dell'*ouverture* de *Le cru et le cuit*. Cfr. C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio* (1962), tr. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 1968³, sopr. pp. 29-45; e Id., *Mitologica. Il crudo e il cotto* (1964), tr. it. di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1966, sopr. pp. 20ss.

[17] Cfr. Id., *Il pensiero selvaggio*, cit., pp. 29ss.

[18] È un problema che, in un diverso contesto, si affaccia anche nella teoria dell'interpretazione di Emilio Betti, nella circolarità da lui istituita nel rapporto tra dogma e storia. Mi sia permesso rimandare sull'argomento a L. V., *Dogmatica e tipizzazione nel pensiero di Emilio Betti*, in "Itinerari", XXXVII, n. 1, 1998, pp. 19-45: sopr. 25-31, di cui queste pagine costituiscono un tentativo di estensione a Belting.

[19] J. Derrida, *La struttura, il segno e il gioco nel discorso delle scienze umane*, cit., p. 366.

[20] A proposito non dello stile, ma della storia dell'arte occidentale nel suo insieme, cfr. H. Belting, interventi alla Round Table *Zur Problematik herkömmlicher Theorie- und Begriffsbildung in der zeitgenössischen Kunst* (mit F. T. Bach, H. B., I. Graw, H. Grundmann, P. Werner, T. Zaunschirm. Gesprächsleitung: G. Dankl – Krems/Stein 1995, 8. Österreichsicher Kunsthistorikertag), in "Kunsthistoriker", 11/12, 1994-1995, pp. 132-140: 137 e 138. Cfr. anche più avanti, capp. IV e VI.

[21] A proposito di questo rischio, surrettiziamente presente nel pensiero di Lévi-Strauss, cfr. P. Cherchi, *Il peso dell'ombra. L'etnocentrismo critico di Ernesto De Martino e il problema dell'autocoscienza culturale*, Liguori, Napoli 1996, pp. 61-62. Differente l'interpretazione di Derrida, per il quale nei testi di Lévi-Strauss si pone «il problema dello statuto di un discorso che attinge da una eredità le risorse necessarie alla demolizione di quella stessa eredità» (J. D., *La struttura, il segno e il gioco nel discorso delle scienze umane*, cit., p. 364), e la stessa separazione di *verità* e *metodo* è il procedimento mediante il quale l'antropologo francese critica quella tradizione culturale occidentale da cui è consapevole di non potersi separare.

[22] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 191. Il passo di Gehlen a cui Belting fa riferimento («a partire da ora *non si dà più alcuno sviluppo immanente all'arte*! Ormai è finita con una storia dell'arte in qualche modo significativa logicamente […]; ciò che ora sopravverrà, è già presente: il sincretismo della mescolanza di tutti gli stili e di tutte le possibilità, il *Post-histoire*») fa però parte di un paragrafo aggiunto alla seconda edizione di *Zeit-Bilder*, apparsa nel 1964. Cfr. A. Gehlen, *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna* (1960, 1986³), tr. it. di G. Carchia, Guida, Napoli 1989, p. 327 (cit. in H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 191). Tuttavia, il tema del *posthistoire*, che, come fa osservare Lepenies, Gehlen introduce fin dal 1952, è comunque presente fin dalla prima edizione del libro. Cfr. W. L., *Melanconia e società* (1969), tr. it. di F. P. Porzio, Guida, Napoli 1985, p. 231; e A. G., *Quadri d'epoca*, cit., per es. pp. 83-84. Per il richiamo di Belting al ruolo giocato da Lepenies, cfr. W. L., *«Il Mercenario» – Ästhetik und Gewalt im posthistoire*, in M. Jürgens u. a., *Ästhetik und Gewalt*, Bertelsmann, Gütersloh 1970, pp. 40-68: 62-66 (par. dal titolo *Bastelei im posthistoire*).

[23] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 192, con riferimento a L. Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Rowohlt, Reinbek 1989. Anche H. B., *Die Ungeduld mit dem Ende*, cit.

[24] Id., *Art History after Modernism*, tr. ingl. di C. Saltzwedel e M. Cohen, University of Chicago Press, Chicago - London 2003, p. 183. Sebbene questo libro sia presentato dallo stesso autore come traduzione inglese di *Das Ende der Kunstgeschichte* (cfr. Id., *Preface to the English Edition*, ivi, pp. vii-x: vii; Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 200), in questo passo e altrove il testo si discosta abbastanza nettamente da quello originale.

[25] Si veda la ricostruzione proposta da V. Pace, *L'analisi «stilistica» come metodologia storica: possibilità e limiti. Con particolare riferimento alle icone «crociate»*, in X. Barral i Altet (éd.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Actes du Colloque International (Rennes 1983), 3 voll., Picard, Paris 1986-90, vol. III, *Fabrication et consommation de l'œuvre*, 1990, pp. 513-519: 513-514.

[26] È del resto da ricordare, *in primis* da un punto di vista biografico, che egli stesso si è a lungo occupato di questioni di stile, come mostrano quasi tutti i suoi contributi alla storia

dell'arte bizantina e medievale sin dagli esordi nei primi anni '60, e che la critica stilistica e attribuzionistica ha fatto e continua a far tesoro delle sue acquisizioni, talvolta, com'è ovvio, procedendo anche oltre, ma comunque in linea con esse. Per non fornire che un solo esempio, possiamo ricordare che, grazie alla datazione del protiro della basilica dei Ss. Martiri di Cimitile, a cui lo studioso tedesco era pervenuto per via documentaria e di cui dava notizia nella sua *Dissertation*, uscita come monografia nel 1962, è stato possibile impiegare lo stesso protiro come termine di confronto, stilistico e cronologico, per una serie di elementi scultorei mediobizantini, di provenienza campana e sarda. Cfr. H. Belting, *Die Basilica dei Ss. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Steiner, Wiesbaden 1962, pp. 132-159, rist. Steiner, Stuttgart 1998; e Id., *Studien zur beneventanischen Malerei*, Steiner, Wiesbaden 1968, pp. 93-95, rist. Steiner, Stuttgart 1998. Per la ricostruzione del problema e per gli ultimi sviluppi, si vedano R. Coroneo, *Scultura mediobizantina in Sardegna*, Poliedro, Nuoro 2000, pp. 65-69, 114-115, 152-154, 170-174, 216-217; e Id., *Sardegna preromanica. Introduzione*, in Id. - R. Serra, *Sardegna preromanica e romanica*, Jaca Book, Milano e Wide, Cagliari 2004, pp. 9-16: 14-15.

[27] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 165. Si vedano i luoghi classici wölffliniani: H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), tr. it. di R. Paoli, Neri Pozza, Vicenza 1999, pp. 47-110 (lineare - pittorico) e 165-199 (forma chiusa - forma aperta).

[28] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 165-166 (tr. modificata).

[29] Belting è consapevole che i modi dello stile «in Poussin avevano un altro senso» (Id., *Laudatio auf Ernst Kitzinger*, in W. Tronzo - I. Lavin (eds.), *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifty Birthday*, "Dumbarton Oaks Papers", n. 41, 1987, pp. XIII-XVI: XV).

[30] Id., *Storia dell'arte*, cit., p. 296. Cfr. Id., *Laudatio auf Ernst Kitzinger*, cit., p. XV.

[31] Cit. tratte nell'ordine ivi, p. XV; e da Id., *Storia dell'arte*, cit., p. 303.

[32] Cfr. Id., *Laudatio auf Ernst Kitzinger*, cit., p. XV.

[33] Id., *Storia dell'arte*, cit., p. 297. Cfr. Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. 25 e 63, n. 56, con riferimento non precisato a Kurt Bauch, per il quale comunque si veda K. B., *"Ikonographischer Stil". Zur Frage der Inhalte in Rembrandt's Kunst* (1966), in *Studien zur Kunstgeschichte*, de Gruyter, Berlin 1967, pp. 123-151. In questo saggio, Bauch sottrae la nozione di stile al mero ambito formale e, nella fattispecie, ne propone una caratterizzazione rivolta alla dimensione dell'iconografia e agli aspetti contenutistici. Per l'impiego del concetto da parte di Belting, cfr. p. es. H. B., *The Style of the Mosaics*, in Id. - C. Mango - D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Washington 1978, pp. 75-111: sopr. 85-96. Qui l'indagine beltinghiana parte dalla constatazione che «le differenza formali […] possono anche essere attribuite a differenze di tipo» (p. 85).

[34] Sull'equiparazione del concetto di stile iconografico con quello di modi dello stile, cfr. Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 163.

[35] Cfr. *ibid*. L'immagine è riprodotta ivi, fig. 46, p. 159. L'icona della *Madonna della Clemenza* (Roma, S. Maria in Trastevere) è datata 705-707.

[36] R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1979, p. 6.

[37] Cfr. H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. 24-25. La frase cit. è a p. 25. Cfr. anche Id., *Vasari e la sua eredità*, cit., pp. 72-73; e Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 159.

[38] Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. 24-25.

[39] Cfr. S. Alpers, *Is Art History?*, in "Daedalus", 106, n. I, 1977, pp. 1-13: 1-2; e H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 24.

[40] Op. ult. cit., p. 63, n. 57.

[41] Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 159.

[42] Cit. tratte, nell'ordine, ivi, pp. 159 e 160.

[43] Cfr. Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 63, n. 57; e Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 159-164.

[44] Cfr. *supra*, cap. I; accenniamo all'argomento anche più avanti, nel cap. IV.

[45] Cfr. G. Duthuit, *Le musée inimaginable. Essai*, 3 voll., José Corti, Paris 1956, sopr. vol. I, p. 67, ma più in generale pp. 53-79; e H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 159-161.

[46] Cfr. op. ult. cit., pp. 160-161; e Id., *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, Beck, München 1998, pp. 484-485. Il riferimento è ad A. Malraux, *Il museo*

dei musei (1951), tr. it. di L. Magrini, Leonardo, Milano 1994. Cfr. ivi, sopr. pp. 427-437, sulla potenza creativa umana e sulla critica alle tesi di matrice spengleriana sul declino dell'Occidente, da Belting ricordata in entrambi i luoghi cit. L'espressione «moneta spicciola dell'Assoluto» dà il titolo alla quarta parte del libro (pp. 320-447). Belting la cita anche in H. B., *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., p. 9; e in Id., *The Invisible Masterpiece*, tr. ingl. di H. Atkins, Reaktion, London 2001, p. 14 (si tratta dell'edizione inglese del libro appena cit., parzialmente diverso dall'originale).

[47] Cit. tratte nell'ordine da A. Malraux, *Il museo dei musei*, cit., p. 16 (cfr. ivi, pp. 13-30 per tutta la questione); e da H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 161.

[48] Il testo di riferimento è innanzitutto M. Foucault, *Che cos'è un autore?* (1969), in *Scritti letterari*, tr. it. di C. Milanese, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 1-21. Sul rapporto autore-opera, cfr. ivi, pp. 4-5. Belting vi dedica un cenno in H. B., *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., p. 447; e in Id., *Sisyphos oder Prometheus? Überlegungen zu Kunst und Technologie*, cit., p. 52.

[49] Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 162. I riferimenti sono C. de Tolnay, *Le Jugement Dernier de Michel Ange. Essai d'interprétation*, in "The Art Quarterly", III, n. 2, 1940, pp. 124-147; Id., *Remarques sur la Joconde*, in "La revue des arts", II, n. I, 1952, pp. 18-26; e M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), tr. it. di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 2004[6], pp. 17-30.

[50] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 161-162; Id., *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., p. 485; e Id., *L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'œuvre*, in J. Galard - M. Waschek (éds.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre?*, Gallimard, Paris 2000, pp. 47-65: 64.

[51] Id., *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., p. 485. Cfr. anche Id., *L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'œuvre*, cit., p. 64. Per gli stimoli che Belting trae da Foucault in relazione al concetto di rappresentazione, cfr. Id., *Über Lügen und andere Wahrheiten der Malerei. Einige Gedanken für S. P.*, in W. Jacob - P.-K. Schuster u. a., *Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei*, Ausstellungskatalog (Bonn 1997, Berlin 1997-98), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997, pp. 129-144: 144.

[52] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 162-164, su Klein; e ivi, p. 20, per il richiamo a *Fluxus* e al concettuale.

[53] Ivi, pp. 162 e 163. Tra i riferimenti di Belting su Klein, cfr. J.-Y. Mock (comm.), *Yves Klein*, catalogue de l'exposition rétrospective (Paris 1983), Centre Georges Pompidou, Paris 1983 (si veda p. es. Y. Klein, *Manifeste de l'hôtel Chelsea*, 1961, ivi, pp. 194-197).

[54] A questo proposito, traggo alcuni suggerimenti da R. Bubner, *Su alcune condizioni dell'estetica contemporanea* (1973), in *Esperienza estetica* (1989), tr. it. di M. Ferrando, Rosenberg & Sellier, Torino 1992, pp. 17-59: 39-43.

[55] Si tratta del già cit. H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*.

[56] Cfr. Id., *Der Werkbegriff der künstlerischen Moderne*, in C. Klinger - W. Müller-Funk (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Avantgarden*, Fink, München 2004, pp. 65-79: 65.

[57] Così Id., *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., pp. 11, 13, 17-18.

[58] Cfr. M. Warnke, *Theorie und Praxis in der Endzeit*, in A.-M. Bonnet - G. Kopp-Schmidt (Hrsg.), *Kunst ohne Geschichte?*, cit., pp. 113-116: 114, che accusa Belting di fatalismo; e O. K. Werckmeister, recensione a H. B., *Das Ende der Kunstgeschichte*, in "Kunstchronik", 51, n. 1, 1998, pp. 1-9: 3. Si veda in proposito L. Bradamante, *Hans Belting*, cit., p. 36, che attribuisce allo stesso Belting l'essersi limitato alla mera constatazione del cambiamento, tale da condurlo al discorso sulla fine della storia dell'arte.

[59] Cfr. più avanti, capp. III e IV.

[60] Cit. tratte, nell'ordine, da H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 164; e da Id., *Art History after Modernism*, cit., p. 160. Estrema ci sembra pertanto la lettura di T. Wagner, *Der arme reiche Mann. Seltene Münzen sind bei ihm nicht selten: Doch Hans Belting fehlt es an kunsthistorischem Kleingeld*, recensione a H. B., *Das unsichtbare Meisterwerk*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", n. 231, 6/10/1998, p. L51, che vede in Belting la tesi di una «perdita dell'opera» (*Verlust des Werks*).

III – *Il contesto e la ricezione*

L'immagine devozionale nell'interazione tra contesto, funzione e forma

Nel seminario del 1982 sul Tardobizantino, il discorso sullo stile si concludeva ribadendo la necessità di istituire un legame «tra la struttura formale o stilistica, e la struttura semantica o funzionale di un'opera»; la questione, tuttavia, restava allora ancora aperta, e veniva esplicitamente riconosciuto il bisogno di un approfondimento [1]. A questo scopo, offrono il loro contributo diversi studi, portati avanti con l'intento di ampliare un ambito di ricerca ancora considerato dal punto di vista della storia dell'arte, ma già aperto verso la dimensione dell'immagine. La valenza ermeneutica di questo concetto, anzi, come abbiamo già anticipato, comincia a essere sottolineata in *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter* [2], uscito nel 1981 e rivolto, negli intenti del suo stesso autore, a indagare il rapporto forma-funzione, e più specificamente la problematica delle diverse relazioni che si instaurano tra i mutamenti della forma e quelli della funzione [3].

Il campo in cui la problematica è affrontata è quello dell'immagine medievale di devozione, e segnatamente di quella *imago pietatis* che già aveva interessato studiosi come Wilhelm Pinder, Erwin Panofsky e Romano Guardini [4]. Com'è affermato sin dalle prime pagine, le figurazioni devozionali sono immagini che «non posseggono ancora una loro autonomia in quanto arte», e la cui funzione specifica consiste nel «comunicare in maniera convincente l'apparenza del vivente»: che venissero destinate agli altari delle chiese o che fossero oggetto di devozione privata, in ogni caso esse erano coinvolte in un dialogo con il fedele che presupponeva la presenza nell'immagine della persona sacra raffigurata [5]. Sul piano metodologico, è interessante osservare, in anticipo rispetto a un discorso che riprenderemo, che in questo testo compare l'esigenza di condurre l'indagine entro una cornice in cui l'attenzione verso le funzioni si lega a quella rivolta al *medium* o, come qui si dice, alla «forma materiale» delle opere: le funzioni sono già indicate in via preliminare dai termini impiegati comunemente per designare queste figurazioni, come 'immagine di culto', 'immagine miracolosa', 'immagine devozionale', appunto, mentre la forma materiale è costituita per lo più dalla tavola dipinta [6].

L'aprirsi a una considerazione del *medium* come uno dei temi d'indagine conduce innanzitutto Belting a sottoporre la tavola dipinta a una giustificazione del suo «diritto all'esistenza», dovuta alla constatazione che la ricerca è giunta ormai a mettere in discussione l'ovvietà della coincidenza di immagine e quadro, e il conseguente ruolo normativo assunto dal dipinto su cavalletto [7]. I termini di questa messa in discussione sono lasciati inespressi, ed è presente soltanto un rimando a un lavoro di Werner Hofmann [8]. Questo cenno, però, è significativo, se pensiamo che Hofmann, prendendo le mosse dal saggio di Clement Greenberg che portava proprio il titolo *The Crisis of the Easel Picture*, conduce la sua ricerca occupandosi dei movimenti d'avanguardia apparsi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo [9]: Belting mostra così, nella pratica e pur senza dichiararlo esplicitamente, di attribuire al discorso sull'arte contemporanea la capacità di gettare luce sulla ricerca medievistica. Se, dalle argomentazioni da lui condotte negli scritti sulla fine della storia dell'arte, è possibile ricavare una conferma della tesi secondo cui l'accoglimento delle opere medievali entro un canone ampliato che le comprende come arte è connesso con lo sviluppo dell'arte contemporanea, qui si tratta invece di notare che tale sviluppo può, considerato da un altro punto di vista, contribuire a mettere in discussione quello stesso ampliamento del canone e il suo orizzonte contestuale, in cui è centrale, appunto, il ruolo della pittura su cavalletto [10].

Dietro questo cenno di Belting c'è quindi, anche se solo adombrata, la tematizzazione del carattere storicamente condizionato dell'arte, intesa in senso moderno, e del suo quadro di riferimento: il riconoscimento della storicità dell'arte è allora il presupposto necessario di una sorta di solidarietà che è possibile istituire tra le ricerche sul Contemporaneo e quelle sul medioevo – sul periodo, cioè, in cui la nozione moderna di arte non aveva ancora fatto la sua comparsa. Dall'istituzione di tale solidarietà, consegue il riverberarsi della constatazione della crisi e della "fine" del quadro in questione anche sull'indagine relativa al suo inizio, a come esso si sia venuto determinando storicamente, e alla situazione a esso precedente: questo cenno potrebbe quindi essere visto come un'anticipazione significativa dell'interrogazione, formulata in anni più recenti, sulla possibilità di parlare non solo di un'era dell'immagine che precede l'età dell'arte, ma anche di un'era dell'immagine dopo l'età dell'arte [11].

Procedendo nella giustificazione del supporto materiale, lo studioso tedesco sottolinea come nel Medioevo la tavola dipinta non fosse certo la norma, bensì «una rarità che poteva esistere solo in determinate forme e a determinate condizioni»: forme e condizioni, anzi, vengono a coincidere, in quanto, come viene affermato, le forme di esistenza della tavola si rivelano al tempo stesso le sue condizioni di esistenza [12]. Che l'analisi beltinghiana manifesti un'attenzione verso il *medium* così

come verso la funzione si spiega dunque col fatto che i discorsi relativi all'uno e all'altro aspetto si presuppongono a vicenda, giacché senza una funzione l'immagine, nella sua materialità oggettuale, non poteva esistere: le forme di esistenza di un'immagine rimandano, infatti, «ad una funzione (sociale) reale e simbolica», che coincide con la fruizione e il bisogno che si percepiva nei suoi confronti [13].

L'ottica funzionalista adottata in *Das Bild und sein Publikum* motiva il richiamo a una tradizione di ricerca che comprende nomi come quelli di Rudolf Berliner e di Sixten Ringbom, e alla quale non è estranea, come vedremo, la posizione dello stesso Panofsky [14]. In questa cornice, si inserisce innanzitutto il rifiuto di vedere nelle figurazioni devozionali una categoria destinata soltanto alla devozione privata: è anzi il problema stesso a svilupparsi all'interno di una cornice funzionalista, prima ancora delle possibili risposte di accettazione o di rifiuto, in quanto ciò su cui esso verte è proprio la destinazione dell'immagine e il suo rapporto col fedele [15]. Punto di riferimento nel dibattito critico è la distinzione netta che Guardini, da un punto di vista consapevolmente teologico e filosofico, e non storico o storico-artistico – il che significa anche sincronico e non diacronico – poneva tra l'immagine di culto (*Kultbild*) e l'immagine devozionale (*Andachtsbild*): la prima era vista come rivolta alla trascendenza, come appartenente all'ambito del dogma e del sacramento e destinata, pertanto, alla dimensione pubblica della liturgia, mentre la seconda, legata all'immanenza e all'interiorità dell'esperienza del singolo credente, era invece considerata come un mezzo da comprendersi nell'ambito pratico, privato, della cura individuale dell'anima e dell'educazione religiosa [16]. Belting, che pure non cita direttamente il teologo tedesco, ma che in ogni caso ne vede operanti le tesi lungo la storia della riflessione storico-artistica sul tema, si oppone a questa visione, ritenendola frutto di una prospettiva moderna di matrice idealistica, e rilevando al contrario la difficoltà di distinguere sempre tra pubblico e privato, o meglio tra uso liturgico e devozione privata [17]: difficoltà che lo stesso Guardini aveva del resto ben presente, quando sottolineava il carattere teorico, di principio, della sua distinzione, e avvertiva, di conseguenza, che nella realtà le due categorie non si ritrovano allo stato puro [18].

La differenza tra la posizione di Belting e quella di matrice guardiniana applicata direttamente alla storia dell'arte risiede, in buona sostanza, nel diverso modo di intendere il concetto di culto. Se già Hellmut Hager aveva osservato, proprio contro Guardini, che il termine 'immagine di culto' avrebbe dovuto comprendere sia le figurazioni destinate all'uso pubblico sia quelle di uso privato, e ciò proprio per il senso della parola, Belting, dal canto suo, anticipando un discorso che verrà ripreso in *Bild und Kult*, accentua l'aspetto funzionale e sociale di questo concetto:

Per la nostra tesi, il culto deve essere distinto dalla prassi liturgica regolare, nella quale le immagini furono solamente inserite. Culto è quella funzione che venne attribuita ad un determinato dipinto da un fruitore, sia esso la comunità statale ed ecclesiastica, sia un'associazione professionale o privata od addirittura una persona singola [19].

Concepire il culto in senso funzionale implica così non solo l'avvertimento a non sottovalutare «la permeabilità fra il piano pubblico e quello privato nel culto dell'immagine», ma anche il rifiuto di ogni posizione basata su parametri astratti e perciò astorici, come quella per la quale l'immagine di culto risulta definita dalla sua forma – posizione che Belting, come vedremo, rileva in Panofsky [20].

È in questo stesso senso che in *Bild und Kult* si sostiene che nell'immagine devozionale neanche il soggetto, che pure corrispondeva o doveva corrispondere all'aspettativa del committente, e aveva quindi la sua importanza, costituiva più il criterio determinante della funzione. Ciò, però, non implica un avvicinamento alle tesi di Guardini, in quanto Belting non vuole qui mettere in luce una distinzione astratta tra pubblico e privato, bensì, proprio al contrario, il modo in cui, in determinati contesti storico-sociali, si sia creata un'«osmosi» tra dimensione privata e pubblica del culto [21]. Questo è il caso che si era verificato sul finire del Medioevo, quando l'immagine di devozione privata aveva assunto un ruolo di primo piano, tanto che i modelli di religiosità personale avevano trovato una ripercussione nel culto pubblico e avevano influenzato le immagini destinate a esso: Belting evidenzia in tal modo la mutevolezza storica dei caratteri della sfera pubblica, e, implicitamente, anche di quella privata [22].

In seguito all'impostazione funzionalista, non è solo la caratterizzazione del culto a essere sottratta agli aspetti teologici, ma la stessa figurazione devozionale in quanto tale. Lo studioso tedesco legge così l'*imago pietatis* non tanto nel suo legame con la dottrina del *cur Deus homo*, centrale nel Medioevo cristiano, quanto piuttosto interessandosi al rapporto tra la forma particolare del ritratto a mezzo busto e gli usi a cui questa forma fu destinata, dalla sua comparsa nel XIII secolo alla trasformazione da essa subita nel XVI secolo. Notiamo, per inciso, che tale trasformazione, che giustifica il termine cronologico finale della ricerca beltinghiana, è motivata dall'apparire dell'arte nel senso moderno del termine, ed è tale perciò da richiedere una diversa prospettiva di ricerca [23]. Prima, dunque, di procedere nell'indagine, egli ritiene necessario soffermarsi proprio sul rapporto che nell'immagine devozionale, e nell'*imago pietatis* come caso paradigmatico, sussiste tra il concetto di *pietas* e il carattere di ritratto solitamente attribuito a questo tipo di figurazione.

Ritratto e mimesis

Belting nota che il termine 'ritratto' normalmente presuppone una somiglianza, anzi un vincolo di fedeltà con un modello, ciò che nell'*imago pietatis* resta invece indeterminato. Essa può però essere considerata un ritratto se si guarda all'antica dottrina mimetica «quale apparenza di una vita vera e reale», e al diverso concetto di somiglianza che essa presuppone:

> La nostra immagine mostra sul corpo ritratto, visto da vicino, le stigmate della sofferenza fisica che la rendono effettivamente somigliante a quella di un uomo vero. La vista di un morto, che normalmente provoca distacco più che vicinanza, è resa sopportabile dalla coscienza che Egli in realtà è vivo; si tratta di un'immagine commemorativa, la cui realtà è il ricordo di una morte esemplare. Con il suo gesto retorico di lamento ed accusa, l'immagine invita all'identificazione. La capacità mimetica a cui essa si appella si basava sull'obbligo mimetico del cristiano di imitare nella propria vita colui che il dipinto mostrava [24].

Lo studioso cita qui il breve scritto di Walter Benjamin sulla similitudine, per affermare che «la dote di scorgere similitudini che noi possediamo» non sarebbe nient'altro «che l'ultimo debole resto dell'impulso, un tempo irrefrenabile, ad assimilarsi e a comportarsi in conformità» [25]. Se questo richiamo pare possedere a prima vista soltanto la valenza esteriore di un'autorità e, come tale, sembra estraneo al tessuto argomentativo delle considerazioni di tipo storico qui portate avanti, a ben vedere esso si rivela invece un'anticipazione significativa delle acquisizioni alle quali il pensiero beltinghiano è pervenuto con l'adozione, in questi ultimi anni, della prospettiva antropologica. Nello scritto di Benjamin, infatti, la facoltà mimetica è concepita come facoltà connotata antropologicamente, nell'ottica di una teoria generale dell'esperienza in cui l'esperire umano è visto, in fin dei conti, come capacità di produrre e di cogliere similitudini: di questa facoltà viene riconosciuto un aspetto storico che si tratta di ricostruire, ma esso è inteso innanzitutto nel senso di una "storia naturale", che segue sia una direzione filogenetica, sia una direzione ontogenetica [26].

Questo riferimento permette allora di rilevare nell'immagine medievale di devozione una concezione del ritratto nella quale la *mimesis* si mostra estranea alla dimensione estetica, per fondarsi invece sul piano etico e antropologico della condotta e del comportamento umano [27]. Il discorso estetico passa quindi in secondo piano, ma altrettanto deve dirsi per quello teologico. È vero che anche quest'ultimo contiene un aspetto antropologico: esso riguarda, infatti, la connessione strettissima sussistente tra la nozione di *imago* e i fondamenti dell'antropologia cristiana, a partire dall'interpretazione di *Genesi*, 1, 26, di cui lo stesso dibattito sul *cur Deus homo* è parte integrante [28]. Tuttavia, qui non è in gioco la giustificazione delle immagini e del loro culto, a partire dal ri-

conoscimento di un nesso – anche qui di similitudine – tra l'immagine e il suo archetipo [29]: si tratta, piuttosto, di rovesciare la prospettiva, e di indagare la questione della somiglianza sul piano del rapporto che si istituisce tra l'immagine e il suo riguardante – il fedele, dunque.

Occorre notare che in *Das Bild und sein Publikum* il richiamo a una concezione in cui la facoltà mimetica si inserisce nel quadro di una più generale teoria dell'esperienza resta senza uno sviluppo, e può essere pertanto considerato solo come un'anticipazione delle acquisizioni successive del percorso teorico beltinghiano. Anche in questa forma larvale, però, esso permette di evidenziare gli aspetti antropologici del concetto di *mimesis*, aspetti, del resto, mai del tutto assenti anche nella lunga storia del dibattito estetico sulla nozione [30]; in questa chiave, inoltre, risulta arricchito sul piano teorico il riferimento che Belting fa ad alcune tematiche dell'antropologia e dell'etica cristiana.

Così, seguendo quest'ottica e rivolgendo lo sguardo al rapporto tra immagine e fedele, l'*imitatio* appare come l'asse portante dell'esperienza pratica e affettiva del cristiano, la cui vita deve modellarsi interamente sull'esempio di Cristo e dei santi: tra il devoto e la persona sacra si crea un dialogo religioso, nel quale l'immagine entra «come strumento e simbolo», invitando all'identificazione con la persona raffigurata [31]. La dottrina secondo cui nell'immagine si dà l'«apparenza di una vita vera e reale» è precisata, dunque, attraverso l'appello all'«obbligo mimetico del cristiano di imitare nella propria vita colui che il dipinto mostrava» [32]. Questo è, in definitiva, il significato della nozione di somiglianza che agisce nella concezione dell'immagine devozionale: è un significato, lo ribadiamo, di tipo etico-normativo, e che, a proposito delle immagini, si carica anche della capacità di coinvolgere la sfera dei sentimenti, fino a connotare in senso empatico l'identificazione del fedele con la persona sacra.

Qui è il concetto di *pietas* a essere interessato: Belting avverte che tale concetto non è ovviamente capace di procurare una spiegazione storica di questo tipo di immagine, ma può solo fornire un approccio al suo significato; fatto salvo ciò, egli ricorda comunque che esso indicava non solo la pietà di Dio padre per il sacrificio del figlio, ma anche «la pietà dell'uomo, per il quale viene compiuto il sacrificio, verso colui che lo compie»[33]. La raffigurazione paradigmatica del Cristo in pietà offre, in questo senso, «un'esperienza di somiglianza», invitando l'osservatore «a raggiungerlo affettivamente»: nel suo essere un ritratto e nel presentarsi *in forma pietatis*, come si legge nella letteratura dell'epoca, essa si rivela perciò «un'immagine che permette un'esperienza empatica»[34].

Storia dell'arte come *storia delle immagini?*

Traendo le conclusioni dalla storia delle ricerche sulle figurazioni devozionali, Belting lamenta il fatto che esse abbiano finora ignorato l'immagine in quanto tale, nella sua complessità. La comprensione di queste figurazioni è stata, per lui, preclusa dalla separazione dei diversi aspetti, di contro alla necessità di una considerazione unitaria. Non è solo la critica stilistica a muoversi nella logica di una "storia interna dell'arte", ma anche l'iconografia, dal momento che isola il contenuto, coltiva l'equivoco che le opere siano «testi tradotti in immagini di contenuto teologico», e suggerisce «che le immagini derivino da modelli d'immagine precedenti senza che la sequenza interna sia disturbata da fattori esterni» [35]. Nella «struttura sintattica e semantica delle immagini» – questa è l'espressione usata – così come nel loro nesso, sono però intervenuti diversi mutamenti storici, in ragione delle varie aspettative via via riposte in esse e delle particolari funzioni assolte: è pertanto necessaria un'impostazione attenta al rapporto col destinatario e avvertita del fatto che, se si vogliono evitare malintesi, non bisogna isolare alcuni aspetti a discapito di altri, bensì muoversi nella consapevolezza che l'immagine «non solo contiene ma trasforma i *contenuti* e le *funzioni*» [36]. L'oggetto della ricerca è perciò così precisato:

> Questo lavoro non si propone di chiarire il sostrato teologico che l'*imago pietatis* presuppone. Su ciò sono a disposizione già molti studi. Gli interessi che muovono questa ricerca riguardano molto più la genesi dell'immagine ed il «linguaggio» di cui essa si servì per esprimere le diverse funzioni ed i contenuti che nel corso del tempo le furono assegnati [37].

In questo scritto più che altrove, Belting sembra a prima vista accostarsi a un approccio semiotico, come mostrano alcuni termini da lui impiegati, quali 'sintattico', 'semantico' e lo stesso 'linguaggio', che affiancato agli altri due parrebbe perdere quella connotazione di genericità o di neutralità che pure potrebbe essergli attribuita. Tuttavia, un avvicinamento sul piano metodologico non è direttamente riscontrabile: si potrebbe semmai trattare di un dazio pagato alla congiuntura culturale – o, se si preferisce, alla *koinè* – strutturalista, allora, nei primi anni '80, già sul punto di sfumare anche in Germania [38]. In questo senso, il richiamo alla semiotica è presente, ma, se ne viene utilizzata la terminologia, è allo scopo di dialogare con essa per negarne l'impiego: nella maniera più esplicita, ciò è affermato in un saggio preparatorio a *Das Bild und sein Publikum*, in cui appunto si dice che non c'è bisogno della semiotica per riferire «l'impatto del messaggio di un'opera d'arte sul linguaggio usato per trasmettere il messaggio» [39].

L'approccio che invece viene rivendicato è innanzitutto, come già emerso, funzionalista: esso è richiesto dalla «struttura comunicativa dell'opera d'arte», ossia dal «contenuto espresso tramite la forma», per

«decodificare il suo messaggio»; in secondo luogo, serve un approccio di tipo storico, affinché sia possibile stabilire «differenze non solo di stile e modi, ma anche di condizioni storiche nell'uso e nella creazione dell'arte che sono differenti da un periodo all'altro e coincidono con un cambiamento di atteggiamento da parte dell'osservatore» [40]. Al di là del breve rimando polemico nei confronti della critica stilistica e della nozione di modi dello stile, ciò che qui mette conto osservare è dunque la negazione della possibilità di un ruolo per la semiotica, in un'indagine in cui anche gli aspetti comunicativi dell'opera sono riportati su un terreno funzionalistico, storicistico e, come vedremo, di teoria della ricezione. Belting accentua anzi quest'impostazione, fino ad affermare che «se impariamo a usare le immagini come sorgenti rilevanti per gli sviluppi sociali e culturali di una data epoca, saremo capaci di rispondere alle domande sul perché l'arte abbia una storia e su come la storia influenzi l'arte» [41].

La stessa possibilità di una tematizzazione della *storicità* dell'arte, prima ancora che di una *storia* dell'arte, si mostra quindi legata alla necessità di contestualizzare le immagini e di individuarne al contempo le ragioni per le quali sono sorte e gli usi per i quali servono. Proprio in questo saggio preparatorio, Belting sostiene che «la storia dell'arte è la storia delle immagini», nell'ottica di un ampliamento dell'orizzonte disciplinare imperniato sulla funzione: egli si dice convinto che le immagini non siano «auto-esplicative», ma che assolvano funzioni specifiche, da determinare e comprendere in base al contesto [42]. Nel libro del 1981, pur confermando l'impostazione generale, si perviene a un approfondimento, in seguito al quale la coincidenza tra storia dell'arte e storia dell'immagine non viene più sostenuta: ora i rapporti tra immagine e arte cominciano a risentire della determinatezza storica e, contemporaneamente, della connotazione in senso funzionale attribuita non solo alle opere o alle immagini, ma anche allo stesso concetto di arte[43]. Un'attribuzione di cui tale libro costituisce una prima tappa, e che troverà la sua sistemazione metodologica e didattica nel capitolo scritto per *Kunstgeschichte. Eine Einführung*.

Forma, funzione e storia: il dialogo con Panofsky

In *Das Bild und sein Publikum*, la trattazione del rapporto forma-funzione passa attraverso un dialogo critico con Panofsky. Si tratta di un riferimento in un certo senso obbligato, data l'importanza e la valenza innovativa generalmente riconosciuta al suo studio del 1927 sull'*imago pietatis* [44]. Dopo aver ricordato che il grande studioso amburghese aveva visto nell'immagine devozionale uno strumento della contemplazione religiosa che si qualifica per mezzo di forma e contenuto, Belting mette in evidenza due aspetti: il fatto che questo tipo

di figurazione sia capace per Panofsky di esprimere «la sua funzione visibilmente nella forma», e il fatto che egli intendesse per immagine devozionale «solo quella in cui le figure riescono ad entrare in contatto emotivo con l'osservatore» [45]. Presupposto delle analisi panofskiane era la distinzione che la dottrina medievale dell'immagine aveva elaborato tra due grandi categorie della figurazione: l'*imago*, cioè l'immagine raffigurativa, coincidente in buona sostanza col ritratto, e l'*historia*, cioè l'immagine come narrazione di un evento. Se è vero che quello di '*imago*' era stato il termine privilegiato dai teologi latini per designare globalmente l'immagine [46], è anche vero che, all'interno di quest'accezione più generale, furono gli stessi teologi a introdurre la distinzione tra *imago* e *historia*, a cui prima Panofsky e poi Belting si riferiscono [47]. D'altro canto, la teologia, con un richiamo a Gregorio Magno, aveva approntato anche uno schema relativo alle funzioni dell'immagine ritenute utili per i suoi fini – la cosiddetta *triplex ratio*: istruire gli illetterati, narrare i contenuti della fede, come i Misteri e le vite dei santi, e infine suscitare la devozione. Come osserva Belting commentando Panofsky, il fatto che questo schema fosse rintracciabile all'interno della stessa dottrina medievale dell'immagine doveva legittimare per la ricerca storica una classificazione delle immagini in immagini rappresentative, scene narrative e figurazioni devozionali [48].

Giovandosi di questi riferimenti, l'immagine devozionale, e in particolare l'*imago pietatis*, si precisa per Panofsky come risultato di un doppio processo di derivazione dall'*imago* e dall'*historia*: da un lato, essa si sarebbe formata da una «messa in sospensione» dell'*historia*, cioè dall'isolamento di un frammento all'interno di una scena narrativa; dall'altro lato, sarebbe derivata da una «messa in movimento» dell'*imago*, in cui Cristo sarebbe stato mostrato nella sua condizione umana, capace di provare le emozioni proprie di un essere vivente [49]. Le due grandi categorie dell'immagine medievale ne generarono dunque per lui una terza, apportando a essa alcuni caratteri propri di ognuna ed eliminandone nel contempo altri. Così, l'immagine narrativa portò vivacità ed espressività, eliminando però l'irrequietezza dell'azione, mentre l'immagine rappresentativa portò calma e atemporalità, rinunciando però alla distanza propria dell'immagine ieratica [50]. La differenza di funzione della figurazione devozionale si riflette pertanto nella forma: come risultato del processo osservato, essa, a differenza dell'*imago* e delle scene narrative, può dunque «dare alla coscienza individuale del riguardante la possibilità di un'*immersione contemplativa* nel contenuto osservato, ma anche […] fare in modo che il soggetto si unisca spiritualmente con l'oggetto» [51].

Gli argomenti che Belting contrappone sono innanzitutto di tipo storico: egli mette infatti in rilievo come Panofsky avesse mancato di trarre le conseguenze dalla fase in cui si assisté all'importazione di reliquie e icone in Occidente nel XIII secolo, in concomitanza con la

conquista crociata di Costantinopoli e con la fondazione dell'Impero latino d'Oriente (1204) [52]. In seguito a quest'importazione, l'icona, estranea al Medioevo latino sia per il *medium* – la tavola dipinta – sia per la natura della raffigurazione – il ritratto in primo piano – perse la funzione originaria pur continuando a mantenere la sua forma. Essa si poté pertanto aprire a nuovi contenuti e a una nuova funzione, quella devozionale: come viene affermato sinteticamente, «l'*imago pietatis* non ebbe una sua forma "innata", ma ne usurpò un'altra: la forma privilegiata di un'icona» [53]. Panofsky invece, pur riconoscendo che l'idea figurativa dell'*imago pietatis* era nata in ambito bizantino, avrebbe secondo Belting eliminato questa prima fase dalla sua ricostruzione [54].

È perciò l'interpretazione storica di una vicenda che pure Panofsky conosceva a rivelare in primo luogo le debolezze anche teoriche della sua impostazione. Quest'interpretazione, al contrario, mostra come il rapporto forma-funzione sia più complesso di quanto a prima vista non sembri: il mutamento di forma – così scrive Belting qualche anno dopo – è «legato in molteplici modi con il mutamento di funzione, senza che tra entrambi sussista una semplice equazione» [55]. Come già in Jacob Burckhardt, a cui di lì a breve egli si riferirà per precisare la sua proposta funzionalista, anche in Belting si nota così un rifiuto a risolvere unilateralmente la questione [56]: né la forma segue la funzione, né viceversa la funzione segue la forma, ma sarà volta per volta la ricerca storica a determinare i rapporti che in un contesto dato si instaurano tra le due. La forma si configura, allora, come «lo strumento ed il simbolo ma non il puro prodotto di una funzione» [57]. Lo dimostra, per esempio, il fatto che la funzione devozionale potesse essere svolta anche da immagini di tipo narrativo e non soltanto da immagini-ritratto e che anzi, proprio nella sua prima fase, tale funzione fosse assolta da entrambe [58]. Traendo le conseguenze da alcune osservazioni avanzate a questo proposito da Berliner e da Edward B. Garrison negli anni '40-'50, Belting avverte così che l'*imago* e l'*historia* non restano, se considerate nell'ottica della funzione devozionale, categorie nettamente distinte, ma mutano la loro condizione fino ad avvicinarsi tra loro e a ricevere una destinazione analoga [59].

A conclusioni simili, a ben vedere, perveniva lo stesso Panofsky diversi anni dopo, in un saggio del 1956. Belting, però, non lo prende in considerazione, concentrando tutto il suo interesse sullo scritto anteriore e precludendosi, perciò, la possibilità di articolare diversamente la questione. In quest'ultimo lavoro, Panofsky confermava implicitamente l'osservazione che Berliner sollevava nel medesimo anno proprio nei suoi confronti, cioè che la distinzione rigorosa tra un'immagine-ritratto e una scena storica risulta spesso inapplicabile: egli constatava così come certe immagini – a cominciare da quella qui presa specificamente in esame, l'*Ecce Homo* di Jean Hey – unissero una raffigurazione atemporale del Cristo sofferente e un episodio della storia della sua passione [60].

Continuando nella sua disamina, Belting si rivolge allo stesso presupposto panofskiano, la teoria medievale dell'immagine. Egli riconosce che lo schema a cui si rifà Panofsky è in definitiva riconducibile alla tripartizione "rappresentazione – istruzione – empatia", che costituiva «un *locus classicus* della dottrina teologica del Medio Evo» [61]. Tuttavia, rifacendosi soprattutto a testi tardomedievali e quattrocenteschi, egli aggiunge che, sebbene sul finire del Medioevo l'empatia avesse conosciuto un'attenzione sempre più crescente, non si era giunti a coniare un terzo termine, oltre quelli di *imago* e *historia*, per definire l'immagine corrispondente, vale a dire l'immagine devozionale: ciò, ai suoi occhi, mostra che la classificazione ripresa da Panofsky e lo schema della *triplex ratio* non designavano tanto le immagini reali esistenti nel tardo Medioevo, quanto piuttosto «le tre situazioni base che rendevano l'immagine accetta al teologo» [62]. È del resto vero, per Belting, che le definizioni teologiche ebbero poco peso nell'esperienza comune dell'immagine devozionale e nell'influsso che essa esercitava nei confronti della sensibilità verso le immagini in generale [63].

Richiamarsi, come Panofsky, a tale dottrina è quindi insufficiente, in quanto, sul piano della classificazione, essa non distingue l'immagine devozionale come categoria a sé rispetto alle altre: nel volere affrontare l'argomento dal punto di vista di una storia tipologica, egli si sarebbe così servito di una classificazione estranea ai mutamenti storico-funzionali, non tenendo conto del fatto che la struttura delle immagini «è un modulo di esperienza legato al proprio tempo» [64]. Da un lato, quindi, egli non avrebbe preso in esame l'aspetto diacronico, fornendo una trattazione dell'immagine devozionale incentrata su una caratterizzazione unilaterale del rapporto forma-funzione, e correndo così il pericolo di sposare una prospettiva astorica; dall'altro lato, la mancata considerazione della portata esperienziale delle immagini nel rapporto con la propria dimensione temporale rischia, anche in questo caso, di ridurre la storia dell'arte «ad una storia degli stili, che non saprebbe interpretare alcuno dei mutamenti osservati» [65].

La critica dell'iconologia

Così come resta fuori il saggio panofskiano del 1956, è del tutto assente, in *Das Bild und sein Publikum* come in altri scritti, una contestualizzazione dello studio sull'*imago pietatis* nel quadro dello sviluppo del pensiero del suo autore: questi, nel 1927, non era ancora giunto alla codificazione della tripartizione del metodo iconologico, ma stava traendo le conseguenze da quel ripensamento di un sistema di "concetti fondamentali della storia dell'arte" che, negli anni immediatamente precedenti, l'aveva impegnato in una tematizzazione-revisione della nozione di stile. In un articolo che solo di recente ha interessato gli

studiosi, apparso nello stesso anno sul supplemento domenicale della "Deutsche Allgemeine Zeitung" col titolo di *Probleme der Kunstgeschichte*, Panofsky riprendeva il discorso sullo stile, per vedere in esso la struttura entro la quale gli oggetti della storia dell'arte possono essere trattati scientificamente – nel senso delle scienze dello spirito – e storicamente. In questa cornice teorica, egli prospettava come compito futuro della disciplina l'attuazione di «ricerche con un tema strettamente circoscritto, ma con un metodo il più possibile universale», in modo da tentare «di considerare un determinato fenomeno singolo dal maggior numero possibile di lati e di chiarire i suoi "presupposti" (non solo in senso temporale) il più possibile su vasta scala» [66]. L'opera d'arte era qui concepita come «unità visibile», come si legge tanto nell'articolo citato quanto nel saggio sull'*imago pietatis*: ciò significava proporre un'integrazione tra l'aspetto formale e quello contenutistico e, di conseguenza, un superamento dei due rami tradizionali della disciplina – analisi formale e iconografia – «in una sorta di "teoria dei tipi"» [67]. Lo studio dell'immagine devozionale, condotto tenendo insieme forma e contenuto, funzione ed effetto sul destinatario, si inserisce dunque nel medesimo quadro, rappresentandone concretamente gli intenti e riproponendone, nelle righe finali, le opzioni teoriche di fondo [68].

Malgrado Belting non prenda in considerazione *Probleme der Kunstgeschichte*, probabilmente per mancata conoscenza, è capace di cogliere le stesse linee-guida nel saggio sull'*imago pietatis*. Si comprende, pertanto, l'importanza da lui attribuita a quest'ultimo scritto, anche al di là, cioè, del tributo pagato per la significatività comunemente riconosciutagli dal punto di vista tematico: è la stessa impostazione, incentrata sul rapporto forma-funzione e sulla dimensione della ricezione, ad avere infatti trovato già qui un proprio luogo di elaborazione. Critiche specifiche a parte, la discussione del contributo di Panofsky interessa allora una dimensione più vasta, che coinvolge i problemi metodologici e metascientifici della disciplina; le stesse critiche, anzi, vertenti in definitiva sul rischio di astoricità presente nell'analisi tipologica e sul pericolo che anche quest'impostazione finisca per confermare la prospettiva di una "storia interna dell'arte", si muovono su questo stesso piano, così come solo su questo piano può essere commisurato effettivamente il rapporto che lega i due studiosi. Possiamo anzi aggiungere che Belting individua bene il nodo problematico su cui si concentrava l'interesse del Panofsky di quegli anni, ovvero il legame tra lo stile, inteso come struttura concettuale sovraordinata, e la teoria dei tipi: soltanto su un piano negativo, però, dal momento che vi scorge il rischio, per la ricerca, di rimanere ancorata a una prospettiva astorica e introdiretta, laddove Panofsky vi vedeva, al contrario, la via per comporre e superare l'antitesi dialettica tra formalismo e contenutismo – egli usa qui, non a caso, il termine di sapore hegeliano '*aufheben*' – e la via per rendere ragione alla storicità del fatto artistico [69].

In quest'ottica, possiamo ancora notare come la discussione del saggio sull'*imago pietatis* presenti alcuni punti in comune con la critica rivolta al metodo iconologico, al quale viene dato spazio negli scritti sulla fine della storia dell'arte. Tra le due disamine, quella delle tesi del Panofsky studioso dell'immagine devozionale e quella delle posizioni del Panofsky più legato all'iconologia, non sussiste alcun legame esplicito, cosicché non è possibile parlare se non di un'analogia sussistente tra esse o, se si preferisce, di una coerenza interpretativa. Belting considera l'iconologia come un approccio che si concentra sul contenuto e che, proprio per questo, si rivela un *pendant* della critica formale: essa non fa quindi che confermare la connotazione in senso innanzitutto stilistico che la storiografia artistica ha assunto dalla scuola di Vienna in poi. A suo avviso, «era rigorosamente logico che all'analisi della forma corrispondesse un'iconologia»: in questo modo, infatti, la divisione idealistica di forma e contenuto trovava la sua istituzionalizzazione, sancendo «la separazione definitiva di arte e storia» [70]. La scissione tra forma e contenuto, e la parallela distinzione metodologica tra un'analisi soltanto formale e una esclusivamente contenutistica, si prestano all'obiezione, ovvia per Belting, secondo cui, da un lato, «il contenuto spesso si materializza solo attraverso una forma artistica, non potendo esistere fuori da questa», e, dall'altro lato, «la forma artistica è spesso interpretazione di un particolare contenuto, anche se tale contenuto altro non è che una nozione di arte» [71].

Ritroviamo qui, ritrascritta sul piano della tematizzazione del rapporto forma-contenuto, la critica alla teoria dello stile come risultato di una scelta, da Belting applicata al concetto kitzingeriano di modi dello stile. In quel caso, la critica verte sull'impossibilità di determinare un repertorio stabile di tipi a cui attingere nella scelta stilistica, in relazione all'intera età medievale, e in particolare al Protobizantino, il terreno sul quale Ernst Kitzinger aveva saggiato la propria teoria. Qui, invece, il discorso perde qualsiasi riferimento a un periodo storico preciso per farsi più generale, concentrandosi sulla concezione che vede nello stile la possibilità di "dire" in più modi la stessa cosa e rivolgendo contro di essa un argomento decisivo: l'impossibilità di assicurare che la cosa resti effettivamente la stessa se espressa nei diversi stili tra cui è possibile scegliere [72]. Negare che un contenuto possa darsi al di fuori della forma in cui si esistenzia significa appunto negare che l'aspetto formale-stilistico possa essere concepito come un campo di scelta rispetto a contenuti pensati come neutrali a qualsiasi opzione. È vero che, nel caso dell'immagine devozionale del primo periodo, vi è una forma, quella dell'icona, che, svuotata della sua precedente funzione, si presta ad accogliere in sé una nuova funzione; ma ciò dimostra che, nella teoria di Belting, è l'indagine della funzione a far comprendere in che modo un certo contenuto si sia storicamente concretizzato in una data forma.

È secondo quest'ottica che si mostra la già annunciata analogia tra la critica al Panofsky studioso dell'*imago pietatis*, la cui concezione si rivelerebbe viziata da un astoricismo di fondo nel cristallizzare il rapporto forma-funzione senza vederne invece le variazioni diacroniche, e la critica al Panofsky iconologo, il quale soffrirebbe dello stesso vizio, per non voler considerare l'inscindibilità del rapporto forma-contenuto, predisponendo invece strumenti che risentono della frattura tra questi due aspetti e la confermano sul piano metodologico. La solidarietà dell'iconologia con la critica stilistica non è quindi individuata nell'esame del percorso metodologico panofskiano: Belting si ferma allo sfondo metascientifico, che riscontra comune a entrambe, e, a partire da questo riscontro, conduce la sua critica. I limiti dell'iconologia, insomma, così come quelli della storia dello stile, non sono dovuti al loro contenuto disciplinare o al loro sviluppo metodologico, ma, innanzitutto, al fatto che ambedue partecipano di un atteggiamento che ha mantenuto separati forma e contenuto e ha fondato la storia dell'arte come disciplina scientifica su questa dicotomia.

C'è ancora da osservare, a complemento di quanto appena detto, la sensibile trasformazione che questa critica subisce in *Das Ende der Kunstgeschichte*: non si tratta di un'autocritica o di una smentita, in quanto le conclusioni permangono pressoché le stesse, così come è identica la lamentela sul carattere di parzialità dell'iconologia, dovuto al suo orientamento contenutistico. Tuttavia, è diversa l'impostazione del problema del ruolo assunto dall'iconologia tra i metodi e gli indirizzi della ricerca storico-artistica. Ora viene messa in risalto la qualificazione di disciplina umanistica, che lo stesso Panofsky aveva accentuato soprattutto all'indomani della sua emigrazione negli Stati Uniti, e a cui aveva dedicato un notissimo saggio: in questo modo, anche se solo implicitamente, Belting rileva, nel percorso del grande studioso, una sorta di svolta tra il periodo amburghese e gli anni di Princeton [73]. Grazie all'accentuazione del carattere umanistico, osserva ancora, l'iconologia era stata presentata come indirizzo diretto a rinvenire il significato delle opere «in "documenti" e testi appartenenti alla stessa cultura e alla stessa tradizione, e a recuperare così il sapere culturale di un'epoca anche dallo specchio dell'arte»: in questo modo, essa aveva potuto rendersi bene accetta in America, «nei circoli delle *Humanities* legate alle pratiche testuali» [74]. Egli giudica logocentrico quest'aspetto, in quanto l'iconologia, in seguito alla sua caratterizzazione umanistica, avrebbe finito col ridurre la considerazione stessa delle opere al significato testuale che essa è in grado di rintracciare.

Dietro questa lettura agisce, come lo stesso Belting afferma esplicitamente, l'interpretazione di Georges Didi-Huberman, e specialmente le pagine di *Devant l'image* in cui lo studioso francese, a partire dall'analisi del senso che rivestono la qualifica di 'umanistica' e la differenza tra iconografia e iconologia, rileva il primato delle fonti letterarie e dell'aspetto

concettuale – del *leggibile* – nella concezione panofskiana della storia dell'arte [75]. Belting non giunge all'individuazione di una «situazione organica» sussistente tra conoscenza umanistica e interesse privilegiato della ricerca verso l'Umanesimo e il Rinascimento, come invece fa Didi-Huberman; tuttavia, osserva criticamente che talvolta l'iconologia si è isterilita fino a divenire un «gioco di società», quello stesso gioco che, nell'età dell'Umanesimo e del Rinascimento a cui per lo più essa ha appunto finito per rivolgersi, consisteva nella decodificazione di un messaggio, inscritto nell'opera in seguito a un ben preciso programma [76]. Egli non nega l'importanza di questo procedimento, grazie al quale metafore ed enigmi di cui la nostra cultura ha perso il senso possono essere riscoperti; tuttavia, pur non approfondendo la questione, disapprova il concentrarsi spesso esclusivo su quest'aspetto, accentuando in tal modo il giudizio di parzialità attribuito all'iconologia [77].

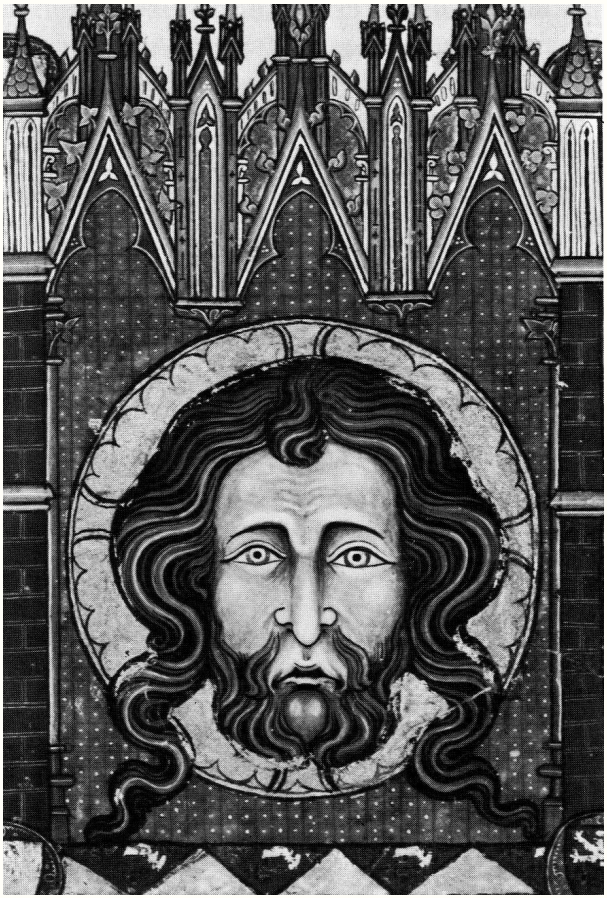
Funzione come uso delle immagini

La ricerca storica e teorica sull'immagine devozionale conduce Belting a una considerazione più approfondita della categoria-chiave, non solo di tale ricerca, ma dell'intero quadro concettuale all'interno del quale, negli anni '80, egli riformula il proprio progetto disciplinare: la categoria di funzione. Va subito detto che in *Das Bild und sein Publikum* manca una vera e propria tematizzazione di questa categoria: ciò è qualcosa a cui Belting perverrà solo negli anni immediatamente successivi, con il varo dei progetti *Funkkolleg Kunst* e *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Nel testo del 1981, il punto di vista da cui il concetto è trattato è del tutto interno al problema di comprendere le funzioni delle immagini medievali e segnatamente, com'è ovvio, delle immagini di devozione; è comunque presente una caratterizzazione che già perviene a una sua generalità:

> Il concetto di *funzione* viene inteso […] nel senso sociale di «uso delle immagini o bisogno di queste», partendo dunque dall'atteggiamento ricettivo del pubblico in una situazione storica ben determinata (cioè le società comunali a partire dal XIII secolo, dove troviamo questo sistema di interazioni tra culto pubblico, corporativo e privato) [78].

Secondo Piotr Skubiszewski, la figurazione devozionale è per Belting «una categoria a un tempo funzionale e socio-psicologica» [79]: è un'interpretazione che può essere accolta solo tenendo conto del fatto che anche l'aspetto socio-psicologico, relativo alla dimensione dell'empatia e ai mutamenti storici che avevano portato in primo piano la devozione privata alla fine del Medioevo, è inteso e considerato dallo studioso tedesco in senso funzionale. Innanzitutto, infatti, Belting avverte che quello psicologico non può essere l'unico punto di vista da

cui esaminare queste figurazioni, perché, in tal modo, non si terrebbe conto né del lato cognitivo, relativo alle immagini che si presentano come simbolo di un culto o di un dogma di fede, né degli aspetti storico-sociali [80]. In secondo luogo, è necessario rendere conto anche di quelle situazioni in cui all'immagine viene attribuita una funzione applicata o derivata, come mostra per lui esemplarmente proprio il caso dell'*imago pietatis*, che, importata come icona dall'Oriente, assume inizialmente la funzione devozionale come secondaria, o come mostra l'immagine di devozione privata, considerata non più come caso paradigmatico, come in Guardini, ma come frutto di una specializzazione della funzione [81]. Belting esemplifica questo processo riferendosi alla presenza dell'immagine della *Veronica* nel duecentesco libro d'ore di Yolanda di Soissons.



Se il libro d'ore nasce come strumento della devozione laica o privata sviluppatasi nel XIII secolo, anche l'immagine della *Veronica* assume dunque in questo contesto una funzione devozionale, essendo destinata alla contemplazione personale della proprietaria; si tratta, però, di una funzione derivata, dal momento che la *Veronica* è originariamente un'immagine miracolosa e una reliquia, alla quale erano attribuiti speciali poteri e indulgenze [82]. Il mutamento di funzione, conclude Belting, si ebbe perciò in questo caso nel passaggio dalla sfera pubblica a quella privata: per le ragioni qui esemplificate, egli considera dunque importanti tanto «l'interazione tra i diversi piani sociali del culto dell'immagine – pubblico, corporativo e privato» quanto le migrazioni delle forme tra i diversi ambiti funzionali [83].

Storicità dell'arte, morte dell'arte, aura e opera

Intendere il concetto di funzione, come nel passo sopraccitato, «nel senso sociale di "uso delle immagini o bisogno di queste", partendo dunque dall'atteggiamento ricettivo del pubblico in una situazione storica ben determinata», porta Belting a stringere un legame forte tra la funzione e la dimensione della ricezione: dimensione programmaticamente annunciata, del resto, già dal titolo del libro, che fa comprendere come l'indagine delle funzioni svolte da una determinata opera in un dato contesto non possa non coincidere con il rimando alla relazione che il "pubblico", nella sua vasta fenomenologia, volta per volta intrattiene con essa. Nel primo libro sulla fine della storia dell'arte, lo scopo di *Das Bild und sein Publikum* è individuato nella «ricostituzione del legame fra l'arte e il pubblico che ne fa uso» e nella «considerazione di come e con quali intenzioni questo legame abbia determinato la forma artistica»; lo spazio per una ricerca di questo tipo si sarebbe aperto grazie al riconoscimento della storicità dell'arte, che avrebbe aperto nuovi campi e nuovi repertori tematici alla disciplina, a partire dall'osservazione duplice che l'arte, o meglio quello che oggi si intende come tale, da un lato assolveva in passato funzioni diverse da quelle attuali, mentre dall'altro lato si era trovata – e si trova – a dover «cedere alcune delle sue funzioni ad altri *media*» [84].

Un richiamo a Hegel permette di comprendere, per Belting, come il riconoscimento della storicità dell'arte sia in qualche modo legato alla tematica della morte dell'arte: egli argomenta che, fino a quando l'arte era stata considerata «un naturale modo di esprimersi», era stato sufficiente raccontarne la storia e, secondo i casi, «esaltare le sue realizzazioni» o «lamentarne la perdita»; ma da quando si è persa «la fiducia nella presenza eterna di un'arte immutabile», si giustifica anche la «curiosità sulla sua storia anteriore» [85]. Ora, sarebbe stato proprio Hegel colui a partire dal quale l'idea che l'arte fosse un modo

naturale di esprimersi è stata messa in dubbio. Egli chiama dunque in causa la tematica hegeliana per un mutamento tutto sommato recente, quello che ha visto emergere la consapevolezza della storicità dell'arte, e ha così permesso alla storiografia artistica di ampliare il suo raggio d'azione, contribuendo nel contempo alla stessa messa in discussione del suo canone tradizionale. Il fatto che l'arte assuma una funzione storica è, per lo meno nel primo libro sul tema della "fine", ritenuta da Belting alla radice della trasformazione contemporanea della disciplina, quella stessa che lo porta, negli stessi anni '80, a interessarsi del rapporto arte-pubblico e a dirigere la ricerca verso una prospettiva funzionalista. In quest'ottica, la tematica hegeliana della morte dell'arte sembra perciò essere alla base della stessa tematica beltinghiana della fine della storia dell'arte.

Assistiamo a una ripresa della questione nel secondo libro, quello del 1995. Le righe a essa relative appaiono paradigmatiche nell'ottica di una critica delle varianti, perché mostrano esemplarmente in che modo la revisione attuata da Belting abbia portato non solo a un mutamento delle parole, ma anche del loro senso e della loro contestualizzazione nei casi in cui esse restano invariate [86]. Nel secondo testo, non compare più il riferimento a *Das Bild und sein Publikum*, così come non compare nemmeno – e questo è più interessante – il richiamo a Hegel. Il riconoscimento della storicità dell'arte è ora attribuito alla discontinuità sussistente tra l'arte contemporanea e quella del passato, che porta con sé la tesi che l'arte, lungi dall'essere un fenomeno di ogni tempo e ogni luogo e destinato a durare per sempre, è invece «così come noi oggi la intendiamo, un'invenzione di determinate culture e società» [87]. Ritornano adesso, in questo contesto rinnovato, le affermazioni sulla situazione precedente, in cui ci si poteva limitare a raccontare la storia dell'arte esaltandone le realizzazioni o lamentandone la perdita, e sul mutamento sopraggiunto, in seguito a cui emerge la curiosità per la sua storia anteriore; tuttavia, tale mutamento non viene più fatto dipendere dalla perdita di fiducia nei confronti di un'arte vista come immutabile e come modo naturale di espressione, bensì dal fatto che l'arte oggi è in questione, mentre non lo è stata nel periodo, certamente non ancora conclusosi, dominato dai musei, dalle gallerie e dal mercato [88].

Lo sfondo hegeliano non è dunque più presente, mentre al suo posto compare il nome di Benjamin. Adesso, la questione posta in questa circostanza altro non pare a Belting che una riformulazione critica della domanda che Benjamin aveva posto sul significato dell'arte nell'età della tecnica e sulle sue trasformazioni. Egli lamenta il fatto che oggi, nelle discussioni sull'argomento, si continuino a citare le risposte date dal filosofo tedesco «come un articolo di fede», come se fossero state date una volta per tutte e non appartenessero invece a un contesto storico determinato; al contrario, non ci si soffermerebbe

seriamente sulla domanda, che gli appare molto più importante: «è la domanda sul significato culturale dell'arte, nella sua storia, e sull'uso delle immagini all'interno della propria cultura» [89]. Appare perciò significativo, a questo riguardo, che Fabrizio Desideri si richiami proprio a Belting nel far notare che il vero problema del saggio benjaminiano sull'opera d'arte sia, a ben vedere, «quello relativo alla possibilità e al senso dell'arte nell'epoca della fine della sua storia» [90]: si tratta però di aggiungere che, nell'ottica dello studioso tedesco, l'interrogazione di Benjamin sulla funzione sociale e sul valore d'uso dell'arte viene inserita – anzi, si trova già inserita – nel quadro di una storia culturale dell'immagine, quadro all'interno del quale si motivano sia la sua riproposizione e sia la sua stessa importanza. Belting si sente così legittimato a riformulare la domanda e a farla intervenire di fronte ai mutamenti attuali, in un contesto, cioè, non più eurocentrico e non più soltanto occidentale: a suo avviso, «Benjamin era un sostenitore fedele della prima Modernità, di cui condivideva l'entusiasmo e l'ingenuità», e per questa ragione le sue risposte non possono più essere le nostre; per comprendere la contemporaneità, ci sarebbe dunque oggi bisogno di un «Benjamin postmoderno» [91].

Nel libro del 1995, Belting si apre a una considerazione della significatività delle teorie benjaminiane all'interno del contesto attuale; altrettanto avviene, con in più un breve spazio di discussione, nel libro del 1998 dedicato alla questione del capolavoro nella cultura artistica otto-novecentesca. In nessuno dei due casi, però, e neanche altrove, è preso in considerazione il dibattito sulla ricezione contemporanea di tali teorie, il dibattito, cioè, in cui emerge, o dovrebbe emergere, quella stessa significatività che è oggetto del suo discorso. Accenniamo qui soltanto al fatto che i concetti di aura e di riproducibilità tecnica sono stati al centro, soprattutto in Germania a partire dagli anni '70, di una discussione vivace in ambito storico-artistico, che ha interessato tanto la produzione saggistica quanto l'organizzazione di mostre: questa discussione è stata più di recente letta da Horst Bredekamp, che in essa fu uno dei più attivi, nel senso di un ampliamento della storia dell'arte verso una storia dei *media*, pur lamentando anch'egli, nel contempo, la «sacralizzazione» a cui è andato incontro il celebre testo benjaminiano sull'opera d'arte [92].

Anche senza entrare nel merito della ricezione contemporanea delle teorie di Benjamin, Belting, nel discuterle e nel voler riproporne con forza la domanda nel contesto attuale, si muove in un'ottica non lontana da quella di Bredekamp: egli, infatti, considera quella benjaminiana come una descrizione del contrasto sussistente tra i *media* visivi della moderna società di massa e l'opera tradizionalmente intesa, la cui destinazione è il museo [93]. La revisione alla quale lo studioso tedesco vuole sottoporre questa descrizione riguarda, come abbiamo visto, l'esigenza di contestualizzare storicamente la risposta, il che implica, a monte, la

condivisione o meno dell'interpretazione del discorso all'interno del quale Benjamin aveva formulato la sua stessa domanda: si tratta, in definitiva, ancora del discorso sull'aura e sulla sua perdita, con le sue conseguenze che coinvolgono tanto il futuro, per via delle prospettive che la perdita dell'aura apre, quanto il passato, per via della lettura che di esso viene data tramite questa griglia interpretativa.

Innanzitutto, Belting richiama l'attenzione sulla filiazione del concetto di aura dal Romanticismo tedesco, nel quale l'emergere di una "religione dell'arte" portò a vedere l'opera come qualcosa di sempre parziale e incompleto rispetto all'idealità e all'assoluto dell'arte stessa, o meglio, rispetto all'arte intesa come «rappresentazione reale dell'assoluto», secondo la celebre formulazione di Schelling [94]. È questa, in qualche modo, un'integrazione di Benjamin con Benjamin, in quanto la connotazione romantica dell'aura e la tesi sul carattere parziale dell'opera sono ricavate anch'esse da uno scritto benjaminiano: la *Dissertation*, dedicata, come si sa, proprio al Romanticismo tedesco [95]. Da quest'integrazione, derivano sia il rilevamento di una radice duplice della nozione di aura, vista da un lato come «un'eredità della secolarizzazione» e dall'altro lato come «un medium della soggettività moderna», sia, di conseguenza, la messa in luce di differenze storiche e concettuali sussistenti tra il culto religioso e l'aura post-religiosa dell'opera d'arte [96].

Così, in *Bild und Kult*, nell'indicare i caratteri del valore cultuale dell'icona, Belting si appoggia *in toto* alla celebre definizione dell'aura come «apparizione unica di una distanza, per quanto questa possa essere vicina» [97]. Quando però, in *Das Unsichtbare Meisterwerk*, prende in esame la storia della ricezione della *Madonna Sistina* di Raffaello, pur nell'ellitticità del discorso egli sembra rilevare un limite nella concezione benjaminiana: Benjamin, infatti, che nel celebre saggio sull'opera d'arte aveva considerato la storia della destinazione dell'opera di Raffaello come esempio dell'oscillazione, per certi versi sempre presente, tra valore cultuale e valore espositivo, secondo Belting non avrebbe potuto decidere se collocare tale opera nella cornice del culto religioso oppure in quella dell'aura post-religiosa dell'arte [98]. Il discorso si limita a poche affermazioni, da cui comunque appare che la linea interpretativa si basa su una presunta omissione dello sfondo romantico del concetto di aura, che pure proprio Benjamin aveva contribuito a evidenziare. Proprio da quest'omissione, Belting fa dipendere l'incapacità del filosofo tedesco di mettere in luce le differenze sussistenti tra culto religioso e "religione dell'arte", pur riconoscendogli di aver notato la secolarizzazione a cui il valore cultuale era andato incontro dal Rinascimento in avanti, e pur ammettendo egli stesso più volte quanto sia ancor oggi controverso comprendere se l'immagine di Raffaello avesse avuto un senso teologico o artistico [99]. Impostando così il suo discorso, Belting mostra di rilevare un'ambivalenza, se non

già alla radice, ovvero nell'elaborazione concettuale della nozione di aura, certo nelle conseguenze di quest'elaborazione [100].

A tale rilievo se ne affianca un'altro, complementare, che mostra implicitamente un altro aspetto della tesi beltinghiana per cui l'opera è da considerarsi, nel dibattito e nella scena artistica attuale, una *pièce de résistance*. A Benjamin è contestato che, nonostante l'omissione sopra notata, sarebbe rimasto legato a un concetto romantico di opera d'arte, limitando così tutto il dibattito successivo nel conservare una nozione rivelatasi ben presto inadatta a soddisfarne le esigenze. Questo sarebbe, in fin dei conti, lo sfondo concettuale dell'anacronismo che il filosofo tedesco attribuiva all'aura dell'opera d'arte intesa in senso tradizionale – e manifestantesi nelle forme tradizionali – rispetto ai nuovi fenomeni come la fotografia e il cinema [101]. Ma questa è per Belting anche la premessa per osservare come l'aura, al contrario di quanto credeva Benjamin, non sarebbe andata perduta con la riproducibilità tecnica dell'immagine, bensì continuerebbe a vivere, per esempio nel perpetuarsi di atteggiamenti ritualistici indipendenti dal fatto che ci si trovi di fronte a un originale, nel senso di un *unicum*, oppure no: essa, anzi, finirebbe per interessare uno degli esempi-chiave dell'argomentazione benjaminiana, cioè la stessa fotografia, sempre più associata alle altre arti e sempre più musealizzata, e persino le video-installazioni, le quali, coinvolgendo lo spettatore nello spazio esperienziale che esse predispongono, rifondano l'aura dell'*hic et nunc* [102]. Riferendosi soprattutto a installazioni di Gary Hill e Bill Viola, Belting avverte però che, in quest'ultimo caso, l'*hic et nunc* riguarda piuttosto la traccia che rimane nel vissuto rammemorativo dello spettatore: la vecchia nozione di originale, riferita direttamente all'opera, qui non è più applicabile, e viene sostituita dall'«impressione originale dell'opera […], che sembra divenire indipendente» [103].

Di primo acchito, può sembrare che qui ci troviamo non di fronte a una rifondazione dell'*hic et nunc*, aspetto che Benjamin considerava legato all'autenticità dell'opera [104], ma piuttosto davanti a una riproposizione della modalità di fruizione propria dell'estetica otto-novecentesca dell'esperienza vissuta. Certo, rispetto alla video-arte, in cui il concetto di opera inteso in senso tradizionale scompare perché non più proponibile, come anche Belting sottolinea, l'estetica dell'*Erlebnis*, invece, non può non restare ancorata all'opera e al suo carattere unitario, in quanto essa costituisce l'occasione dei singoli atti di esperienza; tuttavia, come rilevano i critici di tale posizione teorica, *in primis* lo stesso Benjamin e Hans Georg Gadamer, tale estetica arriva a sopprimere l'unità dell'opera nella misura in cui il darsi al fruitore è concepito come qualcosa di puntuale e legato alla dimensione dell'attimo, cosicché l'esperienza estetica appare come discontinua, fatta di momenti unici e irripetibilmente diversi rispetto a quelli precedenti e successivi [105]. Anche qui si ha pur sempre a che fare con un *hic et nunc*, quindi, soltanto che esso

non riguarda l'esistenza dell'opera, come in Benjamin, ma la coincidenza dell'opera con le singole esperienze che se ne fanno.

La video-arte, perlomeno nell'interpretazione che ne dà Belting, sembra più vicina all'estetica dell'*Erlebnis* che non a Benjamin, ma forse è più persuasivo parlare di un corto circuito che si attua allorché il tema dell'*hic et nunc* viene sottratto al quadro concettuale benjaminiano, per essere impiegato nella lettura di fenomeni artistici in cui l'opera tradizionale è assente. Significativo, in questo senso, è il rilevamento, in alcune installazioni di Viola, di una concezione ciclica del tempo, e perciò personale, legata all'esperienza, e opposta a una visione lineare, cronologica e matematica; parimenti significativa è l'interpretazione di opere dello stesso Viola in termini di epifania, intendendo cioè l'apparizione delle immagini che qui si dà nel senso di «un atto compiuto di fronte allo spettatore» [106]. Belting, dunque, né avvicina la video-arte all'estetica dell'esperienza vissuta, né d'altra parte il suo pensiero mostra tangenze, debiti o affinità con essa: ciò è manifestato, in primo luogo, dalla volontà di continuare a servirsi del concetto di opera come *pièce de résistance* per la riflessione artistica, sia pure inteso in senso indebolito, nella consapevolezza della «pressione» a cui esso è stato sottoposto nell'ultimo secolo.

A proposito di questa volontà, potremmo però rilevare un anacronismo, e ciò nel momento in cui lo stesso studioso tedesco ne nota uno in Benjamin – o, per meglio dire, riscontra in Benjamin un giudizio di anacronismo diretto alla nozione di opera legata all'aura e al valore cultuale. In questo contesto, a Belting potrebbero essere rivolte le parole di Rüdiger Bubner secondo cui «è in ogni caso fuori luogo dal punto di vista del metodo la difesa di una categoria, se questa non è all'altezza del carattere proprio dell'oggetto che deve comprendere» [107]: un rilievo legittimato dal fatto che, se Belting non intende privarsi della categoria di opera e anzi ne rivendica, nonostante tutto, la centralità, contemporaneamente, però, non sviluppa il problema, cosicché risulta difficile comprendere in che senso debba per lui intendersi oggi questa centralità, e quali caratteri l'opera possa assumere una volta che si rinunci a sostenere la concezione tradizionale basata sulla sua «coerenza in struttura e significato». Pur non affrontando la questione, lo studioso tedesco auspica comunque che la riflessione elabori un nuovo concetto di opera, capace di tenere insieme produzioni certo lontane e poco simili tra loro, come le opere realizzate tradizionalmente e le installazioni della video-arte, ma ravvicinate dal fatto di trovarsi entrambe destinate allo spazio museale e dalla condivisione dello stesso terreno di discussione [108].

Da quanto fin qui osservato, ricaviamo come certe categorie benjaminiane siano ritenute da Belting tuttora feconde, sia pure scorporate dal quadro concettuale – dalla "risposta" – entro cui sono state formulate: dall'impiego che egli ne fa, vediamo anzi che esse, ai suoi occhi,

risultano valide tanto per l'analisi dell'immagine di culto, quanto per fenomeni contemporanei. Operando in tal modo, lo studioso tedesco si mostra ancora una volta vicino, nella direzione dell'analisi prima che nei contenuti, a Bredekamp, impegnato a sua volta a separare la perdita dell'aura dalla riproducibilità dell'opera: entrambi mostrano così di trovarsi nella situazione che Bredekamp fa conseguire all'analisi delle posizioni di Benjamin compiuta da Jean Baudrillard, in base alla quale oggi i concetti di aura, riproduzione, valore cultuale e valore espositivo non si trovano più in rapporto reciproco, ma tra di essi si è venuta a creare una frattura [109].

Ad ogni modo, per comprendere fino in fondo la revisione attuata da Belting e l'importanza da lui attribuita innanzitutto al senso della riflessione benjaminiana, è utile riprendere l'affermazione in cui egli descrive i propri interessi come un tentativo di «comprendere la produzione artistica umana in un senso più ampio, così come il posto delle immagini nella cultura» [110]: affermazione che, alla luce delle ultime considerazioni, appare una riformulazione della domanda la cui paternità attribuisce a Benjamin. In tal modo, Belting si pone sul medesimo cammino aperto dal filosofo tedesco: l'importanza assegnata alla domanda benjaminiana si rivela allora una presa di posizione interessata, che rivendica, con questo ricorso, la significatività della proposta che egli stesso sta portando avanti [111].

Funzione e ricezione

Il mutamento parziale di prospettiva, intervenuto tra i due libri sulla "fine" a proposito dell'emersione della tematica della storicità dell'arte, non intacca l'importanza attribuita a essa dal loro autore. Ciò che è qui in gioco, infatti, è l'interpretazione del contesto all'interno del quale la tematica affiora, ma non il contesto stesso. Nel secondo libro, conseguentemente, la dimensione della ricezione continua a vedere affermata la sua rilevanza: in esso, è riconosciuto il ruolo assunto da Hans Robert Jauß nell'approfondire e nel rendere popolare la tematica nel campo della storia della letteratura, e le sue principali acquisizioni vengono estese all'ambito storico-artistico. Così facendo, Belting si muove nella stessa direzione di Wolfgang Kemp, anch'egli interessato, a partire dagli stessi anni, tanto agli aspetti teorici della questione, quanto a quelli storici [112].

L'estensione della teoria della ricezione al campo delle arti visive non comporta, per Belting come neanche per Kemp, un'applicazione indebita o comunque avventurosa di metodologie nate e utilizzate altrove. Se Kemp, da un lato, riconosce che la storiografia artistica arriva «tardi, ma non troppo tardi» ad adottare questo approccio, e che essa deve pagare un tributo alla teoria letteraria, dall'altro lato individua

anche una genealogia interna alla disciplina – non comunque una linea continua, bensì «una storia erratica» – in cui compaiono, tra gli altri, Gabriele Paleotti, Hegel, Alois Riegl e Pinder [113]. Rispetto al collega, attento anche ai risvolti "politici" – nel senso di un discorso diretto programmaticamente alla promozione e alla difesa dell'indirizzo seguito – Belting procede su un terreno più interno al proprio campo di studi. In quest'ottica, la ragione dell'impiego della teoria della ricezione è individuata in un quadro concettuale incentrato su opera e contesto. Si tratta di una conseguenza della rinuncia a una storia dell'arte concepita come evoluzione lineare degli stili:

> Sono sempre state le opere (e non gli stili) ciò a cui gli osservatori sensibili all'arte hanno reagito, e sono ancora le opere a suscitare anche nell'osservatore attuale tutte le questioni che in genere egli rivolge all'arte. Il contesto nuovamente guadagna tanto più interesse quanto più esso si è riflesso direttamente nella forma storica dell'opera, e sia pure nella sua rimozione o nella sua ideologizzazione [114].

Per Belting, dunque, il riferimento al contesto continua a essere significativo anche nel caso in cui esso viene rimosso o subisce una lettura ideologica, dove 'ideologica' qui sembra significare, in generale, viziata da un'attribuzione di senso che ne condiziona l'interpretazione. Col riferimento al contesto e al pubblico, lo studioso tedesco sposa un punto di vista in cui la produzione di un'opera e la sua ricezione appaiono come due facce della stessa medaglia, che solo per esigenza di analisi vengono separate; la ricezione, da parte sua, è considerata in tutte le sue implicazioni, interessando tanto la comprensione quanto l'efficacia, tanto i contemporanei quanto le generazioni successive [115].

Facendo leva su quest'impostazione, la ricerca può dunque aprirsi a nuovi temi, quali, per esempio, quelli legati alla ricostruzione dell'«orizzonte d'attesa», di fronte a cui ogni novità si afferma, ed entro cui ogni reazione – che sia un atto di imitazione o di contrapposizione – trova un pubblico di addetti ai lavori che approva o critica; altro tema può essere quello della competizione nella creazione artistica, che non solo è viva negli artisti tra loro contemporanei, ma è anche un fattore determinante nello spingere le generazioni successive al superamento dei modelli preesistenti: un tema, questo, che lo stesso Belting tratterà nei suoi studi sulla pala d'altare come genere, e che esemplificherà con l'analisi della *Maestà* di Duccio di Buoninsegna [116].

Nel citare questi temi, di derivazione jaussiana e centrali sin dal cosiddetto "manifesto" del 1967, Belting si mostra consapevole non solo del fatto che produzione e ricezione sono due facce della stessa medaglia, ma anche del fatto che la stessa ricezione contiene al suo interno un aspetto produttivo, quello che Jauß chiama *poiesis* e che si dispiega nel gioco delle progressive «concretizzazioni» a cui l'opera è sottoposta nelle sue vicende storiche [117]. Caso esemplare di ricezione è del resto, a ben vedere, il tema principale di *Das Bild und sein Pu-*

blikum, visto che esso riguarda, appunto, l'accoglimento di una forma storica, quella dell'icona, in un nuovo contesto, e investe quindi il problema del rapporto che si instaura tra «ambito storico e processo di adattamento ad esso» [118].

Secondo Jauß, la ricostruzione dell'orizzonte d'attesa permette «di porre i quesiti cui il testo rispondeva e di scoprire così come il lettore di una volta può aver visto e compreso l'opera» [119]: Belting si muove nella medesima direzione, concentrandosi sull'osservatore storico e sulle sue modalità di relazionarsi con l'opera. In quest'ottica, pur senza arrivare a un recupero vero e proprio, egli può suggerire un rinvio ad alcuni aspetti della teoria dell'ultimo Riegl: il riferimento, segnatamente, è alla nozione di «unità esterna», sviluppata nel celebre studio sul ritratto olandese di gruppo, e volta a caratterizzare proprio il rapporto tra immagine e osservatore; a questa si contrapponeva, nella riflessione riegliana, un'«unità interna», che riguarda invece il modo di porre in relazione tra loro le persone raffigurate nel quadro [120].

Nel portare avanti una ricerca rivolta ai problemi della ricezione storica, Belting è attento all'emergere, già sottolineato da Jauß, della «differenza ermeneutica» sussistente fra la maniera in cui nel passato un'opera era compresa e quella odierna: si tratta del problema che in *Das Bild und sein Publikum* è chiamato della «barriera semantica», sperimentata dall'osservatore moderno nel suo rapporto con l'immagine devozionale, in quanto sprovvisto degli «schemi intellettivi del fruitore storico» [121]. Non si possono comprendere spontaneamente queste immagini – ma il discorso è estendibile all'immagine *tout court* – giacché in tal modo si rischia di sostituire il fedele storico con il fruitore attuale, come se quest'ultimo fosse il suo destinatario. Se quest'atteggiamento presuppone una «disposizione psicologica di fondo comune all'osservatore storico ed a quello moderno», esso, però, ignora «la disposizione storica ovvero moderna del nostro modo di vedere» [122]. Belting così continua:

> È certamente possibile decifrare la retorica figurativa di queste immagini medievali, ma per ricostruire la realtà che vi trova espressione dobbiamo innanzitutto sapere a quale realtà si riferisce. L'immagine può infatti esprimere solo la realtà che l'osservatore è in grado di riconoscere in essa e l'esperienza di quest'ultimo era legata a condizioni storiche che possono venir identificate con *l'aiuto* delle immagini, ma non *in* esse [123].

Il contesto non è dunque rintracciabile direttamente nelle opere, ma in ogni caso è grazie a esse che può essere indagato; anzi, la comprensione delle immagini devozionali passa, con una ricerca che può procedere anche «per tentativi», attraverso l'individuazione di quella realtà che l'osservatore storico era in grado di riconoscere in esse [124].

Sembra che qui Belting non arrivi a considerare l'altro polo dell'estetica della ricezione, che lo stesso Jauß riteneva complementare

al suo approccio: l'impostazione teorica di Wolfgang Iser, incentrata sul riconoscimento del «lettore implicito» nel testo [125]. Mentre per Jauß «le implicazioni del testo e le esplicazioni del destinatario», vale a dire il lettore implicito e quello storico, si richiamano a vicenda in un rapporto di interdipendenza, Belting, pur aprendosi al riconoscimento di un destinatario presupposto dall'opera, non si spinge tanto in avanti da sposare le declinazioni che la teoria di Iser ha conosciuto in campo storico-artistico: le indagini di Kemp, condotte secondo la parola d'ordine «l'osservatore è nell'immagine», o le ricerche di Felix Thürlemann, a essa accostabili, dirette ad analizzare quei casi in cui è l'opera stessa a costituire il proprio osservatore [126].

Nel sostenere che le condizioni storiche dell'esperienza dell'osservatore «possono venir identificate con *l'aiuto* delle immagini, ma non *in* esse», Belting sembra perciò negare una capacità dell'immagine a costituire dall'interno il proprio spettatore: se l'osservatore è comunque presupposto dalle strategie comunicative dell'opera, e se il problema della ricezione, legato com'è alle dimensioni del contesto e della funzione, è affrontato anche a partire dalla fase relativa alla formazione e al completamento dell'opera, come avviene negli autori sopra ricordati, il rapporto opera-pubblico si configura però, innanzitutto, come uno scambio tra "interno" ed "esterno", cioè tra l'opera e il contesto in cui e per cui essa viene creata [127]. Di conseguenza, c'è il rischio che il contesto venga caratterizzato come qualcosa di esteriore che, come tale, deve essere ricostruito o, come scrive Belting, "identificato", a posteriori rispetto all'opera.

In ciò risiede il punto di maggior lontananza rispetto all'impostazione di Kemp. È stato proprio quest'ultimo, in un articolo uscito nel 1991, a richiamare l'attenzione sul fatto che, generalmente, operazioni che hanno per titolo o per slogan quello di "arte in contesto", presentano nell'analisi un doppio movimento, per cui l'opera viene inizialmente isolata e in seguito contestualizzata [128]. Certo, la teoria di Belting può dirsi sostanzialmente immune da tali rilievi critici in quanto, anche quando maggiormente ha sottolineato la centralità dell'opera, questa era poi pur sempre considerata come *piece of history*, secondo la formula di Svetlana Alpers: per entrambi è quindi vero che l'opera non può essere pensata senza contesto e che, anzi, l'opera si dà solo all'interno di un contesto. E tuttavia, anche se magari soltanto tra le righe, un rischio di separazione tra i due ambiti in Belting permane. Nell'articolo citato, Kemp affronta il problema del contesto in termini diversi rispetto a quelli della teoria della ricezione, incentrando il discorso sulla categoria della complessità e richiamandosi soprattutto a Gregory Bateson e alla sua scuola: con quest'impostazione, che rappresenta un'ulteriore articolazione del suo pensiero, egli intende anzi rimediare «a un deficit particolare appartenente all'indagine del contesto e all'estetica della ricezione» [129]. Già però l'aver declinato

all'interno del campo storico-artistico la teoria di Iser, sostenendo che «l'osservatore è nell'immagine», rende possibile una caratterizzazione del contesto in modo più intrinseco all'opera di quanto non succeda, o meglio, di quanto surrettiziamente rischi di succedere, in Belting.

La corrispondenza postulata da Jauß tra la propria impostazione e quella di Iser, cioè tra un'indagine rivolta alle «esplicazioni del destinatario» e una rivolta alle «implicazioni del testo», è analoga, in fin dei conti, a quella che Iser descrive come differenza tra un'estetica della risposta (*Wirkungsästhetik*), termine con cui si riferisce al suo approccio diretto all'interazione tra testo e lettore, e un'estetica della ricezione (*Rezeptionsästhetik*), che indica invece l'approccio di Jauß, diretto alle condizioni storiche in cui si dà, o si è data, la ricezione di un testo [130]. Essa può essere equiparata alla distinzione che Kemp pone tra le «condizioni (esterne) d'accesso» e le «linee-guida (interne) della ricezione» (*äußere Zugangsbedingungen – innere Rezeptionsvorgaben*): nel quadro di queste ultime, egli considera la «comunicazione interna», e quindi il ruolo dell'osservatore implicito come funzione dell'opera, mentre con le prime intende la situazione ben determinata in cui avviene il contatto dell'osservatore con l'opera e che, dal lato dell'opera stessa, consiste nelle «condizioni del suo mostrarsi» [131]. Ancora una volta, il discorso è quindi ricondotto al contesto, all'ambiente in cui l'opera si dà e alla «situazione ricettiva originaria»: è perciò sottolineato il carattere storicistico dell'estetica della ricezione, anzi, il suo essere un «metodo di ricerca storica» [132].

Se Kemp tiene in tal modo insieme i due aspetti della teoria della ricezione, Belting si rivolge, per lo più, solo a quello più direttamente riconducibile all'impostazione di Jauß: l'interesse per le «condizioni d'accesso» in cui avviene l'incontro tra l'opera e il pubblico è ciò che lo porta a rivolgere la propria attenzione al ruolo del lettore storico e alla «barriera semantica» che lo differenzia da quello attuale. Forse in Belting è presente una cautela maggiore rispetto a Kemp circa la possibilità di accedere al contesto originario dell'opera: se infatti per quest'ultimo «l'estetica della ricezione prende molto seriamente il compito di restituire l'opera nel suo ambiente» e considera la ricostruzione del contesto originario «non come un passo preparatorio, ma come compito in sé», Belting, come mostra il cenno visto sopra a un'indagine condotta per tentativi, appare più consapevole della problematicità di una ricerca che si prefigga tale scopo [133].

In questo, è forse possibile vedere, ancora una volta, un influsso di Jauß, e segnatamente dello Jauß più vicino a Gadamer e al suo concetto di orizzonte. Sebbene infatti il teorico della scuola di Costanza abbia caratterizzato come «attiva» la propria idea della determinazione del comprendere basata sull'orizzonte d'attesa, rispetto alla presunta passività della fusione di orizzonti gadameriana, egli ha anche sottolineato che si tratta pur sempre di un richiamarsi «a Gadamer contro

Gadamer»: è un richiamo, questo, che permette a Jauß di presupporre il carattere prospettico di ogni situazione ermeneutica e, conseguentemente, di riconoscere che ogni «orizzonte storico è sempre già compreso nell'orizzonte del nostro presente» [134]. Belting sembra muoversi nello stesso ordine di idee, mostrandosi avvertito della condizionatezza storica di ogni atto interpretativo. Da un lato, infatti, egli è convinto che l'analisi non possa fare a meno di considerare la dimensione della ricezione e la posizione dell'osservatore storico; dall'altro lato, però, egli riconosce pure che «la terminologia e le curiosità» che percorrono la sua indagine sono «di taglio moderno»: l'individuazione di una problematicità nel compito ricostruttivo del contesto originario è allora qualcosa che lo spinge a una cautela nel modo di procedere, laddove l'intenzione che lo guida è comunque indicata, come già sappiamo, nel «decifrare le immagini storiche il più precisamente possibile, definendo il piano funzionale della loro forma storica» [135].

[1] Cfr. H. Belting, *Storia dell'arte*, cit., p. 308, da cui sono tratte le parole cit.

[2] Cfr. *supra*, introduzione. Notiamo per inciso che il titolo italiano, *L'arte e il suo pubblico*, risulta fuorviante alla luce di questa sottolineatura, o forse rivela semplicemente che nel 1986, quando il libro fu tradotto, la cultura storico-artistica italiana non ne colse appieno tutte le implicazioni metodologiche e terminologiche. Ciò si può vedere, in controparte, nell'introduzione di Giorgio Cusatelli: G. C., *Appunti per un'iniziazione*, introduzione a H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. VII-VIII.

[3] Cfr. le osservazioni dello stesso Belting in H. B., *Das Werk im Kontext*, cit., pp. 233.

[4] I riferimenti vanno a W. Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", 42, 1920, pp. 145-163; Id., *Die Pietà*, Seemann, Leipzig 1922; Id., *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, vol. I, Athenaion, Wildpark - Potsdam 1924, sopr. pp. 92-107; E. Panofsky, "*Imago pietatis". Un contributo alla storia tipologica dell'*uomo dei dolori *e della* Maria Medicatrix (1927), in *"Imago pietatis" e altri scritti del periodo amburghese (1921-1933)*, tr. it. di G. Montinari, Il Segnalibro, Torino 1998, pp. 59-107; e a R. Guardini, *Kultbild und Andachtsbild. Brief an einen Kunsthistoriker*, Werkbund, Würzburg 1939, 1952[2].

[5] H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 1 (tr. modificata). Il termine che Belting di solito usa per designare la persona che entra in relazione con l'immagine sacra è '*Betrachter*' (osservatore, riguardante): anche in questo caso non fa eccezione, parlando di «dialogo con un osservatore» (*ibid*., tr. modificata). Tuttavia, ci sembrano pertinenti le osservazioni che Maria Andaloro conduce a proposito dell'icona, quando scrive: «Si preferisce il termine "fedele", piuttosto che il più apparentemente neutro "riguardante". Avendo presenti i termini concettuali della questione iconica, è maturata la consapevolezza che l'icona è impostata su un rapporto che vede il Cristo o la Theotokos in realtà quali riguardanti e il fedele che, guardato, allacciato allo sguardo da Cristo o la Theotokos, ne ricambia lo sguardo» (M. A., *Dal ritratto all'icona*, in Ead. - S. Romano (cur.), *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 31-67: 66, n. 110). Benché si debbano tenere entro certi limiti distinte icona e immagine devozionale – e proprio in *Das Bild und sein Publikum* Belting affronta questo problema – tuttavia, il fatto che si instauri un dialogo con la persona sacra presente in questo secondo tipo di immagine è, a nostro avviso, un motivo forte per preferire che si parli, a maggior ragione in questa circostanza, di fedele. Lo stesso Belting, comunque, non è estraneo all'impiego di quest'ultimo termine: cfr. per es. H. B., *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 4, 10 e *passim*.

[6] Cfr. op. ult. cit., pp. 1-2.

[7] Ivi, p. 13. Cfr. anche Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 40; Id., *Vom Altarbild*

zum autonomen Tafelbild, cit., p. 155; e Id. in Id. - C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, cit., pp. 13 e, indirettam., 33-36.

[8] Cfr. Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 13, n. 1, con riferimento a W. Hofmann, *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917*, DuMont, Köln 1970, pp. 7-10.

[9] Cfr. op. ult. cit., *ibid*., e il riferimento, alle pp. 7-8, a C. Greenberg, *La crisi della pittura di cavalletto* (1948), in *Arte e cultura. Saggi critici* (1961), tr. it. di E. Negri Monateri, Allemandi, Torino 1991, pp. 154-157. Per un cenno beltinghiano al saggio di Greenberg, cfr. H. B., *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., p. 429.

[10] Che l'interpretazione delle opere medievali come arte sia connessa con gli sviluppi dell'arte contemporanea è una delle tesi sostenute da M. H. Caviness, *Broadening the Definition of 'Art': the Reception of Medieval Works in the Context of Post-Impressionist Movements* (1989), in Ead., *Art in the Medieval West and its Audience*, Ashgate, Aldershot - Burlington 2001, pp. 259-282. Cfr. poi H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. 31-32; Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 38; e M. Müller, *Kunstgeschichte zwischen affirmativer Kultur und Kulturindustrie*, in A. Berndt u. a. (Hrsg.), *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Reimer, Berlin 1992, pp. 141-163: 144-145.

[11] Cfr. H. Belting, *Bild-Anthropologie*, cit., p. 7; e Id., *Skizzen zur Bilderfrage und zur Bilderpolitik heute*, in E. Nordhofen (Hrsg.), *Bilderverbot: Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, Schöningh, Paderborn - München - Wien - Zürich 2001, pp. 27-38: 31. Cfr. anche A. C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997, pp. 3-4, che vede adombrata quest'anticipazione in *Bild und Kult*, perlomeno nel senso che, grazie all'idea di un "prima" dell'era dell'arte lì sviluppata, è possibile parlare anche di un dopo dell'arte. Cfr. pure ivi, pp. 9-10 e 25-26. Nella stessa direzione anche le considerazioni conclusive di O. Bätschmann, *Ara des Bildes: Hans Beltings "Bild und Kult"*, recensione, in "Neue Zürcher Zeitung", 1-2/9/1990, pp. 65-66: 66; e quelle di J. L. Koerner, *Le culte des images*, recensione a H. B., *Bild und Kult*, tr. fr. di S. Gleize, in "Liber. Revue européenne des livres", n. 5, 1990, p. 3 (suppl. a "Le Monde", 29/9/1990), che mette in correlazione *Bild und Kult* col primo libro sulla fine della storia dell'arte. Un cenno in proposito anche in C. S. Wood, recensione a H. B., *Bild-Anthropologie*, in "The Art Bulletin", lxxxvi, n. 2, 2004, pp. 370-373: 371-372. Spunti per un parallelo tra l'immagine medievale descritta da Belting e l'immagine contemporanea in K. G. Barnhurst, *Les frauduleux: Science and the Crisis of Representation*, recensione a H. Redner, *A New Science of Representation*, H. B., *Likeness and Presence*, B. J. Ford, *Images of Science*, B. M. Stafford, *Artful Science*, P. Virilio, *The Vision Machine*, W. G. Doty (ed.), *Picturing Cultural Values in Postmodern America*, in "Journal of Communication", 46, n. 1, 1996, pp. 159-168: 161.

[12] Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 13, da cui provengono le parole cit.

[13] *Ibid*. La giustificazione della tavola dipinta mostra come l'interesse per la materialità dell'opera non sia poi, in questo libro, così «di rango secondario» come invece rileva Michael Viktor Schwarz (M. V. S., *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. Bis 16. Jahrhundert*, Böhlau, Wien - Köln - Weimar 2002, p. 17). Appare inoltre dubbio, in base a quanto appena visto, che per Belting l'immagine (bidimensionale) possa essere «il caso normale di un medium visivo» (*ibid*.): piuttosto, anche per lui, come per lo stesso Schwarz, è un caso speciale, che ha assunto la sua egemonia solo nella Modernità, nella forma del quadro di cavalletto: di qui, per Belting, la necessità della sua giustificazione.

[14] A parte il già cit. saggio di Panofsky, i riferimenti vanno sopr. a R. Berliner, *Arma Christi* (1955), in *«The Freedom of Medieval Art» und andere Studien zum christlichen Bild*, Lukas, Berlin 2003, pp. 97-191; Id., *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann* (1956), ivi, pp. 192-212; e a S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Davaco, Doornspijk 1984[2] (1965[1]).

[15] Cfr. in tal senso le considerazioni di H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, Schroll, München 1962, p. 202, n. 1.

[16] Cfr. R. Guardini, *Kultbild und Andachtsbild*, cit., sopr. pp. 8-9, 10-13, 16-17.

[17] Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 1, 28-29, 62, 67, 102, 212; e Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 444. Esplicitamente concordi con Belting S. Ringbom, recensione a H. B., *Das Bild und sein Publikum*, in "The Art Bulletin", LXV, n. 2, 1983, pp. 339-340: 339; e M. Camille, *Mimetic Identification and Passion Devotion in the Later Middle Ages: A Double-Sided Panel by Meister Francke*, in A. A. MacDonald - H. N. B. Ridderbos - R. M.

Schlusemann (eds.), *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Forsten, Groningen 1998, pp. 183-210: 209, secondo cui «la dicotomia privato/pubblico […] è una di quelle che ha distorto la nostra visione dell'arte religiosa tardomedievale». In proposito, si veda P. Skubiszewski, voce *Figurazioni devozionali*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, cit., vol. VI, 1995, pp. 177-195: 180 e 186, che però sembra non riscontrare il rilievo critico di Belting e si richiama, invece, a Michael Baxandall.

[18] Cfr. R. Guardini, *Kultbild und Andachtsbild*, cit., pp. 5-6 e 10.

[19] H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 28. Cfr. Id., *Foreword* a *Likeness and Presence*, cit., p. XXII. Per Hager, cfr. H. H., *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, cit., p. 202, n. 1. Al di là del rilievo terminologico, qui Hager equipara la distinzione di Guardini con quella che Panofsky pone tra immagine rappresentativa e immagine devozionale; tuttavia, come vedremo più avanti, la partizione panofskiana dell'immagine medievale è, in sintonia con la stessa teologia del periodo, ternaria e non binaria.

[20] Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 28-29. L'espressione cit. è a p. 29. Cfr. E. Panofsky, "*Imago pietatis*", cit., pp. 63-69. Concorde qui con Belting, H. Locher, *Raffael und das Altarbild der Renaissance. Die "Pala Baglioni" als Kunstwerk im sakralen Kontext*, Akademie, Berlin 1994, p. 146, n. 64, che però ritiene la posizione panofskiana comunque degna di considerazione, se la si concepisce come descrizione e non come tesi sulla nascita dell'immagine di devozione. Cfr. in ogni caso *infra*, per la critica beltinghiana a Panofsky.

[21] Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., sopr. pp. 503 e 510; Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 28-33. La parola cit. è a p. 31. L'avvicinamento di Belting a Guardini è lasciato intendere da P. Skubiszewski, voce *Figurazioni devozionali*, cit., pp. 180-181.

[22] Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 28-33, 62-67; Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 501-544. Nel primo testo cit. (p. 29, n. 44) Belting si richiama in proposito a J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica* (1962, 1990), tr. it. di A. Illuminati, F. Masini e W. Perretta, Laterza, Roma - Bari 2002: si tratta, per la verità, di un riferimento generico, in quanto, come è noto, il tema del libro habermasiano è la formazione della sfera pubblica borghese tra il sec. XVIII e gli inizi del sec. XIX.

[23] Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 4-6. Cfr. ivi, pp. 10-11, 59-61; e Id., *Giovanni Bellini. La Pietà* (1985), tr. it. di M. Pedrazzi, Panini, Modena 1996, pp. 9-12, 20-28, 33-37.

[24] Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 7. Cfr. in proposito anche Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 27-28.

[25] W. Benjamin, *Dottrina della similitudine* (1933), tr. it. di F. Boarini, in *Opere complete*, vol. V, *Scritti 1932-1933*, Einaudi, Torino 2003, pp. 438-443: 442-443 (cit. in H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 7 – abbiamo riportato la tr. di Boarini dello scritto benjaminiano e non la tr. di Mazza dello scritto beltinghiano).

[26] Cfr. ivi, p. 438. Anche Id., *Sulla facoltà mimetica* (1933), tr. it. di R. Solmi, in *Opere complete*, vol. V, cit., pp. 522-524: 522 (si tratta della seconda stesura dello stesso saggio).

[27] Cfr. in proposito, benché in termini un po' sfocati, C. Hahn, *Absent no longer. The Saint and the Saint in Late Medieval Pictorial Hagiography*, in G. Kerscher (Hrsg.), *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, Reimer, Berlin 1993, pp. 152-175: 152, anche 165-166.

[28] Cfr. J.-C. Schmitt, *Imago: De l'image à l'imaginaire*, in J. Baschet - Id. (éds.), *L'image. Fonctions et usages de l'image dans l'Occident médiéval*, Actes du 6e "International Workshop on Medieval Societies" (Erice 1992), Le Léopard d'or, Paris 1996, pp. 29-37: 31; Id., *La culture de l'*imago, in "Annales. Histoire, Sciences Sociales", 51, n. 1, 1996, pp. 3-36: 4; Id., *L'imagination efficace* (1997), in *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Gallimard, Paris 2002, pp. 345-362: 345; Id., *Introduction* a *Le corps des images*, cit., pp. 21-31: 23; Id., voce *Immagini*, cit., p. 519; J. Baschet, *Les images: des objets pour l'historien?*, in J. Le Goff - G. Lobrichon (dir.), *Le Moyen Age aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Age: histoire, théologie, cinéma*, Actes de la rencontre (Cerisy-la-Salle 1991), Le Léopard d'or, Paris 1997, pp. 101-133: 110. Sul significato di *Genesi*, 1, 26 per la dottrina cristiana delle immagini, la letteratura è consistente. Cfr. ora la rilettura di H. Belting, *Das echte Bild*, cit., pp. 71-73.

[29] Tra la vasta letteratura sull'argomento, si veda innanzitutto la sintesi offerta da J. Wirth, *Faut-il adorer les images? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente*, in C. Dupeux - P. Jezler - Id. (éds.), *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, catalogue de l'exposition (Berne - Strasbourg 2000-2001), Somogy, Paris 2001, pp. 28-37. Cfr. il cap. V per una ripresa di questi argomenti.

[30] Numerosissimi i riferimenti possibili: ci limitiamo pertanto a segnalare, tra la letteratura recente, i testi di Christoph Wulf. Cfr., per una prima presa di contatto, C. W., voce *Mimesis*, tr. it. di A. Borsari, in Id. (cur.), *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica* (1997), B. Mondadori, Milano 2002, pp. 1039-1053; e Id., *Anthropologie*, cit., sopr. pp. 156-172, che rimanda anche a testi precedenti dello stesso autore.

[31] Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 4-7. L'espressione cit. è a p. 5.

[32] Ivi, p. 7. Cfr. la ripresa di questi temi in Id., *Das echte Bild*, cit., sopr. pp. 99-101.

[33] Cfr. Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 5-6. L'espressione cit. è a p. 5. Anche ivi, pp. 196-198, con riferimento a Bernardo di Clairvaux, e 216-220.

[34] Ivi, p. 7. Cfr. anche ivi, pp. 49 e 215, per i riferimenti alla letteratura dell'epoca, e in primo luogo agli statuti del 1329 della confraternita laudese di Bologna. Il frontespizio degli statuti è riprodotto ivi, p. 51.

[35] Ivi, p. 11 (tr. modificata).

[36] *Ibid*.

[37] *Ibid*. Cfr. Id., *An Image and its Function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium*, in "Dumbarton Oaks Papers", n. 34-35, 1980-81, pp. 1-16: 5. Questo saggio, presentato al Symposium on Byzantine Liturgy tenutosi a Washington, al Dumbarton Oaks Center, nel 1979, rappresenta uno stadio preliminare di alcuni problemi poi trattati in *Das Bild und sein Publikum*.

[38] Come è noto, il concetto di *koinè* è divenuto corrente nel dibattito culturale italiano in seguito alla pubblicazione del saggio di G. Vattimo, *Ermeneutica come koinè* (1987), rist. col titolo *Ermeneutica nuova koinè* in *Etica dell'interpretazione*, Rosenberg & Sellier, Torino 1989, pp. 38-48.

[39] H. Belting, *An Image and its Function in the Liturgy*, cit., p. 15. Cfr. invece Id., *Bisanzio a Venezia non è Bisanzio a Bisanzio*, in F. Flores d'Arcais - G. Gentili (cur.), *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Rimini 2002), Silvana, Cinisello Balsamo 2002, pp. 71-79: 73 e 78, per un'apertura recente, seppur generica, alla semiotica. Pur riconoscendone il contributo, Belting ritiene comunque che il concetto di immagine nella semiotica resti lacunoso. Così in K. Sachs-Hombach, intervista cit., pp. 120-122, dove a questo proposito si trova concorde con la polemica contro la semiotica condotta da Régis Debray. Circa il giudizio sui limiti della semiotica, cfr. anche H. B., *Image, Medium, Body. A new Approach to Iconology*, in "Critical Inquiry", 31, n. 2, 2005, pp. 302-319: 304; e la disamina del rapporto tra segno e immagine condotta in Id., *Das echte Bild*, cit., pp. 133-137.

[40] Id., *An Image and its Function in the Liturgy*, cit., p. 15. Cfr. Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 147.

[41] Id., *An Image and its Function in the Liturgy*, cit., pp. 15-16.

[42] Cfr. ivi, pp. 1-2. Le espressioni cit. sono a p. 1.

[43] Cfr. Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 11, in cui lo studioso tedesco, notando come nel primo Rinascimento l'artista acquisisca la possibilità di intervenire sulla propria opera, può rilevare la conseguenza per cui «la qualità artistica di un'immagine ne divenne la funzione».

[44] Sul ruolo del saggio di Panofsky nel dibattito sull'immagine devozionale, cfr. P. Skubiszewski, voce *Figurazioni devozionali*, cit., pp. 179-180.

[45] H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 47. Cfr. E. Panofsky, "*Imago pietatis*", cit., sopr. p. 104; anche Id., *Jean Hey's "Ecce Homo". Speculations about its Author, its Donor and its Iconography*, in "Bulletin des musées royaux des beaux-arts",V, n. 3-4, 1956, pp. 95-136: 95.

[46] Sempre utile in proposito l'articolata disamina di W. Dürig, *Imago. Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der Römischen Liturgie*, "Münchener theologische Studien", II (Syst. Abteilung), 5, 1952, sopr. pp. 48-81. Cfr. inoltre, fra gli altri, W. Paatz, *Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur*, "Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse", XXXVI, 3, 1951, pp. 20-21 e 22ss.; J. Kollwitz, *Bild und Bildertheologie im Mittelalter*, in W. Schöne - Id. - H. Freiherr von Campenhausen, *Das Gottesbild im Abendland*, Eckart, Witten - Berlin 1957, pp. 109-138: sopr. pp. 125-127; K. Bauch, *Imago* (1960), in G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, Fink, München 1984, pp. 275-299: 280, 286-288, 290-299; e R. Javelet, *Image et ressemblance au douzième siècle. De Saint Anselme à Alain de Lille*, 2 tomi, Letouzey & Ané, s. l. 1967, tomo I, pp. XIX-XXIII e *passim*.

[47] Cfr. E. Panofsky, "*Imago pietatis*", cit., pp. 63-64, in cui si distingue tra «*dipinto narrativo* scenico» e «*dipinto rappresentativo* ieratico o cultuale»; H. Belting, *L'arte e il suo*

pubblico, cit., p. 47, n. 2; Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 9, 431 e *passim*; e Id., *Foreword* a *Likeness and Presence*, cit., p. XXI.

[48] Cfr. Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 61-62. Si veda E. Panofsky, "*Imago pietatis*", cit., pp. 63-64 e *passim*. Come osserva P. Skubiszewski, voce *Figurazioni devozionali*, cit., p. 178, il termine '*Andachtsbild*' (immagine devozionale) comincia a essere impiegato dalla storiografia artistica tedesca negli anni '20. Il richiamo a Gregorio Magno è messo in luce da Belting, che però si riferisce, più che alla dottrina del dottore della Chiesa, alle sue interpretazioni tardomedievali, e in particolare a Guglielmo Durante (cfr. H. B., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 61, n. 34, con riferimento a Durandus (G. Durand), *Rationale divinorum officiorum*, XIII sec.; anche Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 661, n. 8).

[49] Cfr. E. Panofsky, "*Imago pietatis*", cit., pp. 65-66. Le espressioni cit. sono a p. 65.

[50] Cfr. ivi, pp. 63-66; e H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 47-48.

[51] E. Panofsky, "*Imago pietatis*", cit., pp. 63-64.

[52] Su questo argomento si veda soprattutto H. Belting, *L'arte occidentale dopo il 1204. L'importazione di icone e reliquie* (1982), tr. it di D. Mazza, in *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 227-251. Cfr. i giudizi concordi con la ricostruzione storica qui proposta da Belting, e con l'importanza da lui assegnata alle icone importate, di J.-C. Schmitt, *Écriture et image* (1988), in *Le corps des images*, cit., pp. 97-133: 115-116; Id., *Cendrillon crucifiée. À propos du Volto Santo de Lucques (XIIIe-XVe siècle)* (1994-1998), ivi, pp. 217-271: 232-233; e di G. Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbilder und die Bildkonzepte der Renaissance*, Fink, München 2002, p. 66, n. 220.

[53] H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 49. Cfr. ivi, pp. 25-26, 70-72 e 208-210.

[54] Per il riconoscimento della provenienza dell'*imago pietatis* dall'ambito bizantino, cfr. E. Panofsky, "*Imago pietatis*", cit., pp. 59-62, 66; e Id., *Jean Hey's "Ecce Homo"*, cit., p. 95. Per la critica di Belting, cfr. H. B., *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 48-49.

[55] Id., *Das Werk im Kontext*, cit., p. 233. Cfr. anche Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 28, 49, 52, 61, 212 e *passim*.

[56] Per Burckhardt, cfr. M. Ghelardi, *Introduzione* a J. B., *L'arte italiana del Rinascimento. Pittura. I generi*, Marsilio, Venezia 1992, pp. IX-XXIII: XII; e Id. - S. Müller, *Introduzione* a J. B., *L'arte italiana del Rinascimento. I collezionisti*, Marsilio, Venezia 1995, pp. IX-XXII: IX-X.

[57] H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 52. Concorde J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développement (VIe-XVe siècle)*, Méridiens Klincksieck, Paris 1989, p. 227.

[58] Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 52.

[59] Cfr. *ibid*. Belting si riallaccia qui alle osservazioni di R. Berliner, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers…*, cit., pp. 197-198 e n. 13, pp. 197 e 199; e di E. B. Garrison Jr., *A new devotional Panel Type in fourteenth-century Italy*, in «Marsyas», III, 1943-45, pp. 15-69: n. 39, pp. 54-56. Su questo punto, del tutto vittima di un fraintendimento cade Daniel Arasse, quando attribuisce a Belting la distinzione «tra opera devozionale e *storia* di pittura» (D. A., *Giovanni Bellini et les limites de la mimésis: la* Pietà *de la Brera*, in T. W. Gaehtgens (Hrsg.), *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange*, Berichte des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Berlin 1992), 3 voll., Akademie, Berlin 1993, vol. II, pp. 503-509: 506).

[60] Cfr. E. Panofsky, *Jean Hey's "Ecce Homo"*, cit., pp. 95-96 per la posizione del problema, e seguenti per lo sviluppo argomentativo; e R. Berliner, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers…*, cit., n. 13, pp. 197 e 199. L'*Ecce Homo* di Jean Hey (1494, Bruxelles, Musée Royal des Beaux-Arts) è riprodotto in E. Panofsky, cit., p. 94. Perlomeno curioso notare come in quest'articolo Panofsky, pur citando altri suoi lavori, non nomini invece il suo studio precedente sull'*imago pietatis*.

[61] H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 61.

[62] Ivi, pp. 61-62. Cfr. anche Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 505. I testi a cui Belting si riferisce sono, oltre a quello già cit. di Guglielmo Durante, Fra Michele da Carcano, *Sermones quadragesimales fratris Michaelis de Mediolano: de decem preceptis* (1492), e Giovanni Balbo di Genova, *Catholicon* (1497).

[63] Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 20-21. Poco convincente appare pertanto la lettura di Jean Wirth, secondo cui Belting, in questo libro, farebbe dipendere i mutamenti nelle forme dell'immagine avutisi nel XIII sec. da motivi teologici e istituzionali, quali la presenza reale di Cristo nell'eucaristia sancita dal concilio Laterano IV (1215) e l'istituzione del culto della vera immagine di Cristo, conservata a Roma nella chiesa di S. Croce in Gerusalemme (1216). Cfr. J. W., *L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Age*, in F. Dunand - J.-M. Spieser - Id. (éds), *L'image et la production du sacré*, Actes du Colloque

(Strasbourg 1988), Méridiens Klincksieck, Paris 1991, pp. 139-164: 139-140. Belting affronta le due questioni, rilevandone l'importanza, ma non facendone certo le chiavi di volta della sua interpretazione, risp. in H. B., cit., p. 76, n. 5, e pp. 150-151 e n. 3, p. 150. Cfr. poi Id., *Das echte Bild*, cit., pp. 89-93 e 117-119, per un ritorno su questi temi nell'ottica dell'antropologia dell'immagine. Riprenderemo il discorso sull'importanza della teologia nel culto delle immagini nel cap. V, a proposito degli sviluppi presi in *Bild und Kult*.

[64] H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 52.

[65] Ivi, p. 52, n. 12.

[66] Cfr. E. Panofsky, *Probleme der Kunstgeschichte* (1927), in *Korrespondenz*, vol. I, *1910-1936*, Harrassowitz, Wiesbaden 2001, pp. 957-963, sopr. 959-963. Le espressioni cit. sono a p. 962. Su questo scritto, per lungo tempo assente persino dalle bibliografie panofskiane, si vedano H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker. 1933-1945*, Deutscher Kunstverlag, München 1988, pp. 11-14; H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, cit., pp. 454-456; D. Wuttke, *Anmerkung des Herausgebers*, in E. Panofsky, *Korrespondenz*, vol. I, cit., p. 964; K. Lang, *Chaos and Cosmos: Points of View in Art History and Aesthetics*, in M. A. Holly - K. Moxey (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Clark Art Institute, Williamstown 2002, pp. 47-70: 60 e 64; e S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", n. 16, 2006, pp. 97-100.

[67] E. Panofsky, *Probleme der Kunstgeschichte*, cit., p. 963; anche Id., "*Imago pietatis*", cit., p. 104, per l'espressione «unità visibile».

[68] Cfr. op. ult. cit., pp. 103-104 per le specificazioni che ricevono le considerazioni espresse in *Probleme der Kunstgeschichte*, in particolare sul tema della teoria dei tipi. L'affinità teorica dei due scritti è sostenuta da H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, cit., p. 455. Verosimilmente è proprio la considerazione di *Probleme der Kunstgeschichte* a far rivedere, in Locher, il giudizio di formalismo relativo al saggio sull'*imago pietatis* precedentemente espresso in Id., *Raffael und das Altarbild der Renaissance*, cit., pp. 53-54 e 146-147, nn. 64 e 65. A parte questo riferimento, manca a tutt'oggi un'analisi che abbia per oggetto le relazioni intercorrenti tra i due scritti – a cui si potrebbe, anzi dovrebbe aggiungere anche l'altro importante saggio dello stesso anno, sui diversi stili presenti nella cattedrale di Reims, pensando soprattutto alle pagine conclusive dedicate al problema del tempo storico: E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims* (1927), in *Deutschsprachige Aufsätze*, 2 voll., Akademie, Berlin 1998, vol. I, pp. 100-140.

[69] Cfr. Id., *Probleme der Kunstgeschichte*, cit., p. 963, per il termine '*aufheben*'.

[70] H. Belting, *La fin d'une tradition?*, cit., p. 7.

[71] Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 16. Cfr. Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 11.

[72] Per il ruolo giocato da questa critica all'interno delle teorie sullo stile, cfr. in primo luogo P. D'Angelo, voce *Stile*, in G. Carchia - Id. (cur.), *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma - Bari 1999, pp. 270-274: 273-274.

[73] Su questa svolta insiste soprattutto G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris 1990, *passim*, a cui del resto, come stiamo per vedere, si richiama proprio Belting. Per Panofsky, il riferimento è E. P., *La storia dell'arte come disciplina umanistica* (1940), in *Il significato nelle arti visive* (1955), tr. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 1962, pp. 3-28.

[74] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 147-148. Le espressioni cit. sono a p. 148.

[75] Cfr. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, cit., sopr. pp. 138-153. Per il cenno beltinghiano, cfr. H. Belting, *Art History after Modernism*, cit., p. 142.

[76] Cfr. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, cit., pp. 140-141 (da cui è tratta la prima espressione cit., p. 140); e H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 148 (da cui è tratta l'espressione «gioco di società»).

[77] Nello stesso senso, in un saggio dedicato alla *Tempesta* di Giorgione, vanno i rilievi critici verso le interpretazioni iconologiche del celebre quadro, basate, a suo dire, su un'«ipotesi non dimostrata, e cioè che il pittore avesse corredato il dipinto di un messaggio iconografico leggibile, anche se cifrato con particolare sottigliezza» (Id., *Esilio in Arcadia. Una nuova lettura della Tempesta di Giorgione* (2001), in G. Toscano - F. Valcanover (cur.), *Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2004, pp. 369-393: 369; cfr. anche ivi, pp. 379-380 e *passim*).

[78] Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 67. Cfr. ivi, p. 13.

[79] P. Skubiszewski, voce *Figurazioni devozionali*, cit., p. 181.

[80] Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 62.

[81] Cfr. ivi, pp. 62-72.

[82] Cfr. ivi, pp. 70-72. Cfr. anche Id., *L'arte occidentale dopo il 1204*, cit., p. 250. Il riferimento è alla *Veronica* del *Livre d'Heures* di Yolanda di Soissons (c. 1275-1285, New York, P. Morgan Library, ms. 729, fol. 15). L'immagine è riprodotta nel primo testo cit., p. 68.

[83] Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 70. Cfr. ivi, p. 212.

[84] Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 30.

[85] *Ibid*., da cfr. anche per le considerazioni seguenti.

[86] Cfr. il cenno, relativo a tutto il libro, contenuto in M. Bryl, *Historia sztuki...*, cit., p. 261.

[87] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 170.

[88] Cfr. *ibid*.; e Id., *Art History after Modernism*, cit., pp. 165-166.

[89] Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 171. Cfr. Id., *Die Moderne und kein Ende*, in H. Klotz (Hrsg.), *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, Beck, München 1996, pp. 57-69: 63-64; e Id., *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., p. 10. Belting si riferisce, ovviamente, a W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2000³, pp. 17-56.

[90] F. Desideri, *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Il Melangolo, Genova 2002, p. 16.

[91] Cit. tratte, nell'ordine, da H. Belting, *Art History after Modernism*, cit., p. 166; e da Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 171. Sul bisogno di una revisione delle teorie benjaminiane, cfr. anche Id., *The Invisible Masterpiece*, cit., p. 19.

[92] Cfr. H. Bredekamp, *Einbildungen*, in "Kritische Berichte", 28, n. 1, 2000, pp. 31-37: 32-33. L'espressione cit. è a p. 32. Identica è la lamentela, e simili sono anche gli interessi che muovono i due studiosi: attivo oggi soprattutto nel campo della storia dell'immagine e della teoria dei *media*, Bredekamp è stato anch'egli tra coloro che ha collaborato al progetto *Funkkolleg Kunst*. Tra le mostre, accenniamo soltanto all'esposizione, tenutasi a Francoforte nel 1975-76, dal titolo *Kunst um 1400 am Mittelrhein*, curata dallo stesso Bredekamp con Herbert Beck e Wolfgang Beeh, vista retrospettivamente come un tentativo di mostrare, di contro alla tesi benjaminiana della perdita dell'aura, uno «sviluppo diametralmente opposto» delle tecniche riproduttive (così ancora H. Bredekamp, cit., p. 33). Si vedano H. Beck - H. Bredekamp, *Die mittelrheinische Kunst um 1400*, in H. Beck - W. Beeh - H. Bredekamp (Hrsg.), *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit*, Ausstellungskatalog (Frankfurt a.M. 1975-1976), Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt a.M. 1975, pp. 30-109: 89; e H. Bredekamp, *Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität*, in A. Berndt u. a. (Hrsg.), *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, cit., pp. 117-140.

[93] Cfr. H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., p. 10; Id., *The Invisible Masterpiece*, cit., pp. 18-19; e Id., *Der Werkbegriff der künstlerischen Moderne*, cit., pp. 65-66.

[94] F. W. J. Schelling, *Filosofia dell'arte* (1802), tr. it. di A. Klein, Fabbri, Milano 2001³, p. 147 (cit. in H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., p. 30; e in Id., *The Invisible Masterpiece*, cit., p. 19). Cfr. anche H. Belting, *Art History after Modernism*, cit., pp. 171-172. In proposito, cfr. T. Wagner, *Der arme reiche Mann*, cit., p. L51; e W. Hofmann, *Rituale des Abschieds*, recensione a H. B., *Das unsichtbare Meisterwerk*, in "Die Zeit", n. 49, 26/11/1998, p. 58, che leggono giustamente questo tema come uno dei motivi-guida delle vicende narrate in *Das unsichtbare Meisterwerk*.

[95] Cfr. H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., pp. 28-31; Id., *The Invisible Masterpiece*, cit., p. 19; e Id., *Der Werkbegriff der künstlerischen Moderne*, cit., pp. 65-66. Il riferimento è W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco* (1919), tr. it. di C. Colaiacomo, in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922* (*Opere*, vol. II), Einaudi, Torino 1982, pp. 3-116.

[96] Cfr. H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., pp. 31 e 98. Le espressioni cit. sono a p. 31.

[97] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 49, n. 8 (cit. in H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 130).

[98] Cfr. H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., p. 98; e Id., *Die Madonna der Deutschen*, in *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, DuMont, Köln 1999, pp. 97-116: 114. Il riferimento è W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 50-51, n. 11. Belting si sofferma sulla *Madonna Sistina* in H. B., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 583-588; Id., *Bildkultur und Textkultur*, in H. G. Gadamer u. a., *Die*

Moderne und die Grenze der Vergegenständlichung, Klüser, München 1996, pp. 71-91: 85-88; Id., *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., pp. 83-101; Id., *Die Madonna der Deutschen*, cit.; e Id., *Das echte Bild*, cit., pp. 35-37.

[99] Questa linea interpretativa, già ricavabile da una lettura incrociata delle pp. 31 e 98 di H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., risulta più chiara nel più recente Id., *Der Werkbegriff der künstlerischen Moderne*, cit., p. 66, dove si dice esplicitamente che Benjamin dimenticò la provenienza romantica del concetto di aura, provenienza che pure aveva mostrato nella sua *Dissertation*. Cfr. anche Id., *Die Madonna der Deutschen*, cit., p. 114.

[100] Circa il problema qui affrontato, può essere rintracciata una sintonia tra Belting e la posizione più radicale espressa da H. R. Jauß, *Über religiöse und ästhetische Erfahrung. Zur Debatte um Hans Beltings «Bild und Kult» und George Steiners «Von realer Gegenwart»*, in "Merkur", 45, n. 9/10, 1991, pp. 934-946: 940-942. Più radicale perché, se è vero che anche Jauß, che qui ha presente l'analisi dell'immagine sacra condotta proprio da Belting in *Bild und Kult*, mette in evidenza le difficoltà di Benjamin di mettere in relazione aura del sacro e aura dell'opera d'arte, poi rintraccia, in fin dei conti, queste difficoltà nel legame sussistente tra aura e autenticità. Cfr. anche Id., *Traccia ed aura. Osservazioni sui «Passages» di Walter Benjamin*, tr. it. di M. Lipparini, in "Intersezioni", VII, n. 3, 1987, pp. 483-504: 487-492.

[101] Cfr. H. Belting, *Art History after Modernism*, cit., pp. 171-172; Id., *The Invisible Masterpiece*, cit., pp. 18-19; e Id., *Der Werkbegriff der künstlerischen Moderne*, cit., pp. 65-66.

[102] Cfr. H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., pp. 31 e 466-467. Anche Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 86-87; Id., *Der Werkbegriff der künstlerischen Moderne*, cit., pp. 65-66; e, per la fotografia, Id., *Orte der Reflexion oder Orte der Sensation?*, in P. Noever (Hrsg.), *Das diskursive Museum*, MAK, Wien e Cantz, Ostfildern 2001, pp. 82-94: 90. Cfr. poi, con uno sviluppo e un approfondimento, H. B., *Das Museum. Ein Ort der Reflexion, nicht der Sensation*, in „Merkur", 56, n. 8, 2002, pp. 649-662: 655-656 (ripresa, con variazioni, di Id., *Orte der Reflexion oder Orte der Sensation?*, cit., in cui però il riferimento alla fotografia non compare).

[103] Espressione tratta da Id., *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., p. 467. Cfr. anche Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 88. Belting si sofferma su Hill e Viola in Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 94-103; e Id., *Gary Hill und das Alphabet der Bilder*, in T. Vischer (Hrsg.), *Gary Hill. Arbeit am Video*, Museum für Gegenwart Kunst, Basel e Cantz, Ostfildern 1995, pp. 43-70, ma senza affrontare, per lo meno direttamente, il problema della rifondazione dell'*hic et nunc*. Cfr. poi anche Id. - B. Viola, *A Conversation*, in J. Walsh (ed.), *Bill Viola. The Passions*, catalogue of the exhibition (Los Angeles 2003, London 2003-2004, München 2004), The J. Paul Getty Museum, Los Angeles e The National Gallery, London 2003, pp. 189-220.

[104] Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 22-24.

[105] Per la critica all'arte e all'estetica dell'*Erlebnis*, cfr. Id., *Di alcuni motivi in Baudelaire* (1939), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1981³, pp. 89-130, *passim*; Id., *Parco centrale* (1939), ivi, pp. 131-144: 140; Id., *I «passages» di Parigi*, tr. it. di vari, *Opere complete*, vol. IX, Einaudi, Torino 2000, pp. 870-871 (*Appunti e materiali*, m1a, 5 - m1a, 6 - m2,1); e H. G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), tr. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983², sopr. pp. 98-99, 109-110, 125-127, 153-155. Mentre i rilievi benjaminiani sono diretti, dietro Wilhelm Dilthey, a Friedrich Gundolf, i rimandi gadameriani vanno in particolare al giovane Lukács, a Oskar Becker e a Sedlmayr. Restano ovviamente fuori dal nostro discorso i problemi di critica benjaminiana sul rapporto tra aura ed *Erlebnis*, e su come la critica dell'aura possa essere considerata anche una critica dell'*Erlebnis*.

[106] Cfr. H. Belting - B. Viola, *A Conversation*, cit., pp. 214 e 215-216, in cui oggetto del dialogo sono le installazioni *Catherine's Room* (2001) e *Five Angels for the Millennium* (2001). L'espressione cit. è a p. 216.

[107] R. Bubner, *Su alcune condizioni dell'estetica contemporanea*, cit., p. 42. Per le considerazioni successive, cfr. *supra*, cap. II.

[108] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 95.

[109] Cfr. H. Bredekamp, *Der simulierte Benjamin*, cit., p. 121; e Id., *Einbildungen*, cit., p. 33. Il riferimento è J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), tr. it. di G. Mancuso, Feltrinelli, Milano 1990, sopr. pp. 66-68. Si tratta, almeno per Bredekamp, di un ritrovarsi forse ironico in questa situazione da lui stesso descritta, dal momento che Baudrillard, di cui non condivide il rapporto da questi istituito tra riproducibilità e simulacro, è uno dei suoi principali bersagli polemici. Su questa critica, cfr. H. Bredekamp, *Der simulierte*

Benjamin, cit., sopr. pp. 118, 121-124; Id., *Das Bild als Leitbild. Gedanken zur Überwindung des Anikonismus*, in U. Hoffmann - B. Joerges - I. Severin (Hrsg.), *LogIcons. Bilder zwischen Theorie und Anschauung*, Sigma, Berlin 1997, pp. 225-245: 243-245 (in cui Baudrillard non è direttamente nominato, e in cui viene coinvolto anche Régis Debray); e Id., *Einbildungen*, cit., p. 33.

[110] Y. Michaud, intervista cit., p. 94 (passo già cit. *supra*, cap. I).

[111] In un altro senso, questo legame tra Belting e Benjamin è sottolineato da G. Didi-Huberman, Imaginum pictura… in totum exolevit. *Der Anfang der Kunstgeschichte und das Ende des Zeitalters des Bildes*, tr. ted. di A. Hemminger, in A.-M. Bonnet - G. Kopp-Schmidt (Hrsg.), *Kunst ohne Geschichte?*, cit., pp. 127-136: 127-129.

[112] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 165, per il richiamo a Jauß; e ivi, p. 224, per quello, soltanto bibliografico, a Kemp. Il lavoro di Jauß a cui Belting fa riferimento è H. R. J., *Perché la storia della letteratura?* (1967), tr. it. di A. Vàrvaro, Guida, Napoli 1983[3], mentre di Kemp sono menzionati: W. K., *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Mäander, München 1983; e Id. (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Reimer, Berlin 1992[2]. Ricordiamo che, mentre il primo importante testo di Kemp, l'appena cit. *Der Anteil des Betrachters*, è del 1983, *Das Bild und sein Publikum* di Belting è del 1981. Abbiamo già accennato in precedenza alle collaborazioni tra i due studiosi nell'ambito dei progetti *Funkkolleg Kunst* e *Kunstgeschichte. Eine Einführung*.

[113] Cfr. W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters*, cit., pp. 10-40 (l'espressione cit. è a p. 28); Id., *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in Id. (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild*, cit., pp. 7-27: 9-20; Id., *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in H. Belting u.a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, cit., pp. 247-265: 248 (da cui proviene la seconda espressione cit.); Id., recensione a J. Shearman, *Only connect*, tr. ingl. di J. L. Koerner, in "The Art Bulletin", LXXVI, n. 2, 1994, pp. 364-367: 365; e Id., voce *Rezeptionsästhetik*, in U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, cit., pp. 314-316: 314-315. Cfr. la genealogia di Kemp con quella individuata da J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. «Only connect…»* (1992), tr. it. di B. Agosti, Jaca Book, Milano 1995, pp. 6 e 7, n. 4, in cui compaiono Burckhardt, Riegl, Max Friedländer e Fritz Saxl.

[114] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 165.

[115] Cfr. *ibid*.; anche Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 27.

[116] Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 165. Il riferimento è Jauß, per il quale cfr. H. R. J., *Perché la storia della letteratura?*, cit., pp. 42-60 e 61-67. Sulla storia della pala d'altare e sulla *Maestà* di Duccio, si veda il capitolo seguente.

[117] Cfr. H. R. Jauß, *Apologia dell'esperienza estetica* (1972), tr. it. di C. Gentili, Einaudi, Torino 1985, pp. 12-13, 22-25; e Id., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* (1982), tr. it. di B. Argenton, 2 voll., Il Mulino, Bologna 1987-88, vol. I, *Teoria e storia dell'esperienza estetica*, 1987, pp. 49-53, 104-107, 123-145.

[118] H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 149.

[119] H. R. Jauß, *Perché la storia della letteratura?*, cit., p. 53.

[120] Cfr. H. Belting, *Das Werk im Kontext*, cit., p. 234. Belting fa riferimento non solo all'opera sul ritratto olandese di gruppo (A. Riegl, *Das Holländische Gruppenporträt*, WUV-Universitätsverlag, Wien 1997 (1902[1]): cfr. sopr. pp. 2-3, 130-132, 195-196 e *passim*), ma anche a notizie tratte dal *Nachlass*, custodito al Kunsthistorisches Institut dell'Università di Vienna (cfr. H. Belting, *Das Werk im Kontext*, cit., p. 244, n. 19). Per il recupero delle teorie di Riegl in un'ottica di teoria della ricezione, o comunque a essa assimilabile, si vedano W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters*, cit., pp. 20-24 e n. 34, p. 123; Id., *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, cit., pp. 17-20; Id., introduzione a un brano antologizzato di Riegl, tratto da *Das Holländische Gruppenporträt*, nello stesso vol. *Der Betrachter ist im Bild*, cit., pp. 29-30; Id., *Alois Riegl (1858-1905)*, in H. Dilly (Hrsg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Reimer, Berlin 1999[2], pp. 36-60: 51-56; Id., voce *Rezeptionsästhetik*, cit., p. 315; R. Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton University Press, Princeton 1987, pp. 176-183; e J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, cit., pp. 6, 36, n. 40, 59. Si veda anche A. Rosenauer, *Vorwort* ad A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, cit., pp. V-VIII: VII-VIII.

[121] Cit. tratte, nell'ordine, da H. R. Jauß, *Perché la storia della letteratura?*, cit., p. 53 (per l'espressione «differenza ermeneutica»); e da H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 70.

[122] Op. ult. cit., p. 73.

[123] *Ibid*.

[124] Cfr. *ibid*., da cui è tratta la cit.

[125] Cfr. H. R. Jauß, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, cit., vol. II, *Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria*, 1988, pp. 15-16, anche per l'espressione cit. successivamente. Sulla teoria del lettore implicito, si veda innanzitutto W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* (1976), tr. it. di R. Granafei, Il Mulino, Bologna 1987, sopr. pp. 73-79.

[126] Cfr. W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters*, cit., p. 32; Id. (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild*, cit.; Id., *Kunstwerk und Betrachter*, cit., pp. 252-255; Id., voce *Rezeptionsästhetik*, cit., p. 314; e F. Thürlemann, *Il* Compianto *di Mantegna della Pinacoteca di Brera o: il quadro fa l'osservatore* (1989), tr. it. di B. Bembo e E. Corsanego, in L. Corrain - M. Valenti (cur.), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna 1991, pp. 81-98. In questo saggio (p. 96, n. 17), è nominato *Das Bild und sein Publikum*, ma per motivi storici – la questione della genesi dell'*imago pietatis* – e non teorici. Tra i due studiosi sono comunque rintracciabili delle affinità, non certo nell'impianto di fondo, che in Thürlemann è debitore nei confronti della semiotica di Algirdas Julien Greimas – ecco perché è soltanto accostabile all'estetica della ricezione – ma per l'attenzione che entrambi rivolgono agli aspetti retorici del rapporto opera-osservatore.

[127] Sull'analisi del rapporto opera-spettatore come indagine legata alla fase della formazione e all'attività «che precede il completamento e la pubblicazione dell'opera d'arte» – dunque alla fase precedente alla ricezione intesa *stricto sensu* – cfr. le osservazioni di J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, cit., pp. 8 e 43. L'espressione cit. è a p. 8. È però a nostro avviso improprio considerare la teoria della ricezione, specialmente nella versione di Kemp, che è quella a cui per lo più Shearman si riferisce, come limitata a delineare «la vita e il significato delle opere d'arte dopo la loro creazione» (ivi, p. 43): questa caratterizzazione, infatti, omette di considerare proprio il nucleo della teoria dello studioso tedesco, cioè il postulato di un osservatore implicito.

[128] Cfr. W. Kemp, *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*, in "Texte zur Kunst", 2, n. 2, 1991, pp. 89-101: 93. Nello stesso senso anche Id., *Text / Kontext – Grenze / Austausch. Zugleich ein Versuch über Nancy zur Zeit Stanislas Leszczynkis*, in T. W. Gaehtgens (Hrsg.), *Künstlerischer Austausch*, cit., vol. II, pp. 653-661: 653-655.

[129] Id., *Kontexte*, cit., p. 98. Cfr. anche Id., *Kunstwerk und Betrachter*, cit., pp. 251-252.

[130] Cfr. W. Iser, *L'atto della lettura*, cit., p. 26.

[131] Cfr. W. Kemp, *Kunstwerk und Betrachter*, cit., pp. 251-255. Le espressioni cit. sono, risp., a pp. 253 e 252. Cfr. Id., *Der Anteil des Betrachters*, cit., pp. 33-34; Id., *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, cit., p. 24; e Id., recensione a J. Shearman, *Only connect*, cit., p. 366.

[132] Cfr. Id., *Kunstwerk und Betrachter*, cit., pp. 251-252. Le espressioni cit. sono a p. 252.

[133] Cfr., per Kemp, ivi, pp. 251-252. Le espressioni cit. sono a p. 251.

[134] Cit. tratte, nell'ordine, da H.R. Jauß, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. I, cit., p. 32; e da Id., *Perché la storia della letteratura?*, cit., p. 55. Jauß discute le idee di Gadamer soprattutto in op. ult. cit., pp. 55-60. Sul concetto di orizzonte in Gadamer, si veda sopr. H. G. G., *Verità e metodo*, cit., pp. 352-357. Come osserva Mandy Funke, a tutt'oggi manca uno studio specifico sulla ricezione jaussiana di Gadamer (così M. F., *Rezeptionstheorie – Rezeptionsästhetik. Betrachtungen eines deutsch-deutschen Diskurses*, Aisthesis, Bielefeld 2004, p. 51 n. 85).

[135] H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 211. La teoria della ricezione è stata saggiata da Belting anche in lavori non riferiti al Medioevo, come per esempio nel caso della sua monografia su Max Beckmann (Id., *Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*, Deutscher Kunstverlag, München 1984).

IV – *L'orientamento funzionalista*

Arte e storia

All'approfondimento della prospettiva funzionalista è dedicata la maggior parte dei lavori degli anni '80, e in particolare quelli con i quali Belting offre il suo contributo ai progetti *Funkkolleg Kunst* e *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, quest'ultimo da lui stesso co-diretto. Egli si riallaccia alle ricerche sul Rinascimento italiano condotte da Jacob Burckhardt negli ultimi decenni della sua vita, dal libro sull'architettura uscito nel 1867 ai lavori, non portati a compimento, sulla pala d'altare e sui generi della pittura [1]. Oltre a ciò ricorda, come esempi del medesimo orientamento metodologico e tematico, gli studi di Hellmut Hager e quelli, più recenti, di Henk van Os sulla pala d'altare italiana [2]. Ponendosi sulla loro scia, l'indagine beltinghiana si rivolge agli usi e alle destinazioni dell'opera come tale, secondo un'ottica pluriprospettica in cui, come già in *Das Bild und sein Publikum*, anche l'aspetto formale è sottratto a una "storia interna dell'arte" di stampo wölffliniano.

È interessante notare che il programma burckhardtiano era visto dal suo stesso autore come una svolta, almeno per certi versi, rispetto all'impostazione da lui seguita in precedenza, anche se, va detto *en passant*, tracce e annunci di esso possono già essere rinvenuti in opere come *Der Cicerone* [3]. Dal canto suo, Belting sottolinea come Burckhardt individuasse fin da allora un limite nella tendenza a considerare la storia dell'arte nei termini di pura storia stilistico-formale: è questo l'aspetto fatto risaltare, in primo luogo, delle ragioni per cui lo storico svizzero si proponeva di affiancare, a quella che lui stesso definiva «storia dell'arte narrata», una «rappresentazione secondo soggetti e generi», capace di mettere in evidenza «le forze motrici che hanno dominato l'insieme dell'arte», ovvero i preliminari della creazione artistica [4]. In tal senso, egli aveva impostato la ricerca in maniera che la storia della pittura, e nella fattispecie della pittura rinascimentale, potesse essere condotta lungo un binario duplice, storico-culturale e stilistico, e venire così trattata «secondo soggetti e compiti» (*nach Gegenständen und Aufgaben*) da un lato, e «secondo mezzi e capacità»

(*nach Mittel und Kräften*) dall'altro [5]. Quest'impostazione, però, fu destinata a non trovare seguito: secondo Belting, la storiografia artistica non procedé lungo la direzione auspicata dal grande storico svizzero per una malintesa presa di posizione in difesa dell'autonomia dell'arte e della libertà dell'artista, che implicava il cogliere, in tale direzione, il rischio di far deviare la disciplina verso una più generale storia della cultura [6].

Si trattava di un rischio che lo stesso Burckhardt aveva paventato, fino a concludere, in un manoscritto, che la propria posizione poteva sembrare, in qualche modo, un «de-deificare» (*entgöttern*) la storia dell'arte: tale, infatti, era il giudizio a cui per lui poteva dare adito un'esposizione «per materie e generi» [7]. Egli si rendeva conto dell'unilateralità di una storia dell'arte come storia degli artisti narrata cronologicamente, perché «essa ci fa troppo credere che gli artisti avevano scelto liberamente i propri compiti, mentre invece lavoravano sotto il dominio di precedenti che si sviluppavano progressivamente»; d'altra parte, questa "de-deificazione" non era assoluta e incondizionata, giacché egli restava pur sempre convinto della necessità di narrare la storia dell'arte del Rinascimento come storia degli artisti, in base all'idea che «allo spirito bisogna pur sempre lasciare *sa large part*» [8]. Per tutte queste ragioni, il tentativo da lui intrapreso si poneva nei termini di una doppia considerazione, nella quale l'approccio storico-culturale non doveva sostituire, bensì integrare, quello stilistico.

L'alternativa che soggiace alle critiche mosse a Burckhardt si ritrova quindi, innanzitutto, nell'impostazione seguita dallo storico svizzero; contemporaneamente, però, come abbiamo appena visto, è qui presente anche una risposta a esse, nella forma di un tentativo di dar conto dell'approccio duplice che la storia dell'arte doveva seguire. Belting, che certo non può condividere il richiamo allo spirito e la fede che Burckhardt, in tal modo, dimostrava nei confronti del concetto di genio, concorda però con lui a proposito del dilemma in questione: anzi, lo riformula in termini più generali, come alternativa tra arte e storia, nel momento stesso in cui ne stigmatizza la falsità [9].

Se ciò è quanto Belting sosteneva negli scritti degli anni '80, in quello più recente sulla fine della storia dell'arte egli osserva che la ricerca storico-artistica «ha posseduto per lungo tempo un concetto di arte troppo ingenuo e troppo sfocato», che non le ha permesso di cogliere nella singola opera le diverse funzioni: conseguentemente, essa ha impostato il problema secondo l'interrogativo, giudicato ora come «inutile disputa», «se una data opera abbia portato a compimento se stessa solo nell'arte, o se sia stata anche un medium della società (religione, cultura)» [10]. Ancora una volta, quindi, si ripresenta quell'alternativa in precedenza giudicata falsa, e, ancora una volta, si ripropone la tematica burckhardtiana del doppio binario, stilistico e storico-culturale.

Nell'ottica di Burckhardt, la risposta all'interrogativo consisteva nel mantenere la ricerca in una posizione di mezzo rispetto alla via duplice che si apriva per la storia dell'arte: da un lato, la considerazione della disciplina come «ancella della storia», e dall'altro, viceversa, la considerazione della storia della cultura come semplice «sostegno» per la storia dell'arte [11]. Belting invece, dal canto suo, imposta il problema a partire dalla tematizzazione della storicità del concetto di arte, criticando, in questo modo, non tanto la legittimità di un approccio stilistico – abbiamo visto quanto sia articolato il discorso beltinghiano sullo stile – quanto, piuttosto, la pretesa di una storia dell'arte introdiretta a valere come disciplina universale, capace di estendere il suo ambito «dall'età della pietra fino a oggi», senza però chiedersi se i propri oggetti di studio «siano sempre stati creati con la nozione di arte» [12]. Rispetto a Burckhardt, che considerava la questione dal punto di vista delle scelte metodologiche da affrontare e, in quest'ottica, considerava entrambi i percorsi come legittimi [13], Belting discute perciò preliminarmente il problema metascientifico delle condizioni di possibilità di quelle stesse scelte metodologiche, individuando così nel dilemma arte-storia, e conseguentemente negli approcci nati dal mantenimento di questo dilemma, un errore da evitare. Ma, oltre all'esigenza di eliminare la falsa alternativa tra arte e storia, si presenta qui anche un'altra esigenza: quella di integrare la storia dell'arte con una storia dell'immagine.

Iconologia, storia dello spirito e storia della cultura

Un'accusa simile a quella rivolta a Burckhardt sembra essere quella che lo stesso Belting muove al Panofsky teorico del metodo iconologico, nel momento in cui osserva che questo procedimento, rivolgendosi al solo contenuto e non alle opere in quanto tali, perde di vista i soggetti effettivi della storia dell'arte. In questo modo, egli continua, la proposta panofskiana si avvicinerebbe a una prospettiva ancora una volta derivata dalla scuola di Vienna: la "storia dell'arte come storia dello spirito", legata al nome e all'opera di Max Dvořák [14]. Si apre qui un problema interpretativo, la cui consistenza è dovuta al fatto che Belting non offre una caratterizzazione o una propria lettura né della *Geistesgeschichte*, né tanto meno dei rapporti intrattenuti con essa dall'iconologia, ma si limita a osservare, in relazione a quest'ultimo punto e ancora in sintonia con Georges Didi-Huberman, come il programma panofskiano pervenga a quella che il suo stesso autore definiva una «storia dei sintomi culturali» [15]: di qui anche la rivendicazione, per la storia dell'arte connotata iconologicamente, della qualifica di disciplina umanistica.

La vicinanza dell'iconologia con la storia dello spirito è stata più volte osservata criticamente in Panofsky [16]: nel caso di Belting, il ri-

lievo, malgrado la stringatezza con cui è espresso, si presta a mostrare contemporaneamente la vicinanza e la distanza della posizione di Panofsky con quella burckhardtiana, perlomeno nell'interpretazione che egli dà di ambedue. L'accusa secondo cui l'iconologia avrebbe "diluito" la storia dell'arte in un discorso più ampio, che perde di vista lo specifico storico-artistico come tale, appare, per quanto ciò possa a prima vista sorprendere, una ripresa di un rilievo proveniente soprattutto dai sostenitori della storia dello stile, come, per esempio, da un erede della tradizione viennese quale Otto Pächt [17]. Dello stesso tenore è non solo, come abbiamo visto, l'accusa implicita a Burckhardt riportata e respinta da Belting, ma anche quella rivolta a Dvořák che si ritrova, per esempio, nella *Storia della critica d'arte* di Lionello Venturi, secondo la quale lo storico boemo avrebbe considerato le opere d'arte «come documenti di filosofia e religione», e avrebbe loro attribuito «valori intellettuali e religiosi con tale insistenza [da perdere] di vista l'autonomia dell'arte» [18]. L'analogia o la corrispondenza fra tali critiche è del resto comprensibile, se pensiamo al legame comunemente istituito, soprattutto in ambito formalistico e anche dallo stesso Venturi, tra la *Kulturgeschichte* burckhardtiana e la *Geistesgeschichte* di Dvořák, e all'avvicinamento che poi Belting, ma non solo lui, attua tra quest'ultima e l'iconologia [19].

Sembra dunque che, di fronte alle stesse critiche, rivolte a Burckhardt e a Panofsky, Belting si comporti in due modi diversi, impegnandosi, per così dire, a "salvare" più il primo e meno il secondo: mettendo però a fuoco la questione, vediamo che la differenza di comportamento è soltanto apparente. Innanzitutto, si tratta di considerare la "svolta" burckhardtiana, che accentua quella mancanza di sistematicità che già alcuni primi critici come Wilhelm Dilthey lamentavano in *Die Kultur der Renaissance in Italien*, e che conduce a privilegiare la prassi a discapito della teoria [20]. In secondo luogo, il problema ruota attorno al rapporto istituito tra arte e storia, che tanto i critici di Burckhardt quanto Panofsky, per lo meno per Belting, considerano come ambiti separati e alternativi. Le accuse a Burckhardt muovono dal punto di vista di una difesa dell'autonomia dell'arte e della libertà dell'artista, ma esse, secondo Belting, non tengono conto del fatto che un'opera diviene tanto più intelligibile quanto più la si mantiene nel proprio contesto: se quella fra arte e storia si rivela così una «falsa alternativa», l'interrogativo se una certa opera abbia realizzato se stessa solo in quanto arte, oppure anche come *medium* della società e della cultura, si rivela un'«inutile disputa». L'iconologia, dal canto suo, nel considerare non l'opera ma solo il suo contenuto, e nel confermare così una divisione tra critica formale e critica contenutistica, mostrerebbe di essere figlia proprio di quella «falsa alternativa», frutto dell'elaborazione di una storia *ad hoc* per l'arte: la storia interna dell'arte, appunto [21].

Ricostruendo le vicende del proprio campo disciplinare, Belting si

richiama alle analisi di Hans Robert Jauß, per tracciare un parallelo tra storia della letteratura e storia dell'arte: come già Jauß nel proprio ambito, anch'egli rinviene nello sviluppo storico della sua materia una «frattura fra la considerazione estetica e quella storica», di cui anche la «metafisica estetica della *Geistesgeschichte*» fu una manifestazione [22]. Belting, in definitiva, contrariamente ad altre interpretazioni, e tenendo conto anche delle conseguenze della svolta burckhardtiana, tiene distinte storia della cultura e storia dello spirito, e riscontra in quest'ultima, così come nell'iconologia, l'appartenenza a quel canone moderno della storia dell'arte di cui riscontra la fine. Già abbiamo visto come la critica a Panofsky condotta negli scritti sulla fine della storia dell'arte resti ferma sul piano metascientifico, senza entrare nel merito del modo in cui Panofsky stesso articola la sua proposta teorica [23]. Qui ne abbiamo una conferma, visto che tale proposta resta priva di un approfondimento, per essere considerata soltanto nei suoi tratti più generali, ma anche più generici: così, nell'ottica della separazione idealistica di forma e contenuto, di arte e storia, essa finisce con l'essere assimilata alla storia dell'arte come storia dello spirito.

L'opera tra funzione e contesto

Il rapporto che si instaura tra l'esigenza di fare a meno dell'alternativa arte-storia e l'intento di indirizzare la ricerca all'esame dell'opera nel suo contesto è mostrato esemplarmente da un'affermazione come questa che segue, contemporaneamente punto di partenza e di arrivo dell'intera questione:

> Un lavoro creativo diviene tanto più intelligibile se lo si situa nel contesto della sua funzione (tavola d'altare, quadro da collezione, monumento, ecc.) e nella cornice della società di cui simboleggia gli ideali e le mentalità [24].

Legare l'opera al contesto funzionale e sociale non può però implicare una semplice sostituzione della storia dello stile con la storia sociale dell'arte. Belting, nonostante la consapevolezza della «pressione» a cui il concetto di opera è sottoposto, mostra bene in che senso essa continui per lui a costituire una *pièce de résistance*, affermando che «è sempre la struttura dell'opera ciò che tiene desta la nostra curiosità», e che «tutto quello che l'opera ha da dire è espresso nella sua struttura o espressione visiva, pure se tutti tendiamo troppo spesso a selezionare ciò che corrisponde a un discorso dato» [25]. La convinzione nella centralità dell'opera, già espressa con più forza in *Das Ende der Kunstgeschichte?*, è la ragione per la quale, allo studioso tedesco, non appare auspicabile che la storia sociale dell'arte prenda il posto della storia dello stile [26]. Se è vero, d'altronde, che il concetto di opera è

stato messo in crisi, è anche vero, però, che la stessa storia dello stile ne negava i diritti, in quanto faceva dell'opera «nient'altro che l'elemento giustificativo per i mutamenti stilistici indagati» [27]. A questa convinzione, si lega un argomento di tutt'altro genere, secondo il quale la speranza riposta nella storia sociale dell'arte, o in sistemi esplicativi analoghi, si rivela illusoria «perché il tempo per uno schema narrativo vincolante è finito» [28].

È evidente che si tratta di due motivazioni dal peso diverso, giacché un conto è liquidare la storia sociale dell'arte sottolineando la centralità dell'opera, e della sua struttura come portatrice di tutto ciò che l'opera ha da dire, e un altro conto è dichiarare di farne a meno perché il tempo delle "grandi narrazioni", comunque poi Belting le intenda, è terminato [29]. Tuttavia, nella sua ottica i due argomenti sono strettamente connessi tra loro. Già nel libro del 1983, si affermava che, perduta la «fiducia in una grande e convincente narrazione», si affaccia di conseguenza la necessità di una riformulazione del discorso storico-artistico, in cui è proprio l'opera a balzare in primo piano [30]. Come sappiamo, non si tratta più di comprendere questa secondo l'ottica formalista, che, facendone l'oggetto di una storia autonoma, la isola dal proprio contesto e la defrauda «dell'ampia ridondanza di realtà di cui era stata dotata»: in tal modo, si riproporrebbe infatti quel «comune denominatore della storiografia artistica» che, a partire da Vasari, è consistito «in una nozione ideale di arte che successivamente si traduce in storia dell'arte» [31]. Nel mutato panorama teorico e artistico contemporaneo, non è più possibile considerare l'opera come una forma autonoma e isolata, come Belting scriveva già nel 1978, in un saggio dedicato proprio a Vasari:

> La forma è tanto profondamente intrecciata con il materiale, la tecnica, il contenuto, la funzione e lo scopo di un'opera – insomma con la categoria oggettuale a cui l'opera appartiene – che non può essere semplicemente estratta da tale tessuto come «forma pura» per essere raffrontata con altre forme a dimostrazione della trasformazione storica [32].

Seguendo percorsi in parte indipendenti, Belting si allinea così a quelle posizioni che, mostrandosi critiche nei confronti dell'autonomia dell'arte e della sua storia, leggono nell'estetica moderna e nella storia dell'arte progetti di autolegittimazione della Modernità, che passano attraverso la delimitazione dell'estetica come campo disciplinare separato e attraverso la giustificazione dell'arte come puro fatto estetico. La fine della storia dell'arte ha per lui questo sfondo, che però non si traduce in riferimenti precisi e puntuali o nel riconoscimento esplicito di un debito teoretico, ma assume piuttosto l'aspetto di una condivisione di un discorso generalmente diffuso: egli si limita, così, a rimandare all'«odierno dibattito teorico», astenendosi esplicitamente «dal citare i nomi e tratteggiare le posizioni e gli approcci più importanti» [33].

Costituisce comunque un tratto originale proprio il fatto che la fine del «tempo per uno schema narrativo vincolante» sia messa strettamente in relazione col venire in primo piano dell'opera, cioè con la constatazione che «ogniqualvolta la *storia dell'arte* è sembrata esaurita come tema, si è offerta come alternativa l'*opera d'arte*», con la sua esistenza fisica e il suo carattere localizzato [34]. Seguendo quest'ottica, e tenendo conto anche delle acquisizioni alle quali lo stesso Belting perviene in *Das Ende der Kunstgeschichte*, potremmo anzi aggiungere che pure la «pressione» a cui il concetto di opera è sottoposto e i relativi dubbi circa la sua «coerenza in struttura e significato» sono leggibili nel medesimo senso. Egli, però, mentre ritiene che per questo motivo una storia sociale dell'arte non sia più proponibile, continua invece, ciononostante, a servirsi del concetto di opera, sia pure in una versione "indebolita".

Il richiamo a Funkkolleg Kunst

Alla contestualizzazione dell'opera è dedicato, in particolare, il capitolo scritto per *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. In esso, le prime pagine ribadiscono che, entrato in crisi il canone basato sulla critica stilistica e su una considerazione esclusivamente estetica dell'arte, l'opera balza in primo piano, e il discorso su di essa, invece di essere imperniato su un unico metodo, deve essere rivolto a considerare uno «spettro di possibilità» che hanno lo scopo di osservare l'opera nel contesto «in cui sorse e per cui fu determinata» [35]. L'esigenza di rivolgersi all'individuazione del contesto dell'opera procede, pertanto, di pari passo con quella di servirsi di più indirizzi d'indagine: entrambe, anzi, nascono dalla stessa necessità, quella di tener conto, nella ricerca, di più fattori. Belting è convinto che, in tal modo, possano essere dischiusi più concretamente certe caratteristiche dell'opera e certi ambiti d'indagine di cui finora non si era granché tenuto conto, come «genere, medium e tecnica», il legame con il luogo e l'esperienza che in esso storicamente se ne è fatta, e lo stesso contenuto, visto però nel rapporto che la scelta della struttura formale istituisce con esso [36].

Bersaglio polemico divengono, perciò, quelle concezioni che vogliono l'arte come un fatto isolato, al di là del tempo e della cultura:

> Chi oggi vuole esperire solo l'atemporalità dell'arte minimizzerà tali fattori e valuterà l'informazione storica puramente come complemento, e non come autentico aiuto per l'interpretazione della forma. Egli non vorrà neanche prendere in esame il fatto che talvolta lo status atemporale di un'opera diviene più chiaro se visto sullo sfondo delle tendenze legate al suo tempo, anziché in un'ottica in cui tale status è soltanto affermato. Infine, egli protesterà più che mai vedendo che nelle pagine seguenti l'arte è intesa non come qualcosa di universale, ma come impostazione di uno specifico problema culturale legato all'opera o all'immagine [37].

In questo scritto, pertanto, così come in genere nei lavori degli anni '80, anche il carattere artistico non è visto come dipendente da una nozione ideale che precede l'opera e la costituisce, appunto, come opera d'arte, bensì è risolto come problema culturale specifico, da analizzare nell'insieme dei fattori che concorrono alla determinazione dell'opera stessa.

È in quest'ottica che viene introdotto il concetto di funzione, concetto che lo stesso Belting nota essere divenuto d'uso corrente nella caratterizzazione del rapporto tra opera e contesto [38]. Tale introduzione sembra perciò essere in qualche modo obbligata, nonostante quanto egli avesse in precedenza affermato a proposito dei lavori di Burckhardt e di quelli successivi di Hager e van Os, che poteva far pensare a una sorta di *damnatio memoriae* nei confronti dei primi, e a un carattere di sporadicità per i secondi. L'aprirsi di un vasto dibattito, soprattutto in Germania, all'interno del quale il progetto collettivo *Funkkolleg Kunst* rappresentò uno dei momenti salienti come incontro di un'intera generazione di studiosi, gli suggerisce invece l'esigenza, scientifica e didattica insieme, di ricostruire in breve la storia della nozione e di eliminare, contemporaneamente, alcuni malintesi [39].

Funkkolleg Kunst era un progetto che partiva dal rifiuto della considerazione dell'arte come qualcosa di dato, e ne leggeva la storia alla luce del mutamento delle quattro funzioni principali che, secondo gli autori, le opere hanno assolto nel corso dei secoli: funzione religiosa, estetica, politica e illustrativa [40]. Come anche Belting sottolinea, in base a quest'orientamento non veniva più proposta una successione temporale di opere, «bensì un repertorio di funzioni, che si compenetrano e talvolta si sostituiscono a vicenda» [41].

L'iniziativa suscitò un dibattito assai vivace, all'interno del quale Gottfried Boehm ravvisò il presentarsi di un rischio, quello di mettere tra parentesi ciò che l'arte ha di più specifico, da lui individuato nella dimensione fenomenologica dello sguardo: *Funkkolleg Kunst* avrebbe portato avanti, in fin dei conti, un'analisi di storia sociale, sia pure intesa in senso critico, secondo quello che era del resto l'atteggiamento corrente della disciplina a partire dal '68 [42]. A ben vedere, Boehm non negava di per sé l'impostazione funzionalista, ma ne stigmatizzava l'esclusività dell'impiego, di contro a un uso mediato da altri orientamenti: se così fosse invece stato, gli autori del progetto avrebbero evitato di perdere aspetti necessari all'indagine, e non avrebbero promosso un'impostazione in cui «una storia dell'arte senza arte è […] innalzata a programma» [43].

La difesa spettò a Willibald Sauerländer, il quale lamentò il fatto che Boehm si muoveva ancora nell'ottica di quello che, storicamente, era stato il dilemma della disciplina, divisa tra l'attenzione alla bellezza di un oggetto divenuto apparentemente atemporale – l'opera – e l'interesse alla ricostruzione delle condizioni storiche [44]. Proprio un'ini-

ziativa come *Funkkolleg Kunst* mostrava, invece, di aver superato quel dilemma: ciò che infatti essa aveva di mira non era l'analisi ricostruttiva delle funzioni che l'arte storicamente aveva assolto – il che avrebbe significato sposare un'impostazione di taglio positivistico – ma, piuttosto, l'indagine di come il mutare delle funzioni influisca sulla struttura dell'opera, producendo nuove forme e promuovendo nuove strategie comunicative [45]. Werner Busch, curatore del progetto, riprendendo a questo proposito il concetto di norma estetica da Jan Mukařovský, interpretava la funzione come regolata normativamente da un consenso sociale, implicito o esplicito. Distaccandosi però parzialmente dalle analisi del teorico ceco, nei contenuti più che nella prospettiva, egli ampliava il discorso al di là del fatto estetico, per leggere ogni cambiamento nella funzione di un'opera come legato al mutamento di una norma, cioè delle aspettative riposte in essa: secondo questa lettura, l'opera, quale che sia poi l'effettiva risposta al mutamento, di accettazione oppure di rifiuto, reagisce comunque «necessariamente con un cambiamento della struttura» [46].

Possiamo sorvolare sull'accusa di logocentrismo, che non ci risulta sia stata mossa, ma che pure potrebbe essere avanzata a un'idea che, sebbene gli studenti avessero a disposizione un fascicolo contenente le illustrazioni, e benché gli stessi testi fossero corredati da figure, era comunque basata sul comunicare l'arte e la sua storia attraverso un *medium*, la radio, in cui l'immagine non è presente: da questo punto di vista, convincono le affermazioni di Sauerländer sul carattere sperimentale dell'iniziativa, «francamente inusuale, perfino sconcertante, ma proprio per questo anche stimolante», in quanto rimetteva in discussione il modo in cui uno storico dell'arte è abituato a comunicare i contenuti del proprio sapere [47]. Più interessante è, invece, un cenno dello stesso Belting, che compare nell'appendice bibliografica di *Das Ende der Kunstgeschichte*, secondo il quale il progetto curato da Busch si pone già nell'ottica di una storia dell'immagine [48]. Nonostante questo cenno, e nonostante l'osservazione di Boehm sul rischio di una storia dell'arte senza arte, a ben vedere proprio tale nozione continua a mantenere in *Funkkolleg Kunst* una posizione centrale, rispetto a come poi si è venuta configurando la storia dell'immagine, anche nello stesso percorso beltinghiano.

Com'è ovvio, non è qui in discussione l'esistenza di «atteggiamenti estetici», per usare l'espressione di Meyer Schapiro, e il rilevamento della loro importanza anche in opere non create specificamente per essere apprezzate dal punto di vista estetico, e in contesti in cui la nozione moderna-occidentale di arte è assente [49]. Un conto, infatti, è riconoscere il ruolo e la significatività di tali atteggiamenti; un conto è, invece, porre l'accento sul termine e sulla nozione di arte, come fa invece Busch sin dal titolo e dall'introduzione, attribuendo alla natura estetica uno statuto privilegiato rispetto alle altre funzioni che l'opera

può assolvere. Egli scrive, infatti, che le varie funzioni dell'arte possono «rendere possibile l'apparenza estetica individuale dell'opera d'arte, ma non sostituirla», mentre «al contrario, tutte le funzioni non estetiche sono senz'altro sostituibili» [50]. Giocando poi sulla polisemia del termine 'estetico', egli continua affermando che «l'opera d'arte è sostanzialmente di natura estetica», in quanto «comunica il proprio senso esteticamente, vale a dire sensorialmente», ma poi precisa che, se da un lato l'estetico può trovarsi «al servizio delle più diverse funzioni», dall'altro lato può anche assurgere a funzione in sé, quando l'opera si presenta come autonoma [51]. La centralità della nozione di arte intesa in senso estetico, pertanto, non sembra essere messa in discussione e, anzi, risulta confermata dalle affermazioni programmatiche di Busch, malgrado gli allarmismi di Boehm e il cenno di Belting, che sicuramente ha cercato, con esso, di fornire qualche elemento retrospettivo utile al rintracciamento di una genealogia per la storia dell'immagine, per metterne in luce, se non altro, gli aspetti funzionalisti.

Da Funkkolleg Kunst *a* Kunstgeschichte. Eine Einführung

Il fatto che Belting, subito dopo la partecipazione al progetto *Funkkolleg Kunst*, avesse promosso l'iniziativa *Kunstgeschichte. Eine Einführung* è interpretato da Mariusz Bryl come una critica al progetto stesso: il nuovo volume, curato dallo studioso insieme con Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Martin Warnke e Sauerländer, sarebbe stato infatti pensato come una «tribuna» per quelle opzioni teoretiche che in *Funkkolleg Kunst* non avevano trovato posto, e, in particolare, per l'orientamento femminista e per l'iconica [52]. Sul piano delle scelte teoriche, inoltre, la critica investirebbe, per Bryl, lo stesso concetto di funzione e il suo impiego:

> L'aspetto polemico nei confronti di *Funkkolleg "Kunst"* consisté nel sottolineare il contesto letterale, spaziale, nell'intento di concretizzare e storicizzare il concetto di funzione. Belting temeva infatti l'alienazione e l'assolutizzazione della categoria di funzione, che in *Funkkolleg* cominciò a vivere di vita propria, come se fosse una categoria universale, superiore alla concreta opera d'arte [53].

A ben vedere, nel contributo beltinghiano a *Kunstgeschichte. Eine Einführung* non vi è traccia di tali rilievi, né essi si ritrovano nell'introduzione generale al volume scritta da Dilly o negli altri saggi, a cominciare da quello, di taglio ancora introduttivo e programmatico, di Warnke [54]. Ma a non convincere è l'intera ricostruzione, in quanto le opzioni che secondo Bryl non avrebbero trovato posto nel primo progetto, se è vero che sono assenti nei volumi ricavati dal corso, compaiono però, invece, nell'ultima unità dei quaderni per gli studenti, così come proprio qui compare la prima stesura del saggio destinato

poi da Belting a *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. L'ultima unità, infatti, in cui si tenta un bilancio sul tema "arte e funzione", presenta tre contributi integrativi, dedicati, nell'ordine, all'approccio storico-funzionalista – la prima stesura del saggio di Belting – all'approccio femminista e all'approccio ermeneutico – quest'ultimo scritto da Max Imdahl, in cui lo studioso espone, pur senza usarne il termine, la propria proposta teorica da lui stesso battezzata come 'iconica'[55]. Bisognerebbe, semmai, chiedersi perché questi contributi non siano poi stati pubblicati nei volumi tratti da *Funkkolleg Kunst*, ma, ad ogni modo, vi è ancora da notare, in risposta a Bryl, che in *Kunstgeschichte. Eine Einführung* è del tutto assente l'iconica di Imdahl, e anzi lo studioso non compare nemmeno nell'indice dei nomi [56].

Circa poi la presunta critica al concetto di funzione, sono da osservare due cose. In primo luogo, Belting, come abbiamo visto, sottolinea l'importanza di *Funkkolleg Kunst*, dovuta al rifiuto della considerazione dell'arte come di qualcosa di dato, in nome di un'indagine attenta al legame dell'arte stessa con le diverse funzioni, dalle quali riceve significato. Egli aggiunge, è vero, che in tale progetto il tentativo compiuto è più importante delle singole risposte, ma in ciò non si può certo vedere una lamentela per il rischio di assolutizzazione che il concetto di funzione correrebbe [57]. Vi è però, subito dopo, più che una critica un avvertimento, che per il suo carattere è estendibile all'orientamento funzionalista in generale, al di là del caso specifico di *Funkkolleg Kunst*. Qui Belting sembra fare sua una parte delle osservazioni di Boehm, nel momento in cui sottolinea che l'orientamento in questione possiede ancora un carattere sperimentale, e che tale carattere può essere però aggirato se si tiene presente che esso «né può fornire alcuna regola generale sicura per la prassi storico-artistica, né può aspirare ad alcun monopolio» [58]. Egli, insomma, ancora una volta, si mostra ben consapevole della parzialità di questo come, implicitamente, anche degli altri indirizzi presi in esame in *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, i quali, presi singolarmente, non possono aspirare a circoscrivere tutti i molteplici aspetti di un'opera d'arte: l'avvertimento riguarda, quindi, non il pericolo di un'assolutizzazione e di un'alienazione del concetto di funzione, ma, semmai, il rischio di un'assolutizzazione dell'orientamento stesso.

In secondo luogo, l'eventualità che a essere assolutizzata sia la categoria di funzione è scongiurata perché, come anche Belting osserva, l'analisi è condotta da un punto di vista storico, cioè assumendo come oggetto della ricerca il mutamento storico delle funzioni e il modo in cui le opere, nella loro struttura, reagiscono a tale mutamento [59]. Questo era anche il nucleo della difesa di Sauerländer, e, in quest'ottica, bisogna osservare come Busch avesse insistito sul carattere dinamico del concetto di funzione, proprio per evitarne qualsiasi ipostatizzazione. Per lui, infatti, tale concetto doveva essere pensato in modo da poter

rendere conto dei cambiamenti storici, della complessità e del carattere pluriprospettico dell'opera: al contrario di un pezzo di una macchina, che è definito dalla funzione che svolge nella totalità del meccanismo stesso, l'opera d'arte appare, come viene detto, «multifunzionale», in quanto può mutare la sua funzione e, attraverso tale mutamento, mutare se stessa e mostrarsi in tal modo soggetta alle vicende storiche [60].

Per tornare a Bryl, insomma, occorre notare non solo che la critica da lui attribuita a Belting non compare nei testi dello studioso, ma che pure la stessa critica in sé, al di là della sua paternità, è difficilmente sostenibile, per lo meno nei termini in cui egli la presenta. Allo studioso polacco va dato atto di aver colto e, anzi, assegnato il giusto peso al rilievo dato da Belting al contesto spaziale, ma anche questo, più che una critica o un "correttivo" rispetto ai rischi di un'assolutizzazione del concetto di funzione, appare in sintonia e in continuità con l'importanza che già esso aveva negli studi beltinghiani precedenti.

A *Funkkolleg Kunst*, forse, potrebbero essere mosse altre osservazioni, quale quella di avere considerato la funzione soltanto in senso referenziale, facendola coincidere, in definitiva, con l'uso delle opere in un contesto dato [61]. È un rilievo, questo, che riguarda anche Belting, dal momento che proprio in tal modo, come abbiamo visto, viene caratterizzata la funzione in *Das Bild und sein Publikum*. Notiamo ancora come non venga fornita pressoché nessuna giustificazione del modo in cui, nel progetto diretto da Busch, sono state individuate le funzioni religiosa, estetica, politica e illustrativa come funzioni principali che l'arte avrebbe assolto nel corso della sua storia: esse sono presentate in termini non problematici, come qualcosa di dato, e l'unico argomento addotto per motivare la loro scelta è quello della loro importanza [62]. Infine, ed è un'osservazione che riguarda anche il Belting di *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, nonostante la tematizzazione del concetto di funzione, nonostante il riferimento ai suoi impieghi nelle varie discipline – così in Busch – e alle sue vicende nell'ambito dell'arte e della sua storia – così sia in Busch, sia in Belting – manca in entrambi una definizione di questo termine [63]. Busch rifugge espressamente dal fornirla, ritenendo che solo nei singoli casi possa essere indagato il modo specifico in cui un'opera assolve la sua funzione, giacché rispetto a esso sussistono diverse possibilità, di cui un discorso più generale – relativo, per esempio, alla pala d'altare o al monumento in quanto tali – non riuscirebbe a dare conto: in questo, è ipotizzabile un ulteriore richiamo a Mukařovský, relativo alla tesi secondo cui la norma convive con l'individualizzazione del fatto estetico [64]. Belting, dal canto suo, non affronta neppure l'argomento, ma forse è possibile cogliere, dietro le righe, una risposta in negativo, laddove afferma che nel suo saggio non intende proporre alcun metodo, ma affrontare invece l'argomento dell'opera in contesto secondo uno «spettro di possibilità» [65]. L'unica definizione che egli offre, dunque, resta quella di *Das Bild und sein Pu-*

blikum ricordata in precedenza: se in questo testo, quindi, manca una tematizzazione del concetto, è però presente una definizione, laddove, negli scritti degli anni successivi, anche quando viene portata avanti una tematizzazione, a mancare è, invece, proprio la definizione.

Il museo, la storia dell'arte e la morte dell'arte

Controparte dell'indirizzo contestualista è, per Belting, l'analisi del ruolo del museo. Ai suoi occhi, l'ingresso dell'opera nel museo, con il conseguente concentrarsi esclusivo verso un ordinamento secondo scuole e stili, dissolve il contesto in cui e per cui l'opera era stata creata: ciò che quindi appare, a prima vista, come un atteggiamento di tipo storicistico si rivela invece, paradossalmente, come un procedimento che dota l'opera di un'«esistenza astorica» [66]. Nel saggio di *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, al tema del museo è dedicato solo un cenno; al contrario, in altri lavori più recenti, Belting si sofferma più diffusamente sul significato e sulla trasformazione del ruolo di quest'istituzione nella contemporaneità. Egli descrive tale trasformazione servendosi della formula icastica del passaggio da «luogo della formazione» a «luogo della fantasia» (*Ort der Bildung – Ort der Phantasie*), mentre, nel discuterne il futuro, auspica che il museo possa divenire, da «luogo del sensazionale», «luogo della riflessione» (*Ort der Sensation – Ort der Reflexion*) [67]. Contestualmente, ne analizza anche il significato storico, che delle vicende contemporanee e future costituisce l'ovvia premessa, nella convinzione che «non c'è alcun dibattito sul museo che non sia anche un dibattito su quanto rimane dell'idea della storia dell'arte» [68]. Già da qui comprendiamo come, seguendo quest'impostazione, lo studioso tedesco si leghi a una vasta tradizione di studi che vede le vicende del museo strettamente connesse, fin dalla nascita, con quelle della storia dell'arte:

> È stata la storia dell'arte a racchiudere l'arte che ci è stata tramandata nell'immagine in cui abbiamo imparato a vederla. […] Tutto ciò che trovò posto in essa fu privilegiato come arte in contrapposizione con tutto ciò che vi era assente, del tutto similmente a ciò che accadde nel museo, dove fu raccolta ed esposta solo quell'arte che già aveva fatto il suo ingresso nella storia dell'arte. L'età della storia dell'arte coincide con l'età del museo. […] L'arte era stata prodotta già da lungo tempo, ma senza l'idea di portare a compimento una determinata storia dell'arte. […] Anche i musei furono realizzati con un'arte che era nata molto tempo prima e senza rapporto con quest'istituzione. Da allora, anche gli artisti vissero nella consapevolezza del museo e in considerazione dell'idea della storia dell'arte o in contrasto con essa [69].

L'idea universalistica dell'arte, affermatasi con l'illuminismo, si mantiene e anzi viene salvaguardata nell'età in cui la storia dell'arte si fonda come disciplina scientifica, tramite l'"invenzione" di un luogo in cui le singole arti si riuniscono sotto il principio universale – e singolare – di

arte: questo luogo è il museo, che si afferma così come «l'equivalente spaziale dello schema temporale della storia dell'arte», l'istituzione capace di rappresentarne la logica [70].

Tra l'ampia letteratura sul tema, la posizione di Belting si richiama, anche se solo con un breve cenno, a quella di Georges Duthuit: come abbiamo già osservato, è infatti da essa che lo studioso tedesco trae il giudizio di astoricismo a cui perviene André Malraux con la sua idea del *musée imaginaire*, e che giunge, secondo lui, a mettere in discussione la stessa identità e unità dell'opera d'arte [71]. Mentre, però, per Duthuit il museo costituisce direttamente «la conseguenza, il simbolo, la concretizzazione» dell'estetica filosofica moderna, che nasce contemporaneamente a esso, Belting preferisce invece intrecciare strettamente museo e storia dell'arte, fino a farne coincidere le vicende [72]. Duthuit sembra qui mostrare un'affinità con Hans Georg Gadamer, il quale vede nel museo e in istituzioni analoghe, come la sala da concerto, la concretizzazione di ciò che egli chiama «differenziazione estetica», espressione con cui intende l'autonomizzarsi sul piano estetico a cui va incontro l'arte nella Modernità [73]. A sua volta, Belting, intrecciando museo e storia dell'arte, mostra certo di ritenere che anche la storia dell'arte è una conseguenza dell'autonomia dell'arte, e anzi del sorgere di qualcosa che può essere definito arte in senso stretto; tuttavia, perché il museo nasca e si affermi come istituzione dotata di quei caratteri che storicamente ha assunto fino a noi – e perché, in fin dei conti, possa svolgere il suo ruolo di decontestualizzazione che ne costituisce un tratto distintivo – non sono per lui sufficienti né l'idea di un'arte autonoma, né quella di un'arte universale, ma c'è bisogno del quadro concettuale fornito dalla storia dell'arte, che salvaguarda quelle stesse istanze di autonomia e universalità e ne permette la concretizzazione in un luogo fisico.

Un'analogia più stringente tra le posizioni di Belting e quelle di Gadamer è forse riscontrabile nella tematizzazione della temporalità propria del museo [74]. Belting si limita, invero, a brevi cenni, come quello riportato sopra sull'«esistenza astorica» delle opere escluse dal loro contesto, così come, dal canto suo, lo stesso Duthuit, che circoscrive le sue osservazioni al rilevamento di un'esperienza diretta delle opere che il museo immaginario rende possibile, ma che si rivela fittizia [75]. Il discorso di Gadamer, invece, è più articolato, e si muove nell'ottica di un'indagine fenomenologica della temporalità dell'estetico [76]. Per Gadamer, la storicizzazione portata avanti dal museo nell'ordinare le opere secondo scuole, epoche e stili, presuppone un atteggiamento che le astrae dalla processualità del divenire, per considerarle tutte come simultaneamente compresenti e disponibili per l'atto della scelta ordinatrice. La coscienza storica, che si è resa concreta tanto nel museo quanto anche in certe manifestazioni artistiche, come l'eclettismo dell'architettura ottocentesca, fa per lui tutt'uno con la coscienza estetica,

proprio in virtù del carattere della simultaneità: essa porta dunque con sé un'idea impropria di contemporaneità, che, invece di salvaguardare le opere nel loro presentarsi, le rende tutte immediatamente accessibili allo sguardo dell'artista, dello storico e dello spettatore [77].

Belting, pur nella sinteticità delle sue affermazioni, mostra di muoversi in sintonia col discorso di Gadamer, centrandone il motivo di fondo. La simultaneità, che dota le opere nel museo di un'«esistenza astorica», è così alla base non solo dell'idea di stile come scelta, come mostra Gadamer con l'esempio dell'eclettismo architettonico ottocentesco, ma anche della storia dell'arte come disciplina scientifica. Belting, che pure identifica età del museo ed età della storia dell'arte, lascia implicito questo passaggio, ma, come abbiamo già notato, ne coglie le conseguenze allorché, in *Das Ende der Kunstgeschichte?*, osserva che la storia dell'arte, una volta impostosi l'indirizzo formalistico, aveva limitato il proprio compito interpretativo all'«ordinamento delle opere d'arte del *musée imaginaire* in una sequenza determinata da un legittimo sviluppo della forma»: ciò che è mostrato esemplarmente, per lui, dalla "storia dell'arte senza nomi" di Wölfflin e dalla "teoria generale dello stile" di Ludwig Coellen [78].

Belting vede convincentemente in Wölfflin colui che ha tenuto a battesimo l'idea della storia dell'arte senza nomi, l'idea, cioè, di una storia che si rivolge all'indagine dei nessi oggettivi che legano tra loro le opere, secondo i problemi di configurazione e rappresentazione visiva che via via si presentano, ancorché non esplicitati consapevolmente dagli autori [79]. Lo stesso Wölfflin doveva comunque precisare che, con essa, non intendeva certo né mettere in dubbio il valore dell'individualità soggettiva, né proporre una nuova storia dell'arte, bensì provare «ad affrontare per una volta la cosa da un altro lato, per trovare criteri storiografici che garantissero una certa sicurezza di giudizio» [80]. Nonostante questi limiti posti dallo storico svizzero alla propria teoria, però, affermazioni come quelle secondo cui chi visita una pinacoteca non può sottrarsi «all'impressione [...] che nella successione delle sale, per quanto i singoli individui e i popoli possano comportarsi in modo diverso, in fondo si manifesti tuttavia una crescita unitaria e uniforme», mostrano quella solidarietà di fondo tra il museo e la storia degli stili che è oggetto della critica di Belting [81].

Nel libro del 1995 sulla fine della storia dell'arte, lo studioso tedesco riprende la critica a Malraux, non solo, come accennato, analizzando le conseguenze che le sue teorie comportavano per la messa in crisi del concetto di opera, ma anche soffermandosi sul legame intrattenuto con l'idea di una *Weltkunst*, di un'arte mondiale. È un'idea, questa, che ha conosciuto uno sviluppo in anni più recenti, soprattutto in seguito all'affacciarsi della questione del postcolonialismo e all'affermarsi dei discorsi sul multiculturalismo e sulle minoranze, comunque intese. Secondo Belting, l'idea di un'arte mondiale è simbolo e illusione al

tempo stesso di una nuova unità del mondo e di una cultura libera da barriere; partendo dal presupposto che la rappresentazione di tutte le parti del mondo nella cornice di un progetto di mondializzazione della cultura, quale quello portato avanti, per esempio, dall'Unesco, richiede che anche l'arte sia inclusa, egli si confessa però scettico sul ruolo che la storia dell'arte debba assolvere in tale progetto [82].

La ragione di questo scetticismo mostra, anche qui, la distanza che separa lo studioso dalla concezione levistraussiana del *bricolage*, o meglio dalle conseguenze a cui essa è surrettiziamente esposta. La questione in gioco, infatti, è quella del riconoscimento del carattere storicamente e culturalmente condizionato della storiografia artistica: il modello narrativo della disciplina, sottolinea Belting, si è prodotto in riferimento all'arte europea, e non è un modello neutro che può essere applicato senza problemi alle altre culture; esso, anzi, «si è sviluppato in una propria tradizione di pensiero, in cui ha assolto compiti circoscritti e ha individuato la propria cultura come luogo dell'identità» [83]. Affermare il radicamento della storia dell'arte nel contesto europeo e considerarla come momento del riconoscimento dell'identità culturale non implica però, per Belting, sposare una visione – che definisce hegeliana – volta a escludere dalla storia il resto del pianeta: egli, piuttosto, intende mettere l'accento sul fatto che la storia dell'arte «necessita di cambiamenti strutturali se estesa ad altre culture, e non può semplicemente essere esportata in quanto tale nelle altre parti del mondo» [84]. In quest'ottica – ed ecco appunto la critica rivolta a Malraux – anche l'idea del *musée imaginaire* come raccolta mondiale si rivela, pertanto, «un'idea europea con un senso europeo» [85].

Nella lettura di Belting, la visione hegeliana della storia esclude il resto del mondo, negando le diverse specificità riscontrabili in esso: i parametri entro cui Hegel intendeva rinchiudere la storia si rivelano così, per quello che è stato detto fin'adesso, viziati dall'eurocentrismo [86]. Si tratta, cioè, di una concezione che sulla carta è universalistica, ma che, in effetti, è del tutto interna alla dimensione culturale europea: per Belting, se ne ritrova il riflesso nella stessa estetica del grande filosofo tedesco, la quale, ai suoi occhi, rappresenta il retroterra teorico che ha fornito la «legittimazione di una narrazione storica dello sviluppo dell'arte: un'arte di tutti i tempi e di tutti i popoli» [87]. L'estetica hegeliana è, così, alla base della moderna idea di arte mondiale, ma non solo: essa si pone anche alla radice di quel «fondamentale cambiamento» che la disciplina storico-artistica conobbe quando si emancipò dal sistema di valori estetici tradizionali e cessò di essere «la storia di una norma», come fu da Vasari in poi [88]. Tale norma, come sappiamo, è stata la norma classica, e Belting nota come, ancora in Wölfflin, sia proprio il classico il criterio rispetto a cui commisurare lo sviluppo interno delle forme lungo la storia [89].

Lo studioso tedesco sposa qui la critica di Ernst Gombrich, che

aveva visto, appunto, in Wölfflin ancora un sostenitore della norma classica [90]. Va però osservato, a parziale rettifica, che, se a questo proposito si può parlare di normatività, si tratta di una normatività di ordine superiore, insita direttamente nella teoria wölffliniana dell'arte e nella scelta delle categorie usate per operare le descrizioni. Ciò significa che Wölfflin si mostra classico nella sua concezione generale dell'arte, ma senza che da tale classicità vengano fatti dipendere giudizi e scelte di gusto [91]. Allo sviluppo delle forme e degli stili, infatti, non è assegnata alcuna connotazione normativa e valutativa; ciò perché l'autolegittimazione della storia dell'arte come disciplina scientifica, compiutasi in epoca post-hegeliana, comporta che il suo discorso sia condotto su un piano descrittivo, si mostri relativisticamente imparziale rispetto a qualsiasi norma prestabilita e non abbia a che fare con giudizi di valore, come del resto affermava esplicitamente proprio lo storico svizzero [92]. Di qui, l'abbandono e la sconfessione dell'idea di progresso in arte e l'assegnazione di un'eguale dignità a tutte le forme d'arte che si sono date nel corso della storia.

Può essere interessante riportare, in questo frangente, l'osservazione di Guido Neri secondo la quale la restituzione di autonomia alle forme artistiche estranee al classico «sembra una conseguenza quasi diretta della morte e trasfigurazione dell'arte (l'arte "bella", specificamente) di cui aveva parlato Hegel» [93]. Belting si muove sostanzialmente sulla stessa lunghezza d'onda, ma accentuando, rispetto alla cautela espressa da Neri, il ruolo della tematica della "morte dell'arte" nella costituzione della storiografia artistica moderna: secondo lo studioso tedesco, infatti, è proprio il carattere transitorio dell'arte ciò che in Hegel permette all'arte stessa di assumere una funzione storica, in seguito alla quale essa diviene «il soggetto di una storia dell'arte universale attraverso cui ricostruire la sua funzione» [94]. Le notissime affermazioni sull'arte come passato e sul bisogno attuale di una sua conoscenza scientifica non devono essere perciò interpretate nel senso di una "fine dell'arte" – tesi giudicata riduttiva, soprattutto se poi la si applica alla scena odierna – ma, innanzitutto, da un punto di vista interno allo stesso sistema filosofico hegeliano, in cui esse rivelano «un nuovo modo di intendere l'arte stessa caratteristico della sua epoca»: è proprio su questo nuovo modo di intendere l'arte che si basa, in fin dei conti, l'intero programma di una storiografia artistica intesa come disciplina scientifica e universalistica [95].

Anche la coincidenza già rilevata tra storia dell'arte e museo si annuncia nell'estetica hegeliana: coerentemente con i suoi assunti, e riprendendo in quest'ottica la lettura proposta da Joachim Ritter, Belting interpreta le affermazioni secondo cui l'arte nella sua forma «ha cessato di essere il bisogno supremo dello spirito» nel senso di una perdita del proprio mondo storico e della propria funzione a cui essa va incontro, e dalla quale consegue, come *pendant*, l'emancipazione estetica

dell'opera d'arte [96]. L'autonomia dell'arte sul piano estetico viene vista, pertanto, come l'implicazione più significativa del suo stesso carattere transitorio e della sua stessa "morte", e come ciò che «permette la sua nuova vita nel museo», senza più riferimento alcuno alla precedente localizzazione dell'opera e alle funzioni che essa assolveva [97].

Hegel, insomma, così conclude Belting, «produsse una giustificazione metafisica per il nascente museo d'arte» [98]: ai suoi occhi, si ha qui dunque una conferma della relazione sussistente, tanto dal punto di vista storico quanto da quello teorico, tra autonomia dell'arte, storia dell'arte e museo. Egli si lega, così, a quella linea interpretativa che ha sottolineato il ruolo concreto e attivo svolto dal sistema hegeliano, e anzi dalla stessa persona di Hegel, in occasione della nascita di un'istituzione particolare quale l'Alte Museum di Berlino. È la linea di cui si è fatto sostenitore soprattutto Beat Wyss, secondo cui è lecito interpretare il museo berlinese «come espressione divenuta pietra del sistema storico-filosofico di Hegel», sia per motivi teorici, e sia anche per motivi storici, in quanto il filosofo, benché non facesse parte della commissione preposta alla realizzazione del museo stesso, come membro del Wissenschaftlicher Verein di Berlino partecipò alle discussioni sulla sua progettazione e costruzione [99].

Il rinvenimento di un legame forte, tanto teorico quanto storico, tra il pensiero hegeliano e il museo è il motivo per il quale Belting si dice dubbioso dell'interpretazione proposta da Gianni Vattimo ne *La fine della modernità*, tendente invece a fare del grande filosofo tedesco un profeta dell'attuale «"esplosione" dell'estetica fuori dai limiti istituzionali che gli erano stati fissati dalla tradizione», e della negazione del museo che tale "esplosione" comporta [100]. Si deve ad Arthur C. Danto un breve tentativo di comparazione tra le prospettive di Vattimo, Belting e la propria, tutte e tre coinvolte, a suo avviso, con l'idea della fine dell'arte, idea che egli vede essere stata «nell'aria» nella metà degli anni '80 del secolo appena trascorso [101]. Danto, pur non sviluppando il confronto, separa comunque il proprio punto di vista e quello di Belting da quello del filosofo italiano, rivolto a un piano di discorso più ampio riguardante la fine della metafisica. Neanche Belting, dal canto suo, si sofferma a discutere il problema della morte dell'arte nei termini in cui è stato affrontato da Vattimo, né sul piano dell'impostazione teorica generale, né su quello dei contenuti, ma si limita a concedere che la «generale estetizzazione dell'esistenza», di cui questi parla, possa costituire nella contemporaneità un'esperienza effettiva [102]. Il punto su cui lo studioso tedesco concentra la sua attenzione, e su cui impernia la sua critica, riguarda piuttosto la posizione storica di Hegel: in quest'ottica, egli fa così notare che l'estetizzazione dell'esistenza e la negazione del museo poco hanno a che fare il grande pensatore, il quale, come «rappresentante della sua epoca», al contrario «esperì la fondazione del museo e la sostenne» [103].

Accanto alla giustificazione hegeliana, Belting valorizza la critica al museo rivolta negli stessi anni da Quatremère de Quincy, storicamente la prima e pressoché misconosciuta fino ad anni recenti [104]. Quatremère, ritenuto comunemente il "Winckelmann francese", è visto invece da Belting come rappresentante di una concezione che, in continuità con l'illuminismo, rivendica per l'arte una funzione etica e pedagogica: a questo riguardo, egli nota, per esempio, che, nella riflessione del critico francese, il concetto di imitazione non ha il significato, di matrice classicista, di un ideale per l'artista, ma quello di una massima morale rivolta verso il pubblico [105]. Ciò che a Belting preme mettere in evidenza è il fatto che, secondo Quatremère, l'ingresso delle opere nel museo fa perdere loro proprio la destinazione sociale, la funzione pedagogica che avevano nella vita di tutti i giorni: esse cessano di costituire quella «scuola del gusto» in cui la bellezza era esperita come ideale etico, e si limitano a recitare un ruolo passivo di soddisfazione di una curiosità indifferente. Il teorico francese diffidava, pertanto, anche della critica e della storiografia artistica a lui contemporanee, rilevandone la stretta connessione con l'idea soggiacente all'istituzione del museo: Belting ricorda qui l'affermazione secondo la quale il ruolo assunto nella sua epoca dal museo e dalla critica, ruolo che non poteva non essere visto che come un «abuso», significava «uccidere l'arte per farne la storia» (*tuer l'art pour en faire l'histoire*) [106]. Notiamo, anzi, che Quatremère continuava: «Non è farne la storia, ma l'epitaffio», in quanto per lui la storia autentica era rappresentata dal contesto spaziale e temporale che costituisce la finalità e il destino dell'opera, e che, nella dislocazione che essa subisce nel museo, si perde, per far luogo a una considerazione soltanto cronologica e "disincantata", freddamente critica ed erudita [107].

Anche qui come in Hegel, pertanto, ma con in più una carica di denuncia, la musealizzazione e la storicizzazione si manifestano come intrinsecamente correlate alla stessa morte dell'arte. Mentre, però, nel filosofo tedesco essa è qualcosa di interno alle vicende dello Spirito e la storicizzazione, la considerazione scientifica, ne è la conseguenza più rilevante – almeno nell'ottica di Belting – per Quatremère de Quincy la decontestualizzazione delle opere nel museo e l'atteggiamento critico-storiografico sembrano, invece, agire da cause e cioè, per così dire, da "assassini".

Il debito con Burckhardt

Se l'analisi del ruolo del museo è controparte dell'indirizzo contestualista, la messa in evidenza del ruolo storico di Quatremère ci sembra costituire, nell'economia complessiva delle riflessioni di Belting, una sorta di *pendant* rispetto alla rivalutazione dell'indirizzo perseguito

dall'ultimo Burckhardt, con la sua attenzione al contesto e alle funzioni. Mentre però il critico francese intendeva la funzione per lo più nel senso illuministico della finalità etico-pedagogica assegnata all'arte, il grande studioso svizzero aveva impostato un tipo di indagine in cui la funzione si "pluralizza" rispetto a Quatremère, giacché oggetto della ricerca diventavano le numerose funzioni che le opere possono trovarsi storicamente a compiere: di qui una storiografia artistica da organizzarsi «secondo soggetti e compiti» e «secondo mezzi e capacità», nella quale anche l'attenzione alle stesse funzioni era ricompresa in un ambito di discorso più ampio. Come anche Belting mostra di comprendere, infatti, un'interpretazione della storiografia burckhardtiana che la vuole interessata soltanto ai «compiti», al di là della problematicità stessa di caratterizzare questo concetto e di vedervi comunque il tramite per sottrarre la disciplina a un'analisi meramente stilistica, si dimostra riduttiva rispetto al ventaglio di interessi che essa dispiega [108].

Occorre sottolineare che il richiamo di Belting a Burckhardt non costituisce un riferimento esclusivamente storico, un precedente autorevole, ma al tempo stesso lontano, di cui riprendere nelle linee fondamentali l'indirizzo e l'oggetto della ricerca: il modo in cui imposta certi problemi, infatti, mostra come il debito che egli contrae nei confronti dello storico svizzero arrivi a investire il piano stesso delle scelte metodologiche e concettuali. In primo luogo, notiamo che, secondo Belting, per indagare più correttamente le funzioni di un'opera e le loro relazioni con gli aspetti formali-strutturali, si deve partire da una cornice generale che prenda in considerazione il genere e il *medium* [109]. Già in rapporto a quest'impostazione, è misurabile la vicinanza e, appunto, il debito che lega lo studioso tedesco a Burckhardt: il concetto di genere, infatti, non è da Belting inteso semplicemente in senso classificatorio, né, da un punto di vista più generale, esso è recepito secondo l'accezione, affermatasi in età moderna, di una classe in cui i soggetti si intersecano con gli stili [110] – accezione, quest'ultima, che, a un'attenta considerazione, rivela tangenze significative non solo con il concetto di modi dello stile, ma anche con la nozione di stile iconografico, prima accolta da Belting, e proprio quasi negli stessi anni in cui egli si apre al discorso funzionalista, ma poi rifiutata. Se andiamo a considerare in che modo il rapporto tra soggetti e stili è trattato nella prospettiva beltinghiana, vediamo che la bilancia pende verso i soggetti; ma soprattutto, è interessante osservare che, rispetto all'alternativa se considerare il genere in senso sostanziale-contenutistico oppure in senso funzionale, anche questo concetto, in linea con le acquisizioni burckhardtiane, è inteso e conseguentemente utilizzato come funzione. È per questa ragione che Belting, in *Das Bild und sein Publikum*, considera l'immagine devozionale alla stregua di un genere e, in altri saggi degli anni '80, legge nello stesso modo la pala d'altare [111].

Come nota Maurizio Ghelardi, la concezione del genere come

funzione risponde in Burckhardt all'esigenza, di carattere metodico e conoscitivo, di considerare l'arte sempre in relazione al suo contesto storico-culturale, spostando così l'oggetto d'indagine in un ambito più vasto:

> L'idea di genere si contrappone infatti al principio di uno sviluppo autonomo dell'arte che considera l'intero processo esclusivamente in termini di forma, di «pura visibilità» in base alla supposizione, erronea, che quest'ultima sia l'unico fattore costante in ogni stadio storico, indipendentemente dalle differenze di tecnica espressiva, produttiva, di fruizione e così via [112].

Sono parole che, senza alcuna variazione, potrebbero essere utilizzate anche in riferimento a Belting, e che mostrano implicitamente fino a che punto Burckhardt costituisca per lui un riferimento teoreticamente e metodologicamente vicino.

Burckhardtiana è anche, nei suoi motivi di fondo, un'altra esigenza, sentita da Belting soprattutto negli anni '80 del secolo appena trascorso e poi, forse, parzialmente ridimensionata in concomitanza con l'emersione, già notata, di alcune riserve relative alla nozione di opera: si tratta del bisogno di evitare che, nel collegare direttamente l'arte alla storia della cultura in cui essa si trova integrata, l'indagine possa poi sfuggire di mano ed "esplodere", per la molteplicità degli aspetti che vi sono implicati [113]. Pur non citando alcuna fonte, egli sembra qui ricorrere a un'immagine tratta o da Wilhelm Pinder oppure da Jauß, entrambi autori a lui ben noti [114]. L'immagine è quella del «taglio orizzontale», che permette, sezionando il decorso storico in corrispondenza di una cultura o di un'epoca, di scoprire la complessità molteplice di relazioni in cui si organizzano le opere tra loro contemporanee, e di individuare così il contesto in cui un'opera o una determinata forma d'arte si situa [115]. Jauß rinviava, su questo punto, ad alcuni saggi di Siegfried Kracauer, in cui al primato della dimensione diacronica veniva opposto il rilevamento della non-contemporaneità di ciò che è contemporaneo. A ben vedere, in questi saggi Kracauer, che si richiamava, tra gli altri, significativamente proprio a Burckhardt, affacciava alcune riserve sulla tesi della "sezione trasversale", da lui rintracciata in *The Shape of Time* di George Kubler; in ogni caso, la messa in luce del fenomeno della non-contemporaneità del contemporaneo era qui portata avanti nel confronto delle diverse storie speciali – dell'arte, del diritto, e così via – con la storia generale e tra di loro [116]. Jauß, a sua volta, ne spostava la considerazione all'interno della storia della letteratura, per evitare la finzione storico-morfologica di una «sequenza letteraria omogenea» [117]. Dal canto suo, Pinder rappresenta un precedente di queste concezioni in campo storico-artistico, perlomeno per quanto riguarda la *pars destruens*. Anch'egli, infatti, negli anni '20, aveva impiegato l'espressione «non-contemporaneità del contemporaneo» e parlato di una sezione trasversale da applicare al *continuum* cronologico, con l'intenzione di

replicare a quelle posizioni secondo le quali le epoche storiche sono dotate di un unico carattere dominante: in tal modo, contro l'idea dell'esistenza di «percorsi storici a una dimensione», Pinder cercava una legittimazione per la sua proposta di integrare la storia degli stili con l'analisi delle generazioni [118].

Il bersaglio polemico è quindi analogo, così come analoga è l'esigenza di un'indagine in cui l'aspetto diacronico si interseca con quello sincronico: Belting, però, non può limitarsi a introdurre l'analisi delle generazioni, perché questa era rilevante per la *Stilgeschichte*, e restava perciò legata a una considerazione introdiretta della storiografia artistica. Sinteticamente, infatti, Pinder scriveva: «la generazione è un valore stilistico» [119]. Belting invece, come Jauß e Kracauer, da un lato intende certo sfuggire ai modelli esplicativi orientati sul carattere evolutivo o ciclico del percorso storico e storico-artistico, ma, dall'altro lato, lega quest'intento al proposito di congedarsi da una storia dell'arte come storia degli stili, per abbracciare un'impostazione che dia conto di quali fossero, in un determinato contesto, il ruolo e la funzione dell'arte, la concezione e l'uso dell'immagine [120]. Così, in quest'ottica, anche la valenza euristica ed ermeneutica del concetto di immagine comincia a essere sottolineata, nella convinzione che l'immagine ecceda i discorsi relativi alla visione dell'artista o alle maniere di concepire l'arte, e si riveli, invece, come qualcosa che «può simboleggiare validamente il modello del mondo proprio di una cultura» [121].

L'impostazione generale del problema, che in definitiva mette al centro dell'indagine l'opera – immagine o arte – addirittura come modello di una cultura, mostra apertamente l'influenza delle posizioni di Svetlana Alpers, secondo le quali l'opera è da pensarsi come *piece of history*, posizioni di cui abbiamo già notato l'importanza, specialmente per il Belting degli anni '80. Tuttavia, è comunque sempre riscontrabile un sottofondo burckhardtiano, soprattutto se pensiamo agli effetti che tale impostazione provoca nel quadro della determinazione del rapporto tra sincronia e diacronia: tema, questo, già presente nelle opere maggiori dello storico svizzero, come osservava Kracauer, e che, ancor di più nei suoi ultimi anni di vita, divenne per lui la questione fondamentale della storia dell'arte [122]. Così, concepire l'opera come posta «all'intersezione fra linea generale di sviluppo storico e linea espressiva individuale» o come «al crocevia di più potenze», come più tardi Belting dirà [123], fa sì che essa si riveli come il luogo di incontro tra una dimensione orizzontale, in cui il contesto affiorante in seguito alla "sezione trasversale" permette il recupero in chiave funzionale anche degli aspetti morfologici e strutturali, e una dimensione verticale, in cui la storia dell'arte è però sottratta a un discorso del tutto interno ai fattori stilistici.

Nella ricerca burckhardtiana, è il concetto di genere a essere messo in primo piano in questo frangente, come ciò che permette di portare

avanti il progetto di una storiografia artistica che, evitando di essere intesa in senso formalistico, ma anche in senso meramente contenutistico, si rivolge ai «soggetti» e ai «compiti», ai «mezzi» e alle «capacità» [124]. Belting, nel riprendere questo progetto, riprende anche il concetto di genere secondo un'accezione funzionalista, ma, soprattutto negli anni '80, pur mostrando di continuare a muoversi nella stessa lunghezza d'onda e di esprimere le stesse esigenze di Burckhardt, pone invece l'accento sull'opera, che diviene così il luogo in cui si attua la composizione di sincronia e diacronia.

Anche il problema dell'autonomizzarsi dell'arte in un dato momento storico – il che significa: in un dato contesto – è da Belting impostato secondo la stessa ottica: visto che «non tutto ciò che noi oggi consideriamo come arte è sorto come arte», si tratta allora di interrogarsi «sull'arte come funzione dell'opera – ovvero sulla *funzione estetica* dell'arte» [125]. Insistendo sulla relatività storica della nozione di arte, lo studioso tedesco osserva che non si tratta di un «concetto d'ordine superiore relativo a ogni produzione d'immagini», ma di un'«attribuzione di senso dell'immagine», che si attua a partire da un epoca ben precisa, il Rinascimento [126]. L'arte, così, è intesa innanzitutto nel senso del carattere estetico, che nel Rinascimento balza in primo piano e si propone come «elemento giustificativo», come «valore in sé», che l'opera acquisisce in quanto prodotto creativo e invenzione di un artista: tale carattere costituisce esso stesso, dal punto di vista storico, una funzione che interagisce con le altre [127]. Non solo, infatti, «il contesto storico in cui un'opera conservava la sua funzione non svia l'attenzione dalla forma artistica», ma anzi, da un lato, tramite la forma l'opera risponde a tale funzione e, dall'altro lato, se lo stesso carattere artistico si configura a sua volta come funzione, ciò implica che anche la questione dell'autonomia dell'arte venga riformulata di conseguenza [128]. Tale questione viene quindi affrontata ponendo in luce il ruolo preminente che una funzione tra le altre, la funzione estetica, assume a partire da un dato momento storico e in un determinato ambito socioculturale.

Così si spiega la critica al museo, che, dissolvendo il contesto e ordinando le opere in scuole e stili, impedisce di leggere nel carattere estetico, che pure esso privilegia e addirittura rende assoluto, una funzione storica dell'arte e dell'immagine, dotando invece le opere di una paradossale «esistenza astorica». La stessa funzione estetica, del resto, ha subito lungo i secoli dei mutamenti, che solo attraverso la comprensione del contesto è possibile mettere in luce: il discorso non può quindi limitarsi né alla successione degli stili, e nemmeno all'evoluzione dei percorsi personali degli artisti. Piuttosto, Belting sottolinea che, persino laddove si è proclamata con forza l'autonomia estetica, l'opera continua a situarsi anche in un contesto extraestetico con il quale interagisce, e al quale risponde proprio con la sua struttura formale, supposta autonoma [129].

L'opera «sotto l'unità del problema»: la Maestà *di Duccio*

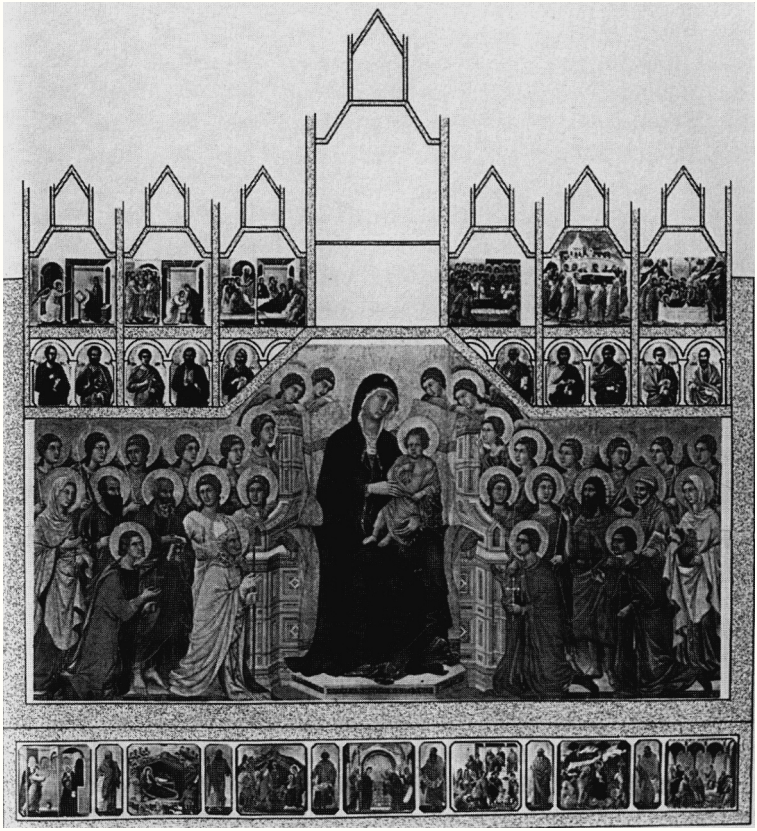
Nel capitolo di *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, per fornire un esempio concreto sul tema della contestualizzazione, viene preso in esame il tema della pittura italiana su tavola nel Medioevo, di cui non si può fare a meno di osservare il fraintendimento nell'attuale età del museo, o meglio il fatto che oggi i suoi presupposti siano divenuti «tutt'altro che ovvi» [130]. Il numero ridotto di temi – circoscritto, in fin dei conti, alla Madonna col Bambino, alla passione di Cristo e ai principali santi – si contrappone a un vasto numero di forme degli oggetti, che va dal polittico alla croce dipinta, ai piccoli altari portatili: il semplice rilevamento di questa differenza mostra la presenza di una molteplicità di funzioni che le tavole potevano assolvere, nella vita pubblica come in quella privata [131]. Restringendo il raggio d'azione, l'indagine si sofferma su un ambito in un certo senso privilegiato, sia per il suo costituire un campo funzionale di lunga durata, e sia soprattutto perché si tratta di uno dei temi sul quale l'ultimo Burckhardt volle mettere alla prova il proprio progetto di storiografia artistica: la pala d'altare [132].

Trattando un soggetto preso in considerazione a più riprese, da *Funkkolleg Kunst* fino a *Bild und Kult*, Belting ne ricostruisce a grandi linee la storia, dal suo apparire alle vicende che riguardano soprattutto l'Italia centrale, Firenze e Siena in particolare, tra XIII e XIV secolo [133]. Questa è la premessa per circoscrivere ulteriormente il raggio d'azione, nell'intento di soffermarsi su un singolo esempio significativo, su cui saggiare direttamente l'analisi del rapporto tra opera e contesto. L'esempio è la notissima *Maestà* di Duccio di Buoninsegna, la cui analisi viene così introdotta:

> Noi scegliamo, nelle pagine seguenti, un unicum della pala d'altare, per mostrare quali norme rispecchiava e quali funzioni assolveva nell'ambito del suo genere (pala d'altare) e del suo medium (immagine su tavola). Innanzitutto, ciò permette di riconoscere un compito del tutto specifico, che era fondamentale per la forma artistica trovata. Si deve parlare delle circostanze e delle idee del committente, per poter rendere comprensibile la struttura formale dell'immagine [134].

Il quadro concettuale entro cui esaminare l'opera, dunque, è caratterizzato dalle parole-chiave di norma, funzione, genere, *medium*, compito e contesto storico-sociale, che comprende il problema della committenza e, più in generale, le «circostanze» in cui e per cui l'opera è stata creata. È in questo quadro che si inserisce l'analisi dello stesso problema formale, come analisi delle ragioni storiche e funzionali per le quali l'opera ha assunto il proprio aspetto particolare. La distinzione tra una considerazione secondo il genere e una secondo il *medium*, cioè qui tra pala d'altare (*Altarbild*) e immagine su tavola (*Tafelbild*), mostra l'attenzione di Belting, da un lato, alla struttura materiale, che concentra su di sé gli aspetti tecnici e comunicativi – '*medium*' è inteso

in questo senso – e, dall'altro lato, alla connotazione in senso storico-funzionale del concetto di genere, secondo l'eredità burckhardtiana.



L'esempio della *Maestà* ha, nell'economia dell'argomentazione, innanzitutto valore didattico, e la sua esemplarità è rafforzata dal fatto che lo studioso tedesco le attribuisce più volte carattere di *unicum* [135]. Ciò significa vedere in essa «un esperimento che non trovò seguito», non però dal punto di vista della storia della pittura senese, per la quale, al contrario, essa può essere considerata un «archetipo», ma dal punto di vista della storia del genere, in cui la sintesi e la «standardizzazione», come emerge da altri lavori coevi e posteriori dello stesso Duccio e poi di Simone Martini, fu rappresentata dal polittico [136]. Da Hager, a cui lo lega non solo l'impostazione funzionalista, ma anche il fatto che questi rappresenta un punto di riferimento per la tematica, Belting riprende l'interpretazione, in seguito abbastanza consolidata

nella critica, e che si motiva ancora all'interno di una storia dei generi, secondo cui con la *Maestà* Duccio unificò due generi d'immagine, la pala d'altare come polittico e l'immagine di Maria in trono [137]. È una sintesi, questa, in cui lo studioso tedesco vede rispecchiata la funzione duplice che l'opera assolse, immagine votiva della patrona della città da un lato, e pala dell'altare maggiore del duomo dall'altro; la sintesi, anzi, è ulteriormente arricchita dalla narrazione della vita di Gesù Cristo realizzata nel retro, la cui funzione era, secondo lui, quella di altare per la zona del coro [138].

La storia dei generi, secondo Belting, si differenzia da una storia della pittura perché permette di assumere a proprio tema di indagine la «connessione di forma, tematica e funzione»: essa si rivela addirittura necessaria nel caso del Medioevo, in cui le opere non erano concepite in termini di arte e perciò anche l'apparizione di una novità non era legata «a norme generali di uno sviluppo artistico»: le novità, piuttosto, si motivavano all'interno del rapporto che si instaurava tra opere appartenenti allo stesso genere e allo stesso contesto, le quali potevano fungere da esempi da seguire o da termini di confronto a cui contrapporsi e quindi da superare, in un rapporto addirittura concorrenziale, come nel caso delle pale d'altare e delle tavole mariane di Siena [139].

È in questo stesso senso che, in *Bild und Kult*, viene impiegata l'espressione adorniana «sotto l'unità del problema», di cui ci siamo serviti nell'introduzione [140]. La circostanza, qui, è l'esame delle tavole mariane duecentesche delle confraternite fiorentine e senesi: pure quando, in questo contesto, a essere presa in considerazione è ancora un'opera di Duccio quale la *Madonna Rucellai*, il discorso non verte sull'"arte" del grande maestro senese, ma assume come proprio oggetto il posto che quest'opera occupa all'interno di quel particolare genere pittorico costituito dalle tavole mariane, e lungo la linea dello sviluppo che esse conobbero nella Toscana comunale del XIII secolo [141].

Dalla *Ästhetische Theorie* di Theodor W. Adorno, lo studioso tedesco mutua non solo l'espressione, come se fosse una semplice citazione, icastica ma estrinseca, bensì anche parzialmente il senso. Invitando a vedere la successione delle opere «sotto l'unità del problema», Adorno polemizza contro l'idea del progresso in arte, proponendo di vedere all'interno di una stessa unità il rapporto tra vecchio e nuovo, la negazione del modo in cui finora si è proceduto e l'apertura verso la novità, in cui il progresso consisterebbe [142]. Che, specialmente nella pittura, all'interno di una data serie vengano messe alla prova le diverse possibilità di sviluppo di una concezione, o che certe questioni, non risolte da opere precedenti o anche sollevate proprio in seguito a una soluzione, pongano per questo la necessità di una trattazione e talvolta rendano inevitabile la rottura del *continuum* presunto, sono eventualità che, ai suoi occhi, divengono leggibili se si postula una problematica unitaria [143].

È quindi uno sviluppo interno quello che Adorno ha qui in mente,

così come altrettanto interno è lo sviluppo di cui parla Belting, circoscritto com'è all'ambito di uno stesso genere e di uno stesso contesto. I problemi che vengono presi in esame secondo la loro unità, però, proprio perché legati al genere e al contesto, non sono problemi di carattere stilistico-formale. Questo era senz'altro il caso della *Problemgeschichte* della prima metà del secolo scorso, come ancora possiamo vedere, per non fare che due nomi, in Bernhard Berenson e in Emilio Betti: qui, infatti, i problemi presi in considerazione erano, per esempio, quello della resa anatomica del nudo da Pollaiolo a Michelangelo, o quello della composizione spaziale da Perugino a Raffaello [144]. Anche i brevi richiami adorniani alla storia dei generi, alla quale comunque, come viene scritto, non va fatto «sopportare un peso eccessivo», lasciano però pensare che essa, per il filosofo francofortese, continui a muoversi esclusivamente secondo un'ottica di storia dell'arte introdiretta, e che il concetto di genere sia, conseguentemente, inteso in un senso più tradizionale, contenutistico, e non nel senso funzionalistico, burckhardtiano, con cui lo intende Belting [145]. L'ottica funzionalista motiva, invece, tanto il modo in cui quest'ultimo conduce la storia delle tavole mariane fiorentine e senesi, quanto anche, in relazione alla *Maestà* di Duccio, il riferimento ai suoi possibili modelli figurativi, individuati nella pala d'altare precedente, dedicata alla *Madonna del Voto* e realizzata dopo la battaglia di Montaperti (1260), e in una *Maestà* che lo stesso Duccio completò nel 1302 per la cappella dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena: tali precedenti, infatti, oggi entrambi perduti, sono considerati da Belting «meno modelli artistici che precursori nella funzione di immagine di culto della patrona cittadina» [146].

A parte queste differenze, resta infine da notare come lo studioso tedesco, seppure in questo caso non espressamente, condivida con Adorno anche la possibilità che l'unità del problema possa anche esaurirsi, in quanto non va considerata «struttura generale della storia dell'arte»: per il filosofo francofortese, i problemi possono essere anche dimenticati, così come può capitare che possano «svilupparsi antitesi storiche in cui la tesi non è più soppressa», e che rendono perciò inutile considerare la questione che va incontro a tale processo sotto un'ottica unitaria [147]. Anche Belting, implicitamente, non ritiene l'unità del problema «struttura generale della storia dell'arte» o, nella fattispecie, di una storia dei generi o dell'immagine: nel suo caso, è l'attenzione al contesto storico e alla funzione a spingerlo verso un'impostazione per la quale, venendo meno le condizioni entro cui un genere ha potuto svilupparsi, anche il problema o i problemi che esso incorpora perdono la loro ragion d'essere. Vedere nella *Maestà*, e proprio dal punto di vista della storia dei generi, «un esperimento che non trovò seguito», significa allora proprio ammettere la possibilità che l'unità del problema possa venire a mancare, e che lo stesso problema possa perdere ogni valenza fin'allora posseduta.

[1] Tale materiale è stato in parte pubblicato negli anni trenta del secolo scorso (a cura di Heinrich Wölfflin) nei voll. VI e XII della *Gesamtausgabe* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart - Berlin - Leipzig 1932 e 1930), in parte edito soltanto in anni più recenti o ancora in via di stampa, sia in Italia, sia nella nuova edizione critica degli scritti burckhardtiani (*Werke. Kritische Gesamtausgabe*, voll. 5 e 6, Beck, München e Schwabe, Basel 2000).

[2] Cfr. H. Belting, *Das Werk im Kontext*, cit., p. 232. I riferimenti vanno a H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, cit.; e a H. van Os, *Sienese Altarpieces 1215 - 1460. Form, Content, Function*, vol. I, *1215-1344*, Bouma's Boekhuis, Groningen 1984 (sul quale, cfr. la recensione di H. Belting in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 48, n. 4, 1985, pp. 567-572). Sia pure con limitazioni e impoverimenti, van Os rivendica apertamente la prosecuzione dell'indirizzo burckhardtiano. Cfr. ivi, p. 7; e Id., *Some Thoughts on Writing a History of Sienese Altarpieces*, in P. Humfrey - M. Kemp (eds.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 21-33: 21.

[3] Cfr. J. Burckhardt, lettera a H. Wölfflin del 22/4/1897, in Id. - H. Wölfflin, *Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882-1987*, Schwabe & Co., Basel 1989², pp. 162-163. Si vedano sulla questione N. Huse, *Anmerkungen zu Burckhardts "Kunstgeschichte nach Aufgaben"*, in F. Piel - J. Traeger (Hrsg.), *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Wasmuth, Tübingen 1977, pp. 157-166: 165, n. 8; H. Locher, *Raffael und das Altarbild der Renaissance*, cit., pp. 12-13; e R. Donandt, voce *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte und als Kulturwissenschaft*, in U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, cit., pp. 199-203: 201. Il riferimento è J. Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia* (1855), tr. it. di P. Mingazzini e F. Pfister, Rizzoli, Milano 1994.

[4] Cfr. H. Belting, *La fin d'une tradition?*, cit., p. 7; e Id., *Das Werk im Kontext*, cit., p. 232. Per Burckhardt, si veda J. B., *Prefazione alla* Storia del Rinascimento in Italia (seconda edizione rivista e ampliata dall'autore stesso) (1878), in *L'arte italiana del Rinascimento. Architettura*, tr. it. di E. Belli e B. Schneider, Marsilio, Venezia 1991, p. 346, da cui sono tratte le espressioni cit. Non coglie nella giusta misura il debito beltinghiano nei confronti di Burckhardt H. Locher, *Raffael und das Altarbild der Renaissance*, cit., pp. 18 e 125, n. 58.

[5] J. Burckhardt in H. Wölfflin, *Nachbemerkung des Herausgebers*, in J. B., *Gesamtausgabe*, vol. VI, *Die Kunst der Renaissance in Italien*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart - Berlin - Leipzig 1932, p. 301. Cfr. H. Belting, *La fin d'une tradition?*, cit., p. 7; e Id., *Das Werk im Kontext*, cit., p. 232.

[6] Cfr. H. Belting, *La fin d'une tradition?*, cit., p. 7.

[7] J. Burckhardt, manoscritto (PA 207, 153) della prefazione al compendio sull'arte rinascimentale (1862-1863), pubblicato in M. Ghelardi, *Introduzione* a J. B., *L'arte italiana del Rinascimento. Architettura*, cit., pp. IX-XXXIII: n. 28, pp. XVII-XIX (parzialmente tradotto in italiano nel testo): XIX. Il termine usato qui da Burckhardt, '*entgöttern*', significa 'togliere il carattere divino' o, con una parola, 'de-deificare' – per usare una parola impiegata, in un contesto piuttosto diverso, da Marcel Duchamp, per descrivere il rifiuto del concetto di genio connesso al *readymade*, e anzi costituente il suo «lato filosofico» (F. Roberts, *I Propose to Strain the Laws of Physics*, intervista a M. Duchamp, in "Art News", 67, n. 8, 1968, pp. 46-47 e 62-64: 47 e 62).

[8] J. Burckhardt, manoscritto (PA 207, 153), cit., pp. XVIII e XIX.

[9] Cfr. H. Belting, *La fin d'une tradition?*, cit., pp. 6-7.

[10] Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 168.

[11] J. Burckhardt, manoscritto (PA 207, 158) del corso *Geschichte der Baukunst* (1851), cit. in M. Ghelardi - S. Müller, *Introduzione* a J. B., *L'arte italiana del Rinascimento. La pala d'altare. Il ritratto*, Marsilio, Venezia 1994, pp. IX-XXVIII: XX.

[12] Cit. tratte nell'ordine da H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 168; e da Id., *Art History after Modernism*, cit., p. 164.

[13] Cfr. *ibid.*

[14] Cfr. Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 148; e Id., *Art History after Modernism*, cit., pp. 142-143. Il riferimento è alla classica raccolta di saggi M. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Mann, Berlin 1995 (1924¹).

[15] E. Panofsky, *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento* (1939), in *Il significato nelle arti visive*, cit., pp. 29-57: 43-44 (cit. in H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 147). Per Didi-Huberman, si vedano i luoghi cit. nella nota successiva.

[16] Questo, però, non è il caso di Didi-Huberman, il quale è mosso da altri interessi,

benché anche nella sua lettura siano rintracciabili elementi che vanno nella direzione di quel riscontro (cfr. per es. G. D.-H., *Devant l'image*, cit., pp. 154-155, 200-201). Anche Belting, che pure si riallaccia a tali elementi, sembra mosso da altri interessi: il discorso sull'allontanamento panofskiano nei confronti delle opere, infatti, lo porta a soffermarsi brevemente sulla problematicità mostrata, più in generale, da ogni tentativo di istituire un rapporto tra l'ambito dell'arte in senso stretto e quello delle immagini. Egli ricorda, a questo proposito, il tentativo di Alois Riegl di estendere il concetto di stile dal campo dell'arte a quelli della cultura materiale, della moda e della vita quotidiana, e sembra così, per lo meno tra le righe, riconoscere anche nell'iconologia un percorso diretto verso un ampliamento del campo disciplinare tradizionale. Cfr. H. B., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 148-149; anche Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 17. Per il riferimento a Riegl, non precisato, oltre che alle opere più note, si dovrebbe pensare ad A. R., *Volkskunst Hausfleiß und Hausindustrie*, Mäander, Mittenwald 1978 (1894[1]) e ad altri scritti minori.

[17] Si veda O. Pächt, *Metodo e prassi nella storia dell'arte* (1970-71, 1977), tr. it. di F. Cuniberto, Bollati Boringhieri, Torino 1994, sopr. pp. 59-76. Cfr. in proposito G. Carchia, *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 84-85. In relazione a quanto abbiamo osservato poco sopra, è da notare in Pächt (cit., pp. 59-61) una certa affinità con il discorso di Didi-Huberman (cit. *supra*, n. 16).

[18] L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 2000 (1936[1], 1948[2]), p. 236. Tali rilievi erano già presenti in Id., *Considerazioni sull'attuale critica d'arte* (1930), in *Saggi di critica*, Bocca, Roma 1956, pp. 129-147: 140-141.

[19] Cfr. Id., *Storia della critica d'arte*, cit., pp. 233-237 e 301. Per una considerazione unitaria di *Kulturgeschichte* e *Geistesgeschichte*, si veda anche L. Salerno, voce *Storiografia dell'arte*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIII, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia - Roma 1967, coll. 47-74: 67; e inoltre, fra gli altri, E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, 2 voll., Giuffrè, Milano 1990[2] (1955[1]), vol. I, pp. 416-432. Oltre a Belting, accosta l'iconologia alla storia dello spirito anche, fra gli altri, F. Bologna, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in G. Previtali (cur.), *Storia dell'arte italiana*, vol. I, *Questioni e metodi*, Einaudi, Torino 1979, pp. 163-282: 260. Cfr. anche, da ult., W. Brassat - H. Kohle, *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Deubner, Köln 2003, pp. 62-64.

[20] Cfr. W. Dilthey, Die Kultur der Renaissance in Italien. *Ein Versuch von Jacob Burckhardt*, recensione a J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1862), in *Gesammelte Schriften*, vol. XI, *Vom Aufgang des geschichtlichen Bewusstsein. Jugendaufsätze und Erinnerungen*, Teubner, Leipzig - Berlin 1936, pp. 70-76: 73. Il riferimento è J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* (1860), tr. it. di D. Valbusa, Sansoni Rcs, Milano 2000.

[21] Cfr. H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 16; e Id., *La fin d'une tradition?*, cit., p. 7.

[22] H. R. Jauß, *Perché la storia della letteratura?*, cit., pp. 25 e 26 (cit. in H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 8; e in Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 134).

[23] Cfr. il cap. precedente.

[24] H. Belting, *La fin d'une tradition?*, cit., p. 7. Cfr. anche Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 168.

[25] Cit. tratte nell'ordine da op. ult. cit., p. 165; e da Id., *Art History after Modernism*, cit., p. 161.

[26] Cfr. Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 164-165; e Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. 27, 55-56.

[27] Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 164.

[28] Ivi, p. 165.

[29] Più che a una sintonia di Belting col Postmoderno, dovremmo piuttosto notare in proposito una vicinanza col pensiero di Arthur C. Danto, che legge la «fine dell'arte» come «fine dei modelli narrativi» (*end of master narratives*), e in questo discorso chiama a sé come alleato proprio lo studioso tedesco (cfr. A. C. D., *After the End of Art*, cit., pp. XV e 5). Del resto, il filosofo e critico statunitense ha parlato di sé e del suo collega tedesco come di due «delfini appaiati, che si sono divertiti a giocare nelle stesse acque concettuali per più di un decennio» (cit., p. XIX), quantunque sia poi possibile rilevare tra i due differenze d'impostazione e d'interpretazione più di quanto egli non riconosca. Anche per distinguere la concezione di Danto da quella di Lyotard, e per eliminare i possibili echi postmoderni, si sta facendo strada, in Italia, la proposta di rendere '*master narrative*' con 'modello narrativo', più che con 'grande narrazione', come invece fanno per es. le traduzioni tedesche. Notiamo che

l'espressione beltinghiana «schema narrativo vincolante» è stata resa nell'ed. inglese proprio con «master narrative». Cfr. H. Belting, *Art History after Modernism*, cit., p. 161.

[30] H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 52.

[31] Ivi, pp. 23 e 24. Su questi rilievi a Vasari, cfr. ivi, pp. 6-7; Id., *Vasari e la sua eredità*, cit., *passim*; e Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 133.

[32] Id., *Vasari e la sua eredità*, cit., p. 72.

[33] Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 52. Critico, per la mancanza di riferimenti puntuali che porterebbe Belting a ragionamenti di senso comune, O. K. Werckmeister, recensione cit., p. 7 (in riferimento al libro del 1995, che è quello da lui recensito).

[34] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 156.

[35] Id., *Das Werk im Kontext*, cit., p. 230.

[36] Cfr. *ibid*., da cui sono tratte le parole cit.

[37] *Ibid*.

[38] Cfr. ivi, p. 225.

[39] Per lo sviluppo del dibattito su funzione e contesto, con particolare riferimento all'area tedesca, cfr. T. Weddigen, voce *Funktion und Kontext*, in U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, cit., pp. 104-107.

[40] Cfr. W. Busch, *Die Kunst und der Wandel ihrer Funktion. Zur Einführung in die Themenstellung*, in Id. - P. Schmoock (Hrsg.), *Kunst*, cit., pp. 3-7; Id., *Vorbemerkung*, in Id. (Hrsg.), *Funkkolleg Kunst*, cit., pp. 1-4; e Id., *Kunst und Funktion – Zur Einführung in die Fragestellung*, ivi, pp. 5-26: sopr. pp. 16-25.

[41] H. Belting, *Das Werk im Kontext*, cit., p. 233.

[42] Cfr. G. Boehm, *Kunstgeschichte ohne Kunst. Anmerkungen zum Funkkolleg «Kunstgeschichte»*, in "Merkur", 38, n. 8, 1984, pp. 959-963: sopr. 960-963.

[43] Ivi, p. 961.

[44] Cfr. W. Sauerländer, *Kunst ohne Geschichte?*, in "Kritische Berichte", 13, n. 4, 1985, pp. 61-65: 62-65. Come osserva Klaus Krüger, concordando implicitamente con Sauerländer, la storia dell'arte si è trovata a confrontarsi con questo dilemma sin dai propri inizi con Vasari e Winckelmann (cfr. K. K., *Geschichtlichkeit und Autonomie. Die Ästhetik des Bildes als Gegenstand historischer Erfahrung*, in O. G. Oexle (Hrsg.), *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, Wallstein, Göttingen 1997, pp. 53-86: 57-59, anche ivi, p. 63, per un riferimento a *Funkkolleg Kunst*): si capisce, pertanto, come la letteratura sull'argomento sia vastissima.

[45] Cfr. W. Sauerländer, *Kunst ohne Geschichte?*, cit., pp. 64-65; le affermazioni di W. Busch cit. ivi; e la loro riformulazione su libro: W. B., *Die Kunst und der Wandel ihrer Funktion*, cit., pp. 5 e 7; e Id., *Kunst und Funktion*, cit., pp. 22-23.

[46] Id., *Die Kunst und der Wandel ihrer Funktion*, cit., p. 7. Cfr. Id., *Kunst und Funktion*, cit., pp. 21-22. Il riferimento è J. Mukařovský, *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte* (1966), tr. it. di S. Corduas, Einaudi, Torino1977[3]. Cfr. ivi, sopr. pp. 22-51 e 120-127, per il concetto di norma estetica, e ivi, p. 79, per i rapporti tra norma estetica e funzione estetica.

[47] W. Sauerländer, *Kunst ohne Geschichte?*, cit., p. 63.

[48] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 226.

[49] Il riferimento va a M. Schapiro, *Sull'atteggiamento estetico nell'arte romanica* (1947), in *Arte romanica* (1977), tr. it. di A. Sofri, Einaudi, Torino 1988[2], pp. 3-32. È stata soprattutto la medievistica francese a riproporre il contributo di Schapiro su questo tema nel dibattito attuale. Cfr. J.-C. Schmitt, *Les idoles chrétiennes*, in F. Bergot *et al*., *L'idolâtrie*, Rencontres de l'École du Louvre, La Documentation Française, Paris 1990, pp. 107-118: 115; Id., *L'historien et les images* (1997), in *Le corps des images*, cit., pp. 35-62: 53 e 368, n. 33; J.-C. Bonne, *À la recherche des images médiévales*, recensione a J. Wirth, *L'image médiévale*, in "Annales. Economies, sociétés, civilisations", 46, n. 2, 1991, pp. 353-373: 354; J. Baschet, *Introduction: L'image-objet*, in Id. - J.-C. Schmitt (éds.), *L'image*, cit., pp. 7-26: 10-11; e Id., *Les images*, cit., pp. 102-103.

[50] W. Busch, *Kunst und Funktion*, cit., p. 20. Cfr. ivi, p. 23.

[51] Id., *Die Kunst und der Wandel ihrer Funktion*, cit., p. 7.

[52] Così M. Bryl, *Historia sztuki...*, cit., p. 246.

[53] Ivi, p. 247.

[54] Cfr. H. Dilly, *Einleitung* a H. Belting u. a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, cit., pp. 9-19; e M. Warnke, *Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte*, ivi, pp. 23-48.

[55] I riferimenti vanno agli ultimi saggi contenuti in W. Busch (Vorsitz), *Funkkolleg Kunst*,

cit., Studienbegleitbrief n. 12, 1985: H. Belting, *Der funktionsgeschichtliche Ansatz: Das Werk im Kontext*, pp. 115-121; G. Dolff-Bonekämper - K. Fast - A. Friedrich, *Der feministische Ansatz: Zur Korrektur des herrschenden Blicks*, pp. 121-138; e M. Imdahl, *Der hermeneutische Ansatz: Bildanschauung als Sinnvermittlung*, pp. 138-148. In particolare del saggio di Belting, e del suo essere la prima versione di quello apparso in *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Bryl mostra di esserne a conoscenza in M. B., *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji*, cit., p. 246, n. 83, ma anche qui l'interpretazione è la stessa dell'altro suo lavoro cit.

[56] Indice che occupa le pp. 421-425 del volume.

[57] Cfr. H. Belting, *Das Werk im Kontext*, cit., p. 233.

[58] *Ibid*.

[59] Cfr. *ibid*.

[60] Cfr. W. Busch, *Die Kunst und der Wandel ihrer Funktion*, cit., pp. 4-5 e 6; e Id., *Kunst und Funktion*, cit., pp. 19-20 e 23.

[61] Riprendiamo qui in parte un'osservazione di Donald Preziosi relativa all'architettura, secondo la quale l'elaborazione di una tipologia (architettura residenziale, industriale, religiosa ecc.) risponde solo alla funzione referenziale e non rende perciò conto del carattere multifunzionale dell'architettura stessa. Cfr. D. P., *The Semiotics of the Built Environment. An Introduction to Architectonic Analysis*, Indiana University Press, Bloomington - London 1979, pp. 63-64.

[62] Cfr. W. Busch, *Kunst und Funktion*, cit., pp. 16-17; e Id., *Die Kunst und der Wandel ihrer Funktion*, cit., p. 6, dove si avverte che vi sono numerose altre funzioni, tra le quali quella d'intrattenimento, l'educativa, la formativa, la terapeutica e l'erotica.

[63] Cfr. Id., *Kunst und Funktion*, cit., pp. 17-21 (per quanto riguarda il riferimento alle altre discipline); ivi, pp. 24-25; Id., *Die Kunst und der Wandel ihrer Funktion*, cit., pp. 3-4; e H. Belting, *Das Werk im Kontext*, cit., pp. 231-235 (per quel che concerne la storia e lo *status quaestionis* all'interno della storia dell'arte).

[64] Cfr. W. Busch, *Die Kunst und der Wandel ihrer Funktion*, cit., pp. 4-5; e J. Mukařovský, *Il significato dell'estetica*, cit., sopr. p. 121.

[65] H. Belting, *Das Werk im Kontext*, cit., p. 230.

[66] Ivi, p. 233. Cfr. anche Id., *La fin d'une tradition?*, cit., pp. 4-5; e Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 113-115.

[67] Cit. tratte nell'ordine da H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 108; e Id., *Das Museum*, cit., p. 651 (il sottotitolo di quest'articolo è appunto *Ein Ort der Reflexion, nicht der Sensation*).

[68] Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 103.

[69] Ivi, p. 23.

[70] Cfr. Id., *Art History after Modernism*, cit., p. 105, da cui è tratta l'espressione cit.

[71] Cfr. *supra*, cap. II.

[72] L'espressione cit. è tratta da G. Duthuit, *Le musée inimaginable*, cit., vol. I, p. 11.

[73] Cfr. H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., pp. 114-117.

[74] A rafforzare l'affinità in un altro aspetto, notiamo che anche Belting si sofferma sull'analogia tra museo e sala da concerto, in H. B., *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., pp. 92-93.

[75] Cfr. G. Duthuit, *Le musée inimaginable*, cit., sopr. vol. I, pp. 19-39.

[76] Cfr. H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., pp. 153-162.

[77] Cfr. op. ult. cit., pp. 115 e 160.

[78] H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 14. Cfr. *supra*, capp. I e II. Per Coellen, il riferimento è L. C., *Der Stil in der bildenden Kunst. Allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu*, Arkadenverlag, Traisa - Darmstadt 1921.

[79] Per Wölfflin come "battezzatore" della storia dell'arte senza nomi, cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 144; e Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 14. Per la caratterizzazione che proponiamo di essa, siamo debitori verso E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., vol. I, p. 467.

[80] H. Wölfflin, *In eigener Sache. Zur Rechtfertigung meiner «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe»* (1920), in *Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes*, Schwabe & Co., Basel 1947[4], pp. 15-18: 16.

[81] Cit. tratta da Id., *Sullo sviluppo della forma* (1940), tr. it. di A. Pinotti, in M. Mazzocut-Mis (cur.), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 102-114: 113.

[82] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 11, 72, 213.

[83] Ivi, p. 70.

[84] Id., *Art History after Modernism*, cit., p. 64.

[85] Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 72. Cfr. anche Id., *Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade*, in S. Herzog (Red.), *Total Global. Umgang mit nicht-westlicher Kunst*, vol. I, *Gibt es eine globale Kunst?*, Berichte des Symposions (Basel 2000), Merian, Basel 2000, pp. 19-35: 29; e Id., *Das Museum*, cit., pp. 650-651 (in cui è presente una critica più restrittiva – da cfr. con la versione precedente dell'articolo, più esplicita: Id., *Orte der Reflexion oder Orte der Sensation?*, cit., p. 84).

[86] Cfr. Id., *Art History after Modernism*, cit., pp. 64 e 132-133; Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 137.

[87] Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 8. Cfr. Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 134-135; e Id., *Die Ungeduld mit dem Ende*, cit.

[88] Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. 8 e 7. Cfr. Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 133-135.

[89] Cfr. Id., *Vasari e la sua eredità*, cit., p. 72.

[90] Cfr. E. H. Gombrich, *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento* (1966), tr. it. di V. Borea, Einaudi, Torino 1973, pp. 131-144.

[91] Cfr. G. Carchia, *Fiedler e Wölfflin: il problema della forma classica*, in "Rivista di estetica", XXIV, n. 18, 1984, pp. 55-73: sopr. pp. 70-71; e Id., *Arte e bellezza*, cit., pp. 76-79. Già L. Venturi, *Gli schemi del Wölfflin* (1922), in *Saggi di critica*, cit., pp. 77-90: 86.

[92] Cfr. H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., pp. 21, 41-42, 47. Sull'avalutatività in Wölfflin e sui problemi che essa comporta, cfr. L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, Fink, München 1967, pp. 74-80; G. Carchia, *Fiedler e Wölfflin*, cit., p. 71; e Id., *Arte e bellezza*, cit., p. 77.

[93] G. D. Neri, *Il problema dello spazio figurativo e la teoria artistica di E. Panofsky*, in E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti* Feltrinelli, Milano 1999[13] (1961[1]), pp. 7-33: 10.

[94] H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 10. Cfr. Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 136.

[95] Cfr. Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. 10-11. La frase cit. è a p. 11. Cfr. G. W. F. Hegel, *Estetica* (1842-43), tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro, 2 voll., Einaudi, Torino 1976, vol. I, pp. 16, 120-121, 600-601 e *passim*.

[96] Cfr. H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 11. Il riferimento è J. Ritter, voce *Ästhetik, ästhetisch*, in Id. (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, cit., vol. 1, 1971, coll. 555-580: 561-562 e 574-577. Cfr. anche H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 136-137; e Id., *Die Ungeduld mit dem Ende*, cit. Per Hegel, il richiamo è innanzitutto a *Estetica*, cit., vol. I, pp. 120-121.

[97] H. Belting, *Art History after Modernism*, cit., p. 132.

[98] Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 138.

[99] Cfr. B. Wyss, *Der letzte Homer. Zum philosophischen Ursprung der Kunstgeschichte im Deutschen Idealismus*, in P. Ganz u. a. (Hrsg.), *Kunst und Kunsttheorie. 1400-1900*, Harrassowitz, Wiesbaden 1991, pp. 231-255: sopr. pp. 245-247. L'espressione cit. è a p. 245. Si vedano anche Id., *Klassizismus und Geschichtsphilosophie im Konflikt. Alois Hirt und Hegel*, in O. Pöggeler - A. Gethmann-Siefert (Hrsg.), *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, Bouvier, Bonn 1983, pp. 115-130; Id., *Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik*, DuMont, Köln 1997[3], sopr. pp. 147-155; e D. Crimp, *The End of Art and the Origin of the Museum*, in "Art Journal", 46, n. 4, 1987, pp. 261-266.

[100] Cfr. G. Vattimo, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*, Garzanti, Milano 1985, pp. 59-62. L'espressione cit. è a p. 61 (cit. in H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 137).

[101] A. C. Danto, *After the End of Art*, cit., pp. 17-18, n. 1. Il riferimento di Belting a Vattimo è preso in considerazione da L. Bradamante, *Hans Belting*, cit., pp. 44-45, che manca però completamente di mettere in luce le divergenze e la critica del tedesco all'italiano.

[102] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 137, con riferimento a G. Vattimo, *La fine della modernità*, cit., p. 60.

[103] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 137 e 138.

[104] Cfr. Id., *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., pp. 72-75; Id., *L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'œuvre*, cit., p. 50; Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 11-12 e 138-139; Id., *L'histoire de l'art au tournant*, cit., p. 96; Id., voce *Meisterwerk*, cit., p. 254; e Id., *Das Museum*, cit., pp. 649-650. Qualche anno prima di Belting, nell'ambito del progetto *Funkkolleg Kunst*, è stato Wolfgang Kemp a richiamare l'attenzione su Quatremère: cfr. W.

K., *Kunst wird gesammelt – Kunst kommt ins Museum*, in W. Busch - P. Schmoock (Hrsg.), *Kunst*, cit., pp. 153-177: 161-162.

[105] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 138; e Id., *Das Museum*, cit., pp. 649-650, anche per l'espressione "Winckelmann francese". Il testo di riferimento del critico francese è A. Chrysostome, dit Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions* (1815), rist. in *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* suivi de *Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*, Fayard, Paris 1989, pp. 5-85.

[106] Cfr. op. ult. cit., pp. 35-48. L'espressione cit. è a p. 48 (cit. in H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, cit., p. 74; Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 138-139; Id., *L'histoire de l'art au tournant*, cit., p. 96; e Id., *Das Museum*, cit., p. 649).

[107] *Ibid.*

[108] Lo stesso Belting in precedenza, ma senza citare Burckhardt, aveva impostato l'indagine sui cicli pittorici della Basilica Superiore di Assisi in base al solo concetto di compito, limitando anzi il discorso al «compito artistico» (*künstlerische Aufgabe*) (H. B., *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Mann, Berlin 1977, p. 15; cfr. le pp. 9-16 per l'intera questione). Dal canto loro, sembrano considerare la proposta burckhardtiana solo come "storia dell'arte secondo compiti", fra gli altri, H. W. Janson, *Form follows Function – or does It? Modernist Design Theory and the History of Art*, Schwartz, Maarssen 1982, pp. 10, 12 e *passim*; H. van Os, *Sienese Altarpieces 1215 - 1460*, vol. I, cit., p. 7; Id., *Some Thoughts on Writing a History…*, cit., sopr. pp. 22-25; e H. Locher, *Raffael und das Altarbild der Renaissance*, cit., pp. 11-14. Sulla questione, cfr. M. Ghelardi - S. Müller, *Introduzione* a J. Burckhardt, *L'arte italiana del Rinascimento. La pala d'altare. Il ritratto*, cit., pp. XIV-XV. Sulla difficoltà di comprendere in che senso Burckhardt intenda il concetto di «compito», cfr. N. Huse, *Anmerkungen zu Burckhardts "Kunstgeschichte nach Aufgaben"*, cit., pp. 161-162; H. Locher, *Raffael und das Altarbild der Renaissance*, cit., p. 14; e M. Ghelardi, *Introduzione* a J. Burckhardt, *L'arte italiana del Rinascimento. Architettura*, cit., pp. XXVI-XXXI.

[109] Cfr. H. Belting, *Das Werk im Kontext*, cit., p. 232.

[110] Sul genere come intersezione tra soggetti e stili, cfr. fra gli altri S. Ginzburg Carignani, *Domenichino e Giovanni Battista Agucchi*, in C. Strinati *et al.*, *Domenichino. 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma 1996-1997), Electa, Milano 1996, pp. 121-137: 130.

[111] Sull'immagine devozionale come genere in senso funzionale, cfr. anche H. Belting - D. Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Werner'sche Verlagsgesellschaft, Worms 1983, pp. 114, 143, 158, 162, 164 e *passim*; sulla pala d'altare, cfr. Id., recensione a H. van Os, *Sienese Altarpieces 1215 - 1460* (vol. I), cit., p. 567; e Id., *Das Werk im Kontext*, cit., p. 236.

[112] M. Ghelardi, *Introduzione* a J. Burckhardt, *L'arte italiana del Rinascimento. Pittura. I generi*, cit., p. XI.

[113] Cfr. H. Belting, *La fin d'une tradition?*, cit., p. 8.

[114] A Pinder Belting ha dedicato un articolo, attento soprattutto ai risvolti politico-culturali e politici *tout court* della sua figura e del suo ruolo: Id., *Stil als Erlösung. Das Erbe Wilhelm Pinders in der deutschen Kunstgeschichte*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", n. 202, 2/9/1987, p. 35. Cfr. anche Id., *I tedeschi e la loro arte. Un'eredità difficile* (1991), tr. it. di P. Quadrelli, Il Castoro, Milano 2005, pp. 12-13 e 30-34.

[115] Cfr. Id., *La fin d'une tradition?*, cit., p. 8, da cui proviene l'espressione cit.

[116] Cfr. S. Kracauer, *Time and History*, in M. Horkheimer (Hrsg.), *Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum 60. Geburtstag*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M. 1963, pp. 50-64 (si veda il richiamo a Burckhardt alle pp. 55-57 e la discussione delle posizioni di Kubler alle pp. 57-58); e Id., *General History and the Aesthetic Approach*, in H. R. Jauß (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, "Poetik und Hermeneutik", III, Fink, München 1968, pp. 111-127. Il riferimento di Kracauer è G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose* (1962), tr. it. di G. Casatello, Einaudi, Torino 1989², sopr. pp. 48-49. Sull'interpretazione kracaueriana di Kubler, cfr. anche il cenno in H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 146. Belting discute le teorie di Kubler sullo stile in H. B., *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. 15-16; e in Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 145-146.

[117] H. R. Jauß, *Perché la storia della letteratura?*, cit., p. 70.

[118] W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Frankfurter Verlag-Anstalt, Berlin 1926, risp. pp. 11 e 14. Cfr. H. Belting, *Stil als Erlösung*, cit., p. 35. Come fa notare G. Pochat, *Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte*, in L. Dittmann (Hrsg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte. 1900-1930*, Steiner, Stuttgart 1985, pp. 129-167: 159-160, sul problema di una storia dell'arte secondo generazioni, e su quello della «non-contemporaneità del contemporaneo», si era confrontato, negli stessi anni di Pinder, anche Panofsky: cfr. E. P., *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*, cit., pp. 138-140.

[119] W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, cit., p. 27.

[120] Cfr. H. Belting, *La fin d'une tradition?*, cit., pp. 8-9.

[121] Ivi, p. 8.

[122] Così M. Ghelardi - S. Müller, *Introduzione* a J. Burckhardt, *L'arte italiana del Rinascimento. La pala d'altare. Il ritratto*, cit., p. XV. Cfr. S. Kracauer, *Time and History*, cit., p. 56; M. Ghelardi, *Introduzione* a J. Burckhardt, *L'arte italiana del Rinascimento. Architettura*, cit., sopr. pp. XXV-XXVI; e Id. - S. Müller, *Introduzione* a J. Burckhardt, *L'arte italiana del Rinascimento. I collezionisti*, cit., p. XI. Tra i testi burckhardtiani, cfr. J. B., manoscritto (PA 207, 153), cit., p. XVII; e Id., *Prefazione alla* Storia del Rinascimento in Italia, cit., p. 346.

[123] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 159 (già cit. *supra*, cap. II).

[124] Cfr. M. Ghelardi, *Introduzione* a J. Burckhardt, *L'arte italiana del Rinascimento. Pittura. I generi*, cit., pp. XII-XIII.

[125] H. Belting, *Das Werk im Kontext*, cit., pp. 230 e 234.

[126] Ivi, p. 234.

[127] Ivi, pp. 230 e 234.

[128] Cfr. Id. - W. Kemp, *Einleitung* a Id. u. a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, cit., Teil 3, *Gegenstandsdeutung*, pp. 155-156: 156, da cui è tratta la frase cit.

[129] Cfr. Id., *Das Werk im Kontext*, cit., p. 235.

[130] Ivi, p. 236.

[131] Cfr. *ibid*., anche per le considerazioni seguenti; e Id., *Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild*, cit., pp. 155-157.

[132] Il riferimento è J. Burckhardt, *La pala d'altare* (1893-1895), in *L'arte italiana del Rinascimento. La pala d'altare. Il ritratto*, tr. it. di M. Ghelardi e S. Müller, Marsilio, Venezia 1994, pp. 3-160.

[133] Oltre al saggio qui in esame, cfr. H. Belting, *Vom Altarbild zum autonomen Tafelmalerei*, cit., pp. 135-140; e Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 429-499. Un cenno anche in Id., *Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild*, cit., p. 157.

[134] H. Belting, *Das Werk im Kontext*, cit., pp. 236-237. La *Maestà* (1311, Siena, Museo dell'Opera del Duomo, e altri musei) è raffigurata ivi, p. 237, fig. 1; e anche in Id., *Vom Altarbild zum autonomen Tafelmalerei*, cit., p. 136, fig. 9; e in Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 496, fig. 165. A essa, Belting ha dedicato anche un intero articolo, comparso nella rivista "Merian": Id., *Sei Du die Urheberin des Friedens in Siena*, in "Merian", XLIII, n. 4 (*Toskana*), 1990, pp. 90-98.

[135] Oltre al passo sopra riportato, Belting parla della *Maestà* di Duccio come *unicum* anche in Id., *Vom Altarbild zum autonomen Tafelmalerei*, cit., p. 137; Id., *Sei Du die Urheberin…*, cit., p. 96; e Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 497.

[136] Cfr. H. Belting, *Vom Altarbild zum autonomen Tafelmalerei*, cit., p. 137, da cui sono tratte la prima e l'ultima espressione cit.; e Id., *Sei Du die Urheberin…*, cit., p. 98, da cui è tratta la definizione della *Maestà* come archetipo. Cfr. anche Id., *Das Werk im Kontext*, cit., p. 240; e Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 493-495.

[137] Cfr. H. Belting, *Vom Altarbild zum autonomen Tafelmalerei*, cit., p. 137; Id., *Das Werk im Kontext*, cit., p. 241; Id., *Sei Du die Urheberin…*, cit., p. 96; e Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 495. Il riferimento è H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, cit., pp. 148, 153-154.

[138] Belting sposa qui una posizione che oggi la critica ritiene non più sicura e difendibile, benché ogni altra soluzione proposta al problema del significato del lato posteriore della tavola resti comunque soltanto ipotetica; in ogni caso, la sua argomentazione conclusiva, secondo la quale nell'opera, vista nel suo complesso, non solo i due generi, ma anche le due categorie di immagine di culto e di pala d'altare si trovano unificate, da queste acquisizioni è intaccata solo parzialmente – in relazione, cioè, alla presunta duplicità della *Maestà* come tavola d'altare. Cfr. H. Belting, *Vom Altarbild zum autonomen Tafelmalerei*, cit., pp. 137 e 140; Id., *Das Werk im Kontext*, cit., p. 240; e Id., *Sei Du die Urheberin…*, cit., pp. 96-98. Sul dibattito critico relativo al significato del lato posteriore della *Maestà*, e sulla problematicità

delle soluzioni proposte, cfr. per una visione d'insieme V. M. Schmidt, voce *Duccio di Buoninsegna*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 30, Saur, München - Leipzig 2001, pp. 153-157: 155-156. Si veda poi, per una discussione che coinvolge anche Belting, P. Seiler, *Duccio's* Maestà*: The Function of the Scenes from the Life of Christ on the Reverse of the Altarpiece: A New Hypothesis*, tr. ingl. di R. W. Pettit, in V. M. Schmidt (ed.), *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, Proceedings of the Symposium (Florence - Washington 1998), National Gallery of Art, Washington 2002, pp. 199-227: *passim* (il richiamo a Belting a questo proposito è a p. 254).

[139] Cit. tratta da H. Belting, recensione a H. van Os, *Sienese Altarpieces 1215 - 1460* (vol. I), cit., p. 567; con riferimento a H. van Os, cit., pp. 7, 46 e *passim*. Per la storia delle tavole mariane di Siena, cfr. H. B., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 463-499 (cap. 18: *Le Madonne di Siena*). Sul tema della concorrenza, in relazione alla *Maestà* duccesca, si veda anche H. Locher, *Raffael und das Altarbild der Renaissance*, cit., p. 143, n. 30. Cfr. ivi, pp. 49-51, per una discussione della problematica dell'altare maggiore, con riferimento diretto alle posizioni di Belting.

[140] Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 486; e *supra*, introduzione. Un cenno in proposito in T. Gerstner, recensione a W. [Freiherr] von Löhneysen, *Eine neue Kunstgeschichte*, e a H. B., *Das Ende der Kunstgeschichte?*, in "Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte", 38, n. 2, 1986, pp. 190-191: 191.

[141] La *Madonna Rucellai* (1285, Firenze, Uffizi) è riprodotta in H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 484. Su di essa, lo studioso tedesco si era già soffermato in Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 29-31.

[142] Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 350-351.

[143] Cfr. *ibid*.

[144] Cfr. B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, tr. it. di M. Praz, Leonardo, Milano 1990 (1948[1]), pp. 79-80 e 178; ed E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., vol. I, p. 466, che si richiama a Berenson ma, nello stesso tempo, adombra la storia dell'arte senza nomi di Wölfflin.

[145] Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 349-352. L'espressione cit. è a p. 351.

[146] H. Belting, *Das Werk im Kontext*, cit., p. 239. Cfr. anche Id., *Sei Du die Urheberin…*, cit., p. 96; e Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 496-497.

[147] Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 351. Le espressioni cit. sono entrambe ivi (tr. modificata).

V – *Una storia per l'età dell'immagine*

Era dell'immagine ed era dell'arte

Pubblicato nel 1990 e impostosi immediatamente come un nuovo classico, *Bild und Kult* appare, da un lato, come una trattazione sistematica di un'insieme di questioni storiche a cui Belting lavorava fin dagli anni '60, mentre, dall'altro lato, accentua quel carattere di crocevia tra studi medievistici e revisione dello statuto della storia dell'arte, già notato, in generale, per i suoi studi sull'argomento [1]. Al di là della raffinata ricerca storica e delle aperture metodologiche che esso presenta, il motivo che più si è imposto, e a cui più è legata la fortuna del libro – anche a costo di fraintendimenti e semplificazioni lamentate dal suo stesso autore [2] – riguarda la separazione, annunciata nelle prime pagine, tra un'età dell'arte, che avrebbe inizio a partire dal Rinascimento e dalla riforma protestante, e un'era dell'immagine, che la precederebbe e coprirebbe tutto il Medioevo. La questione è così introdotta:

> L''arte', come la intende qui l'autore, presuppone la crisi dell'antica immagine e la sua nuova valorizzazione come opera d'arte nel Rinascimento. Essa è legata a una rappresentazione dell'artista nella sua autonomia e a una discussione sul carattere d'arte della sua invenzione. Mentre le immagini di vecchio tipo vengono distrutte dagli iconoclasti, nello stesso periodo sorgono immagini di nuovo tipo, destinate al collezionismo artistico. Da quel momento si può parlare di un'*era dell'arte*, che dura fino a oggi. A precederla fu l'*era dell'immagine*, che l'autore per la prima volta tenta di esporre nella sua unità [3].

È il mutamento di funzione e di destinazione dell'immagine a spiegare, in prima istanza, la necessità di individuare una separazione tra era dell'immagine ed era dell'arte. La questione si ripresenta negli stessi termini di *Funkkolleg Kunst* e di *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, cioè secondo una lettura incentrata sul passaggio dalla funzione religiosa alla funzione estetica: ciò che vi è di diverso è, finalmente, l'approdo all'impiego del concetto di immagine in sostituzione di quello di arte, ritenuto anacronistico se applicato al Medioevo, e la conseguente trattazione del Medioevo non dal punto di vista della storia dell'arte, ma come capitolo di una storia delle immagini.

Come, su un piano di discorso più generale, la fine della storia dell'arte, la divisione tra era dell'immagine ed era dell'arte ha assunto, negli studi medievistici e modernistici, un carattere quasi di slogan, rappresentando una delle formule alle quali è legato il nome di Belting e con il quale lo studioso è subito identificato [4]. Nonostante questa fortuna possa far pensare a una trattazione esplicita e articolata dell'argomento, il passo sopraccitato è l'unico luogo di *Bild und Kult* in cui se ne parla così chiaramente, oltre, s'intende, il sottotitolo, che annuncia «una storia dell'immagine prima dell'età dell'arte» (*eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*). Qualche precisazione in più è rintracciabile nella premessa all'edizione inglese del libro, dove si avverte che il sottotitolo «ha tuttora bisogno di spiegazioni, in quanto il lettore può essere sconcertato dalla nozione non comune di un'"era dell'arte"», e in un passo di *Das Ende der Kunstgeschichte*, in cui è preso in esame il rapporto tra storia dell'arte e storia dell'immagine [5]. Per il resto, il problema non è mai affrontato di per se stesso, ma sempre all'interno di un contesto particolare: esso, insomma, rimane sullo sfondo rispetto a ciò che, di volta in volta, è l'oggetto specifico dell'indagine. Di conseguenza, può sorgere il dubbio che questo tema sia dato per scontato, con vari sottintesi, come se fosse qualcosa che lo studioso tedesco considera come acquisito: tale è, per esempio, l'impressione ricavabile anche da un cenno contenuto nell'edizione italiana di *Das Ende der Kunstgeschichte?* – edizione pressoché coeva a *Bild und Kult* – in cui è affermato semplicemente, senza precisazioni ulteriori, che la pittura del periodo antecedente al Rinascimento «sembra occupare un posto diverso da quello assunto nell'"era dell'arte" iniziata nel Quattrocento» [6].

Bisogna poi notare che, sebbene il sottotitolo prometta una storia dell'immagine, *Bild und Kult*, in effetti, non esamina il problema dell'immagine medievale nei suoi vari aspetti, e quindi non considera neanche la stessa era dell'immagine nella sua completezza. Per questo, il libro non può essere considerato come una *summa*, definizione talvolta avanzata dalla critica, né dal punto di vista degli interessi medievistici del suo autore, né tanto meno nei confronti dell'argomento [7]: in entrambi i casi, infatti, esso apparirebbe incompleto e parziale, dal momento che si rivolge quasi esclusivamente innanzitutto all'icona orientale, e poi alla sue vicende e trasformazioni in Occidente. È una scelta di campo che viene così motivata:

> Ma che cos'è un'immagine? Il termine ha altrettanti e pure meno significati del termine arte. Io perciò vorrei chiarire che, nella cornice di questo libro, l'immagine che prenderò in considerazione è quella di una persona, il che significa che, di diverse possibilità, ne ho scelto una. L'immagine, intesa in questa maniera, non solo rappresentava una persona ma anche era trattata come una persona, essendo venerata, disprezzata, o portata in giro in processioni rituali: in breve, essa assolveva allo scambio simbolico del potere e, infine, si faceva carico delle aspettative pubbli-

che di una comunità. [...] Il fatto di avere scelto l'Immagine Sacra come soggetto di questo libro ha reso necessaria l'omissione dell'altra grande immagine che ci è giunta fino a noi dal Medioevo: l'immagine narrativa, che presentava storie sacre ed era di solito percepita in un modo che era più un atto di lettura che non un atto di semplice visione [8].

In questo passo, viene già offerta una prima delineazione dei caratteri dell'icona, considerata come immagine "personale", che non solo ritraeva una persona, ma era anche, in un certo senso, creduta tale; insieme, è presente anche un cenno all'immagine narrativa, cioè all'*historia*, e alle sue differenti modalità di essere percepita e fruita. Alla base di questa ripresa della distinzione tra le due grandi categorie di *imago* e *historia*, risiede, ancora una volta, la connotazione in senso funzionale del concetto di genere: tale distinzione, infatti, non è considerata in senso tipologico – procedimento già rifiutato da Belting nel suo studio sull'immagine devozionale – bensì riguarda, innanzitutto, la funzione e la ricezione. Va osservato, in proposito, che in *Bild und Kult* la concezione funzionalista della differenza tra *imago* e *historia* non è oggetto di una trattazione specifica, ma si ricava dal testo, nell'impiego che il suo autore ne fa: ad ogni modo, da questo punto di vista, non sono rilevabili variazioni tra questo e gli scritti precedenti [9].

Un metodo per l'icona

Il primo problema che si offre all'indagine è quello della ricerca di una via ermeneuticamente feconda che permetta di dare conto della complessità dell'icona. L'icona si colloca, e si è storicamente collocata, all'intersezione di più ambiti di studio, interessando tanto la storia dell'arte quanto la teologia, tanto la storia quanto il settore definibile, a grandi linee, come umanistico. Tuttavia, per Belting, nessuna di queste discipline si rivela in fondo adatta. Bersaglio polemico è, in primo luogo, ancora una volta, la storiografia artistica nel suo orientamento tradizionale, stilistico: il rilevamento della sua già notata incapacità di affrontare le immagini medievali si motiva qui a partire dal rispetto dell'alterità storica, conseguente alla convinzione che «siamo a tal punto segnati dall'"era dell'arte" che dell'"era dell'immagine" possiamo formarci solo malamente un concetto» [10]. La storia dell'arte, infatti, in nome della sua pretesa di universalità, «ha spiegato ogni cosa riconducendola senza esitazioni all'arte stessa»; la controparte di quest'atteggiamento è il livellamento delle differenze sussistenti tra le diverse specie di immagini, differenze che invece risultano necessarie per l'indagine dell'icona: ne consegue che «lo storico dell'arte che si limitasse a dimostrare la sua competenza analizzando solo pittori e stili non centrerebbe del tutto il tema» [11].

La competenza richiesta sembrerebbe posseduta dai teologi: essi, però, in realtà falliscono nell'intento, perché non si interessano delle immagini in quanto tali, bensì soltanto di come la teologia nel passato si è rivolta a esse; Belting è costretto perciò a constatare che «al centro del loro intervento sta il modo in cui la disciplina espone se stessa» [12]. Nella stessa direzione si muove anche il ricorso alle fonti antiche, il quale, se da un lato evita il difetto di prospettiva storica, dall'altro lato finisce anch'esso per mancare il bersaglio, in quanto le fonti si limitano, per lo più, al discorso teologico sulla legittimità della presenza delle immagini all'interno della chiesa, e quindi sulla legittimità del loro culto, ma non affrontano il problema del culto delle immagini in quanto tale.

Nemmeno gli storici si rivelano le persone più adatte all'indagine sull'icona: Belting si lamenta del fatto che essi, lavorando meglio e più di frequente coi testi, non mostrano di avere granché familiarità con «quelle zone più profonde dell'esperienza le cui radici sono toccate dalle immagini» [13]. Una diffidenza analoga investe pure le cosiddette scienze dello spirito: senza che compaia alcun distinguo tra le singole discipline, esse sono criticate in blocco, perché «sono comunque, per imbarazzo o presunzione, riproduttive: credono di disporre delle spiegazioni necessarie e invece si limitano a ripetere i vecchi argomenti» [14]. Belting deve così concludere la sua disamina notando sconsolato che, da un lato, «in ogni disciplina accademica, per così dire, la "coperta" della competenza è troppo corta e le immagini finiscono con l'appartenere a tutti e a nessuno», e quindi, «se si rimane fedeli ad esse, si rinunzia ad andare al fondo delle cose»; dall'altro lato, però, se si abbandona il terreno delle vecchie spiegazioni – ivi compresa la storia dell'arte come storia dello stile – «ci si muove su un terreno insicuro» [15].

Per il Belting del 1990, le vie praticabili per prendere in esame il tema dell'icona sono già due, nel senso che, fin da questo momento, compare un richiamo all'approccio antropologico, che costituirà il terreno sul quale lo studioso tedesco si è mosso in questi ultimi anni, e su cui si muove tuttora. In *Bild und Kult*, egli pensa di poter ricorrere all'antropologia per affrontare un tema ben più generale, e ai suoi occhi più basilare, dell'oggetto del libro, vale a dire l'indagine dei «tratti fondamentali del comportamento umano di fronte all'immagine» [16]; tuttavia, questa strada gli pare non ancora del tutto percorribile, o, per meglio dire, in questa fase ne coglie i limiti e le difficoltà, relative non tanto al tema trattato, ma a una certa incomprensione che un approccio di questo genere potrebbe suscitare nel mondo della cultura. Così, nella circostanza stessa in cui ne propone il ricorso, egli preferisce poi, per il momento, evitare l'approccio antropologico, nella convinzione, o piuttosto nella constatazione, che noi possediamo «un'immagine così ben strutturata della storia della nostra cultura, che i tentativi antro-

pologici sono sempre percepiti come interventi arbitrari in un sistema perfetto» [17].

La seconda via, quella giudicata percorribile ed effettivamente percorsa, fa invece uso del «collaudato mezzo della narrazione»: in quest'ottica, si tratta di individuare all'interno del decorso storico una "storia dell'immagine", che si rivela «in primo luogo una modalità pratica di narrazione per introdurre l'oggetto», e che, in ogni caso, bene si presta «a rendere visibile una storia reale suscettibile di essere riproposta narrativamente» [18]. Sono quindi innanzitutto motivi pratici, se vogliamo "di comodo", di opportunità, quelli che spingono Belting a promuovere l'adozione del procedimento narrativo come via privilegiata e più adatta ad abbracciare un fenomeno complesso e plurisfaccettato come l'icona [19]. La conseguenza più rilevante, almeno a questo punto, è che lo studioso tedesco, proponendosi di seguire un approccio di questo tipo, non mira a presentare "la" storia dell'immagine, al singolare, monolitica e come unica via auspicabile per la trattazione del tema in oggetto. Se avesse agito in questo modo, non sarebbe potuto sfuggire all'accusa, che pure gli è stata mossa, per esempio da Michael Camille, di aver adottato un punto di vista diretto a considerare il tema trattato «al di sopra e al di fuori della storia», assumendo così un atteggiamento tendenzialmente onnisciente; viceversa, il suo intento è quello di fare ricorso alla narrazione come un mezzo possibile, più sicuro di altri, ma non certo esclusivo, in modo da permettere alla ricerca di presentare l'argomento «in una via deliberatamente "aperta"» [20].

Il confronto con Freedberg

La tenuta di questa proposta teorica apre un problema, a cui è lo stesso Belting a fare riferimento nella prefazione all'edizione inglese di *Bild und Kult*, segno che la questione fu posta e interessò la critica già all'indomani della pubblicazione dell'edizione originale: si tratta, come scrive, dell'accusa di «ingenuità e mancanza di un "metodo" appropriato», di cui, appunto, la proposta storico-narrativa e poi il suo utilizzo effettivo soffrirebbero [21]. A quest'ordine di problemi, possiamo ricondurre sia le osservazioni di David Freedberg, volte a cogliere le differenze d'impostazione sussistenti tra *Bild und Kult* e il proprio *The Power of Images*, sia i rilievi esposti da Hans Robert Jauß in un tentativo di comparazione tra il libro di Belting e *Real Presences* di George Steiner [22].

Nell'intervento comparso come postfazione al volume, curato da Luigi Russo, dedicato agli atti del concilio Niceno II, Maria Andaloro ha formulato il confronto tra *The Power of Images* e *Bild und Kult* nell'ottica di un'influenza delle tesi discusse e approvate a Nicea, che

si mostra evidente in entrambi i testi fin nella terminologia impiegata. Quest'influenza è rivendicata da Freedberg per se stesso in contrasto con Ernst Gombrich, che vi ravvisava, invece, un debito verso il vocabolario saussuriano; altrettanto però, secondo la studiosa italiana, dovrebbe dirsi per Belting, visto che la scelta di un titolo come *Likeness and Presence* per l'edizione inglese del suo libro «si configura in proposito quasi con l'aderenza del calco» [23]. Similitudine e presenza, infatti, giocano un ruolo di primo piano nella mappa concettuale elaborata in funzione anti-iconoclasta dai padri niceni, presso i quali la questione della similitudine viene ricondotta al problema-chiave della presenza del sacro nell'immagine, e quindi, di conseguenza, al rapporto sussistente tra l'immagine e il suo archetipo o prototipo [24].

Questo rapporto di dipendenza stretta tra i due concetti non è colto da Arthur C. Danto nella sua recensione al libro di Belting. Commentando il titolo inglese, egli argomenta infatti che, mentre il termine '*presence*' indica la «rappresentazione immanente», il darsi in presenza della persona sacra, la parola '*likeness*' si riferisce a «un senso di rappresentazione piuttosto differente, precisamente il senso in cui un'immagine ci mostra come qualcosa appare»; conseguentemente, i due concetti sono riportati a «relazioni figurative di tipo radicalmente diverso», la prima avente a che fare con l'immagine sacra, la seconda con l'immagine divenuta opera d'arte [25]. Danto vede, insomma, già adombrata nel titolo la separazione di era dell'immagine ed era dell'arte, ma, in tal modo, mostra di rimanere legato a un'accezione più comune, o se vogliamo più tradizionale, dei concetti di somiglianza e di imitazione, e di attribuire quest'accezione anche a Belting. Si tratta però, in primo luogo, di un modo di vedere che non corrisponde a quello rintracciabile nella dottrina cristiana delle immagini. Come fa notare in proposito Marie-José Mondzain, infatti, in questo caso è preferibile non tradurre il termine '*mimesis*' «troppo in fretta con imitazione, ma piuttosto come atto che tende a far presente, a rendere *manifesto*» [26]: ciò permette di riconoscere e di salvaguardare il legame forte che nella mappa concettuale di questa teoria si istituisce tra similitudine e presenza, e che invece una lettura come quella di Danto finisce per negare.

Per quanto riguarda Belting, poi – e per riprendere l'osservazione della Andaloro – è opportuno ricordare come, già in *Das Bild und sein Publikum*, la questione della similitudine fosse stata riportata a un altro modello interpretativo, basato sulle implicazioni etico-antropologiche della dottrina della *mimesis* [27]. È vero che il libro del 1981 non si riferiva all'icona nella sua complessità, ma soltanto all'immagine devozionale, vale a dire a una delle trasformazioni dell'icona in Occidente; è vero, inoltre, che la concezione etica dell'imitazione è strettamente connessa alla dottrina dell'incarnazione, che della legittimità delle immagini sacre costituisce il fondamento [28]. Tuttavia, anche in *Bild und Kult*, dove pure il problema riceve un'articolazione più complessa, e

finisce per riguardare, così, non solo il rapporto immagine-fedele, ma anche quello tra l'immagine e la persona sacra raffigurata, esso non appare in relazione privilegiata con le tesi della dottrina cristiana delle immagini e del settimo concilio ecumenico [29]. Per ora, accenniamo soltanto a questo aspetto, per dirigerci, invece, alle differenze che Freedberg stesso rileva tra la propria impostazione e quella di Belting: l'esame di queste differenze non solo farà emergere con più nitore alcuni dei tratti caratteristici dell'approccio beltinghiano all'immagine, ma contribuirà anche a ridimensionare la portata del riferimento presunto di *Bild und Kult* all'eredità nicena.

Nel saggio in cui si confronta con Belting, Freedberg, con maggiore forza argomentativa rispetto alla sua opera principale, si fa sostenitore di un'ontologia dell'immagine imperniata su quello che egli chiama il problema dell'«inerenza», espressione con cui indica il rapporto immagine-prototipo – per usare i termini niceni da lui stesso impiegati. La ripresa del contributo teorico del concilio di Nicea è esplicita, e anzi tale contributo mostra per lui la sua validità e fecondità anche al di là dell'ambito teologico e della definizione concettuale dell'immagine sacra: il nesso immagine-prototipo costituisce infatti, ai suoi occhi, il fondamento ontologico, e perciò universale e metastorico, dell'immagine in quanto tale [30]. Si motiva, così, l'affermazione programmatica secondo cui «l'ontologia dell'immagine sacra è esemplare per tutte le immagini», nella quale sono sintetizzate le considerazioni che avevano portato, in *The Power of Images*, a una sintonia con la convinzione di Hans Georg Gadamer per cui «solo l'immagine religiosa può evidenziare tutta la portata ontologica dell'immagine»; Freedberg fa, però, anche un passo in avanti, aggiungendo, in modo altrettanto programmatico, che «la teologia bizantina delle immagini è esemplare per ogni successiva teoria dell'immagine» [31].

Ancora, in maniera forse indebita, e comunque non consequenziale come invece lo studioso mostra di intendere, la considerazione metastorica è estesa dal piano ontologico al piano psicologico relativo alla risposta del pubblico: è in quest'ambito che si presenta il problema del "potere delle immagini", dal momento che di tale potere è possibile parlare proprio in virtù di costanti psicologiche generalizzabili che, per ciò stesso, precedono ogni contestualizzazione storica delle immagini e delle loro modalità di ricezione. Manifestando una prudenza minore rispetto al libro dedicato all'argomento, Freedberg sostiene, nel saggio in questione, che non c'è dubbio che la psicologia sia «soggetta a pressioni e modificazioni da circostanze storiche, sociali e perfino personali»; tuttavia, ritiene anche necessario aggiungere che «prima bisogna identificare i *principi* psicologici [...] e poi incominciare a vedere come i contesti cambiano e gli osservatori differiscono» [32].

All'interno di questo quadro teorico, i rilievi a Belting sono volti a disapprovare una presunta rinuncia, da parte dello studioso tedesco,

a condurre il discorso sul piano ontologico. In primo luogo, questa critica deriva dal fatto che Freedberg accentua, nella sua lettura, la separazione di era dell'immagine ed era dell'arte, come se con essa l'autore di *Bild und Kult* non intendesse presentare una periodizzazione storiografica, bensì volesse teorizzare una differenza d'ambito – l'immagine, propria della fase premoderna, l'arte, propria della Modernità: dal momento che questa concezione non può non presupporre una differenza tra l'ontologia dell'immagine sacra e quella dell'immagine artistica, essa impedirebbe allora di vedere la continuità tra le due categorie, garantita sul piano ontologico ed evidente sul piano psicologico, e il ruolo che, di conseguenza, le immagini seguitano a giocare anche nell'era dell'arte e fino a oggi [33]. In questo contesto, Freedberg introduce di passaggio il tema benjaminiano dell'aura, nella convinzione che distinguere tra un'era dell'immagine e un'era dell'arte implichi postulare «una differenza fondamentale tra l'*aura* delle immagini e l'*aura* dell'arte»; ciò, però, significa per lui «raccontare soltanto metà della storia», giacché, in tal modo, si enfatizzano i cambiamenti epocali tra Medioevo ed età moderna, a discapito della comunanza ontologica sussistente tra immagine e arte [34].

A Freedberg sembra sfuggire il legame della proposta beltinghiana con il più generale progetto di revisione della storiografia artistica, vale a dire, il rapporto che essa intrattiene con la tematica della fine della storia dell'arte e l'elaborazione di una *Bildgeschichte* che affianca, ma non sostituisce, la storia dell'arte [35]. Poco più tardi, Belting sentirà il bisogno di chiarire ulteriormente questo punto, precisando che l'elaborazione di una storiografia appropriata all'immagine non si limita al solo Medioevo: nella prefazione a *Likeness and Presence*, egli avverte, così, che l'oggetto specifico del suo libro è soltanto un capitolo di una più generale storia dell'immagine, che «da un lato, rimonta indietro fino ai tempi della Preistoria e, dall'altro lato, va avanti fino ai nostri giorni e durerà finché l'umanità sopravvive» [36]. Vedremo più avanti che il punto di vista dello studioso tedesco, in questi ultimi anni, subirà a questo proposito dei cambiamenti, che non riguarderanno, però, la considerazione universalistica dell'immagine, ma il modo di intendere tale universalità [37]; questa, comunque sia, negli anni '90 continua a ricevere un'impostazione storicista.

Circa il problema dell'aura, poi, di lì a qualche anno, come abbiamo già osservato, sarà proprio Belting a rilevare come Benjamin, omettendo lo sfondo romantico di questo concetto, che egli stesso aveva contribuito a evidenziare, non aveva potuto gettare luce sulle differenze intercorrenti tra il culto religioso e l'aura post-religiosa dell'arte [38]. Queste differenze trovano già espressione in un passo di *Bild und Kult*, relativo proprio alla nuova concezione dell'immagine che si afferma nel passaggio dal Medioevo all'età moderna, con la trasformazione dell'immagine di culto in opera d'arte:

La presenza dell'opera è qualcosa di diverso dalla presenza che un tempo il sacro *aveva nell'*opera. Ma in che consiste questa presenza? Si tratta propriamente di un'idea che si rende visibile nell'opera: l'idea dell'arte, o l'idea che l'artista si è fatto della sua opera [39].

Proprio questa caratterizzazione del rapporto tra immagine di culto e arte e il riscontro dei limiti sopraccitati nella concezione benjaminiana sembrano confermare la lettura di Freedberg della presenza di una «differenza fondamentale» tra immagine e arte nella teoria di Belting. Bisognerebbe però chiedersi se questa differenza sia in Belting davvero *fondamentale* – se attenga, cioè, all'ontologia dell'immagine – o se, invece, non si tratti di una differenza *funzionale*, relativa alla trasformazione delle condizioni storiche, e al conseguente mutamento della funzione dell'immagine.

Anche a voler limitare la considerazione al solo Medioevo, infine, un'impostazione come quella freedberghiana e la critica che ne deriva rischiano di ridimensionare la portata della proposta dell'autore di *Bild und Kult*, che consiste nel tentativo di presentare una storia dell'immagine sacra, *in primis* dell'icona. È il tentativo, cioè, di narrare la storia di un oggetto che solitamente, in base ai paradigmi dominanti, non è stato considerato come portatore di una propria storia e che, se si segue una visione come quella dell'autore di *The Power of Images*, attenta al piano ontologico e alle costanti psicologiche, corre il pericolo di ritrovarsi, se non ancora una volta senza storia, quantomeno con una sottovalutazione della sua storicità[40]. È lo stesso Belting a sottolineare questo rischio, nella prefazione di *Likeness and Presence*: qui, però, egli incorre, a sua volta, in un fraintendimento, accentuando il carattere astorico della posizione freedberghiana, come se essa impedisse addirittura di concepire una ricerca sull'immagine condotta dal punto di vista storico. Scrive infatti:

Se uno consulta il libro di David Freedberg sul *Potere delle immagini*, vi ritrova persino un avvertimento a non tentare per niente di progettare una storia dell'immagine, in quanto l'autore considera l'immagine come una realtà sempre presente a cui l'umanità ha risposto sempre allo stesso modo. Io invece ho optato per un certo tipo di storia, poiché prima dell'era dell'arte l'immagine aveva un significato sociale e culturale di un tipo del tutto diverso, che perciò richiede un tipo diverso di argomentazione [41].

Belting non va oltre questo cenno, che ribadisce la necessità di una proposta storicista e contestualista, ma che, nello stesso tempo, non rende pienamente ragione alle posizioni del suo collega, acuendo il giudizio rispetto all'edizione originale, dove invece aveva riconosciuto che quella di *The Power of Images* è «una storia dell'immagine di tipo completamente diverso»: diversa, ma pur sempre una storia, quindi [42].

Fraintendimenti reciproci a parte, bisogna poi osservare che il

carattere della proposta beltinghiana rende difficile avallare un'interpretazione come quella fornita dalla Andaloro, secondo la quale per lo studioso tedesco «il tempo ha valenza tutta occidentale, si dispone sull'asse diacronico» [43]: una storia dell'immagine sacra nel Medioevo, infatti, è innanzitutto per Belting una storia dell'icona, e quindi un tentativo di narrazione che investe non solo l'Occidente ma anche, e anzi in primo luogo, l'Oriente. È innanzitutto l'icona a essere privata della propria storicità secondo i paradigmi dominanti: limitare la dimensione temporale all'Occidente e alla Modernità significherebbe allora sposare un punto di vista riconducibile addirittura a Giorgio Vasari, che è quanto fa, coerentemente, la Andaloro. Per la studiosa italiana, infatti, già il sottotitolo di *Bild und Kult*, con il riferimento alla "storia dell'immagine prima dell'età dell'arte", «apre limpidamente sul tracciato del suo sistema basato su un fondamento che si direbbe modernamente "vasariano"»; così, l'attribuzione alla dimensione temporale di una valenza occidentale permette di istituire un'analogia proprio con il grande artista e teorico del Cinquecento, per il quale «prima di Giotto si estende la plaga indistinta dell'arte bizantina, poi comincia la parabola storico-artistica il cui culmine coincide coll'esperienza totale e compiuta di Michelangelo» [44]. Anche a quest'interpretazione, quindi, rischia di sfuggire la portata del tentativo beltinghiano di una storia dell'immagine e di una storia dell'icona; ma, oltre a ciò, Belting è ben lungi dal riprendere un modello esplicativo di matrice vasariana, sia pure contestualizzato e circoscritto al Moderno e all'Occidente: questa ripresa, infatti, sarebbe in netto contrasto con il suo progetto di revisione e, se è vero che l'emergere della funzione estetica impone alla storiografia una considerazione dell'età moderna secondo principi a essa adeguati, e che tengano perciò conto di tale emersione, è anche vero che già una simile impostazione del problema mostra come l'approccio di Belting continui piuttosto a muoversi nel solco di una storiografia artistica "secondo mezzi e compiti", in base all'insegnamento burckhardtiano. C'è da dire che il modo in cui l'arte autonoma affiora nell'età della riforma e del Rinascimento non costituisce il tema di *Bild und Kult*, bensì il suo compimento: di conseguenza, l'argomento non è oggetto di uno svolgimento ampio, come per primo anche il suo autore afferma, ma riceve soltanto un ragguaglio per sommi capi; in ogni caso, però, questa differenza di esposizione non ne intacca l'impostazione, che continua a essere condotta in senso funzionalista e contestualista [45].

Anche l'approccio contestualista riceve le attenzioni della critica di Freedberg: ciò sembra mostrare, implicitamente, che anch'egli, pur cogliendo nella teoria di Belting una differenza di matrice ontologica tra immagine e arte, di fatto è poi costretto a prendere in considerazione questa differenza nei termini in cui la pone il suo collega tedesco, vale a dire in termini funzionali. È però sempre la discordanza sull'ontologia a costituire lo sfondo anche di questo versante della sua critica, in

quanto sarebbe la rinuncia all'ontologia a comportare la mancata considerazione di quella dimensione universale che, come tale, trascende i contesti particolari su cui si sofferma lo studioso tedesco [46]. Freedberg nota che, qua e là, sono presenti in *Bild und Kult* aperture in senso ontologico, come nel passo in cui si riconosce che la ricostruzione proposta è un po' esagerata, perché «l'uomo non si è mai liberato dal potere delle immagini»; nel contempo, però, egli deve anche lamentare il fatto che il suo collega resti fermo a uno schema esplicativo di matrice storicista: Belting, infatti, da un lato sembra indirizzarsi a una considerazione ontologica, quando afferma che «non si danno cesure storiche tali che il genere umano si muti in un non-ri-conoscere», ma, dall'altro lato, afferma subito dopo la necessità che il discorso venga condotto sul piano storico, in base alla convinzione che «la storia della religione o la storia del soggetto, entrambe inscindibilmente connesse con una storia dell'immagine, non possono essere ricostruite senza uno schema storico» [47].

Per questo motivo, lo studioso tedesco ritiene innegabile il fatto che i fenomeni e le trasformazioni che hanno portato all'emersione dell'arte autonoma, e quindi all'inaugurazione dell'era dell'arte – qui, a conclusione di un discorso più articolato, si limita a citare la riforma protestante e la nascita delle collezioni – abbiano, come si esprime sinteticamente, «modificato le cose» [48]. Tali affermazioni, e quelle immediatamente successive, sono ancora una volta fraintese da Freedberg: per lui, infatti, Belting sosterrebbe che è solo «nell'area dell'estetica che il legame tra l'esperienza presente e passata delle immagini è rintracciabile», e che si tratta, perciò, «di capire le regole del gioco» [49]. In questo modo, la sua proposta storicistica si rivelerebbe condotta – e viziata – da un punto di vista estetico: per meglio dire, essa implicherebbe una visione teleologica della storia, orientata su posizioni definite dopo che la distinzione tra immagine e arte ha già avuto luogo, e quindi, da un lato, del tutto interne all'era dell'arte e, dall'altro lato, addirittura tali da trasformare lo storicismo in estetismo [50].

A ben vedere, però, le parole sopraccitate non riguardano l'ottica dello studioso che postula una storia delle immagini e poi ne esamina il corso, ma si riferiscono alla narrazione della situazione concreta creatasi nel Rinascimento, con l'affiorare di un'arte autonoma connotata esteticamente. Come abbiamo visto, per Belting l'arte emerge nell'età moderna legandosi «a una rappresentazione dell'artista nella sua autonomia e a una discussione sul carattere d'arte della sua invenzione»; rispetto all'immagine, inoltre, essa si distingue in quanto «pone un nuovo livello di senso» tra l'apparenza visiva e la comprensione dell'osservatore [51]. Da un lato, l'artista assume il controllo dell'immagine, che diviene così elemento giustificativo della propria arte; dall'altro lato, si istituisce una «mediazione estetica», sulla quale artista e osservatore si intendono tra loro:

Il soggetto assume il controllo dell'immagine e cerca di applicare nell'arte la sua comprensione metaforica del mondo. L'immagine, che d'ora in poi non solo sorge secondo le regole dell'arte ma diventa anche decifrabile in base ad esse, si offre alla riflessione dell'osservatore. Forma e contenuto cedono il loro senso immediato al senso mediato di un'esperienza estetica e di un argomento celato [52].

È questo il contesto all'interno del quale lo studioso tedesco introduce le affermazioni riferite da Freedberg. Le «regole del gioco» da comprendere, perciò, non sono, come vuole quest'ultimo, quelle dello storico che legge il passaggio dall'era dell'immagine all'era dell'arte da un punto di vista interno a quest'ultima, e quindi legato a una fase in cui l'estetizzazione dell'immagine è già avvenuta; esse sono invece le regole del «gioco della percezione e dell'interpretazione» che si cerca nell'arte a partire dal Rinascimento, in seguito alla trasformazione in senso estetico-artistico dell'immagine, e alla conseguente competenza conoscitiva ora richiesta all'osservatore [53]. Anche il fatto che il nesso tra l'esperienza presente e quella passata delle immagini sia da rintracciare «nell'area dell'estetica» riguarda la descrizione dell'era dell'arte, e non l'istituzione di una griglia interpretativa storica orientata teleologicamente. Belting, infatti, intende riferirsi al senso di perdita dell'intimità e dell'immediatezza nel dialogo con l'immagine, che pervade un'età moderna caratterizzata, fin da subito, dalla scissione tra soggetto e mondo: in questa temperie, di cui appare paradigmatica la dottrina di Calvino, l'ambito estetico offre per lui «se si vuole, una specie di compensazione tra l'esperienza perduta delle immagini e quella che si è conservata» [54].

Possiamo certo ammettere, facendo prendere un'altra direzione alle osservazioni di Freedberg, che il senso di perduta intimità con l'immagine e, più in generale, di dissoluzione dell'«unità di esperienza esteriore e interiore, che guidò l'uomo nel Medioevo», sia un senso percepibile solo all'interno della nuova situazione dell'età moderna, e si tratti quindi di un'interpretazione che l'era dell'arte elabora per l'era dell'immagine; potremmo pertanto discutere se e in che senso il rapporto del Medioevo con l'immagine fosse così immediato come si è ritenuto successivamente, o se esso non rispondesse ad altre regole del gioco, per forza di cose diverse da quelle della Modernità [55]. In ogni caso, non è questo l'aspetto che lo studioso tedesco sta trattando: egli, infatti, si riferisce alla percezione che l'uomo moderno ha di sé e del mondo, e al rapporto – mediato, compensativo – che, conseguentemente, stabilisce con l'immagine.

La lettura secondo la quale Belting sposa una visione teleologica della storia è basata, insomma, su un equivoco da parte di Freedberg, che attribuisce all'autore di *Bild und Kult* un punto di vista che è invece relativo alla situazione narrata nel libro. La questione, tuttavia, potrebbe continuare ad avere un senso, e ci si potrebbe così chiedere se Belting non si collochi entro un orizzonte concettuale reso possibile

soltanto una volta che la transizione dall'età dell'immagine all'età dell'arte si sia compiuta. Il problema ermeneutico che qui si pone è quello relativo alla condizionatezza storica dell'interprete. In quest'ottica, può essere certamente condivisibile l'osservazione che lo studioso tedesco elabora il suo discorso da un punto di vista legato al presente, e cioè all'era dell'arte; sappiamo però, d'altro canto, che egli si dice critico nei confronti di una concezione hegeliana della storia, così come di ogni visione legata al *posthistoire*: l'osservazione allora, più che l'accoglimento di una visione teleologica della storia, conferma, ancora una volta, l'accettazione di una prospettiva ermeneutica incentrata sulla constatazione dell'impossibilità di trascendere il proprio orizzonte storico condizionato [56].

Antropologia e psicologia nella critica di Freedberg

Il rifiuto, in *Bild und Kult*, di una benché minima ontologia e il mancato sviluppo delle aperture in questa direzione costituiscono il bersaglio polemico delle osservazioni di Freedberg anche quando si soffermano sulla prospettiva antropologica. Dato che questa è stata introdotta da Belting come via per indagare il comportamento umano di fronte all'immagine, Freedberg la equipara alla psicologia, almeno nell'impiego che egli ne propone per l'analisi dei principi regolativi del rapporto immagine-osservatore [57]. Abbiamo già osservato come l'autore di *The Power of Images* estenda, in modo non consequenziale e comunque inespresso, la considerazione metastorica dal piano ontologico di più propria pertinenza, relativo alla tematizzazione del nesso immagine-prototipo, al piano psicologico sul quale agiscono i principi generali del processo ricettivo. Quest'estensione è anche alla base dell'assimilazione dell'antropologia beltinghiana con la psicologia, assimilazione rafforzata dal fatto che entrambe si rivolgono alla stessa questione: come stiamo per vedere, però, la prospettiva antropologica indicata da Belting non ha una connotazione psicologica, e il fatto di condividere l'oggetto trattato e certi caratteri generali non porta poi a un'effettiva coincidenza nell'approccio.

A parte le incertezze sul riscontro di affinità possibili, mette comunque conto notare che Freedberg, nel momento stesso in cui equipara il discorso beltinghiano al suo su quest'aspetto particolare, disapprova il fatto che, dopo avervi dedicato un cenno, Belting preferisca abbandonare la prospettiva antropologica, per rivolgersi alla via della narrazione. Allo stesso modo, egli deplora la rinuncia beltinghiana al contributo ermeneutico della teologia e della critica delle fonti storiche, e osserva che, sebbene in *Bild und Kult* compaia un riferimento al nodo dell'inerenza, il suo autore, «dopo le dichiarazioni, piuttosto vaghe, che questo fenomeno ha radici molto antiche, si trova chiara-

mente a disagio con questa nozione e l'abbandona subito»: Belting si precluderebbe così la possibilità di comprendere che il nesso immagine-prototipo non è uno schema esplicativo contestualizzato e circoscritto al passato, ma riguarda l'immagine in quanto tale [58].

Anche qui, è riscontrabile un limite, dovuto ancora al fatto che Freedberg non sembra attento alla circostanza in cui sono situate le affermazioni da lui stesso riportate: queste, infatti, se è vero che tendono a contestualizzare il problema dell'inerenza, non attestano, però, alcun disagio. Il discorso all'interno del quale Belting affronta il problema riguarda, in particolare, la questione della continuità tra l'uso pagano e quello cristiano delle immagini: si tratta, quindi, di un discorso storico, in cui la questione-chiave del nesso immagine-prototipo riacquista la sua primaria valenza teologica, definendosi come questione della presenza del sacro nell'immagine. Lo studioso tedesco non abbandona neanche qui l'approccio funzionale, impostando l'indagine sugli elementi di continuità tra paganesimo e cristianesimo come interrogazione su «quali furono le funzioni tradizionali adottate dalle nuove immagini di culto»: il confronto tra caratteristiche morfologiche comuni a culti pagani e cristiani, se mostra aperture in direzione di una storia comparata, rifugge contemporaneamente, e in base alle stesse premesse teoriche, da una visione semplicistica in base alla quale il culto dei santi cristiani si sostituì a quello degli dèi pagani, o il secondo si trasformò direttamente nel primo [59]. Tra l'altro, è solo per le funzioni e gli usi assunti dalle immagini che è possibile, per Belting, rintracciare i legami di continuità tra paganesimo e cristianesimo su questo punto, visto che la teologia cristiana, fin da subito, provvide a occultare tali legami per sancire la rottura col paganesimo [60].

Le affermazioni riportate da Freedberg si inseriscono in quest'ambito, e riguardano l'uso pubblico delle immagini, che, secondo una lettura consolidata, seguita da entrambi ma recentemente soggetta a revisione, i primi teologi della nuova religione, da Paolo a Tertulliano, avevano censurato come idolatria [61]. Per prima cosa, dobbiamo dunque osservare che qui il rapporto immagine-prototipo è esaminato da Belting in relazione al paganesimo; le cose, però, non cambiano quando, per esempio, un poco più avanti, l'interrogazione verte sul «perché le immagini» nel cristianesimo: in questa circostanza, infatti, egli afferma che le immagini materiali nascono «perché con esse ci si deve "formare un'immagine" di ciò per cui esse stanno», rappresentando una persona che non si può vedere in quanto assente o invisibile [62]. Per non fornire che un altro esempio, possiamo notare ancora come, trattando il problema delle immagini acheropite di Cristo, la linea seguita sia la stessa, e la "verità" e la garanzia di forza salvifica venga, anche qui, ravvisata nella «precisa corrispondenza tra raffigurazione e originale, senza che fosse richiesto l'intervento di un artista» [63].

In secondo luogo, ciò che Belting considera un fenomeno dalle

radici molto antiche non è direttamente il nesso dell'inerenza, bensì l'uso di rivolgersi all'immagine per pregare, che certo presuppone una visione dell'immagine come sede della divinità e la convinzione che essa possedesse, in qualche modo, lo stesso potere del prototipo, ma non si identifica con tali visioni e convinzioni. Egli, è vero, non si sofferma sulla questione, limitandosi ad aggiungere che si tratta di un uso che «non richiede una spiegazione particolare», e che è fin troppo facile capire, specialmente in casi di calamità, l'importanza di un'immagine divina; tali parole, tuttavia, insieme con la conclusione secondo cui «l'*idea* di una religione era meno importante dell'incontro diretto con i suoi rappresentanti», sono sufficienti a mostrare come sia sempre innanzitutto la funzione a essere considerata in questo discorso, e non le possibili diverse declinazioni teoriche rivolte a spiegare il modo in cui il sacro si rende presente nell'immagine [64]. Freedberg, però, non se ne accorge, così come non si accorge che proprio qui è presente un'apertura antropologica che, seppur circoscritta a un cenno, rende poco sostenibile la tesi di un disagio. Scrive infatti Belting che la continuità tra paganesimo e cristianesimo, e la «trasposizione di idee conosciute alle nuove immagini di culto» in cui essa si manifestò, non è leggibile nei termini di una contaminazione pagana del cristianesimo: essa, piuttosto, «significa solo che idee e pratiche universali, profondamente radicate nella natura umana, s'imposero anche nel cristianesimo, non appena esso cessò di essere sulla difensiva e divenne la religione di tutto l'Impero» [65].

È un riferimento, questo alla natura umana, che può essere inteso come un'anticipazione della prospettiva antropologica sulla quale in *Bild und Kult* vengono ancora nutrite riserve; in ogni caso, da qui traspare come una dimensione metastorica e universale sia presente anche nel discorso di Belting, senza però avere, al contrario di Freedberg, una connotazione ontologica o psicologica: piuttosto, se dal lato della descrizione l'universalità è rivendicata per l'immagine e per la sua storia, sul piano tematico essa è di pertinenza della natura umana. Comprendiamo quindi, in quest'ottica, perché l'interrogativo per il quale secondo Belting l'antropologia dovrebbe aiutare a rinvenire una risposta, quello cioè sui «tratti fondamentali del comportamento umano di fronte all'immagine», sia da lui declinato in senso storico, come «domanda sulle ragioni per cui il cristianesimo alla fine scelse il culto delle immagini e questo ebbe inizio proprio nel VI secolo» e, contemporaneamente, in senso funzionale: da quest'ultimo punto di vista, la questione sul «perché le immagini» è allora ritenuta «inscindibile da un'altra: chi se ne serviva e che cosa ne faceva» [66].

La «posizione Belting-Arnheim-Gombrich»

A questo punto, è interessante richiamare le parole con cui Freedberg, sempre nello stesso saggio, replica alla recensione di Rudolf Arnheim al proprio libro sul potere delle immagini. Freedberg interpreta i rilievi del grande psicologo dell'arte come rivolti a mettere in guardia dall'uso di certi concetti, che potevano essere applicabili solo alle teorie del passato: Arnheim, cioè, gli appare restio a vedere nell'inerenza una base psicologica universalizzabile [67]. Egli restituisce, per così dire, al mittente l'accusa di quest'ultimo, la quale, a ben vedere, non aveva per oggetto la scelta di trattare il problema della ricezione dal punto di vista psicologico, come sembrerebbe di capire da Freedberg, bensì era diretta a rilevare la presenza di un'insufficienza in quest'approccio per il modo specifico in cui il problema è affrontato in *The Power of Images* [68]. Il nesso dell'inerenza, infatti, e la presenza nell'immagine di colui che in essa è rappresentato non riescono, per Arnheim, a rendere conto della declinazione particolare che il problema psicologico della risposta dell'osservatore assume al cospetto delle opere d'arte, quando le si guarda non come immagini, ma appunto come arte: ciò che, in tal modo, resta inespresso è il criterio che permette di distinguere, per esempio, «la Venere di Tiziano da ogni altra donna non vestita sdraiata in modo attraente su un letto», e le reazioni di fronte all'arte si limitano, così, a essere descritte «come tracce di animismo, cioè come resti più o meno indeboliti delle credenze superstiziose secondo le quali le immagini possono essere fisicamente vive» [69].

Interpretando i rilievi della recensione di Arnheim nel senso di una mancata attenzione alla portata universale del legame tra immagine e prototipo, Freedberg finisce per assimilarli alle osservazioni di Gombrich, anch'egli, ai suoi occhi, contrario a un'assolutizzazione dell'approccio psicologico, ma in effetti critico per il riscontro, in *The Power of Images*, di una considerazione unilaterale, che tiene conto di alcuni principi e, nel contempo, ne rifiuta altri, ritenendoli semplici pregiudizi [70]. In ogni caso, Freedberg coglie la convinzione principale da cui questi rilievi prendono le mosse, che è quella secondo la quale il potere esercitato dalle immagini non risiede direttamente in esse, ma dipende da un'attribuzione di senso, o meglio, da un movimento proiettivo da parte dell'immaginazione; fenomeno espresso in maniera icastica nell'affermazione: «il potere delle immagini, in ultima analisi, altro non è che il potere dell'immaginazione» [71].

Lo studioso non si ferma qui, ma compie un passo ulteriore, accostando ad Arnheim e a Gombrich anche le tesi di Belting, e parlando, così, di «posizione Belting-Arnheim-Gombrich» [72]. Per lui, i tre autori hanno in comune, da un lato, una concezione dell'opera e del problema della risposta del fruitore in termini artistici, e quindi del tutto interni all'era dell'arte; dall'altro lato – soprattutto Gombrich e

Belting – la convinzione secondo la quale il potere delle immagini non è intrinseco, ma proiettivo [73]. Circa il primo punto, anche tralasciando il fraintendimento in cui Freedberg incorre a questo proposito, abbiamo già osservato le ragioni per le quali Belting non può essere considerato sostenitore di una visione teleologica della storia; sul piano tematico, poi, già sappiamo che comune a entrambi è l'ampliamento del proprio campo disciplinare, dall'arte *stricto sensu* all'immagine, il che implica una revisione profonda degli strumenti e dei metodi, sulla quale tanto l'uno quanto l'altro si sono impegnati a lungo: ciò che li differenzia è il tipo di approccio, che vede nella proposta freedberghiana un primato assegnato all'ontologia e alla psicologia rispetto alla storia, e nella proposta beltinghiana un dirigersi privilegiato verso una narrazione orientata in senso storico e funzionale. Considerazioni analoghe, relative all'estensione del campo disciplinare, potrebbero essere svolte per Arnheim e per Gombrich, anzi, per quest'ultimo tale estensione è rivendicata da lui stesso, e sottolineata anche da Belting[74]. Qui ci limitiamo a osservare che pure le loro critiche a Freedberg testimoniano di quest'ampliamento: occorre infatti ribadire che esse non muovono da una considerazione dell'immagine in termini artistici, ma dalla constatazione di un'insufficienza, nella posizione di Freedberg, sia a distinguere un'immagine connotata esteticamente, cioè un'opera d'arte, da immagini di altro tipo – così Arnheim – sia a caratterizzare lo stesso potere delle immagini – così entrambi, ma soprattutto Gombrich: in tutti e due i casi, pertanto, le critiche investono in primo luogo il piano dei principi e dei fondamenti psicologici su cui l'intera proposta freedberghiana si impernia.

Circa il secondo punto, poi, quello relativo al potere soltanto proiettivo delle immagini, le differenze fra i tre autori sono maggiori rispetto alle affinità riscontrate. La questione, innanzitutto, riguarda soltanto Belting e Gombrich, come per primo lo stesso Freedberg afferma, visto che Arnheim imposta il problema incentrandolo sulla similarità percettiva comune a tutte le categorie di immagini, come livello primario in cui si organizza la risposta dell'osservatore [75]. Gombrich e Belting, dal canto loro, affrontano il discorso su basi diverse, psicologiche e legate all'immaginazione il primo, storico-contestuali il secondo. Anche Freedberg, notiamo, chiama in causa l'immaginazione, attribuendo alla proiezione del suo potere, per esempio, le credenze e i racconti relativi alle immagini che si animano e ai miracoli di cui si rendono protagoniste; tuttavia, questo aspetto rappresenta per lui soltanto metà del discorso: egli si dice infatti convinto che la proiezione dipendente dall'immaginazione debba pur sempre presupporre un'ontologia, la quale, se da un lato definisce i termini entro cui la stessa proiezione si dà, cioè la compresenza di immagine e prototipo, dall'altro lato deve essere pensata come tanto fondamentale e originaria da precedere addirittura l'intervento del soggetto osservante [76]. In

tal modo, Freedberg radicalizza le considerazioni espresse nella sua opera principale a proposito della consacrazione [77].

Queste considerazioni sono rivolte tanto a Gombrich quanto a Belting, le cui posizioni vengono così accomunate anche per aver entrambi trascurato la dimensione ontologica che pure il problema della proiezione presuppone. L'attribuzione di cui parla Belting, però, non è di carattere psicologico, ma storico, e il problema viene da lui circoscritto alle immagini sacre, cioè all'oggetto della ricerca condotta in *Bild und Kult*: in quest'ottica, il potere delle immagini risulta questione del tutto interna alla dimensione culturale e sociale delle pratiche di culto; anzi, l'avere impostato l'interrogativo sull'esistenza delle immagini sul piano funzionale, nel senso di una domanda su «chi se ne serviva e che cosa ne faceva», permette di sottrarne la considerazione alla pura dimensione teologica. Scrive in tal senso Belting:

> Sarebbe […] un errore vedere nelle immagini – come più tardi, durante la controversia iconoclastica, sostennero i teologi – solo un oggetto di contemplazione religiosa, poiché esse furono sempre introdotte per scopi di estrema concretezza che, passando per la guarigione, vanno dalla preservazione dal male alla difesa dell'impero [78].

Ciò che Freedberg contesta di quest'impostazione è il primato attribuito alla dimensione del contesto, da cui deriva il fatto che un'immagine è ritenuta sacra in virtù di un atto di consacrazione o simile, e comunque esclusivamente nel quadro di una determinata situazione storico-sociale; al contrario, per lui, è sempre solo il nesso immagine-prototipo a poter rendere conto non solo delle ragioni psicologiche sottese al rapporto con l'immagine, ma anche di quelle in senso lato ideologiche a cui le considerazioni di Belting appena riportate si riferiscono: soltanto se si assegna la priorità alla dimensione ontologica, quindi, è possibile per Freedberg aprire il campo alla comprensione effettiva anche di fenomeni come l'idolatria e l'iconoclastia [79].

Il carattere secondario della spiegazione teologica

Per comprendere più a fondo la questione, e vedere quali declinazioni il contestualismo beltinghiano assume nell'affrontare l'immagine sacra, è necessario riferirsi più da vicino al discorso che Belting conduce sul ruolo assolto dalla teologia nella dottrina delle immagini e nelle pratiche cultuali. È un discorso, questo, che si sviluppa in due direzioni, legate comunque tra loro: da un lato, c'è l'aspetto, su cui si concentra Freedberg, della contestualizzazione del sacro; dall'altro lato, quest'aspetto si unisce alla convinzione secondo cui la spiegazione teologica è incapace di rendere conto delle ragioni del culto delle immagini.

Tale convinzione, che abbiamo visto operare, sia pur brevemente, già in *Das Bild und sein Publikum*, è espressa in modo icastico nel titolo di un saggio del 1987, *Die Macht der Bilder und die Ohnmacht der Theologen*, poi confluito in *Bild und Kult* come primo paragrafo dell'introduzione [80]. Oggetto di queste pagine è appunto l'«impotenza», l'incapacità della teologia di rendere conto delle immagini da un punto di vista storico, dovuta al fatto di essere sempre stata interessata a politiche di controllo, e non alla comprensione del culto, tanto che, anche quando si è aperta al discorso storico, ciò è avvenuto soltanto per discutere il rapporto che con le immagini hanno intrattenuto i teologi del passato [81].

È da notare un'oscillazione nel modo in cui Belting intende i teologi e la teologia: da un lato, il riferimento è alle gerarchie ecclesiastiche; dall'altro lato, egli ha in mente gli studiosi, i rappresentanti della disciplina che va sotto questo nome, e che abbiamo visto, nella fattispecie, porsi in concorrenza con altre – la storia dell'arte, le scienze dello spirito – nel tentativo di rendere conto della complessità dell'icona [82]. L'inadeguatezza, comunque, risiede in ambo le parti: Belting ritiene, infatti, che il discorso sull'immagine non possa considerarsi esaurito con il riferimento alla teologia, intesa come disciplina, dal momento che la sua competenza è limitata ai «modelli di pensiero con cui i teologi [*scil.*: le gerarchie ecclesiastiche] hanno risposto alle pratiche dell'esercizio della fede»; la conclusione è che le immagini non costituivano una faccenda esclusivamente religiosa, ma coinvolgevano anche la società, «che nella e con la religione si rappresentava» [83]. Quest'affermazione non rimanda a un'azione dell'immagine a più livelli, tutti compresenti ma di fatto separati tra loro, ma si spiega partendo dal carattere totalizzante del ruolo assunto dalla religione nel Medioevo, e dall'«unità di esperienza esteriore e interiore» che si accompagnava a esso: la religione, come viene ribadito più volte, non aveva allora nella vita dell'uomo un posto separato e circoscritto alla sfera privata, come sarà poi nell'età moderna, che anche Belting, abbiamo visto, legge come età di scissioni; nel Medioevo, essa aveva un ruolo «troppo centrale per essere solo un affare personale o ecclesiastico», ed è per queste ragioni che anche la comprensione delle immagini sacre non può esaurirsi in quella del loro contenuto teologico [84].

Il tema è svolto su un binario duplice, in cui – ma solo in via provvisoria – si mostra la distanza sussistente tra un culto delle immagini che possiamo definire come sviluppatosi "dal basso", legato com'era a tradizioni ed esigenze anche fortemente localizzate, e le forme istituzionali del culto promosse "dall'alto" dalle gerarchie ecclesiastiche. Da una parte, si assiste così a una legittimazione dell'uso delle immagini che rimonta alle leggende, relative sia alla loro genesi – le figure acheropite, la Madonna di san Luca – sia alle visioni che permettevano al fedele di riconoscerle, e sia, infine, ai miracoli che esse erano in grado

di operare; dall'altra parte, agiscono i tentativi di riportare tale uso entro l'alveo della fede ufficiale, tentativi volta per volta oscillanti tra i due poli della repressione e di un'azione riplasmatrice che passa attraverso l'accettazione e, insieme, la disciplina della situazione di fatto. Ciò a cui qui Belting sta facendo riferimento per il tema specifico del culto delle immagini è, insomma, la politica duplice, di divieto da un lato, di trasformazione e di adattamento culturale dall'altro lato, attuata dalla chiesa in primo luogo nei confronti del paganesimo:

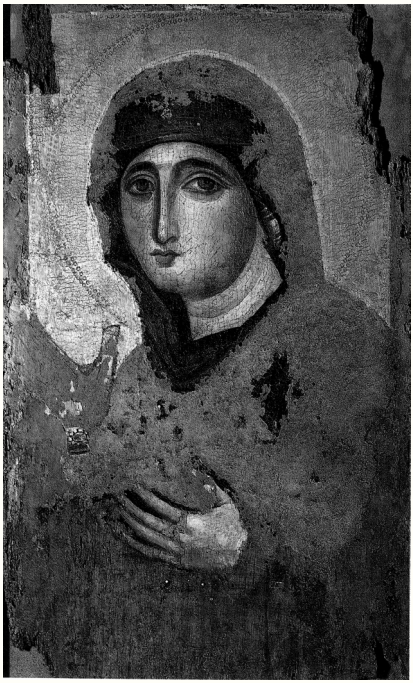
> Nelle questioni relative alle immagini, i teologi si limitarono sempre a fornire solo la teoria di una prassi già consolidata, non introducendole mai di propria iniziativa, ma più spesso vietandole. Solo quando una precedente proibizione non aveva sortito alcun effetto, essi reintroducevano le immagini, perché esse erano rimaste presenti nei desideri dei fedeli. La concessione poteva allora essere vincolata a condizioni che ne garantissero un controllo dall'alto [85].

La spiegazione teologica delle immagini si inserisce, dunque, in questo quadro di riferimento, e anche le concezioni più generali e astratte, come quelle relative a stabilire il rapporto tra immagine e archetipo e la differenza tra "venerazione", spettante alle immagini, e "adorazione", riservata a Dio, mostrano di presupporre alla base anche uno scopo pratico, consistente nel fornire «formule unitarie ad un uso eterogeneo e incontrollato delle immagini» [86]. Il nesso dell'inerenza non possiede pertanto per Belting una priorità ontologica, com'è invece per Freedberg: se qualcosa possiede priorità, questo è, piuttosto, il bisogno connesso al pregare e l'esigenza che la divinità sia in qualche modo presente nell'immagine davanti a cui si prega – ossia, lo sfondo antropologico in cui si inserisce la stessa teologia dell'immagine. Ma ciò significa che, mentre per Freedberg ontologia e teologia coincidono, o meglio, la teologia mostra, in virtù del nesso dell'inerenza, di accedere alla dimensione ontologica, per Belting, al contrario, la spiegazione teologica resta confinata nel campo delle giustificazioni, e non si pone perciò sullo stesso livello delle esigenze profonde dell'umanità.

Da questo punto di vista, anche l'istituto della consacrazione, da cui, secondo Freedberg, Belting fa dipendere il riconoscimento del potere delle immagini, appare inserito nelle politiche di legittimazione del culto. L'autore di *Bild und Kult* ravvisa qui un aspetto delicato del problema: da un lato, tramite la consacrazione i sacerdoti assumono il controllo delle immagini, e, essendo coloro i quali sono capaci di istituzionalizzarne il potere, ne diventano «gli effettivi creatori»; dall'altro lato, siccome in linea di principio ogni cosa poteva essere consacrata, le immagini rischiavano di perdere il loro *status* particolare [87]. Se quindi il discorso è affrontato secondo la consueta ottica contestuale, il primo piano non viene però assegnato alla consacrazione, ma alle leggende di culto: nella ricostruzione dello studioso tedesco, erano queste ultime a far sì che «un'immagine si collocasse al di fuori dei confini del mondo

dell'esperienza comune e fosse sia "sacra" sia un mezzo salvifico di tipo soprannaturale» [88]. Le leggende, allora, assumono un ruolo oppositivo nei confronti della consacrazione, dal momento che esse, rinviando la legittimazione direttamente alla volontà di Dio, ne negavano l'esigenza, quell'esigenza che invece i teologi tentarono, spesso invano, di imporre: a differenza di Freedberg, convinto che «tutte le immagini hanno una funzione significante e significativa che precede la loro istituzionalizzazione», tanto da sostenere che «le immagini funzionano *perché* sono state consacrate, ma al tempo stesso funzionano *prima* di essere state consacrate», Belting mostra di intendere quel «prima» non in senso ontologico, ma in senso cronologico, e anzi, sottolinea che le immagini funzionano anche *in contrasto* rispetto alle pratiche di consacrazione, o comunque ai tentativi di istituzionalizzazione [89].

È vero, anche qui, che la situazione è differente a seconda dei contesti storici e geografici, e che nel Medioevo occidentale era precisamente alla consacrazione sacerdotale dell'immagine che si attribuiva valore [90]; è però in una logica conflittuale che si motiva la creazione, anche in Occidente, di storie relative all'opposizione tra immagini venerate e istituzioni ecclesiastiche, come mostra il caso esemplare dell'immagine del *Monasterium Tempuli*, o, come Belting la chiama, *Madonna di S. Sisto*.



Questa, creduta un originale di san Luca e appartenente alle monache del monastero romano di S. Maria in Tempuli, secondo la leggenda si sarebbe opposta al trasferimento nel *Sancta sanctorum*, voluto dal papa Sergio III (904-911), e avrebbe costretto il papa a fare pubblica penitenza di fronte a essa, confermando che il suo possesso spettava alle monache presso le quali "risiedeva" [91]. La leggenda è significativa proprio perché inquadra la vicenda al di fuori della portata delle autorità: l'icona si oppone persino al papa, garantisce protezione alle monache di un piccolo monastero, la cui posizione era tra le più deboli nell'organizzazione ecclesiastica romana, e mostra, con ciò, di essere stata scelta direttamente dal cielo come strumento della sua volontà [92]. Così conclude Belting:

> Essa [*scil.*: l'immagine] si opponeva sempre alla gerarchia ufficiale, a meno che questa non riuscisse ad impadronirsene. La sua capacità di intervenire in modo miracoloso destabilizzava l'ordine vigente, perché il miracolo sta sempre al di sopra di ogni autorità. Bastava il miracolo perché l'immagine manifestasse una volontà contro la quale non era possibile opporre alcuna resistenza [93].

Se quindi egli propende per un'interpretazione in cui l'icona assume un ruolo per lo più conflittuale nei confronti delle gerarchie, occorre però anche rilevare che, a ben vedere, e malgrado quanto possa sembrare a prima vista, non è qui in gioco una contrapposizione nettamente bipolare tra "basso" e "alto", cioè, come intende Jauß, tra una pressione dal basso attraverso la quale si manifesta «il bisogno inestirpabile che il sacro si faccia immagine» e l'inclusione, che è anche una razionalizzazione, di questo bisogno nella liturgia [94]. Certamente il bisogno dell'immagine, e la legittimazione in virtù delle leggende che a esso dà voce, è una giustificazione dal basso, così come la consacrazione costituisce una forma di controllo dall'alto; tuttavia, una posizione che vi rilevasse un rapporto conflittuale marcato tra religione ufficiale e culti popolari apparirebbe lo stesso poco plausibile [95]. Il discorso, invero, non è affrontato direttamente in questi termini; ciononostante, dall'insieme delle sue affermazioni, risulta come Belting parta dal riconoscimento di un'osmosi e di una circolazione culturale tra ambiti popolari e dotti o "alti", che si manifesta in un trapasso variegato di pratiche e credenze religiose, all'interno del quale si inserisce lo stesso intervento di trasformazione da parte della chiesa: in tal modo, è ripreso un presupposto largamente condiviso in sede di indagine storica e storico-religiosa per il Medioevo, ma già valido anche, come rivendica autorevolmente Peter Brown, per la società tardo-antica [96].

Il giudizio sulla controversia iconoclastica e sul concilio di Nicea

È in questo quadro di riferimento che possiamo comprendere an-

che il giudizio beltinghiano sul secondo concilio di Nicea, ed è qui che possiamo dunque misurare, finalmente, la questione sui presunti debiti contratti con esso dallo studioso. Questo giudizio può essere messo utilmente a confronto con la lettura, di sapore freedberghiano, di cui si è fatto portavoce soprattutto Luigi Russo, nel promuovere in Italia un progetto di politica culturale volto a riportare all'attenzione del dibattito estetico contemporaneo le tesi elaborate durante il settimo concilio ecumenico. In due brevi interventi del 1997, Russo ha rivendicato la centralità di Nicea come «luogo epistemico tutt'ora vitale, evento costitutivo paradigmatico», tale da impegnare a «un radicale ripensamento della dimensione figurativa» e da permettere, pertanto, grazie all'elaborazione di un «quadrante metateorico potente (immagine/prototipo, visibile/invisibile)», l'assicurazione di una «intelligenza intrinseca e globale dell'universo dell'immagine» [97]. Possiamo parlare di lettura di sapore freedberghiano, dal momento che la mappa concettuale è qui la stessa dello studioso di origine sudafricana, o meglio, si tratta di quella nicena nei confronti della quale quest'ultimo ha rivendicato esplicitamente il debito, concettuale e terminologico; inoltre, è lo stesso Russo a riferirsi a Freedberg, come autore di quell'opera – ovviamente, *The Power of Images* – sull'onda della quale egli vede attuandosi nella cultura contemporanea «una vera e propria rivoluzione scientifica» connessa al tema dell'immagine[98]: rivoluzione in cui si è visto in Italia ciò che altrove è stato chiamato *iconic turn*. Rispetto a Freedberg, lo studioso italiano sembra, però, più "laicamente" cauto, visto che egli non si impegna in un discorso rivolto al piano ontologico, ma si indirizza a sottolineare la fecondità ermeneutica della mappa concettuale adottata. In questo modo, egli sposta i termini della questione dall'oggetto al soggetto, pensando il nesso dell'inerenza non nell'ottica di ciò che rende tale un'immagine – com'è in Freedberg e già presso i Padri niceni – ma come griglia interpretativa utile per la sua comprensione: è così che egli può appunto parlare di Nicea come «quadrante metateorico» e come «radiante euristico con cui tracciare rotte sicure nell'oceano oscuro della rappresentazione visiva» [99].

La posizione assunta da Belting nei confronti dell'interpretazione teologica delle immagini non solo lo guida al rifiuto, già osservato, del nesso dell'inerenza in senso ontologico, ma lo dissuade, anche, dal servirsi in funzione ermeneutica delle categorie elaborate a Nicea. Non che egli, come pure si potrebbe pensare, sia attento soltanto al significato storico delle immagini e non prenda in considerazione gli aspetti teorici: è anzi vero il contrario, quantomeno nel senso che, proprio a partire dalla contestualizzazione storica dalla teoria, si spiega anche il suo giudizio su Nicea. Questi sono i presupposti che motivano l'inquadramento delle teorie nicene nel discorso più generale relativo alla dottrina cristiana delle immagini nel suo insieme, considerando, quindi, anche i periodi precedente e successivo all'iconoclastia, e la

conseguente individuazione del carattere distintivo principale del concilio nel compito, filologico ed ermeneutico, di raggruppare in un unico insieme le fonti in favore delle immagini, e di fornire, così, prove basate sulla tradizione [100].

La significatività dell'intera controversia iconoclastica è sottolineata, innanzitutto, nell'ottica del conflitto di rivendicazioni riguardante le competenze disciplinari sull'icona, conflitto che investe anche il discorso sulla revisione del campo storico-artistico: la controversia, infatti, mostra agli occhi dello studioso tedesco che l'icona non può essere considerata solo «un genere della pittura su tavola» e che, anzi, è il tema della stessa disputa a oltrepassare «i confini di una storia dell'icona considerata solo come un genere dell'immagine» [101]. Occuparsi di essa comporta, dunque, l'elaborazione di un discorso a più voci, nella consapevolezza che «ogni tentativo di spiegare gli eventi riconducendoli a un'unica causa si è rivelato fallimentare»; d'altra parte, però, l'interrogativo che sta alla base di questo discorso, cioè quello sul perché era stata proprio l'immagine a scatenare conflitti, resta per Belting destinato a ricevere risposte in via soltanto ipotetica: le stesse fonti, egli nota, non offrono spiegazioni alla questione, sia perché non è questo ciò a cui esse miravano, sia perché tali fonti finiscono per esprimere «motivazioni ufficiali», e perciò di parte[1 02].

Soltanto di passaggio, osserviamo che, nell'impostazione seguita e in quest'ultima argomentazione, paiono riecheggiare alcune esigenze critiche sulle quali hanno insistito soprattutto gli storici riuniti attorno alla rivista "Annales": in primo luogo, la rivendicazione di una storiografia «a *n* dimensioni» [103]; in secondo luogo, il rifiuto di un sapere storico che si rivolga esclusivamente alla "storia dei vincitori", a rimorchio cioè degli interessi dominanti in una data fase e in un dato ambiente. Se questo rifiuto, sul piano delle condizioni del fare storia, si mostra come una vera e propria presa di posizione da parte dello storico, tanto dal punto di vista metascientifico che da quello etico, sul piano metodologico esso non può che accompagnarsi a un'interrogazione critica delle fonti, attenta alle condizioni di produzione delle testimonianze e ai rapporti di potere che esse incorporano [104]. Muovendosi ancora in sintonia implicita con gli assunti antimetafisici della scuola delle "Annales», lo studioso tedesco evita altresì di generalizzare la questione, sfuggendo così al rischio di ipostatizzarla in una sorta di costante storiografica, o meglio, meta-storiografica: egli si limita, infatti, a leggere secondo questa chiave interpretativa la ricostruzione delle vicende e dello stesso dibattito teorico relativo alla controversia iconoclastica. È in questo senso che si spiegano affermazioni come quella secondo cui noi «conosciamo solo in modo deformato le posizioni dei "nemici delle immagini" (*ikonomachoi*), poiché esprimono la prospettiva del partito sconfitto e dunque sono citate fondamentalmente al solo scopo di poterle confutare» [105].

Contestuale alle coordinate entro cui imposta il problema dal punto di vista storico è il giudizio che Belting dà sulla dottrina delle immagini. In primo luogo, essa è vista, nel suo insieme, come giustificazione a posteriori di un uso dell'immagine che non era più possibile vietare del tutto, ma bisognava, piuttosto, controllare su un doppio fronte, legittimando la venerazione e, contemporaneamente, reprimendone gli abusi presunti: tale dottrina è così, per lui, soltanto «la sublimazione delle pratiche già esistenti, cui fornisce una sanzione teoretica retrospettiva» [106]. In secondo luogo, e le due cose sono complementari, l'attenzione agli aspetti storici e sociali fa propendere Belting per una lettura della controversia iconoclastica più in termini di *Realpolitik* che non di disputa teologica: in tale direzione sembrano portare affermazioni come quella secondo cui «spesso le immagini furono solo il pretesto di conflitti che si erano sviluppati tra Chiesa e stato, centro e province periferiche, vertice e gruppi marginali della società» [107].

Seguendo quest'ottica, anche il concilio di Nicea non viene considerato come, per usare le parole della Andaloro, «uno spartiacque epocale nella concezione dell'immagine», bensì come il «teatro di un evento di secondo piano», in cui si era assistito alla ratificazione con mezzi teologici di decisioni d'altro ambito, riguardanti, segnatamente, il ruolo dello stato e l'identità della società; nello stesso modo è inteso anche il ruolo acquisito dall'icona una volta riabilitata, di «simbolo con cui fu cercata la nuova unità dell'Impero», nonché il fatto che lo stesso imperatore, con la vittoria della linea iconofila, avesse assunto il profilo di custode dell'ortodossia [108]. Il giudizio su Nicea si spiega con il peso assegnato da Belting al discorso teorico, e alla sua funzione all'interno della controversia iconoclastica. Coerentemente con la sua impostazione, anche in questo caso egli attribuisce alla spiegazione teologica un significato derivato, che abbraccia sia l'attività teoretica, sia le sue pratiche: questo è, come abbiamo visto, il caso della consacrazione, e questo è anche il caso delle politiche dell'immagine successive al ripristino dell'ortodossia, dirette, in definitiva, a una rifunzionalizzazione dell'icona nello spazio della chiesa. A proposito di queste ultime, anzi, lo studioso tedesco ne evidenzia la necessità, al fine di completare la teoria con una «dottrina delle immagini *messa in pratica*»: l'astrattezza delle argomentazioni teologiche, infatti, lasciava la dottrina pura «troppo al di sopra della comprensione di coloro le cui pratiche dell'immagine essa doveva razionalizzare», rendendola perciò poco efficace [109].

Continuando a restare sul terreno dei giudizi, ma insieme cominciando ad addentrarci nei contenuti, si tratta di rilevare che Belting non potrebbe fare sua un'interpretazione come quella suggerita da Gadamer, o quella, a grandi linee analoga, di Régis Debray, sposata anche da Russo, secondo cui non è azzardato vedere nel riconoscimento dell'apparenza sensibile fondato sull'incarnazione divina, e nel supera-

mento del divieto veterotestamentario delle immagini che a esso si lega, «l'evento decisivo che rese possibile lo sviluppo delle arti figurative nell'Occidente cristiano» [110]. In effetti, si tratta di una lettura che, per lo meno in questa forma e nonostante il parere contrario dello stesso Gadamer, deve essere parsa azzardata agli specialisti, sia dal punto di vista storico – vi resta per esempio senza risposta la questione della figurazione profana, che proprio durante il periodo iconoclasta conobbe una fioritura notevole [111] – sia anche dal punto di vista teorico: significative appaiono, in quest'ottica, le parole di Brown, secondo cui «non è sicuro che la vittoria degli iconoclasti avrebbe portato al trionfo dell'arte non figurativa nell'Impero d'Oriente», e anzi, è da considerare «melodrammatico» l'atteggiamento di chi, invece, sostiene questa tesi [112]. Mette conto avvisare che Belting non fa riferimento a tale lettura; il confronto con essa, tuttavia, ci permette di comprendere, in base a quanto osservato sul ruolo ricoperto nella sua ricostruzione dalla spiegazione teologica, come la giustificazione dell'apparenza sensibile, e quindi dell'immagine, non possa neanche per lui essere vista come l'evento decisivo da cui far dipendere l'intero sviluppo dell'"arte" in Occidente. Prima che i termini stessi della questione, come abbiamo visto, per lo studioso tedesco è più significativo – ma certo non decisivo nel senso inteso da Gadamer – il fatto che, a un certo punto, una spiegazione teologica era stata ritenuta necessaria, per poter porre un controllo e un freno a un uso delle immagini che non era più possibile vietare.

Per motivi simili, la lettura di Belting diverge anche da quella proposta da Jauß nel suo confronto tra *Bild und Kult* e *Real Presences* di Steiner, tentativo a cui abbiamo già accennato e su cui dovremo tornare. Jauß concorda nel vedere, nella dottrina cristiana delle immagini, la sublimazione e il controllo di bisogni e pratiche preesistenti, ma ritiene che essa, nel suo sviluppo, non abbia avuto tanto a che fare con l'«impotenza dei teologi», quanto piuttosto con l'elaborazione di «un'estetica *avant la lettre*, che gira intorno al paradosso dell'immagine religiosa di rendere visibile l'invisibile» [113]. Per certi versi, è qui espressa una posizione complementare a quella di Freedberg, dal momento che il "vedere l'invisibile", attenendo alla testimonianza visibile dell'archetipo presente nell'immagine, risulta legato in modo sostanziale al nesso dell'inerenza [114]. Mentre però Freedberg rivolge la sua attenzione all'ontologia, e svolge così il suo discorso su un piano metastorico, Jauß è invece attento a contestualizzare storicamente l'oggetto delle sue considerazioni, leggendo la riflessione cristiana sull'immagine come capitolo di una «non scritta "storia spirituale dell'invisibile"» (*Geistesgeschichte des Unsichtbaren*), come la chiama riprendendo un'espressione di Hans Blumenberg [115].

«Una sorta di atto linguistico dipinto»

Resta ancora da sottolineare come per Belting le spiegazioni che la teologia offre, così come in generale qualsiasi tentativo di legittimare, dal basso o dall'alto, il culto delle immagini, non debbano essere considerate come la radice del potere delle stesse immagini, come interpreta Freedberg: ogni attribuzione di senso si comprende infatti solo all'interno del contesto entro il quale essa assume valore. Si tratta di ciò che, in un saggio del 2002 in cui è ripreso l'argomento del potere o dell'impotenza delle immagini, viene designato come «accettazione»: è il consenso, qui leggiamo, a stabilire le immagini "giuste", laddove il dissenso è responsabile della distruzione della loro autorità; le immagini sacre presuppongono per Belting sempre una fede, viceversa la perdita della loro «necessità» coincide con la sopraggiunta incapacità a rappresentare l'immaginario collettivo, perlomeno per una parte della comunità [116].

Assistiamo, allora, a un rovesciamento dell'ottica freedberghiana, in quanto il potere delle immagini non preesiste alle declinazioni storiche che esso assume, ma è loro immanente. La separazione del piano storico da quello teologico, che Freedberg considera al contrario interdipendenti, è il motivo soggiacente al rifiuto beltinghiano del nesso dell'inerenza, non solo sul piano metascientifico delle opzioni di fondo, ma anche su quello ermeneutico, del quale invece, come abbiamo visto, per esempio Russo sottolinea la fecondità. Da un lato, questo rifiuto partecipa dell'atteggiamento generale di sfiducia mostrato da Belting verso quell'insieme di discipline che, pur occupandosi dell'immagine sacra, non riescono ad abbracciarne la complessità; dall'altro lato, e le due cose sono complementari, esso si lega a una scelta di campo che, optando per il «collaudato mezzo della narrazione», mette in secondo piano ogni proposta esplicativa. Così la prefazione all'edizione inglese di *Bild und Kult*:

> Questo libro intende offrire un servizio alle future ricerche sulle immagini attraverso la raccolta del maggior numero possibile di informazioni. Esso aspira al risultato di andare oltre il carattere ristretto oggi prevalente nella trattazione dell'argomento: una ricerca limitata a pochi esempi tendenti a illustrare una "teoria" di successo di per se stessa. Il mio libro non "spiega" le immagini, né pretende che le immagini spieghino se stesse. Piuttosto, è basato sulla convinzione che esse rivelino meglio il loro significato attraverso il loro uso [117].

Occasionalmente, lo studioso tedesco parla dell'immagine come di «una sorta di atto linguistico dipinto»: con quest'espressione, egli si riferisce propriamente all'immagine devozionale della fine del Medioevo, e al suo essere soggetta a un'aspettativa di dialogo da parte del fedele, che poteva darsi o come dialogo diretto dell'immagine con il fedele stesso, o come conversazione in cui i personaggi raffigurati parlano

di lui [118]. Anche a costo di acconsentire soltanto a un semplice gioco associativo e metaforico, possiamo forse partire da tale espressione per vedere la posizione mostrata da Belting nel brano sopraccitato sotto il segno di una delle formule della filosofia analitica del linguaggio ordinario, in seno alla quale la stessa teoria degli atti linguistici è nata: la formula, cioè – in ultima analisi un apocrifo wittgensteiniano – che recita: «non chiedere il significato, chiedere l'uso» [119]. Prescindendo dal fatto, non marginale, che lo studioso tedesco si occupa di immagini e non del linguaggio verbale – ciò che costituisce il limite oltre il quale non è possibile estendere la metafora – dobbiamo comunque osservare come egli ravvisi nell'analisi dell'uso dell'immagine la via privilegiata per accedere al suo significato, che, al contrario, altri modelli interpretativi, a cominciare da quelli della teologia, della storia dell'arte e delle scienze dello spirito, precludono o sviano. Abbiamo perciò a che fare con un invito a cercare il significato *nell'*uso, così come già nella stessa filosofia del linguaggio ordinario: lo stesso slogan sopraccitato, infatti, altro non è che una riformulazione, appunto apocrifa, dell'affermazione di Ludwig Wittgenstein secondo cui «il significato di una parola è il suo uso nel linguaggio» [120]. È Michael Viktor Schwarz, uno degli studiosi oggi più attivi nel campo della *Medienwissenschaft*, a fornire un suggerimento in tal senso, richiamando l'attenzione sull'apocrifo wittgensteiniano citato in vista di una riformulazione della storiografia artistica in chiave mediologica [121]. Mutuando tale suggerimento, e fatte salve le limitazioni di cui sopra, dal punto di vista di Belting ciò significa ribadire l'impostazione funzionalista già portata avanti negli scritti precedenti: se, come abbiamo visto, in *Das Bild und sein Publikum* la funzione dell'opera veniva fatta coincidere con l'«uso delle immagini o bisogno di queste», ora questa coincidenza si precisa in una concezione del significato di un'opera come qualcosa di connesso con l'uso, se non addirittura come qualcosa di generato dall'uso stesso, cioè dalla funzione [122].

Un excursus *sulla compensazione* [123]

La frase, già incontrata, nella quale Belting parla dell'ambito estetico come elemento che offre «una specie di compensazione» tra ciò che si è perduto e ciò che invece permane nell'esperienza moderna delle immagini può dare vita a un confronto con la teoria della compensazione, avviata da Joachim Ritter e sviluppata da Odo Marquard, con cui appare, a prima vista, singolarmente in sintonia. Come è noto, nella lettura della Modernità proposta da questi due studiosi, l'autonomia dell'arte sul piano estetico – l'«estetizzazione dell'arte» – si pone come compensazione del disincanto moderno del mondo teorizzato da Max Weber, o, nelle parole di Marquard, come «salvataggio specificamente

moderno delle caratteristiche magiche della realtà nell'ambito estetico»: l'emancipazione dell'arte dal culto e il suo divenire arte estetica appaiono conseguenza, e nel contempo rimedio, della perdita della «sacrale intangibilità» del mondo, in seguito alla quale il mondo si contrappone al soggetto e si riduce a divenire, da un lato, oggetto di studio delle scienze naturali e, dall'altro lato, serbatoio per lo sfruttamento tecnico, «solo più materiale per il fare umano» [124].

Il discorso di Belting, va detto subito, resta privo di uno sviluppo, giacché non va oltre il cenno sopra riportato e un altro, ugualmente breve, nel recente *Das echte Bild*, in cui è affermato che, dall'era di Gutenberg in avanti, «le immagini [...] contrassero un legame con l'arte, che compensò la loro svalutazione ontologica con una nuova estetica» [125]. Si capisce come sia quindi assente un qualsiasi riferimento a Ritter o a Marquard. Abbiamo comunque visto che Ritter è citato in *Das Ende der Kunstgeschichte?* a proposito di un tema contiguo, cioè l'interpretazione di Hegel, da Belting fatta propria, in base alla quale l'autonomia dell'arte sul piano estetico sarebbe l'implicazione più significativa della morte dell'arte [126]. Un richiamo compare anche in uno scritto dedicato alla "natura dipinta", in cui del noto saggio ritteriano sul paesaggio è però messa in luce in luce la tematica generale, riguardante il ruolo del paesaggio e dell'estetico nella società moderna, e non le dinamiche compensative di cui il paesaggio nella Modernità si fa carico; accanto al cenno, è presente anche un breve rilievo critico, in cui Belting si chiede se nel mondo odierno caratterizzato dai *media* l'interpretazione proposta da Ritter sia ancora incisiva [127].

Occorre infine aggiungere che la frase sulla compensazione in *Bild und Kult* è introdotta da un «se si vuole», forse da intendersi come espressione della volontà di non approfondire una lettura comunque ammissibile, quale che sia il termine di riferimento. Ad ogni modo, i limiti riscontrati e le ovvie cautele non impediscono di avviare un confronto, sia pure necessariamente breve.

Dopotutto, Belting mostra di impiegare la nozione proprio nel senso di Marquard, in relazione sia alla sua natura concettuale, sia al suo ambito privilegiato di applicazione. Per quest'ultimo, la compensazione è, in quanto alla sua natura, una categoria storica, o meglio, storico-filosofica, mentre, in quanto all'ambito di riferimento, essa si rivolge alla «comprensione di una forma di svolgimento dei processi storici, in particolare di quelli moderni», e anzi si rivela «adatta a capire la forma di svolgimento o, quanto meno, un momento dello svolgimento del processo storico costituito dalla stessa modernizzazione» [128]. Allo stesso modo, Belting, nel far cenno a questo concetto, lo impiega storicamente, come suscettibile di fornire una certa interpretazione relativa a un aspetto del processo con cui si inaugura il Moderno. Sul piano tematico, poi, risulta comune al discorso di Ritter e Marquard l'individuazione della frattura metafisica che costituisce il contrassegno

della Modernità stessa; l'esposizione sintetica di Belting, anzi, è forse maggiormente esplicita, rispetto a quella dei due filosofi, nel ravvisare tale frattura non solo tra soggetto e mondo, ma anche internamente sia allo stesso soggetto, nella forma del dualismo tra spirito e materia, e sia al mondo, visto ora dal soggetto come «scisso nella pura fatticità e nel senso nascosto della metafora» [129]. È qui possibile cogliere ancora un parallelismo: da un lato, infatti, la «pura fatticità» sembra corrispondere alla riduzione della natura a essere soltanto «materiale per il fare umano», per usare ancora le parole di Marquard; dall'altro lato, il «senso nascosto della metafora» è per Belting ciò che il soggetto applica nell'arte una volta che assume il controllo dell'immagine, dando vita, come abbiamo visto, alla «mediazione estetica»: in modo simile, per Ritter la poesia e l'arte mediano esteticamente – l'espressone è proprio la stessa – «il cielo e la terra dell'esistenza umana», sopperendo, in tal modo, alla scissione con cui si annuncia e si manifesta la Modernità [130].

Se queste sono le affinità riscontrabili, le differenze appaiono, invece, relative al ruolo ricoperto dalla religione. Il tema è sviluppato soprattutto da Marquard, il quale, soffermandosi sul luteranesimo, avanza la tesi secondo cui la giustificazione delle "buone opere" ai fini della salvezza, negata nella riforma dalla dottrina della *sola gratia* e della *sola fide*, proprio nel luteranesimo trova però un riscatto, attraverso lo slittamento d'ambito delle opere dal terreno religioso a quello profano, cioè attraverso «la fuga nel dominio estetico» [131]. Per lui, tale giustificazione non aveva ragione d'essere nell'ambito del cattolicesimo, mentre nel calvinismo – e qui vengono accettate *in toto*, ma anche acriticamente, le note tesi weberiane – tale salvazione assunse la forma dell'«"ascesi intramondana" del capitalismo»; nel luteranesimo, al contrario, dove nessun'altra via era disponibile, «il dominio estetico dovette letteralmente venire inventato per conservare l'importanza ai fini della salvezza delle opere buone», e le opere buone, trasmigrando dal piano religioso a quello estetico, «divennero opere belle, vale a dire opere d'arte» [132].

Per quello che concerne Belting, che dedica alla riforma diverse pagine dell'ultimo capitolo di *Bild und Kult*, è da osservare, in primo luogo, che il suo discorso si sviluppa del tutto internamente al piano dell'immagine: egli non legge, cioè, la trasmigrazione dal culto all'estetica nel senso di un riscatto su un altro ambito delle "buone opere", ma l'unica categoria che prende in considerazione è quella delle opere figurative, nell'ottica di un interesse rivolto al loro mutamento di funzione, e alla trasformazione del rapporto con l'osservatore che da tale mutamento consegue. Nel suo discorso, è certo sottolineato il ruolo delle posizioni di Lutero, ma, seguendo una lettura già avanzata da Werner Hofmann e ripresa, dopo Belting, da Victor Stoichita, del grande teologo è evidenziata innanzitutto proprio l'importanza attribui-

ta alla dimensione della ricezione [133]. Obiettando infatti agli iconoclasti che «ci sono due specie di immagini» e che Dio non si oppose a tutte le immagini, ma soltanto a quelle che si sostituivano a lui, Lutero, secondo quest'interpretazione, faceva in fin dei conti dipendere dall'osservatore, e non dall'immagine in quanto tale, ciò che lo stesso osservatore faceva dell'immagine [134]. Per Belting, le «immagini di due specie» sono un «contrassegno della prima età moderna»: da un lato, le chiese si svuotano delle opere figurative e divengono il centro di un credo fondato sulla parola; dall'altro lato, vi sono immagini di altro tipo, che formano le nascenti collezioni d'arte, dove vengono ordinate in base ai generi e agli artisti: queste ultime non sono certo colpite dal verdetto contro le immagini nelle chiese, e anzi, le stesse figurazioni sacre, una volta perduta la loro prima destinazione, acquistano una nuova importanza come opere d'arte [135]. La linea di demarcazione che si viene a creare non riguarda perciò, *in primis*, la differenza tra immagini sacre e profane, ma un vecchio e un nuovo modo di concepire le immagini:

> La contiguità delle «due specie di immagini» non è quindi limitata all'ambito della pratica religiosa, che Lutero aveva presente. I teologi e gli esperti d'arte parlano ognuno per conto proprio, poiché non parlano delle stesse immagini. Gli uni sottraggono l'aura sacrale all'arte di vecchio stampo; gli altri si sforzano di dare una definizione dell'arte che coincida con la nuova comprensione delle immagini [136].

Così, in Italia e nei paesi cattolici in genere, dove le immagini nelle chiese continuarono a esistere, «non si cercò l'alternativa, bensì la sintesi» tra questi due modi: perciò, più che di «due specie di immagini», in questo caso lo studioso tedesco preferisce parlare di «immagini "a due facce"», ovvero suscettibili di una considerazione duplice, a seconda che le si vedesse «come sede del sacro o come espressione dell'arte» [137]. Agli occhi di Belting, pertanto, anche nel mondo cattolico, dove non c'è stato alcun divieto di venerare le immagini, esse non poterono comunque sottrarsi alla loro trasformazione in opere d'arte.

Tale ricostruzione mostra, implicitamente, la distanza dell'autore di *Bild und Kult* dalle posizioni marquardiane. C'è da dire, intanto, che queste ultime non riescono a rendere conto della trasmigrazione dell'immagine dal culto all'arte in ambito cattolico, e anzi, eludono totalmente il problema, ritenendo che qui la giustificazione per mezzo delle opere non avesse avuto bisogno di essere riscattata; tuttavia, anche a voler accogliere queste motivazioni, e ammettendo pure che nel calvinismo la salvazione delle "buone opere" fosse avvenuta per altre vie, occorre però poi comprendere quali furono le dinamiche storiche e culturali che presiedettero alla "creazione" di un dominio estetico non solo nel luteranesimo, ma pure in ambito cattolico e calvinista [138]. Belting ha cura di mostrare sia, come abbiamo appena visto, che l'«estetizzazione dell'arte», cioè l'apparizione di opere d'arte nel

senso moderno del termine, è avvenuta anche nei paesi cattolici, e sia che un processo analogo interessò il mondo calvinista, trovando anzi riscontri puntuali nelle parole dello stesso Calvino [139]; su quest'ultimo punto, indipendentemente da Belting, occorre poi aggiungere che continua a mantenere una sua validità, sia pure spogliata da ogni idealismo, la tesi, risalente a Émile Doumergue e divenuta in seguito un luogo comune, secondo cui fu proprio il calvinismo a promuovere l'emancipazione e la laicizzazione dell'opera d'arte [140]. Tutto questo, naturalmente, Marquard non lo nega, benché ciò non venga detto esplicitamente e debba essere, perciò, ricavato tra le righe: è certo, comunque, che la trasformazione delle "buone opere" in "opere belle" appare soltanto come una declinazione particolare e aggiuntiva assunta nel luteranesimo dal fenomeno ben più vasto che vede, nella Modernità, l'autonomia di segno estetico dell'arte come compensazione del "disincanto del mondo" [141]. Se questi sono i termini del discorso, l'affermazione secondo cui il dominio estetico dovette essere «letteralmente inventato» nel luteranesimo presenta allora, così ci sembra, elementi di frizione se non d'incoerenza [142].

Su un piano di discorso più generale, inoltre, al di là di queste osservazioni, è significativa la cautela espressa da Belting nei confronti di Hofmann, il quale, in occasione di un'importante mostra da lui stesso organizzata nell'anno luterano 1983, aveva parlato, parafrasando Gustav Friedrich Hartlaub, della «nascita del Moderno dallo spirito della religione», e aveva così sostenuto che la teologia di Lutero aveva fornito un contributo decisivo allo sviluppo dell'arte europea in quella Modernità di cui essa costituisce uno dei linguaggi [143]. Di questa tesi, divenuta una sorta di passaggio obbligato quando si affronta la questione del rapporto di Lutero con l'immagine, Belting non propone letture alternative. Egli avverte, però, che la questione può essere posta nel modo indicato da Hofmann «solo entro certi limiti», perché il processo di trasformazione dell'immagine non è imputabile né a Lutero, né, più in generale, alla riforma: ai suoi occhi, infatti, il mutamento di disposizione nei confronti dell'immagine non fu prodotto dai riformatori, in quanto ciò che essi respingevano in nome della religione aveva perduto già da molto «l'antica sostanza di rivelazione per immagini» [144]. Anch'essi, cioè, mostrano di essere «figli del loro tempo», un tempo in cui la religione non è più la stessa rispetto al Medioevo, e in cui anche quell'aspetto battagliero che costituisce un tratto distintivo della riforma si spiega con la necessità di conservare il nuovo posto, non più universale, che le è stato assegnato in seguito alla frattura tra io e mondo: «quell'ambito separato nella vita della società e del singolo, a cui siamo abituati» [145].

È in questo stesso discorso che si inserisce l'argomento marquardiano della compensazione estetica delle "buone opere". In ogni caso, ciò che interessa Belting, coerentemente coi suoi assunti volti a indagare

il destino dell'immagine, è mettere in luce come l'immagine venga, in seguito alla riforma, di volta in volta ammessa o esclusa dalla religione, senza però più essere un fenomeno propriamente religioso: tale aspetto è contestuale al fatto che, come già sappiamo, le immagini divengono soggette a «una nuova determinazione estetica», per la quale valgono le «regole dell'arte» [146]. Ecco perché anche la questione delle "buone opere" è affrontata esclusivamente in relazione all'immagine, e segnatamente in riferimento al giudizio di Lutero sull'iconoclastia.

Come viene ricordato, per Lutero le immagini erano simboli di una falsa giustificazione attraverso le opere: apporre un'immagine in chiesa e considerarla una buona azione e un servizio a Dio era da lui visto come un comportamento idolatra; ma pure la rimozione violenta aveva i suoi limiti, visto che poteva essere, ovviamente a torto, considerata anch'essa come una buona opera. Per il grande teologo, allora, l'atteggiamento più illuminato consisteva nel non prestare attenzione alle immagini, per confidare soltanto nella grazia divina: anzi, egli paventava il rischio che gli iconoclasti eliminassero le immagini fisiche, ma riempissero, contemporaneamente, il loro cuore di idoli; i veri idoli, perciò, non erano tanto le immagini, ma rimanevano i vizi dell'uomo, i peccati mortali, che non erano certo venuti meno con la nuova dottrina [147]. È un'argomentazione che si dimostra assai più radicale dell'iconoclastia, in quanto essa afferma che l'uomo non viene salvato dall'esautorazione o dall'eliminazione delle immagini, ma che la salvezza dipende da lui solo: se il culto delle immagini era un errore, la loro rimozione non cambia la situazione dell'uomo, perché, come osserva Belting, tali immagini «sono solo l'apparenza esteriore delle sue immagini interiori» [148]. Da qui discendono conclusioni sia di natura etica, per le quali l'uomo virtuoso diviene l'unica vera immagine possibile di Dio sulla terra, sia di portata esistenziale più vasta, che finiscono per riguardare il posto dell'uomo nel mondo:

> L'uomo dell'età moderna resta al mondo solo con se stesso. Egli può inventarsi le sue immagini, ma esse non possono mostrare altro che quella verità che egli concede a loro stesse [149].

Sul piano del rapporto con le immagini, queste affermazioni confermano l'interpretazione secondo cui per Lutero la considerazione del loro significato e del loro valore è rimessa all'osservatore: esse, come affermava sinteticamente il teologo, sono «non necessarie, ma libere», e quindi, in sé, «né buone né cattive» [150].

Bild und Kult *e la «Belting-Steiner-Debatte»*

L'accusa di «ingenuità e mancanza di un "metodo" appropriato»,

per continuare a usare le parole dello stesso Belting, si ritrova anche, seppure in maniera meno diretta, nel saggio di Jauß a cui abbiamo già fatto riferimento: apparso nel 1991 sulla rivista "Merkur" e dedicato al rapporto tra esperienza religiosa ed esperienza estetica, si tratta di uno scritto che si inserisce nella discussione seguita in Germania alla pubblicazione dell'edizione tedesca di *Real Presences* di Steiner, discussione talvolta indicata come *Belting-Steiner-Debatte* [151]. Riprendendo e ampliando il suggerimento di Eckhard Nordhofen, che aveva considerato *Bild und Kult* quasi un *pendant* del libro di Steiner e aveva in tal modo dato vita al dibattito, Jauß istituisce un confronto tra i due testi e, tra l'altro, chiama in causa, per alcune questioni particolari, anche *The Power of Images* di Freedberg [152].

Nelle sue linee generali, il raffronto muove dalla constatazione che, mentre Belting si occupa della storia dell'immagine prima dell'era dell'arte, Steiner tratta, invece, dell'esperienza vissuta della «grande arte», cioè dell'arte autonoma ed estetizzata della Modernità, sviluppatasi a partire dal Rinascimento, e quindi dopo il tempo dell'immagine sacra. Nate indipendentemente l'una dall'altra, e realizzate a partire da orientamenti abbastanza lontani tra loro, le due opere sembrano dunque essere legate da un filo rosso, per il fatto che la seconda comincia dove la prima finisce; ma a parte questa spartizione del campo storico, che del confronto costituisce solo la premessa, Jauß individua un possibile punto di convergenza nell'avere entrambe a che fare con la «presenza di un'alterità rispetto alla vita quotidiana», esperibile sia nel culto dell'immagine sacra, di cui si occupa Belting, sia nella "vera presenza" del senso trascendente dell'opera d'arte, oggetto del discorso di Steiner [153].

Se questo riguarda il piano della tematica trattata, sul piano delle opzioni di fondo le due opere, nonostante le differenze profonde che mostrano, appaiono invece a Jauß accomunate singolarmente dal rifiuto dell'ermeneutica. Qui egli assimila Steiner ai sostenitori, non meglio precisati, di un'«estetica dell'immediatezza e dell'alterità», i quali danno per lui l'idea che «l'ultima parola dell'esperienza estetica» consista nell'evidenza immediata, e che, pertanto, il lavoro di mediazione condotto dall'ermeneutica attraverso il procedimento triplice di «comprensione, interpretazione e applicazione», che pure essa presuppone tacitamente, possa essere evitato [154]. Si manifesta dunque, ai suoi occhi, un «disagio», che porta al paradosso per cui «qualcheduno si sente spinto a disdegnare in blocco e a squarciagola l'ermeneutica, sebbene nella pratica viva sempre dei suoi procedimenti» [155]. Questo disagio, palmare in Steiner, sarebbe presente anche in Belting: Jauß si riferisce alla presunzione di un carattere meramente riproduttivo delle scienze dello spirito, che è, come abbiamo visto, il motivo per il quale l'autore di *Bild und Kult* non ritiene tali discipline adatte a comprendere l'icona. A questa tesi, secondo la quale le scienze dello spirito si

limitano a ripetere i vecchi argomenti pur credendo invece di disporre delle spiegazioni necessarie, egli oppone la convinzione secondo cui l'ermeneutica ricostruttiva mira precisamente «a comprendere le "vecchie spiegazioni" nell'orizzonte di alterità del loro passato» [156]. Così,

> Quando Belting rende accessibili alla nostra comprensione le icone arcaiche con l'aiuto dello strumentario delle moderne analisi dei colori, dello stile e della composizione, egli non fa che confermare la massima ermeneutica secondo cui il prima è comprensibile molto meglio da parte del dopo, nella misura in cui l'interprete è pronto a rivedere il suo intendimento preliminare nei confronti dell'oggetto, per comprendere il passato nella sua differenza storica [157].

Questa sintesi limpidissima del procedimento ermeneutico si inserisce in un discorso che sembra presupporre una sorta di coincidenza tra scienze dello spirito ed ermeneutica: la coincidenza è leggibile soltanto tra le righe, ma è in ogni caso espressa in maniera senz'altro più decisa rispetto alle opere principali dello stesso Jauß, che qui appare, così, vicino per esempio a un Betti, e alla sua proposta di un'«ermeneutica come metodica generale delle scienze dello spirito», e comunque a un paradigma epistemologico tradizionalmente basato su una separazione netta tra scienze della natura e scienze dello spirito, tra *Erklären* e *Verstehen* [158]. Di questa coincidenza, Belting non fa invece menzione, così come non fa menzione dell'ermeneutica nel momento in cui afferma di fare a meno delle scienze dello spirito: la critica jaussiana, pertanto, perde così gran parte della sua forza, a meno che non si voglia fondare l'accusa nei confronti di Belting proprio sull'argomento che, se egli avesse considerato in maniera così stretta e interdipendente il rapporto fra scienze dello spirito ed ermeneutica, non si sarebbe trascinato con sé l'ermeneutica nel rifiutare le scienze dello spirito. Ma il punto su cui verte la questione è proprio questo: contrariamente a quanto pensa Jauß, l'autore di *Bild und Kult*, se è vero che preferisce fare a meno delle scienze dello spirito, non per questo è portato a rifiutare anche l'ermeneutica. Osserviamo inoltre, *en passant*, che appare singolare il riferimento all'analisi stilistica, dei colori e della composizione, visto che non sono questi i termini in cui Belting imposta la sua storia dell'icona e che, anzi, se egli conducesse in quel modo il suo discorso, finirebbe per ricadere nell'approccio formalistico e introdiretto da lui criticato.

A parte ciò, la conclusione che comunque Jauß trae è che Belting continua a fare ermeneutica nonostante il suo rifiuto presunto: non solo, ma egli, aggiunge, «come storico dell'arte sa collocare l'estetico spesso in modo virtuoso come ponte ermeneutico verso l'alterità dell'immagine religiosa» [159]. Queste parole si riferiscono all'affermazione secondo cui l'ambito estetico, nella Modernità, offre una specie di compensazione tra ciò che si è perduto e ciò che si è conservato nell'esperienza delle immagini. È significativo notare che Jauß non mette in rapporto quest'affermazione con l'estetica della compensazione, che

pure ha ben presente e che nomina subito dopo, scrivendo anzi che la critica tedesca nei confronti di questa teoria è uno dei punti centrali del dibattito contemporaneo su estetica ed ermeneutica, e lamentandosi che a Steiner ciò sarebbe sfuggito [160]. Egli, piuttosto, vede qui esemplificato il fatto che Belting, pur sminuendo il contributo dell'ermeneutica, si mostra ben consapevole che l'ambito estetico, nel passaggio dal Medioevo all'età moderna, ha agito come un «ponte ermeneutico», permettendo così una reinterpretazione delle immagini, considerate ed esperite in precedenza innanzitutto dal punto di vista della fede. La contestualizzazione storica e tematica della frase di Belting – la circostanza, cioè, che essa si riferisca al trapasso dall'età dell'immagine all'età dell'arte, e che riguardi il problema della nuova interpretazione delle figurazioni sacre – sembra non essere rilevata da Jauß, che pare così attribuirle il senso di una costante, come se l'estetica rivestisse sempre questo ruolo di tramite fra ciò che nell'esperienza delle immagini permane e ciò che invece va perduto. A meno che l'annotazione che Belting opera in tal modo come «storico dell'arte» non stia a indicare che si tratta di un'interpretazione da questi condotta in sede storica, cioè che Belting individua per l'ambito estetico questo ruolo di "ponte" all'interno, appunto, della storia dell'arte.

Il disagio nei confronti dell'ermeneutica

In più di un'occasione, abbiamo osservato una consapevolezza ermeneutica in Belting, che si mostra, fra l'altro, nell'assumere come parole-chiave all'interno del proprio quadro di riferimento i concetti di orizzonte e di condizionatezza storica dell'interprete, desunti proprio dalla teoria della ricezione di Jauß: anche Belting, pertanto, e con le stesse limitazioni poste da quest'ultimo, potrebbe far sua la massima sopraccitata secondo cui il prima si comprende molto meglio da parte del dopo [161]. Ecco perché i rilievi critici riportati sopra, al di là della loro persuasività o meno, possono comunque stupire, e anzi è significativo, in primo luogo, il fatto che essi siano stati mossi proprio da Jauß. Ma nonostante ciò, e sebbene non nei termini posti da quest'ultimo, è possibile comunque parlare di un disagio di Belting nei confronti dell'ermeneutica in quanto approccio, come si evince dagli scritti sulla fine della storia dell'arte. In essi, e senza che siano intervenute in proposito variazioni sostanziali tra i due libri, l'ermeneutica è trattata insieme alla storia dello stile, all'iconologia e alla storia sociale dell'arte, cioè come uno degli orientamenti disciplinari sviluppatisi a partire dal XIX secolo, ovvero dal momento in cui si attribuì alla storiografia artistica il compito di ordinamento delle opere del *musée imaginaire*.

È l'iconologia il punto di partenza delle riflessioni di Belting. Di essa, viene osservato il suo radicarsi nella tradizione dell'ermeneutica

filosofica, cosa del resto comprensibile, se ripensiamo alla caratterizzazione che lo studioso tedesco offre del "gioco di società" umanistico che l'iconologia riprende e aggiorna, e in cui rischia, a suo dire, di isterilirsi: in quest'ottica, la decodificazione dell'opera viene infatti vista come un «atto ermeneutico», che consiste nel «complemento simmetrico della *codificazione* storica originaria» [162]. Senza che la questione riceva approfondimenti ulteriori, tuttavia, soltanto il fatto che l'iconologia venga intesa in questo modo mostra non solo che agli occhi di Belting essa appartiene alla tradizione ermeneutica, ma anche, implicitamente, che essa contrae un debito con la dottrina, di ascendenza schleiermacheriana, per la quale l'iter interpretativo è concepito come inversione dell'iter creativo [163].

La linea di lettura, pur non sviluppata, e almeno negli assunti di fondo, è dunque affine a quella di chi, come Oskar Bätschmann – anch'egli collaboratore a *Kunstgeschichte. Eine Einführung* – è ugualmente partito dal riconoscere la comunanza di orizzonte tra iconologia ed ermeneutica, fino a ravvisare nel modello tripartito panofskiano un «modello di comprensione-spiegazione» (*Verstehen-Erklären-Modell*), per poi valorizzarne il contributo in chiave di interpretazione dell'arte [164]. Mentre Belting si limita a un cenno, Bätschmann è invece interessato a portare avanti e ad approfondire il discorso, tanto che il dialogo con l'iconologia costituisce uno degli assi portanti della sua proposta di un'ermeneutica storico-artistica. Ma la differenza di interessi e di impostazione sfocia poi in una divergenza di giudizio in merito al contributo effettivo che l'iconologia ha saputo dare: se per Belting, come Bätschmann lamenta, «l'iconologia, in confronto alla critica stilistica, era ancor meno in grado di scrivere una storia dell'arte» – e s'intende una storia dell'arte capace di rendere ragione dei diversi punti di vista, ciò che l'iconologia, per il suo orientamento contenutista, non riesce a fare – al contrario Bätschmann intende valorizzarne il contributo in una prospettiva generalizzante [165].

Soprattutto, o perlomeno in maniera più esplicita, nel libro del 1983, uno dei presupposti del discorso beltinghiano è quello della plurivocità dell'ermeneutica, del fatto cioè che di essa, per usare un'espressione felice di Franco Bianco, «si può e si deve, come dell'essere aristotelico, parlare in molti modi» [166]. A dire il vero, l'accento posto sul dover essere in Belting non si riscontra, e anzi, nel momento in cui egli avverte di prendere in esame soltanto «una tendenza del pensiero ermeneutico», cioè la «tradizione idealistica» della «cosiddetta ermeneutica filosofica», sembra dare per scontato che l'ermeneutica si dirami in più tendenze [167]. Questo è un segno rivelatore della diversa ricezione dell'ermeneutica in Italia e in Germania, il che non mostra tanto, come sostiene ancora Bianco, che «sarebbe vano cercare riscontri nel dibattito internazionale» della tesi dell'ermeneutica come *koinè*: a questo proposito appare infatti persuasiva, sia pure con alcune limi-

tazioni, la ricostruzione proposta da Mariusz Bryl, il quale individua proprio nell'ermeneutica l'interlocutore privilegiato della storiografia artistica tedesca fin dagli anni '70 [168]. Piuttosto, anche la ricostruzione di Bryl rende visibile, in controparte, il fatto che, mentre in Italia, come giustamente lo stesso Bianco nota, tutta l'ermeneutica è stata ricondotta – e ridotta – indebitamente all'asse Heidegger-Gadamer, in Germania la *koinè* ha assunto da subito un carattere più libero e aperto [169].

Che si possa parlare di una *koinè* o di una congiuntura ermeneutica anche per la situazione tedesca, è implicitamente ricavabile dalle parole dello stesso Belting, quando, in *Das Ende der Kunstgeschichte?*, osserva che, nella sua applicazione storico-artistica, l'ermeneutica «è divenuta molto di moda» [170]. Questo cenno non compare nella "revisione" del 1995, quasi a testimoniare che la congiuntura in Germania negli anni '90 era già finita, e confermare quindi le lamentele di Jauß, rivolte anche a Belting, sul rifiuto generalizzato dell'ermeneutica [171]. Nel libro del 1983, a essere vista come di moda nella sua applicazione alla storia dell'arte è la già nominata tradizione idealistica, che il suo autore vede rappresentata dal pensiero di Dilthey, Heidegger e Gadamer [172]; l'individuazione di questa tradizione manca invece nella ripresa del 1995, anche se Gadamer e Dilthey, insieme, come stiamo per vedere, con Hans Sedlmayr, continuano a essere i punti di riferimento del suo discorso. Rilevando questa moda, Belting non fa singolarmente menzione di qualche autore particolare, ma si limita a richiamare, come suo sostrato teoretico, il ruolo paradigmatico assunto dall'esperienza dell'arte nell'ontologia gadameriana [173].

Prima di passare al campo specifico della storia dell'arte, sono così presi brevemente in esame alcuni problemi generali. Lo studioso tedesco concorda con la critica dell'ermeneutica nei confronti del positivismo e della sua fiducia nel concetto di dato, alla quale viene opposta l'autoriflessione sulle condizioni del comprendere: a questo proposito, egli ammette con Gadamer che il compito interpretativo non può essere limitato alla ripetizione a ritroso del processo produttivo, posizione che abbiamo visto essere da lui rinvenuta anche nell'iconologia; su un piano più interno alla sua disciplina, poi, traendo le conseguenze da questa caratterizzazione che mette in primo piano i limiti e le condizioni della comprensione, egli giunge ad affermare che «ogni storia dell'arte che riflette su se stessa si fonda su una tradizione ermeneutica» [174]. È quindi testimoniata, ancora una volta, la consapevolezza ermeneutica di Belting, che continua a mostrarsi nelle osservazioni successive, rivolte a un problema-chiave: quello conseguente al rinvenimento di un metodo, e dunque a una considerazione scientifica, capace di rendere conto dell'esperienza estetica, cioè di un'esperienza originariamente prescientifica. Se il problema, agli occhi dello studioso, si affaccia già con la nascita dell'estetica filosofica nel tardo Settecento, esso si manifesta però in tutta la sua flagranza non appena al centro della discus-

sione viene posta l'interpretazione stessa, e la sua aspirazione a una verità convalidabile scientificamente. Tale aspirazione, che come viene ricordato era propria di Dilthey, passa, nella dottrina di quest'ultimo, attraverso una concezione del lavoro ermeneutico come «dialogo tra la coscienza interpretante e l'opera interpretata»: stando così le cose, si corre però il rischio che la coscienza divenga più importante del suo oggetto e finisca per confermare semplicemente se stessa, riducendo nel frattempo l'opera a mero caso applicativo dell'interpretazione [175].

Belting giunge a queste conclusioni ancora sulla scorta di Gadamer, la cui disamina, che perviene a mettere in luce la difficoltà diltheiana di «mediare teoricamente la 'coscienza storica' con la pretesa di verità propria della scienza», subisce però un'estremizzazione negli esiti, fino a ravvisare nella teoria di Dilthey un *circulus vitiosus* [176]. Tali rilievi possono certo rivendicare un fondamento nello slittamento concettuale, già riscontrato da Betti, per cui Dilthey, caratterizzando l'esperienza come «modo d'intendere la vita», si apre a una confusione tra esperienza di sé e comprensione di un'alterità: così argomentando, però, Belting compie un passo indietro anche rispetto a Gadamer, perché rischia, in questo modo, di minimizzare gli sforzi diltheiani verso una considerazione attenta alla scientificità e all'oggettività, sia pure relativa, delle scienze dello spirito [177]. Egli, in ogni caso, non si sofferma a commentare le aporie delle concezioni di Dilthey, ma dopo ciò si rivolge, finalmente, all'ermeneutica storico-artistica.

Nel far ciò, Belting richiama proprio quelle posizioni che, ai suoi occhi, appaiono applicazioni delle concezioni diltheiane, in quanto da esse trarrebbero l'aspirazione alla scientificità e la conseguente elaborazione di regole certe e stabilite, organizzate in sistema. Egli pensa qui a Sedlmayr, e alla distinzione, da questi proposta negli scritti degli anni '30, tra l'opera, vista nel suo essere autonomo come esito dell'interpretazione, e il mero «oggetto artistico» (*Kunstding*), semplice materiale su cui il processo ermeneutico si attua, e che l'interprete, assurgendo a «secondo artista» e a «ricreatore», risveglia e trasforma in opera [178]. In tal modo, però, Belting rischia di appiattire l'ermeneutica storico-artistica nel suo complesso sulle posizioni di Sedlmayr. Nel libro del 1983, la portata del discorso sembrava essere più limitata: qui egli parlava, infatti, di «applicazioni storico-artistiche meno felici», lasciando così intendere, pur nell'assenza di qualsiasi riferimento, che ve ne fossero di più felici; nella revisione di un decennio dopo, invece, questa limitazione scompare, e le argomentazioni sembrano perciò pretendere una validità più generale [179].

Da un punto di vista storiografico, in primo luogo non convince la lettura della teoria di Sedlmayr come applicazione dell'ermeneutica diltheiana: se è vero che comune a entrambe è l'aspirazione alla scientificità, tuttavia – anche a voler tralasciare la questione, assai complessa, dei rapporti tra storicismo tedesco e scuola di Vienna – resta

problematico comprendere se l'una possa essere pensata come una declinazione storico-artistica dell'altra, o se non debbano piuttosto ammettersi un influsso, oppure soltanto motivi di affinità [180]. In secondo luogo, se va dato atto a Belting di aver da subito precisato l'intenzione di occuparsi soltanto di una tendenza particolare, va altresì rilevato che, in tal modo, risulta indebolita la visione del quadro complessivo dell'ermeneutica storico-artistica. A parte la mancata menzione dei rapporti sussistenti tra l'ermeneutica e la teoria della ricezione, a cui anch'egli si richiama, bisogna comunque dire che, soprattutto in Germania, la teoria dell'interpretazione nel campo delle arti visive ha conosciuto sia il costituirsi di occasioni di dialogo interessanti con altre posizioni, innanzitutto proprio con il pensiero di Gadamer e di Jauß, sia l'affermarsi di approcci più indipendenti, attenti al problema della validità: se al primo versante possiamo far corrispondere i nomi di Max Imdahl e di Gottfried Boehm, al secondo possiamo ricollegare quello, già incontrato, di Bätschmann [181]. Per la verità, quest'ultimo è nominato nel libro beltinghiano del 1995, ma soltanto nella nota bibliografica, dove si accenna brevemente al «nuovo indirizzo» da lui portato avanti: nessun riferimento puntuale, quindi, alla configurazione di questo «nuovo indirizzo», che, se per gli intenti di fondo può essere accostato, certo problematicamente, a Betti ed Eric D. Hirsch jr., mostra però, nell'impianto teorico, di muoversi secondo coordinate del tutto differenti rispetto a questi autori, rivendicando, anzi, per l'ermeneutica storico-artistica, uno spazio autonomo di elaborazione [182].

Data la parzialità di questa ricostruzione, e di cui lo stesso Belting non nasconde il carattere polemico, non stupisce la conclusione a cui essa perviene, che, cioè, l'ermeneutica «ha suggerito elementi per l'analisi dell'opera, ma non ha potuto fondare una vera storiografia artistica»: il bersaglio di questa critica è sempre Sedlmayr, al quale viene rimproverato di avere inteso la ricerca storica soltanto nelle vesti di una disciplina sussidiaria, oltre la quale ha inizio quella che Sedlmayr stesso definiva la «seconda» storia dell'arte, vale a dire la storia dell'arte vera e propria, basata sulla concezione del processo ermeneutico come diretto alla ricreazione dell'opera [183]. Il limite maggiore di questa teoria, ciò che fa sì che essa costituisca addirittura un «ostacolo per una moderna ricerca artistica», è rilevato in una contraddizione in cui essa si dibatte:

> Ecco perché c'è una contraddizione intrinseca nello stabilire regole universali per l'indagine artistica, che però poi vengono nuovamente assegnate come compito a ogni generazione. Non è di alcun aiuto chiamare le opere di per sé a decidere sulla riuscita dell'interpretazione, perché esse rispondono sempre solo alle domande che noi poniamo loro [184].

Con queste considerazioni, in cui viene nuovamente adombrata la presenza di un *circulus vitiosus*, Belting sembra notare, implicitamente,

la presenza di un divario tra le posizioni più generali dell'ermeneutica, anche limitatamente alla linea cosiddetta idealistica da lui presa in esame, e la loro applicazione presunta da parte di Sedlmayr. La contraddizione sopra nominata, infatti, è palmare nella teoria dello storico austriaco, la quale, se non è aliena dall'ammettere l'incompiutezza perenne del compito ermeneutico, si fonda però, in fin dei conti, sulla convinzione che vi sia un unico modo di interpretare e che questo, «proprio perché è quello giusto, si dimostra anche sempre il più efficace» [185]. Il parlare di incompiutezza si rivela, allora, rivolto soltanto a mitigare questa convinzione, tramite l'avvertimento per il quale le diverse interpretazioni possono in effetti soltanto approssimarsi a quella giusta: questa assume, così, l'aspetto di un ideale normativo, in quanto tale mai completamente raggiungibile, ed è perciò definita come «l'asintoto della conoscenza, che le interpretazioni reali solo avvicinano, ma che possono avvicinare sempre di più» [186]. La questione, comunque, è per lui decisiva: chi dubita sulla possibilità di una giusta interpretazione «nega la storia dell'arte come scienza» [187].

Anche la risposta che Belting oppone a tale contraddizione parte ugualmente da premesse ermeneutiche: con Gadamer, infatti, egli ricorda che «poiché nel processo del comprendere vi è sempre anche un rischiaramento dell'interprete su se stesso, l'interpretazione non realizza il compito di poter giungere al rinvenimento di una soluzione valida una volta per tutte» [188]. Ciò è quanto Sedlmayr avrebbe allora, se non negato, certamente minimizzato, nel momento dell'elaborazione della sua metodologia ermeneutica: questa, infatti, nell'impiego dello storico austriaco, assume l'aspetto di un insieme di regole certe e valide per sempre, dirette al raggiungimento della giusta interpretazione, finendo così per contraddire quella consapevolezza nell'incompiutezza intrinseca del compito interpretativo, che sulla carta anch'egli condivide. In conclusione, dunque, possiamo osservare come Belting appaia persuasivo, se non nella ricostruzione storica, certo nel rilevare le aporie e i limiti della teoria sedlmayriana; tuttavia, la mancata considerazione del panorama dell'ermeneutica storico-artistica nella sua interezza non gli permette di cogliere, in alcuni di questi indirizzi, proposte e motivi rivolti nella sua stessa direzione di un rinnovamento del paradigma disciplinare [189].

[1] Su *Bild und Kult* come nuovo classico, cfr. O. Christin, *A l'image de Dieu*, recensione a H. B., *Image et culte*, in "Le monde", 5/6/1998, suppl. "Le monde des livres", p. VII. In termini simili (*Bild und Kult* destinato a diventare uno *Standardwerk*), H.-P. von Däniken, *Das Bild als Kultgegenstand: Eine Reise ins Zeitalter vor der Kunst*, recensione a H. B., *Bild und Kult*, in "Zeitschrift für Kultur, Politik und Kirche Reformatio", 40, n. 2, 1991, pp. 141-143: 143. Sul carattere di crocevia degli studi medievistici beltinghiani, cfr. *supra*, introduzione.

[2] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 169.

[3] Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 9 (tr. modificata).

[4] Tra i vari esempi che è possibile riportare, e tralasciando le recensioni, in cui la cosa

è pressoché costante, segnaliamo l'impiego, appunto quasi come uno slogan, che ne fanno studiosi di diversa estrazione quali V. I. Stoichita, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea* (1993), tr. it. di B. Sforza, Il Saggiatore, Milano 1998, p. 10; M. Camille, *'How New York Stole the Idea of Romanesque Art': Medieval, Modern and Postmodern in Meyer Schapiro*, in "Oxford Art Journal", 17, n. 1, 1994, pp. 65-75: 73 e 75, n. 39; J.-C. Schmitt, *Cendrillon crucifiée*, cit., p. 218; Id., voce *Immagini*, cit., p. 519; G. Wolf, *Christ in His Beauty and Pain: Concepts of Body and Image in an Age of Transition (Late Middle Ages and Renaissance)*, in S. C. Scott (ed.), *The Art of Interpreting*, "Papers in Art History from the Pennsylvania State University", IX, 1995, pp. 164-197: 165 e 170; O. Christin - D. Gamboni, *Introduction* a Iid. (éds.), *Crises de l'image religieuse. De Nicée II à Vatican II – Krisen Religiöser Kunst. Vom 2. Niceanum bis zum 2. Vatikanischen Konzil*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1999, pp. 1-15: 3; S. Casartelli Novelli, *Immagine cruciforme* versus *croce-patibolo. I manifesti "apocalittici"* plebi dei *della Chiesa di Roma «nuova Gerusalemme» e il testo della Crocefissione delle ampolle "palestinesi" raccolte a Monza e Bobbio*, in A. C. Quintavalle (cur.), *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma 2000), Electa, Milano 2003, pp. 96-129: 110; B. Roeck, *Macht und Ohnmacht der Bilder. Die historische Perspektive*, in P. Blickle u. a. (Hrsg.), *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, Oldenbourg, München 2002, pp. 33-63: 33, 35, 54; B. Wyss, *Das Fotografische und die Grenzen des mechanischen Bildes*, in H. Belting - D. Kamper - M. Schulz (Hrsg.), Quel Corps? *Eine Frage der Repräsentation*, Fink, München 2002, pp. 365-376: 372; H. Bredekamp, voce *Bildwissenschaft*, in U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, cit., pp. 56-58: 57; e J. Wirth, *Il culto delle immagini*, tr. it. di P. Arlorio, in E. Castelnuovo - G. Sergi (cur.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Einaudi, Torino 2004, pp. 3-47: 47.

[5] Cfr. H. Belting, *Foreword* a *Likeness and Presence*, cit., p. xxi (da cui è tratta la frase cit.); e Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 169.

[6] Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 31. Un bisogno di maggiori chiarimenti è, in definitiva, anche quello che chiede F. Fehrenbach, *Kultursoziologische Erzählung*, recensione a H. B., *Bild und Kult*, in "Die Drei", 61, n. 1, 1991, pp. 67-68.

[7] Suggerimenti in tal senso possono ricavarsi per es. da V. M. Schmidt, *Introduction* a Id. (ed.), *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, cit., pp. 11-13: 12; e (benché parli comunque di *summa*) da R. Metzger, *Am Anfang war das Bild*, recensione a H. B., *Bild-Anthropologie*, in "Kunstforum international", n. 155, 2001, pp. 499-500: 499. Su *Bild und Kult* senz'altro come *summa*, cfr. invece J.-C. Schmitt, *Les reliques et les images* (1997), in *Le corps des images*, cit., pp. 273-294: 273. Più articolata, e misurata, l'opinione di L. Bradamante, *Hans Belting*, cit., p. 33, che considera come *summa Bild und Kult* insieme con il libro sulla pittura nell'età di Dante, dedicato all'*historia*.

[8] H. Belting, *Foreword* a *Likeness and Presence*, cit., p. xxi. Cfr. Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 9.

[9] La concezione funzionalistica non è notata da Michael Camille, che di conseguenza ritiene che Belting sopravvaluti enfaticamente la distinzione tra *imago* e *historia*. Tale sopravvalutazione presunta è anche alla base della critica di Robert Maniura. Nella recensione di Paul Speck, invece, a non essere notata è la dimensione della ricezione, cosicché, ai suoi occhi, Belting «cerca ripetutamente di determinare l'oggetto della sua ricerca […], ma perde ripetutamente l'altro aspetto, e cioè il rapporto del "fruitore" con l'"immagine"». Cfr. M. C., recensione a H. B., *Bild und Kult*, in "The Art Bulletin", LXXIV, n. 3, 1992, pp. 514-517: 515; R. M., recensione a H. B., *Likeness and Presence*, in "The Burlington Magazine", CXXXVII, n. 1108, 1995 , pp. 462-463; e P. S., recensione a H. B., *Bild und Kult*, in "Klio", 73, n. 2, 1991, pp. 678-685: 679.

[10] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 23.

[11] Cit. tratte risp. ivi, pp. 23 e 15.

[12] Ivi, p. 15.

[13] *Ibid*.

[14] Ivi, p. 23.

[15] Cit. ivi, risp. pp. 15 e 23. Cfr. anche Id., *Foreword* a *Likeness and Presence*, cit., p. xxi.

[16] Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 23.

[17] *Ibid*.

[18] Cit. tratte risp. *ibid*., e ivi, p. 9.

[19] Cfr. in proposito L. Kahn, *Adorer les images? Une lecture de Hans Belting,* Image et

Culte. Une histoire de l'image avant l'ère de l'art, in "Nouvelle Revue de Psychanalyse", n. 44, 1991, pp. 187-207: 189 e 207.

[20] Cit. tratte nell'ordine da M. Camille, recensione cit., p. 517; e da H. Belting, *Foreword* a *Likeness and Presence*, cit., p. xxii.

[21] Op. ult. cit., *ibid*.

[22] I riferimenti sono a D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, in S. C. Scott (ed.), *The Art of Interpreting*, cit., pp. 68-87; e a H. R. Jauß, *Über religiöse und ästhetische Erfahrung*, cit. Per Steiner, si veda G. S., *Vere presenze* (1989), tr. it. di C. Béguin, Garzanti, Milano 1992.

[23] M. Andaloro, *Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, in L. Russo (cur.), *Vedere l'invisibile*, cit., pp. 185-194: 194. Sulle rivendicazioni di Freedberg rispetto all'interpretazione di Gombrich, cfr. D.F., *Holy Images and Other Images*, cit., pp. 69, 71-72, 74-75; ed E. H. G., *Il culmine dell'illusione*, recensione a D. F., *Il potere delle immagini* (1990), tr. it. di R. R. D'Acquarica, in "La rivista dei libri", n. 1, gen. 1994, pp. 6-8: 7.

[24] Sul rapporto immagine-prototipo, numerosi i passi patristici riportabili (Origene, Atanasio, Basilio, Giovanni Damasceno…), così come quelli del concilio di Nicea, in cui la questione, più volte ripresa, fu comunque affrontata in particolare nella quarta sessione (1 ottobre 787). Cfr. per i testi niceni L. Russo (cur.), *Vedere l'invisibile*, cit., tr. it. parz. degli atti del concilio di C. Gerbino, sopr. pp. 29-49 (è disponibile ora in italiano anche un'edizione integrale dei testi conciliari: *Atti del Concilio Niceno Secondo Ecumenico Settimo*, tr. it. di P. G. Di Domenico, 3 tomi, Libreria editrice vaticana, Città del Vaticano 2004; nel corso di questo lavoro, comunque, faremo riferimento all'edizione curata da Russo). Rispetto alla precisione terminologica di Jean-Jacques Wunenburger, secondo cui per 'archetipo' si intende l'*Urbild*, la matrice delle immagini materiali, l'«immagine comune di una serie o di una condensazione di rappresentazioni non attualizzate», mentre il prototipo consiste nell'immagine materiale esemplare «che riunisce in sé tutte le caratteristiche di una serie e serve da modello a tutte le copie» (J.-J. W., *Filosofia delle immagini* (1997), tr. it. di S. Arecco, Einaudi, Torino 1999, pp. 63 e 65), notiamo che Freedberg intende per 'prototipo' (*prototype*) la matrice e non il modello materiale: cfr. per es. D. F., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1989), tr. it. di G. Perini, Einaudi, Torino 1993, pp. 557-625 e *passim*; e Id., *Holy Images and Other Images*, cit., pp. 71, 72-73, 74, 76. Belting, dal canto suo, mentre in alcuni luoghi si serve del termine '*Archetyp*' per designare la formulazione originaria dei modelli materiali delle icone, usa però per lo più indifferentemente questa parola oppure '*Urbild*' e '*Prototyp*' per indicare la persona raffigurata: cfr. per es. H. B., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 20, 49 e 193 (ed. or. cit., pp. 17, 42 e 174: qui si veda anche il *Sachregister* – pp. 688-699 – in cui per la voce '*Urbild*' si rimanda a '*Archetyp*'). Una sinonimia tra 'archetipo' e 'prototipo', del resto, si riscontra già nella letteratura patristica e conciliare, come mostra per es. questo passo del concilio di Nicea, in cui le due parole compaiono quasi di seguito: «Dal momento che Cristo viene dipinto nella sua natura umana, è ovvio che, come la realtà ha mostrato, i Cristiani professano che l'icona visibile ha in comune con l'archetipo solo il nome e non l'essenza. Questi balordi, invece, dicono che non c'è distinzione tra icona e prototipo, ed a cose per essenza diverse assegnano una medesima essenza» (in L. Russo (cur.), *Vedere l'invisibile*, cit., p. 82 – sesta sessione, 6 ottobre 787). Tra i due termini, 'archetipo' possedeva un alone di maggiore arcaicità, come afferma V. Lossky, *La teologia dell'immagine* (1957-58), in *A immagine e somiglianza di Dio* (1967), tr. it. di N. Toschi Vespasiani, Edb, Bologna 1999, pp. 163-177: 172, secondo cui questa parola, «familiare a Origene», «doveva essere già un arcaismo in Gregorio di Nissa».

[25] A. C. Danto, *The Eye of Faith*, recensione a H. B., *Likeness and Presence*, in "The New Republic", 211, n. 19, 7/11/1994, pp. 43-46: 44, anche 45.

[26] M.-J. Mondzain, *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo* (1996), tr. it. di A. Granata, Jaca Book, Milano 2006, p. 100. Cfr. anche Ead., *La relation iconique à Byzance au IXe siècle d'après Nicéphore le Patriarche: un destin de l'aristotélisme*, in "Les études philosophique", n. 1, 1978, pp. 85-106: 98-102.

[27] Cfr. *supra*, cap. III.

[28] Anche qui, cfr. *supra*, cap. III, e *infra*.

[29] Ciò va detto anche in risposta a Georges Didi-Huberman, il quale, distinguendo tra l'«imitazione» (*Nachahmung*), legata fin da Platone e Aristotele alla «natura estetica dell'oggetto visivo», e la «similitudine» (*Ähnlichkeit*, la stessa parola impiegata da Belting e da Benjamin), «da comprendersi come paradigma antropologico», ritiene di conseguenza significativo il titolo inglese *Likeness and Presence*, che Belting avrebbe scelto proprio «per introdurre questo paradigma della similitudine» (cit. tratte risp. da G. D.-H., Imaginum

pictura… in totum exolevit, cit., pp. 135 e 166, n. 31). Al di là, infatti, dei legami plausibili tra questo paradigma, da lui rintracciato in Plinio il Vecchio, la dottrina etica cristiana della *similitudo* e la tematizzazione del nesso immagine-prototipo – legami comunque non presi in considerazione nel saggio cit. – resta da chiedersi se e come Belting abbia sviluppato questi legami e quali connotazioni assume in lui il modello interpretativo della *Ähnlichkeit*.

[30] Cfr. D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, cit., pp. 71, 72-73, 74, 76.

[31] Cit. tratte, risp., *ivi*, p. 69; da H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 177 (cit. in D.F., *Il potere delle immagini*, cit., p. 117); e ancora da D. Freedberg, loc. cit. Cfr. ivi, pp. 71-72, 74. È lo stesso Freedberg (ivi, p. 78, n. 1) a rimandare ai luoghi della sua opera principale in cui queste posizioni, esplicitamente o implicitamente, sono già operanti: Id., *Il potere delle immagini*, cit., pp. 116-118, 149-150, 246, 571-588; alle pp. 116-118 e 149-150, nonché alle pp. 10-11, 120-121 e 499, si trovano i richiami a Gadamer su questo tema.

[32] D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, cit., p. 71. Cfr. ivi, p. 70; e Id., *Il potere delle immagini*, cit., pp. 4-6, 12 n. 1, 41-44, 641.

[33] Cfr. Id., *Holy Images and Other Images*, cit., sopr. pp. 69, 77-78.

[34] Ivi, p. 70.

[35] Legame sottolineato da Didi-Huberman, secondo il quale è addirittura «indispensabile» leggere in parallelo *Bild und Kult* e *Das Ende der Kunstgeschichte* (G. D.-H., Imaginum pictura… in totum exolevit, cit., pp. 128-129 e n. 6, p. 164, da cui proviene l'espressione cit.). Il nesso è notato, sia pure brevemente, anche da J. L. Koerner, *Le culte des images*, cit., p. 3 (in proposito, *supra*, cap. III, n. 11); M. Camille, recensione cit., p. 516; M. Andaloro, *Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, cit. p. 194; A. C. Danto, *The Eye of Faith*, cit., pp. 44-45; Id., *After the End of Art*, cit., pp. 3-4; M. Baumgartner, *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, König, Köln 1998, pp. 72-74; M. Bryl, *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji*, cit., p. 249; e Id., *Historia sztuki...*, cit., p. 247.

[36] H. Belting, *Foreword* a *Likeness and Presence*, cit., p. xxii (già cit. *supra*, cap. I).

[37] Cfr. più avanti, cap. VI.

[38] Cfr. *supra*, cap. III.

[39] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 558 (tr. modificata). Cfr. anche Id., *Macht und Ohnmacht der Bilder*, in P. Blickle u. a. (Hrsg.), *Macht und Ohnmacht der Bilder*, cit., pp. 11-32: 26.

[40] Cfr. per alcuni spunti in tal senso A. C. Danto, *After the End of Art*, cit., pp. 63 e 77, n. 4. Come esempio di una considerazione astorica dell'icona, Belting nomina, oltre la teologia bizantina, Adolphe Napoléon Didron, colui che nel 1845 curò la pubblicazione del celebre *Manuale di pittura del Monte Athos*: Dionysios di Fourna-Agrapha, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, avec une introduction et des notes par M. Didron. Traduit du manuscrit byzantin, Le guide de la peinture*, tr. fr. di P. Durand, Paris 1845, rist. anast.: Franklin, New York s.d. Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 43. Sul *Manuale* e la sua ricezione in Occidente, cfr. ivi, pp. 34-36. Del *Manuale* esiste un'edizione italiana: Dionisio da Furnà, *Ermeneutica della pittura* [*Esposizione dell'arte pittorica del monaco Dionisio da Furnà*], tr. it. di G. Donato Grasso, Fiorentino, Napoli 1971.

[41] H. Belting, *Foreword* a *Likeness and Presence*, cit., pp. xxi-xxii.

[42] Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 10. Cfr. in proposito A. C. Danto, *After the End of Art*, cit., pp. 63 e 77, n. 4.

[43] M. Andaloro, *Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, cit. p. 194.

[44] *Ibid*.

[45] Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 501. Che il passaggio dall'era dell'immagine all'era dell'arte non sia il tema centrale del libro beltinghiano, bensì il suo compimento è sottolineato da O. Bätschmann, *Ära des Bildes*, cit., p. 66.

[46] Cfr. D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, cit., pp. 69-70, 76, 78.

[47] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 32 (tr. modificata).

[48] *Ibid*.

[49] D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, cit., p. 70.

[50] Cfr. ivi, pp. 71, 75-76 e 77.

[51] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 31 (tr. modificata).

[52] *Ibid*. (tr. modificata). Cfr. ivi, pp. 558 e 572-575; e Id., *Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, in Id. - D. Blume (Hrsg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, cit., pp. 23-64: 32. Sul carattere di immediatezza delle immagini prerinascimentali, cfr. anche Id., *Bilder in der Stadt. Zur Thematik des Bandes*, Einleitung, ivi, pp. 7-12: 8-9.

[53] Cfr. Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 32, da cui provengono le parole cit. (tr. modi-

ficata). Cfr. anche Id., *Macht und Ohnmacht der Bilder*, cit., pp. 26-28; e Id., *Das echte Bild*, cit., sopr. pp. 209-216.

[54] Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 32. Su Calvino, cfr. ivi, pp. 30-31, 567-568 e l'appendice all'ed. originale del libro del 1990, pp. 611-613. Tale appendice (pp. 546-619 ed. or.), che contiene un'antologia di testi di vario tipo e di varia provenienza sulle immagini, dallo pseudo-Dionigi a Paleotti, è purtroppo assente nell'ed. italiana.

[55] Per alcuni spunti in tal senso, cfr. per es. J. Séguy, *Images et «religion populaire». Réflexions sur un Colloque*, in "Archives des sciences sociales des religion", 22, n. 44/1, 1977, pp. 25-43: sopr. 27 (considerazioni condotte secondo un'ottica sociologica); o ancora, fra gli altri, V. Pace, *Immagini sacre nei programmi figurativi della Roma altomedievale (V-IX secolo): livelli di percezione e di fruizione* (1999), in *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Liguori, Napoli 2000, pp. 269-286; e M. Falla Castelfranchi, intervento alla discussione del pomeriggio, in N. Brandenburg - L. Ermini Pani (cur.), *Cimitile e Paolino di Nola. La tomba di S. Felice e il centro di pellegrinaggio. Trent'anni di ricerche*, Atti della giornata tematica dei seminari di Archeologia cristiana (Roma 2000), Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 2003, pp. 330-331. L'espressione cit. in precedenza è tratta da H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 30.

[56] Sulle questioni, cfr. i capp. precedenti.

[57] Cfr. D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, cit., p. 72.

[58] Ivi, p. 71.

[59] Cit. tratta da H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 62. Il rifiuto di tale visione semplicistica sembra non essere notato né da H. R. Jauß, *Über religiöse und ästhetische Erfahrung*, cit., pp. 935-936; né da W. Oelmüller, *Philosophisches Sprechen über Kunst in Traditionen des Bilderverbots und der negativen Theologie. Zur Debatte über zwei Büchern von Steiner "Von realer Gegenwart" und Belting "Bild und Kult"*, in "Zeitschrift für Didaktik der Philosophie", 15, n. 1, 1993, pp. 3-17: 15-16. Cfr. invece, anche per le considerazioni seguenti, la lettura di L. Kahn, *Adorer les images?*, cit., pp. 194-195. Su *Bild und Kult* sotto il segno della storia comparata, cfr. J.-C. Schmitt, *Introduction* a J.-M. Sansterre - Id. (éds.), *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée*, Actes du Colloque International (Rome 1998), "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome - Bulletin van het Belgisch Historisch Instituut te Rome", LXIX, 1999, pp. 9-19: 11-12.

[60] Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 59.

[61] Sulla revisione della lettura seguita da Belting e da Freedberg, cfr. le osservazioni, riferite a Belting, di J. Elsner, recensione a H. B., *Likeness and Presence*, in "The Classical Review", XLV, n. 2, 1995, pp. 373-375: 374, che si richiama allo studio, totalmente dedicato alla questione, di P. C. Finney, *The Invisible God. The earliest Christians on Art*, Oxford University Press, New York - Oxford 1994. È vero che Belting, come stiamo per vedere, si interroga sul perché il culto delle immagini ebbe inizio proprio nel VI secolo, e in questo senso, quindi, le osservazioni di Elsner colgono nel segno; tuttavia, dichiarandosi contro l'interpretazione semplicistica secondo cui il culto cristiano si sostituisce a quello pagano, lo studioso tedesco evita di applicare senza mediazioni la tesi sul presunto atteggiamento anti-iconico del primo cristianesimo. Si veda ora l'articolazione che il tema riceve in H. Belting, *Das echte Bild*, cit., pp. 45-85: anche qui, comunque, la tesi-guida è quella di un sostanziale aniconismo del cristianesimo delle origini, in continuità col giudaismo: per un'affermazione esplicita, cfr. ivi, p. 46.

[62] Cfr. Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 64-67. La frase cit. è a p. 65.

[63] Cfr. ivi, pp. 76-79 e 193-194. La frase cit. è a p. 78.

[64] L'espressione cit. è ivi, p. 60 (tr. modificata). Cfr. in proposito, e per ciò che segue, M. Bryl, *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji*, cit., pp. 247-248.

[65] Cit. tratte da H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., risp. pp. 62 e 63. Sulle connessioni e differenze tra immagini pagane e cristiane, cfr. anche ivi, pp. 79-82, la discussione delle importanti ricerche svolte da Ernst von Dobschütz sul finire dell'Ottocento, impostate in senso "continuista" (come nota lo stesso Belting, ivi, p. 59, associando al nome di Dobschütz quello di Edwyn Bevan), ma ben attente a cogliere le differenze, anche profonde, introdotte dal cristianesimo. Il rimando è E. v. D., *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, 2 voll., Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig 1899: cfr. ivi, vol. I, sopr. pp. 263-294; e E. B., *Holy Images. An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*, Allen & Unwin, London 1940, rist. 1979. Per alcuni rilievi alla tesi "continuista", che potrebbero essere estesi anche a Belting, cfr. P. Brown, *Il culto dei santi. L'origine e la diffusione di una nuova religiosità* (1981), tr. it. di L. Repici Cambiano, Einaudi, Torino 2002², pp. 28-31.

[66] Cit. tratte risp. da H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 64 e 66.

[67] Cfr. D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, cit., p. 75, con riferimento a R. Arnheim, *The feeling Gaze*, recensione a D. F., *The Power of Images*, in "The Times Literary Supplement", n. 4512, 22-28/9/1989, p. 1033.

[68] Cfr. op. ult. cit., *ibid*.

[69] *Ibid*.

[70] Cfr. D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, cit., pp. 75 e 76; ed E. H. Gombrich, *Il culmine dell'illusione*, cit., sopr. p. 8, con riferimento a D. F., *Il potere delle immagini*, cit., sopr. pp. 203 e 551-552.

[71] E. H. Gombrich, *Il culmine dell'illusione*, cit., p. 8. Cfr. D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, cit., p. 76.

[72] Op. ult. cit., p. 75.

[73] Cfr. ivi, pp. 75 e 76.

[74] Cfr. E. H. Gombrich, *Il culmine dell'illusione*, cit., p. 6; e H. Belting, *Gedenkworte für Sir Ernst Gombrich*, in "Orden pour le Mérite für Wissenschaften und Künste. Reden und Gedenkworte", 31, 2001-2002, pp. 115-123: 121-122. Per Arnheim, anche a voler qui tralasciare, per le innumerevoli conseguenze che comporta, il suo concetto di arte come aggettivale-avverbiale e la separazione, in questo senso, di arte e opera d'arte, possiamo però certamente ricordare l'attenzione rivolta al *medium*. Si vedano, da ult., i contributi contenuti in L. Pizzo Russo (cur.), *Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", n. 14, 2005.

[75] Cfr. R. Arnheim, *The feeling Gaze*, cit., p. 1033.

[76] Cfr. D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, cit., pp. 75-76.

[77] Sulla consacrazione, cfr. Id., *Il potere delle immagini*, cit., sopr. pp. 130-155 (cap. 5: *La consacrazione: come far funzionare le immagini*).

[78] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 66.

[79] Cfr. D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, cit., pp. 76-77. Cfr. anche Id., *Il potere delle immagini*, cit., pp. 609-619.

[80] Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 13-23 (cap. 1, *Introduzione*, § 1: *Il potere delle immagini e l'impotenza dei teologi*). Queste pagine furono pubblicate, in prima stesura, come saggio autonomo in "Orthodoxes Forum", I, n. 2, 1987, pp. 253-260. Cfr. anche Id., *Macht und Ohnmacht der Bilder*, cit., pp. 15-16, dove viene proposto un rovesciamento del titolo. Per il riferimento a *Das Bild und sein Publikum*, cfr. *supra*, cap. III.

[81] Non coglie questo punto, o forse preferisce soltanto glissare su di esso, Christoph Auffarth, quando, nella sua recensione, afferma che quello di Belting «rimane un libro storico-artistico» nonostante la presenza di molto materiale interessante dal punto di vista teologico e storico-religioso. Così C. A., recensione a H. B., *Bild und Kult*, in "Wissenschaft und Weisheit", 53, n. 2-3, 1990, pp. 233-234: 234. Ciò non toglie, ad ogni modo, che *Bild und Kult* continui a essere, in un certo senso, un libro storico-artistico.

[82] Accentuiamo qui le osservazioni di A. Stock, *Diesseits und jenseits der Kunst. Bildtheologische Anmerkungen*, in E. Nordhofen (Hrsg.), *Bilderverbot*, cit., pp. 117-130: 117-118.

[83] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 15-16 (tr. modificata). Cfr. anche Id., *Macht und Ohnmacht der Bilder*, cit., pp. 11-16 (pp. poi confluite, con variazioni, in Id., *Das echte Bild*, cit., pp. 175-182). In proposito, si veda K. Schreiner, *Frömmigkeit in politisch-sozialen Wirkungszusammenhängen des Mittelalters. Theorie- und Sachprobleme, Tendenzen und Perspektiven der Forschung*, in M. Borgolte (Hrsg.), *Mittelalterforschung nach der Wende 1989*, Oldenbourg, München 1995, pp. 177-226: 192-193, che accentua il lato *sozialgeschichtlich* della ricerca di Belting.

[84] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 16.

[85] Ivi, p. 13 (tr. modificata). Cfr. in proposito, anche per le considerazioni seguenti, alcune brevi osservazioni di J. L. Koerner, *Le culte des images*, cit., p. 3.

[86] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 16. La questione del rapporto tra venerazione e adorazione costituisce, come è noto, uno temi-chiave della dottrina cristiana delle immagini, dai primi padri fino a Paleotti. Numerosissimi perciò i riferimenti: ci limitiamo qui a segnalare il concilio di Nicea, in cui la questione fu affrontata in particolare nella quarta sessione (1 ottobre 787): cfr. i testi riportati in L. Russo (cur.), *Vedere l'invisibile*, cit., sopr. pp. 29-49. Per il resto, rinviamo ancora una volta alla sintesi offerta da J. Wirth, *Faut-il adorer les images?*, cit.

[87] Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 20, da cui è tratta l'espressione cit.

[88] *Ibid*. (tr. modificata). Cfr. D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, cit., p. 76.

[89] Cit. tratte da Id., *Il potere delle immagini*, cit., p. 151. La posizione di Belting è messa bene in luce da M. C. Bertolani, recensione a H. B., *Il culto delle immagini*, in "Intersezioni", XXII, n. 2, 2002, pp. 339-343: 340.

[90] Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 64.

[91] La storia della *Madonna di S. Sisto* (VI-VII sec. per Belting, 787-815 per Carlo Bertelli, Roma, S. Maria del Rosario) è esaminata ivi, pp. 19 e 386-389; l'immagine è riprodotta a p. 387, fig. 119. In queste pagine sono riformulate le acquisizioni esposte in Id., *Icons and Roman Society in the Twelfth Century*, in W. Tronzo (ed.), *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and regional Traditions*, Nuova Alfa, Bologna 1989, pp. 27-41: 30-32, dove (p. 30) propone di chiamare l'immagine come *Madonna di S. Sisto*, per il fatto che si trovava, dal XIII sec., nel convento delle suore domenicane di S. Sisto e poi, dal 1575 fino al suo trasferimento in S. Maria del Rosario (1931), nella chiesa dei Ss. Sisto e Domenico. In appendice all'ed. or. di *Bild und Kult* (cit., pp. 598-599) sono riportati passi scelti della fonte principale a cui Belting fa riferimento per la leggenda, i *Mirabilia Urbis Romae*, una guida per i pellegrini datata 1375 (Cod. lat. 4265 della Biblioteca Vaticana). Sempre nell'ed. or. (p. 359, fig. 190) è riprodotta anche la tavola prima del restauro, quando presentava il rivestimento in oro delle mani – un motivo, questo, che mostra il collegamento con i culti precristiani (Asclepio, ma anche Era, Artemide e Serapide): cfr. in proposito Id., *Icons and Roman Society in the Twelfth Century*, cit., pp. 29 e 31; e Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 61-63 e 386-388. Oltre la già osservata assenza dell'appendice, nell'ed. italiana di quest'ultimo libro dobbiamo lamentare anche l'eliminazione di molte illustrazioni, il che, in un testo sulle immagini, anzi, sull'*era dell'immagine*, non è certo secondario.

[92] Studiosi quali Gerhard Wolf e, soprattutto, Carlo Bertelli sono dell'avviso che il culto delle icone nella Roma del tempo fosse sottoposto a un controllo liturgico ed ecclesiastico più strutturato rispetto a quanto ritenga Belting, e che la stessa leggenda del tentativo di Sergio III si inserisse nel quadro delle vicende legate alla propaganda riformatrice del X secolo: secondo Bertelli, ciò spiegherebbe perché, attorno al 1050, dell'icona del *Monasterium Tempuli* fosse stata commissionata una replica in S. Maria in via Lata, da parte del primo papa riformatore, Leone IX. Agli occhi di Belting, le cose si presentano invece un po' diverse, dal momento che per lui, soprattutto fino al 1200 ma in generale per tutto il Medioevo, il diritto all'uso delle immagini appare come un «oggetto di contesa tra il papa, i monasteri e il popolo», contesa nella quale esse assumono un ruolo protettivo verso chi ne dispone. Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 385 (tr. modificata), da cui sono tratte le parole cit.; G. Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Vch, Weinheim 1990, pp. 161-170; e C. Bertelli, *La pittura medievale a Roma e nel Lazio*, in Id. (cur.), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Electa, Milano 1994, pp. 206-242: 227-228 e 240, n. 107. Sebbene qui Bertelli sembri soltanto riportare la lettura di Wolf, a ben vedere quest'ultima appare più vicina a quella di Belting di quanto invece lo studioso italiano non lasci credere: Wolf, infatti, benché non alieno dal riconoscere il controllo liturgico nel culto delle immagini, riprende l'interpretazione beltinghiana che vede nella *Madonna di S. Sisto* un «Symbol of Liberty» (cit., pp. 166, 169 e 175, con riferimento a H. Belting, *Icons and Roman Society in the Twelfth Century*, cit., in cui, però, tale espressione non compare direttamente: in ogni caso, cfr. ivi, p. 41), notando, come conseguenza di ciò, il suo assurgere a simbolo di una relativa autonomia, innanzitutto presso i conventi femminili: di qui, anche, la produzione di copie (cfr. ivi, pp. 166-170).

[93] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 389 (tr. modificata). Cfr. Id., *Icons and Roman Society in the Twelfth Century*, cit., pp. 32-33 e 41.

[94] Cfr. H. R. Jauß, *Über religiöse und ästhetische Erfahrung*, cit., pp. 935 e 938-939. L'espressione cit. è a p. 935.

[95] Interpretando queste pagine di Belting, è Alex Stock a parlare delle immagini come «portatrici di una *religion populaire sauvage*» (A. S., *Diesseits und jenseits der Kunst*, cit., p. 117).

[96] Cfr. P. Brown, *Una crisi dei secoli oscuri: aspetti della controversia iconoclastica* (1973), in *La società e il sacro nella tarda antichità* (1982), tr. it. di L. Zella, Einaudi, Torino 1988, pp. 208-255: 223-224, che tende a veder operante solo in pochi casi, e tra questi non certo nel culto delle icone, «il modello a due piani della società antica, per il quale ogni mutamento notevole delle credenze può essere ascritto alla pressione esercitata verso l'alto dalla superstizione popolare su un'élite greco-romana» (ivi, p. 223). Cfr. anche Id., *Il culto dei santi*, cit., pp. 20-31, in cui la tesi è argomentata più diffusamente. Che Belting ammetta un'osmosi tra "alto" e "basso" non viene riconosciuto da J. Elsner, recensione cit., p. 375, che, contro lo studioso tedesco, si richiama, tra gli altri, proprio a Brown.

[97] L. Russo, *Presentazione* a Id. *et al.*, *Nicea e la civiltà dell'immagine*, "Aesthetica Preprint", n. 52, 1998, pp. 9-10: 9.

[98] Cfr. Id., *Presentazione* a *Vedere l'invisibile*, cit., pp. 9-10, da cui la citazione.

[99] Id., *Presentazione* a *Nicea e la civiltà dell'immagine*, cit., p. 9. Cfr. anche le dichiarazioni dello stesso Russo riportate in C. Fiori, *Nicea: e Dio creò Hollywood*, in "Corriere della sera", 20/6/1997, p. 33 (si tratta di una conversazione in occasione della pubblicazione di L. R. (cur.), *Vedere l'invisibile*, cit.). Ringrazio il prof. Russo per avermi fornito copia della rassegna stampa relativa alle diverse iniziative collegate con la riproposizione e la "riscoperta" del significato estetico di Nicea.

[100] Cfr. su quest'ultimo punto H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 186.

[101] Ivi, cit. tratte risp. dalle pp. 181 e 185.

[102] Ivi, p. 184, da cui provengono entrambe le cit.

[103] È un tema, questo, che la scuola delle "Annales" condivide con le posizioni più avvertite delle teorie ermeneutiche novecentesche, già a partire da Hans Sedlmayr ed Emilio Betti, e che lo stesso Belting ha più volte rimarcato nel proprio ambito disciplinare. Per quanto riguarda gli studiosi della rivista "Annales", come uno dei luoghi in cui questa rivendicazione è espressa in maniera più limpida, cfr. F. Braudel, *Su una concezione della storia sociale* (1959), tr. it. di A. Salsano, in *Scritti sulla storia* (1969 e 1990), Bompiani, Milano 2003, pp. 149-163: 162 (da cui è tratta l'espressione cit.). Per Sedlmayr si veda sopr. H. S., *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa. Abbozzo di un programma didattico* (1965) , in *Arte e verità. Per una teoria e un metodo della storia dell'arte* (1978[4]), tr. it. di F. P. Fiore, Rusconi, Milano 1984, pp. 265-289: 267-268, 280-281 e 283-285. Per ciò che riguarda Betti, rimandiamo alla sua opera principale: E. B., *Teoria generale della interpretazione*, cit., *passim*. Per Belting, cfr. *supra*, cap. IV, e più avanti, cap. VI. A un avvicinamento tra *Bild und Kult* e gli studiosi della rivista "Annales" accenna anche E. Nordhofen, *Das Leben der Bilder. Hans Beltings Buch "Bild und Kult" widerspricht neuesten Thesen von der Göttlichkeit der Kunst*, recensione, in "Die Zeit", n. 9, 22/2/1991, p. 68, che vi riscontra affinità con la storia delle mentalità portata avanti da Georges Duby.

[104] Cfr. per alcuni spunti in tal senso le considerazioni svolte a proposito di Braudel da A. Tenenti, *Introduzione* a F. B., *Scritti sulla storia*, cit., pp. VII-XVI: XI; le riflessioni di Betti sugli «atteggiamenti metateoretici preliminari al processo interpretativo» in E.B., *Teoria generale della interpretazione*, cit., vol. I, pp. 269-275; e ancora, tra i diversi riferimenti possibili, M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* (1969), tr. it. di G. Bogliolo, Rizzoli, Milano 1980, sopr. pp. 9-21; e J. Le Goff, voce *Documento / monumento*, tr. it. di M. V. Malvano, in *Enciclopedia* [Einaudi], vol. 5, Einaudi, Torino 1978, pp. 38-48: 44-47.

[105] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 184. Cfr. anche, in relazione a Eusebio di Cesarea, una presa di posizione altrettanto esplicita in Id., *Das echte Bild*, cit., p. 55.

[106] Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 182. Cfr. anche ivi, pp. 195 e 215.

[107] Ivi, p. 184. Sottolinea l'aspetto della *Realpolitik* G. Howes, *A Kind of Painted Act of Speech*, recensione a H. B., *Likeness and Presence*, in "Times Literary Supplement", n. 4813, 30/6/1995, p. 19.

[108] Cfr. M. Andaloro, *La linea parallela dell'aniconismo*, in L. Russo *et al.*, *Nicea e la civiltà dell'immagine*, cit., pp. 43-56: 44, da cui provengono le parole cit.; e H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 22-23, 213-216 e 209-213: le espressioni cit. sono, risp., a p. 22 (tr. pesantemente modificata) e 214. Cfr. anche M. Andaloro, *Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, cit., pp. 185-186. Il giudizio su Nicea non sembra mutare nella ripresa del tema della controversia iconoclastica a cui assistiamo in H. Belting, *Das echte Bild*, cit., pp. 139-146 (il concilio è nominato a p. 145). Nell'ed. italiana di *Bild und Kult*, è vano trovare il giudizio beltinghiano su Nicea come «teatro di un evento di secondo piano», per il totale fraintendimento del termine '*Nebenschauplatz*' (cfr. p. 19 dell'ed. or.). Non è purtroppo l'unico caso: è infatti possibile rilevare e mettere assieme un vasto campionario, tra frasi senza senso, sviste, imprecisioni e improprietà lessicali, che denunciano, a voler esser generosi, se non altro la mancanza di un controllo finale. Ma è l'intera edizione che si segnala per incurie, inesattezze e manchevolezze da renderla, come tale, inutilizzabile se non a stretto contatto con l'edizione originale. Due esempi vistosi sono la mancanza, già lamentata, di molte illustrazioni e dell'appendice.

[109] Cfr. H. B., *Il culto delle immagini*, cit., sopr. pp. 213-216. L'espressione cit. è a p. 215.

[110] Così H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 175. Per Debray, si veda R. D., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente* (1992), tr. it. di A. Pinotti, Il Casto-

ro, Milano 1999, pp. 67-68, dove si dice: «se siamo sfuggiti alle ripetizioni della celebrazione calligrafica di Dio, alla moda islamica, lo dobbiamo a questi "bizantini" di cui si dice con molta leggerezza che discutevano del sesso degli angeli». Cfr. anche ivi, sopr. pp. 63-64, dove il discorso viene esteso all'Occidente intero, fino a Hollywood; e le dichiarazioni analoghe di Russo in C. Fiori, *Nicea: e Dio creò Hollywood*, cit., p. 33.

[111] Vastissima, come si può immaginare, la letteratura sull'argomento. In relazione a Belting, cfr. A. Louth, recensione a H. B., *Likeness and Presence*, in "The Journal of Theological Studies", 47, pt. 2, 1996, pp. 705-709: 708-709, che vede un limite nel fatto che lo studioso tedesco abbia del tutto ignorato l'arte profana bizantina. Cfr. però il cenno in H. B., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 201-202; e in proposito P. Speck, recensione cit., p. 681, che nella fattispecie contesta allo studioso tedesco l'interpretazione della fonte da lui utilizzata (la *Vita* di Stefano il Giovane, di Simeone Metafraste).

[112] P. Brown, *Una crisi dei secoli oscuri*, cit., p. 211. Oltre Brown, si vedano anche le considerazioni di Bertelli, secondo cui «a differenza di altre proibizioni dell'immagine, l'iconoclasmo bizantino non si presenta come l'interdizione di ogni immagine di esseri viventi» (C. B., *Pour une évaluation positive de la crise iconoclaste byzantine*, in "Revue de l'art", n. 80, 1988, pp. 9-16: 10); e il parere più circoscritto di Mario Re, che, pur considerando il successo della linea iconofila «un evento decisivo», ne limita la portata alla raffigurazione del sacro, e ne vede gli effetti non solo in Occidente, ma anzi soprattutto in Oriente (M. R., *Il secondo Concilio di Nicea e la controversia iconoclastica*, in L. Russo (cur.), *Vedere l'invisibile*, cit., pp. 171-183: 182; similmente, in relazione al solo concilio di Nicea, F. Bœspflug - N. Lossky, *Avant-propos* a Iid. (éds.), *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du Colloque international *Nicée II* (Paris 1986), Cerf, Paris 1987, pp. 7-17: 8).

[113] H. R. Jauß, *Über religiöse und ästhetische Erfahrung*, cit., p. 935.

[114] L'espressione "vedere l'invisibile", può essere fatta risalire, da un lato all'espressione '*per visibilia invisibilia*', che si trova nell'interpolazione dell'VIII secolo di una lettera di Gregorio Magno al monaco Secondino: Greg. M., *Registrum Epistularum*, App. X (interpolazione di IX, 148): interpolazione del sec. VIII di Gregorio Magno, lettera a Secondino, monaco recluso, in *Lettere*, vol. IV, cit., pp. 368-377: 376-377. Cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, cit., pp. 250-251, che non fa però menzione dell'interpolazione, e anzi sembra considerare autentica la lettera. Così, verosimilmente sulla sua scia, anche H. R. Jauß, *Über religiöse und ästhetische Erfahrung*, cit., p. 938. Cfr. invece, sull'interpolazione, J.-C. Schmitt, *Écriture et image*, cit., pp. 104-105; e K. Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, Fink, München 2001, p. 13. Anche Belting cade vittima di un'imprecisione a proposito di questa lettera: cfr. il prossimo capitolo. Dall'altro lato, per quanto riguarda l'Oriente, oltre alle fonti a cui rimanda Margherita Losacco (M. L., recensione a L. Russo (cur.), *Vedere l'invisibile*, in "Quaderni di storia", n. 47, 1998, pp. 207-214: 208) – e cioè Diadoco di Fotica, Giovanni Damasceno, Simeone Stilita il Giovane e Fozio – si può fare riferimento all'espressione «l'invisibile si fa visibile» (*ho aóratos horâtai*) di Teodoro Studita (Theodorus Studita, *Antirrheticus*, I, ii, PG 99, 332A: St. Theodore the Stoudite, *On the Holy Icons*, tr. ingl. di C. P. Roth, Svs Press, Crestwood 1981, p. 21). Cfr. in proposito C. Schönborn, *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici* (1984), tr. it. di M. C. Bartolomei, San Paolo, Cinisello Balsamo 2003², pp. 194-195; e D. Barbu, *L'image byzantine: production et usages*, in "Annales. Histoire, Sciences Sociales", 51, n. 1, 1996, pp. 71-92: 77.

[115] Cfr. H. R. Jauß, *Über religiöse und ästhetische Erfahrung*, cit., p. 935; già Id., *Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung* (1968), in *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, Fink, München 1977, pp. 154-218: 155 (saggio assente nell'ed. italiana), in cui è la poesia allegorica medievale a esser vista come un capitolo della «storia spirituale dell'invisibile». Il riferimento è H. Blumenberg, *Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit*, Einleitung a G. Galilei, *Sidereus Nuncius (Nachricht von neuen Sternen) – Dialog über die Weltsysteme (Auswahl) – Vermessung der Hölle Dantes – Marginalien zu Tasso*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980 (1965¹), pp. 7-75: 16.

[116] Cfr. H. Belting, *Macht und Ohnmacht der Bilder*, cit., p. 12; e Id., *Das echte Bild*, cit., p. 176, in entrambi i quali compaiono le parole cit.

[117] Id., *Foreword* a *Likeness and Presence*, cit., p. xxii. Sottolineano quest'aspetto K. G. Barnhurst, *Les frauduleux*, cit., p. 161; e D. M. Israel, recensione a H. B., *Likeness and Presence*, in "Journal of Early Christian Studies", 5, n. 1, 1997, pp. 114-116: 115 e 116.

[118] Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 503, da cui proviene anche l'espressione cit. (tr. modificata). In proposito, cfr. G. Howes, *A Kind of Painted Act of Speech*, cit., p. 19.

[119] Cfr. per questo slogan J. O. Urmson, *L'analisi filosofica. Origini e sviluppi della filosofia analitica* (1956), tr. it. di L. M. Leone, Mursia, Milano 1974², p. 212; e M. Braunroth u. a., *Ansätze und Aufgaben der linguistischen Pragmatik*, Athenäum, Kronberg 1978², p. 113. Com'è noto, la nozione di atto linguistico fu introdotta da Austin nelle lezioni raccolte in *How to do Things with Words* (J. L. A., *Come fare cose con le parole. Le «William James Lectures» tenute alla Harvard University nel 1955* (1962), tr. it. di C. Villalta, Marietti, Genova 1987).

[120] L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (1953), tr. it. di R. Piovesan e M. Trinchero, Einaudi, Torino 1995², p. 33 (§ 43).

[121] Cfr. M. V. Schwarz, voce *Medienwissenschaft*, in U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, cit., pp. 233-237: 236; anche Id., *Visuelle Medien im christlichen Kult*, cit., p. 13, dove l'apocrifo wittgensteiniano è visto come "correttivo" dell'hegelismo sottostante all'impostazione del primo Burckhardt, senza però tenere conto degli esiti funzionalistici a cui quest'ultimo pervenne nei suoi ultimi anni. L'espressione 'apocrifo wittgensteiniano', da noi mutuata, si ritrova in entrambi i luoghi cit.

[122] Cfr. per alcuni aspetti R. Maniura, recensione cit., p. 462. Per il riferimento a *Das Bild und sein Publikum*, cfr. *supra*, cap. III.

[123] Ringrazio Giuseppe Gulizia, con cui ho discusso il contenuto di questo *excursus*.

[124] O. Marquard, *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche* (1989), tr. it. di G. Carchia, Il Mulino, Bologna 1992, p. 23. Cfr. J. Ritter, voce *Ästhetik, ästhetisch*, cit., *passim*; anche Id., *Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società moderna* (1962), in *Soggettività* (1974), tr. it. di T. Griffero, Marietti, Genova 1997, pp. 105-142: sopr. 119-129; e Id., *Il compito delle scienze dello spirito nella società moderna* (1963), ivi, pp. 71-103: sopr. 96-98.

[125] H. Belting, *Das Echte Bild*, cit., p. 12. Da notare che, mentre in *Bild und Kult* la parola impiegata è '*Ausgleich*', che potrebbe forse anche far pensare a reminescenze warburghiane, in *Das echte Bild* il termine è lo stesso verbo '*kompensieren*' usato da Marquard e Ritter (laddove '*Ausgleich*' compare a p. 169, in tutt'altro contesto). I due termini, ad ogni modo, sono in tedesco pressoché sinonimi. Aby Warburg aveva parlato di *Ausgleich* anch'egli a proposito dell'inaugurarsi del Rinascimento, sebbene in un senso diverso per ambito e intenti ricostruttivi: con tale parola, infatti, egli intendeva la composizione delle polarità, nella psicologia dell'uomo rinascimentale prima che nel mondo della cultura, fra retaggi medievali e caratteri nuovi: non si tratta quindi, come in Belting, di compensazione tra ciò che si è perso e ciò che permane, ma tra ciò che permane e ciò che appare come elemento di novità. Cfr. A. W., *Arte del ritratto e borghesia fiorentina. I. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari* (1902), in *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)* (*Opere*, vol. I, 1), tr. it. a cura di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2004, pp. 267-318: 278 (dove la parola è tradotta con 'compromesso'); e Id., *Le ultime volontà di Francesco Sassetti* (1907), ivi, pp. 425-484: 449-450 e 451-455 e n. 53, p. 453 (dove la parola è invece tradotta con 'transizione'). Ha richiamato l'attenzione sull'uso del termine '*Ausgleich*' in Warburg M. Warnke, *Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge*, in W. Hofmann - G. Syamken - Id., *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M. 1980, pp. 53-83: 68-74; Id., *«Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz»*, ivi, pp. 113-189: 138-141 e 178-179, n. 52. Il termine torna poi anche in Edgar Wind, ma con un senso ancora diverso, quantunque pur sempre traducibile con 'compensazione'. Ringrazio Salvatore Tedesco per la segnalazione (e cfr. ora S. T., *Il metodo e la storia*, cit., pp. 106-107 e 113, n. 178).

[126] Cfr. *supra*, cap. IV.

[127] Cfr. H. Belting, *Die gemalte Natur*, in C. Beutler - P.-K. Schuster - M. Warnke (Hrsg.), *Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*, Prestel, München 1988, pp. 169-180: 171; con riferimento a J. Ritter, *Paesaggio*, cit. Anche in questo scritto Belting impiega il termine '*Ausgleich*', ma in un punto lontano rispetto a quello in cui nomina Ritter, e che non sembra comunque in rapporto con esso, sebbene la tematica fosse stata affrontata anche dal filosofo tedesco, sia pure secondo un'altra angolazione: nella fattispecie, Belting se ne serve nel momento in cui sostiene che la sacralizzazione conferita in epoca romantica alla natura dipinta non dipendeva solo dal «credo romantico della natura», ma costituiva appunto anche un *Ausgleich* – una compensazione – per «l'aura perduta» della pittura legata ai grandi soggetti (parole tratte da H. B., cit., p. 178).

[128] O. Marquard, *Estetica e anestetica*, cit., p. 151. Cfr. ivi, p. 129-130 e 165, n. 76; e Id., voce *Kompensation*, in J. Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, cit., vol. 4, 1976, coll. 912-918: 916.

[129] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 30.

[130] Sull'idea di mediazione estetica, cfr. J. Ritter, *Paesaggio*, cit., sopr. pp. 119-129. L'espressione cit. è ivi, p. 129.

[131] O. Marquard, *Estetica e anestetica*, cit., p. 26.

[132] *Ibid*. Per le tesi di Max Weber, il rimando va ovviamente a M. W., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1905), tr. it. di A. M. Marietti, Rizzoli, Milano 1996[6].

[133] Cfr. W. Hofmann, *Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion*, in Id. (Hrsg.), *Luther und die Folgen für die Kunst*, Ausstellungskatalog (Hamburg 1983-1984), Prestel, München 1983, pp. 23-71: 27-29, 47, 50; e V. I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, cit., pp. 96-97.

[134] Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 557, da cui è tratta anche la cit. di Lutero (per la quale si veda M. L., *Predigten über das 2. Buch Mose* (1524-1527), *D. Martin Luther's Werke. Kritische Gesamtausgabe*, cit., vol. 16, 1899, p. 441; e in proposito, con riferimento a Belting, L. Kahn, *Adorer les images?*, cit., pp. 187-188). Cfr. anche ivi, pp. 567-568. Anche in questo caso, come pure nei successivi, i passi luterani di riferimento sono antologizzati nell'appendice all'ed. originale di *Bild und Kult*, cit., pp. 607 e 608-611.

[135] Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 557, da cui sono tratte le espressioni cit. (tr. modificata). Cfr. anche Id., *Macht und Ohnmacht der Bilder*, cit., sopr. p. 28.

[136] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 557 (tr. modificata).

[137] Ivi, p. 558. (tr. modificata).

[138] Cfr. su tutta la questione, sia per l'ambito riformato che per quello cattolico, K. Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren*, cit., pp. 181-189.

[139] Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 31 e 567; e l'appendice dell'ed. originale (cit., p. 611), in cui sono introdotti e commentati passi scelti dai testi del teologo. Per un riscontro testuale, si veda J. Calvin, *Christianae Religionis Institutio*, I, xi, 12: G. Calvino, *Istituzione della religione cristiana* (1559, ed. lat.), tr. it. di O. Bert, M. Musacchio, G. Tourn, 2 voll., Utet, Torino 1971, vol. I, pp. 214-215 (cit. in H. Belting, *Bild und Kult*, cit., p. 613; e in Id., *Das echte Bild*, cit., pp. 171-172; cfr. il passo dell'ed. francese del 1545 cit. in V. I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, cit., p. 100).

[140] Cfr. P. Benedict, *Calvinism as a Culture? Preliminary Remarks on Calvinism and the Visual Arts*, in P. C. Finney (ed.), *Seeing Beyond the Word. Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Eerdmans, Grand Rapids - Cambridge 1999, pp. 19-45: 21 e 41. Il riferimento è É. Doumergue, *L'art et le sentiment dans l'œuvre de Calvin*, Société genevoise d'édition, Genève 1902, rist. Slatkine, Genève 1970. Sulla creazione di un dominio estetico in ambito calvinista, cfr. in via introduttiva ancora P. Benedict, cit., p. 32 e *passim*; e i contributi contenuti in P. C. Finney (ed.), *Seeing Beyond the Word*, cit., dove compare lo stesso saggio di Benedict. Problematica appare, a questo proposito, la lettura offerta da J. Cottin, *Le regard et la Parole. Une théologie protestante de l'image*, Labor et Fides, Genève 1994, pp. 115-116, 239, secondo cui sulle aperture calviniane prevale la posizione che condanna ogni tipo di immagine: il problema però, ci pare, riguarda più l'esegesi dei testi del teologo che non la nascita di un dominio estetico nel mondo calvinista.

[141] Cfr. O. Marquard, *Estetica e anestetica*, cit., pp. 22-27.

[142] Alcuni spunti in questa direzione possono essere ricavati da O. Christin, *I protestanti e le immagini*, tr. it. di E. Giovanelli, in E. Castelnuovo - G. Sergi (cur.), *Arti e storia nel Medioevo*, cit., vol. IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, 2004, pp. 93-115: 103-104, 114-115 e *passim*.

[143] Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 558; e ivi, p. 665, n. 1, dove si dice che le tesi di Hofmann «richiederebbero di essere ulteriormente discusse». Per esse, si veda W. H., *Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion*, cit., sopr. pp. 32-35, 45-46, 46-51 (significative qui, pp. 48-49, le righe di commento alle posizioni di Hegel sulla morte dell'arte), 60. Hofmann riconosce di aver tratto lo spunto del titolo del suo saggio da Hartlaub, il quale aveva parlato, auspicandone una riattualizzazione, della «nascita dell'arte dallo spirito della religione» (G. F. H., *Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuerer religiöser Kunst*, Wolff, Leipzig 1919, p. 4, cit. in W. Hofmann, cit., p. 23, nota). La mostra organizzata da Hofmann, alla Kunsthalle di Amburgo di cui è stato a lungo direttore, aveva per titolo *Luther und die Folgen für die Kunst*.

[144] Cit. tratte da H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., risp. pp. 558 e 31 (tr. modificata). Cfr. in proposito O. Bätschmann, *Kunstgenuss statt Bilderkult. Wirkung und Rezeption des Gemäldes nach Leon Battista Alberti*, in P. Blickle u. a. (Hrsg.), *Macht und Ohnmacht der Bilder*, cit., pp. 359-375: 372-374; e T. [DaCosta] Kaufmann, *Die Bilderfrage im frühneuzeitlichen Luthertum*, ivi, pp. 407-454: 408, n. 3, che però tendono ad accentuare il contrasto tra Belting e Hofmann. Per una lettura alternativa rispetto a quella di Hofmann, cfr. per es. J.

Erichsen, *Lutero e le immagini*, tr. it. di P. Tomasi, in G. Beschin - F. Cambi - L. Cristellon (edd.), *Lutero e i linguaggi dell'Occidente*, Atti del convegno (Trento 2000), Morcelliana, Brescia 2002, pp. 257-276, secondo cui il contributo del grande teologo non risiede nell'avere indicato un nuovo inizio per la storia dell'arte, bensì, un poco paradossalmente, nell'aver saputo preservare le opere medievali e persino la loro iconografia, purché queste venissero purificate e dotate di una nuova interpretazione.

[145] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., risp. pp. 31 e 558 (tr. modificata). Su questo tratto, con riferimento anche a Belting, cfr. J. Wirth, *Il culto delle immagini*, cit., p. 47.

[146] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 558.

[147] Cfr. M. Luther, *Ein ander Sermon. D. M. Luthers Am dinstag nach Jnuocavit* [*Invokavitpredigt* n. 3]: M. Lutero, *Altro sermone del Dottor Martin Luther tenuto il martedì dopo Invocavit* (1522), tr. it. di E. Bonfatti, in *Lieder e prose*, Mondadori, Milano 1992², pp. 132-141: 136-141; Id., *Ein Sermon durch M. L. Mitwoch nach Jnuocavit gepredigt* [*Invokavitpredigt* n. 4]: M. Lutero, *Sermone di Martin Luther tenuto il mercoledì dopo Invocavit* (1522), tr. it. di E. Bonfatti, in cit., pp. 140-149: 140-145 (entrambi cit. in H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 563); anche Id., *Wider die himmlischen Propheten*, I, 63-65 e 67-84: M. Lutero, *Contro i profeti celesti. Sulle immagini e sul sacramento* (1525), *Opere scelte*, vol. 8, tr. it. di A. Gallas, Claudiana, Torino 1999, pp. 117-120 e 125-153.

[148] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 565 (tr. modificata). Cfr. anche Id., *Das echte Bild*, cit., pp. 163-164. Questa critica è, secondo Belting, ben rappresentata da una xilografia di Erhard Schoen e dal testo che l'integrava, in cui la polemica contro gli iconoclasti è condotta sulla scorta dell'episodio evangelico (*Matteo*, 7) nel quale i falsi profeti sono biasimati per non vedere la trave nel loro occhio. La xilografia, dal titolo *Die Klagerede der armen, verfolgten Götzen und Tempelbilder* ("La lamentazione dei poveri idoli perseguitati e delle immagini del tempio", c. 1530, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum), è commentata in H. B., *Il culto delle immagini*, cit., p. 564; in Id., *Macht und Ohnmacht der Bilder*, cit., pp. 14-15; e in Id., *Das echte Bild*, pp. 179-180.

[149] Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 565 (tr. modificata).

[150] Cit. tratte risp. da M. Lutero, *Invokavitpredigt* n. 3, tr. it. cit., p. 137 (cit. in H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 567) e Id., *Invokavitpredigt* n. 4, tr. it. cit., p. 145 (a cui si riferisce H. Belting, cit., p. 568).

[151] Il saggio è il già cit. H. R. Jauß, *Über religiöse und ästhetische Erfahrung*. Il dibattito si sviluppò coi seguenti contributi: E. Nordhofen, *Das Leben der Bilder*, cit. (recensione, lo ricordiamo, a *Bild und Kult*); J. Drews, *Die metaphysische Dampfwalze. George Steiners Kampf um die Kunst als letztes Mysterium – eine Polemik*, in "Süddeutsche Zeitung", n. 70, 23-24/3/1991, suppl. "SZ am Wochenende", p. XIV; G. Kaiser e S. Kleinschmidt, *Theologisierung der Kunst oder Ästhetisierung Gottes? Zwei Stellungnahmen zu George Steiners polemischem Essay "Von realer Gegenwart"*, in "Frankfurter Rundschau", 7/5/1991; G. Neumann e C. Menke, *Essen vom Baum der Erkenntnis. Zwei weitere Stellungnahmen zu George Steiners polemischem Essay "Von realer Gegenwart"*, in "Frankfurter Rundschau", 4/6/1991; A. Haverkamp e G. Boehm, *Theorie-Travestie Plädoyer für den Umweg. Fortsetzung und Schluss der Debatte über George Steiners Essay*, in "Frankfurter Rundschau", 16/6/1991; E. Nordhofen, *Flüchtige Materie. Über den verdeckten Zusammenhang von Ästhetik und Negativer Theologie*, in "Merkur", 46, n. 1, 1992, pp. 28-38; W. Oelmüller, *Philosophisches Sprechen über Kunst…*, cit. Belting vi fa cenno in H. B., *Foreword* a *Likeness and Presence*, cit., p. xxiii; e in Id., *Das echte Bild*, cit., pp. 90 e 226, n. 7, dove impiega l'espressione '*Belting-Steiner-Debatte*'.

[152] Come ricorda anche Belting (op. ult. cit., p. 226, n. 7), Nordhofen istituisce il confronto in E. N., *Das Leben der Bilder*, cit., p. 68. Per il richiamo di Jauß a Freedberg, cfr. H. R. J., *Über religiöse und ästhetische Erfahrung*, cit., pp. 936-937, dove esso è esplicito; e *ivi*, pp. 937-938: qui Freedberg non è nominato, ma è sicuramente a lui che Jauß si rivolge, quando si dice dubbioso se la separazione tra prototipo e immagine possa essere chiamata "differenziazione estetica", o meglio, se tale separazione possa sempre essere definita "estetica". È infatti Freedberg a caratterizzare con quest'espressione, mutuata da Gadamer ma usata in un senso un po' diverso, l'«elisione», cioè la separazione, tra immagine e prototipo, o tra segno e significato: cfr. D. F., *Il potere delle immagini*, cit., pp. 116, 128 n. 73 e *passim*. Sulla "differenziazione estetica" in Gadamer, cfr. il nostro cenno *supra*, cap. IV.

[153] Cfr. H. R. Jauß, *Über religiöse und ästhetische Erfahrung*, cit., pp. 934 e 937. L'espressione cit. è a p. 934. Per un riscontro testuale, si veda G. Steiner, *Vere presenze*, cit., sopr. pp. 133-219 (parte III: *Presenze*).

[154] Cfr. H. R. Jauß, *Über religiöse und ästhetische Erfahrung*, cit., pp. 944-945, da cui pro-

vengono le espressioni cit. Nel delineare il lavoro ermeneutico nei termini di «comprensione, interpretazione e applicazione (*Verstehen, Auslegung, Applikation*)», Jauß recupera, sulla scia di Gadamer, la dottrina delle tre *subtilitates* (*intelligendi, explicandi, adplicandi*), che percorre la storia dell'ermeneutica perlomeno dal XVIII secolo. Cfr. anche Id., *Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik*, in M. Fuhrmann - Id. - W. Pannenberg (Hrsg.), *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*, "Poetik und Hermeneutik", IX, Fink, München 1981, pp. 459-481: 461-467; e Id., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. II, cit., pp. 37-46, dove è esplicitato il riferimento a Gadamer (per il quale si veda H. G. G., *Verità e metodo*, cit., pp. 358-363).

[155] H. R. Jauß, *Über religiöse und ästhetische Erfahrung*, cit., p. 943.

[156] *Ibid*.

[157] Ivi, p. 944.

[158] Il riferimento va innanzitutto a E. Betti, *L'ermeneutica come metodica generale delle scienze dello spirito* (1962), tr. it. di O. N. Ventura, G. Crifò e G. Mura, Città Nuova, Roma 1987; e alle affermazioni programmatiche contenute in Id., *Teoria generale della interpretazione*, cit., vol. I, pp. XVII-XVIII. Ma si tratta, come è noto, di una caratterizzazione già diltheiana: si veda per es. W. Dilthey, *Le origini dell'ermeneutica* (1900), in *Ermeneutica e religione*, tr. it. di G. Morra, Rusconi, Milano 1992, pp. 75-113: sopr. 75-81 e 100-113. Per un riscontro *e negativo* in Jauß, cfr., oltre a H. R. J., *Perché la storia della letteratura?*, cit., *passim*; Id., *Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik*, cit.; e Id., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, vol. II, cit., pp. 7-51.

[159] Id., *Über religiöse und ästhetische Erfahrung*, cit., p. 943.

[160] Cfr. ivi, p. 944.

[161] Per la consapevolezza ermeneutica di Belting, cfr. *supra*, cap. III, e questo stesso cap.

[162] Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. 16-17. Cfr. anche Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 148. Sulla caratterizzazione del "gioco di società" umanistico, cfr. *supra*, cap. III.

[163] Il luogo classico è F. D. E. Schleiermacher, *L'esposizione in forma di compendio del 1819*, in *Ermeneutica*, tr. it. di M. Moratti, Rusconi, Milano 1996, pp. 297-403: 301.

[164] Cfr. O. Bätschmann, *Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie*, in L. Dittmann (Hrsg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte*, cit., pp. 89-112: sopr. 92-96. Per la partecipazione dello studioso a *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, il riferimento è Id., *Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in H. Belting u. a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, cit., pp. 199-228. Per il dialogo con l'iconologia, oltre ai due saggi appena cit., cfr. Id., *Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik*, in E. Kaemmerling (Hrsg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem*, vol. 1, *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, DuMont, Köln 1991[5], pp. 460-484; e Id., *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001[5], sopr. pp. 57-72.

[165] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 148, da cui proviene la frase cit.; Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 17; Id., *L'histoire de l'art au tournant*, cit., p. 96; e O. Bätschmann, *Logos in der Geschichte*, cit., pp. 92 e 99.

[166] F. Bianco, *Il dibattito sull'interpretazione nella filosofia italiana del Novecento*, in *Pensare l'interpretazione. Temi e figure dell'ermeneutica contemporanea*, Editori riuniti, Roma 1991, pp. 165-190: 167.

[167] Cfr. H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 17, da dove provengono le parole cit.

[168] Cfr. M. Bryl, *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji*, cit., sopr. p. 258.

[169] Per la posizione di Bianco, cfr. F. B., *La* Teoria generale della interpretazione *nel dibattito ermeneutico contemporaneo* (1993), rist. in V. Frosini - F. Riccobono, *L'ermeneutica giuridica di Emilio Betti*, Giuffrè, Milano 1994, pp. 23-34: 25 e n. 6 ivi (da cui proviene l'espressione cit.); anche Id., *Il dibattito sull'interpretazione nella filosofia italiana del Novecento*, cit., pp. 180-181; e Id., *Ermeneutica filosofica e critica dell'ideologia: un dibattito ancora attuale?*, in "Fenomenologia e società", XXIII, n. 1, 2000, pp. 3-21: 4 (numero dal titolo *Fine della* koinè *ermeneutica?*). Il maggiore esponente della riduzione a cui abbiamo fatto cenno è Gianni Vattimo, cioè proprio colui che ha introdotto la tesi dell'ermeneutica come *koinè*: si veda, per una presa di posizione chiara, G. V., *Oltre l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Laterza, Roma - Bari, 1994, p. 5, dove scrive: «Definiamo l'ermeneutica come quella filosofia che si sviluppa lungo l'asse Heidegger-Gadamer. Nell'arco di problemi e soluzioni che vengono elaborati da questi due autori si possono abbastanza

coerentemente collocare tutti gli aspetti e le diverse vie seguite dall'ermeneutica nel corso del nostro secolo». Vattimo riconduce l'ermeneutica a quest'asse anche per ovviare a quella vaghezza che l'ermeneutica come *koinè* avrebbe acquisito, divenendo «troppo poco filosoficamente caratterizzata» (*ibid.*). Tuttavia, se possiamo concordare con l'intento di arginare tale vaghezza, si tratta però anche di garantire la pluralità delle posizioni speculative che caratterizza l'ermeneutica. Sulla critica all'ermeneutica come *koinè*, cfr. anche R. Luperini, *Ermeneutica e testo letterario* (1987), in *L'allegoria del moderno*, Editori riuniti, Roma 1990, pp. 67-84: 67-69; i contributi del già cit. numero di "Fenomenologia e società"; e ancora F. D'Agostini, *Ontologia ermeneutica e ontologie analitiche*, in "Teoria", XXII, n. 1, 2002, pp. 43-92: 43 e *passim*; e R. Messori, *Presentazione: ermeneutica e immaginazione*, in P. Ricœur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, «Aesthetica Preprint», n. 66, 2002, pp. 7-37: 7.

[170] H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 17.

[171] Cfr., oltre Jauß, le considerazioni espresse da Gadamer in un'intervista rilasciata in occasione dei suoi cento anni: D. Di Cesare, *Gadamer. Cent'anni senza solitudine*, intervista a H. G. G., in "Corriere della sera", 7/2/2000, p. 25.

[172] Cfr. H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 17.

[173] Cfr. ivi, p. 60, n. 38. Il riferimento è H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., pp. 132-207.

[174] H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 18. Sull'impossibilità di limitare l'ermeneutica all'inversione dell'iter, cfr. Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 149. I rimandi sono a H. G. Gadamer, voce *Ermeneutica*, in *Enciclopedia del Novecento*, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1977, pp. 731-740: 735 e 737 (per la verità, Belting si riferisce all'edizione originale di questa voce, compilata per l'*Historisches Wörterbuch der Philosophie*).

[175] Cfr. H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 18; e Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 149-150. L'espressione cit. è a p. 150 di quest'ultimo testo. Per il problema della validità scientifica dell'interpretazione, Belting si richiama a W. Dilthey, *L'immaginazione del poeta. Materiali per una poetica* (1887), in *Estetica e poetica. Materiali editi e inediti 1886-1909*, tr. it. di G. Matteucci, Angeli, Milano 1992, pp. 77-224: 77-83 (cit. in H. B., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 18; e in Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 150); e a Id., *Le origini dell'ermeneutica*, cit., pp. 75-81.

[176] L'espressione cit. è tratta da H. G. Gadamer, voce *Ermeneutica*, cit., p. 734.

[177] Per gli spunti da cui nascono queste osservazioni, cfr. G. Cacciatore, *Scienza e filosofia in Dilthey*, 2 voll., Guida, Napoli 1976, vol. II, pp. 26-27, n. 28, con riferimento a E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., vol. I, pp. 242-243 (da cui proviene l'espressione cit.). In proposito, cfr. anche T. Griffero, *Interpretare. La teoria di Emilio Betti e il suo contesto*, Rosenberg & Sellier, Torino 1988, p. 93. I rimandi ai testi diltheiani vanno a W. Dilthey, *La costruzione del mondo storico nelle scienze dello spirito* (1910), in *Critica della ragione storica*, tr. it. di P. Rossi, Einaudi, Torino 1982, pp. 142-289: 213-241.

[178] Cfr. H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 18 (da cui provengono le espressioni cit.); e Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 150. Il riferimento è H. Sedlmayr, *Storia dell'arte come storia dell'*arte (1931), in *Arte e verità*, cit., pp. 67-114: sopr. 78-81, in cui è elaborata la distinzione tra opera, o anche «*Kunstgebilde*», e «oggetto artistico».

[179] Cfr. H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 18 (da cui proviene l'espressione cit.); e Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 150.

[180] Cfr. H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione* (1957), in *Arte e verità*, cit., pp. 137-189: 144 e 146, in cui Dilthey è richiamato per la dottrina del circolo ermeneutico e per la nozione di *Wirkungszusammenhang*, alla quale egli affianca il proprio concetto di struttura. Si vedano in proposito F. P. Fiore, *Hans Sedlmayr: verità o metodo?* , in "Op. cit.", n. 62, 1985, pp. 5-20: 8; e N. Schneider, *Hans Sedlmayr (1896-1984)*, in H. Dilly (Hrsg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, cit., pp. 267-288: 278. Sulla formazione di Sedlmayr, cfr. ancora F. P. Fiore, cit., p. 6; N. Schneider, cit., pp. 268-269; L. Dittmann, *Stil Symbol Struktur*, cit., sopr. pp. 143-148 e 154-159; e W. Sauerländer, *Kunstgeschichte als Kulturkampf: Hans Sedlmayr*, in "Neue Zürcher Zeitung", n. 12, 16/1/1996, p. 42, tendenti a mettere in luce, a parte l'eredità storico-artistica viennese, i momenti di dialogo con i diversi orientamenti della percettologia otto-novecentesca (Meinong, Fechner, Wundt, Wertheimer). Sui rapporti tra storicismo tedesco e scuola di Vienna, la questione sembra essere tanto problematica da non poter andare oltre semplici spunti. Significativo, per esempio, che uno studioso come Hubert Locher veda un influsso dell'orientamento diltheiano non nei viennesi, ma piuttosto in Hans Tietze, o in Walter Passarge e Joseph Gantner (cfr. H. L., *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, cit., pp. 55-66).

[181] Per questa ricostruzione, cfr. C. Volkenandt, voce *Hermeneutik*, in U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, cit., pp. 136-139: 136-138.

[182] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 224, da cui proviene l'espressione cit. e in cui l'autore fa riferimento a O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, cit. (cfr. ivi, pp. 8-12; e Id., *Anleitung zur Interpretation*, cit., p. 199, per la rivendicazione dell'autonomia dell'ermeneutica storico-artistica). L'accostamento di Bätschmann a Betti e Hirsch è proposto da C. Volkenandt, voce *Hermeneutik*, cit., p. 137.

[183] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 150, da cui proviene la frase cit.; e Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 18. La distinzione tra prima e seconda storia dell'arte è teorizzata in H. Sedlmayr, *Storia dell'arte come storia dell'*arte, cit.

[184] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 150. Cfr. Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. 18-19.

[185] H. Sedlmayr, *Problemi d'interpretazione*, cit., p. 160 (tr. modificata).

[186] Ivi, p. 161.

[187] Id., *L'interpretazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 275.

[188] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 150. Cfr. Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 19, in cui è esplicitato il riferimento a Gadamer. Per esso, si veda H. G. G., voce *Ermeneutica*, cit., p. 737.

[189] Per alcuni suggerimenti in tal senso, cfr. ancora C. Volkenandt, voce *Hermeneutik*, cit., pp. 138-139.

VI – *Narrazione delle immagini e narrazione per immagini*

Narrazione, memoria *e* historia

Come è già emerso nei capitoli precedenti, tra le varie opzioni di significato che è possibile associare al termine 'culto', Belting ne sceglie una ad amplissimo spettro: 'culto' è inteso, in primo luogo, come contesto in cui le immagini sacre svolgono il loro ruolo e le loro funzioni, ma la considerazione viene estesa oltre la sfera del sacro, in cui in genere la scienza delle religioni lo colloca, per interessare anche gli aspetti sociali, politici e, sia pure ancora con riserve, antropologici [1]. Studiare il senso delle immagini significa pertanto, come commenta Lina Bolzoni, studiare «i luoghi in cui sono collocate, i modi in cui la liturgia ne guida l'uso e insieme ne controlla gli effetti, i rapporti che le legano con la politica, con la teologia, con le parole degli inni e degli altri testi religiosi» [2]. Da quest'accezione del concetto di culto, l'impostazione funzionalista e contestualista riceve, dunque, ulteriori conferme; essa si mostra inoltre legata alla scelta del «collaudato mezzo della narrazione» come via per trattare l'icona nelle sue diverse sfaccettature [3]. Tutto ciò permette di superare le aporie riscontrate in precedenza:

> Io, perciò, mi occupo di persone e delle loro credenze, superstizioni, speranze e paure che mostrano nel loro rapporto con le immagini. Questo contesto, sociale, religioso o politico, nel titolo tedesco del libro è sintetizzato con il termine '*Kult*'. Si è data maggiore importanza alle culture individuali in cui le immagini giocano il loro ruolo piuttosto che a una visione complessiva dei caratteri permanenti dell'immagine. [...] Questa storia dell'immagine, insomma, non può essere confusa con un semplice racconto, ma avanza un atteggiamento concettuale nei confronti della storia [4].

Nonostante sia assente, in *Bild und Kult* come in altri scritti, una qualsiasi presa di posizione nei confronti del rapporto tra narrazione e interpretazione storica, così come nei confronti del dibattito intorno al carattere narrativo della storia, il progetto portato avanti da Belting vuole comunque distinguersi da qualsiasi visione ingenua [5]. È chiaro, allora, perché egli rifiuti l'equiparazione della sua proposta a quella di un mero racconto, e parli invece di «atteggiamento concettuale nei confronti della storia»: l'orientamento da lui seguito, infatti, implica

innanzitutto la possibilità che si possa dare una storia dell'immagine, in secondo luogo che la narrazione sia una via praticabile, e in terzo luogo che questa indaghi il rapporto tra le immagini e il contesto in cui esse sono sorte e per il quale esse sono servite [6]. Nell'ottica del rinnovamento dei paradigmi disciplinari, e nell'ottica delle posizioni alle quali è pervenuto in questi ultimi anni, *Bild und Kult* è così visto dal suo stesso autore come «un primo contributo» a una storia dell'immagine capace di integrare la storia dell'arte, ma senza risolverla in essa [7].

L'importanza di salvaguardare la scelta presa si mostra fin da subito, con l'esame di alcuni problemi che sulla carta rischiano proprio, come viene detto, di far «saltare la cornice della narrazione storica» [8]. Le riflessioni partono dal lemma '*memoria*', che ricorre in tutte le fonti medievali: sono citate contestualmente le parole attribuite a Gregorio Magno, con le quali alla pittura si prescriveva il compito di ricondurre al ricordo, e con cui alla stessa Sacra Scrittura si assegnava in primo luogo, appunto, la funzione di «richiamare alla memoria» [9]. In questo quadro concettuale, l'immagine assume un ruolo ausiliario rispetto alla scrittura, perché le sue capacità rievocative – «il ricordo nell'immagine o attraverso l'immagine», come scrive Belting – sono subordinate al riconoscimento della persona raffigurata, e tale riconoscimento è possibile soltanto a partire dalla scrittura [10]. Agli occhi dello studioso tedesco, ciò mostra che le immagini che devono essere venerate sono immagini personali e non una narrazione, ma ciò significa, altresì, che le immagini «contengono un momento di narrazione anche quando non sono narrazione»: sebbene possiedano un ruolo subordinato, esse sono dunque in grado di aggiungere alla scrittura il culto della persona e del ricordo [11].

Se questo è vero a proposito delle immagini divine, con le immagini dei santi il problema sembrerebbe apparentemente più semplice, dal momento che il loro compito consiste nell'illustrazione di vite di uomini esemplari; allo sguardo del fedele, però, è esposta tanto la leggenda quanto il ritratto del santo, il che mette in evidenza, innanzitutto, la diversa dimensione temporale che si lega all'*imago* rispetto all'*historia*: il ritratto, infatti, impone la presenza, vale a dire l'esser presente, del santo, mentre la narrazione, raccontandone la vita, resta confinata al passato. Da ciò consegue che solo il ritratto può essere suscettibile di una venerazione. Occorre anche aggiungere, però, che il santo non è solo un modello di comportamento, ma anche un'istanza ultraterrena, alla quale il fedele si rivolge per i propri bisogni e per le proprie necessità. In altri termini, nella storia dell'immagine sacra, l'*imago* possiede sempre un rango superiore all'*historia*, ma questo implica pure che comprendere come la funzione del ricordo si esplichi in essa è più difficile rispetto alla narrazione biblica o agiografica: anche il ritratto del santo, infatti, aspira a una propria storicità, all'«esistenza di un cor-

po storico», ragion per cui l'analisi non può restare ferma alla visione più diffusa e tradizionale, per la quale l'immagine di culto è concepita come «simbolo della *presenza*» e l'immagine narrativa come «simbolo della *storia*» [12]. Il tema del ricordo mostra così implicitamente come l'adozione di una prospettiva funzionalistica si accompagni alla messa in luce dei limiti in cui incorre una distinzione nettamente bipolare del nesso *imago-historia*, così come è la distinzione tipologica, incapace per questo di rendere conto delle complessità che il nodo venutosi a creare tra narrazione, evocazione, storicità e venerazione provoca: di qui il richiamo beltinghiano ai diversi significati assunti dal ricordo, i quali, proprio perché non immediatamente evidenti, devono essere raccolti e riuniti [13].

Come aiuto per questo compito, viene chiamata in causa la mnemotecnica, che però, in questo caso, contrariamente a quanto accade nell'analisi della pittura monumentale trecentesca, è subito estromessa [14]. L'arte della memoria, che nel Medioevo aveva conosciuto uno sviluppo fiorente e un'estensione dall'ambito retorico a quello etico dell'esercizio delle virtù, non può infatti per Belting riguardare il culto, dal momento che in questo campo «vengono messi in discussione i *contenuti* del ricordo» e non le modalità di conservazione del filo della memoria [15]. Nell'ambito del culto, la memoria ha a che fare con una contestualizzazione temporale duplice:

> Il presente si colloca tra due realtà di rango essenzialmente superiore: l'autorivelazione passata e futura di Dio nella storia. Tra questi due poli, il movimento del tempo era sempre presente alla coscienza. Il ricordo aveva perciò un carattere *retro*spettivo e anche "*pro*spettivo", per quanto ciò suoni strano. Il suo oggetto era non solo ciò che era *accaduto* ma anche ciò che era *promesso*. Al di fuori delle religioni, oggi questa coscienza del tempo è ormai lontana da noi [16].

Ciò significa che l'immagine rimandava alla presenza passata, ma anche futura, di Dio nella storia, condividendo col fedele la dimensione temporale del presente e, insieme, aprendosi tanto al passato quanto al futuro: essa si estendeva «nel tempo storico e nel tempo annunziato dell'esperienza immediata di Dio» [17]. Belting ricorda, a questo proposito, una preghiera di Innocenzo III citata da Matteo Paris, in cui l'icona-reliquia della Veronica è designata come *memoriale* lasciato in eredità da Gesù come promessa della visione di Dio nell'eternità [18].

Il richiamo a Warburg

Così come non è di alcun aiuto la mnemotecnica medievale, altrettanto, secondo l'autore di *Bild und Kult*, bisogna dire della *mnemosyne* di Aby Warburg e della teoria degli archetipi di Carl Gustav Jung. Quest'ultima, situando le immagini nell'inconscio collettivo, le sottrae

per ciò stesso all'ambito di una ricerca incentrata sulla dimensione storica e sul culto: prima di rinunciarvi, Belting osserva, comunque, che non sarebbe difficile ritrovare nelle icone – per esempio, nella raffigurazione della Madonna come madre – gli stereotipi del nostro rapporto comune con le immagini [19].

Il problema di Warburg, dal canto suo, era quello di leggere il «sopravvivere» dell'antichità nelle immagini e nei simboli, rilevandone la continuità sul piano del repertorio culturale pur nella discontinuità del loro uso [20]. In questo senso, Belting rileva che il tema prosegue oltre il Rinascimento, eletto da Warburg come campo d'indagine privilegiato; tuttavia, nel contesto di una storia dell'icona, l'utilizzo di antichi motivi d'immagine svincolati dalla religione mostra l'emancipazione di questi stessi motivi, e quindi il passaggio dall'era dell'immagine all'età dell'arte [21].

Nel libro del 1983 sulla "fine", il percorso intrapreso da Warburg veniva descritto come un tentativo di «collocare l'arte all'interno di un vasto repertorio di forme d'espressione culturale, come uno fra i linguaggi simbolici della cultura» [22]. In tal modo, la lettura beltinghiana si inseriva tacitamente entro la linea interpretativa inaugurata da Edgar Wind, secondo cui il programma di Warburg, se è vero che prendeva le mosse dalla storia dell'arte e dalla *Kunstwissenschaft*, aveva però in vista una scienza rivolta alla totalità della cultura [23]. È in questa stessa ottica che un sicuro conoscitore dell'opera di Warburg quale Dieter Wuttke poteva rilevare polemicamente – ma riconoscendo implicitamente un legame – che il grande studioso amburghese aveva «*realizzato* da molto sul piano pratico ciò di cui Belting parla, nel 1983, sul piano teoretico» [24].

La linea interpretativa beltinghiana non verrà sostanzialmente mutata, ma anzi subirà un approfondimento negli anni successivi, fino a culminare nelle considerazioni espresse in *Das Ende der Kunstgeschichte*. Qui il nome di Warburg ritorna nella postfazione aggiunta alla seconda edizione del 2002, in una pagina significativa per comprendere gli orientamenti attuali del pensiero di Belting, oltre che per misurare l'entità del rapporto tra i due studiosi. Egli vi ribadisce alcune idee già espresse all'interno del libro, dirette a determinare il senso complessivo del discorso sulla fine della storia dell'arte: ciò che qui è in gioco, dunque, è il nucleo stesso della sua proposta storica e teorica. Nel libro si dice che la fine della storia dell'arte è da considerarsi come una sosta necessaria, in vista di un programma emancipativo che ha l'intento di liberare «lo sguardo per un compito più grande»: nella convinzione che l'arte vada ben al di là della «bella apparenza», questo compito è individuato nell'«ispezione della propria cultura con lo sguardo di un etnologo» [25].

Il richiamo all'etnologia potrebbe essere inteso anch'esso come un rimando a Warburg, e agli aspetti etnoantropologici del suo progetto

teorico [26]; l'oggetto dell'indagine viene però da Belting spostato dalla comparazione con le culture "altre" – aspetto pur presente nei suoi interessi attuali, soprattutto in relazione ai temi del postcolonialismo e del transculturalismo – all'analisi della propria cultura [27]. Esso, da un lato, illustra così l'orientamento proposto verso il campo disciplinare tradizionalmente inteso come storico-artistico, visto ora come qualcosa da esplorare di nuovo o con occhi nuovi. Dall'altro lato, il riferimento alla dimensione della cultura mostra che il cenno all'etnologia non è un semplice espediente analogico. La fine del canone storico-artistico tradizionale, infatti, implica tanto un ampliamento del campo quanto, contemporaneamente e conseguentemente, un'apertura da parte di chi lo studia: per questo motivo, Belting scrive che la «nuova scoperta della propria cultura» dovrebbe avvenire «senza lasciare questa competenza soltanto agli storici dell'arte», affermazione con la quale riprende convinzioni già espresse in passato, secondo cui «l'apertura verso altre discipline è sicuramente da incoraggiare anche a prezzo dell'autonomia professionale» [28].

Nel delineare questo quadro, che confluisce nel progetto di un'«antropologia dei media visivi», la costituzione di una scienza dell'immagine prospettata nel sottotitolo di *Bild-Anthropologie – Entwürfe für eine Bildwissenschaft* – non è pensata in sostituzione di una *Kunstwissenschaft*: i rapporti tra i due ambiti non stanno nei termini di un aut-aut, ma in quelli di un "come-così", in cui la partecipazione della scienza dell'arte al discorso pluriprospettico qui schizzato è garantita dal sapere e dalle competenze particolari che essa possiede [29]. Nella postfazione del 2002, la questione si presenta così:

> Nel frattempo la *questione dell'immagine* (*Bildfrage*), che si è sviluppata come un nuovo paradigma in diverse discipline accademiche, ha infine raggiunto anche la scienza dell'arte, dove chiede di far valere i propri diritti accanto alla *questione dell'arte* (*Kunstfrage*). Ancora una volta, il dibattito verte sull'aprirsi della scienza dell'arte a una scienza della cultura, cosa che già Aby Warburg tentò invano [30].

Ecco finalmente comparire il nome di Warburg, il cui progetto, che questi aveva definito, almeno in un'occasione, quasi con le stesse parole, rappresenta dunque per Belting un precedente importante del cammino che intende praticare, e sul quale si è già avviato [31]. Ad avvalorare questa visione, in *Bild-Anthropologie* egli aggiunge implicitamente il proprio nome a quello di chi, in questi ultimi anni, all'interno delle discussioni relative alla legittimità di una storia dell'immagine se non di un *iconic turn*, si è richiamato proprio alla lezione e all'eredità dello studioso di Amburgo: pensiamo, in primo luogo, a Horst Bredekamp, che non a caso incontriamo tra i curatori della nuova edizione critica degli scritti warburghiani [32]. Lungo questa linea, Belting ricorda che Warburg, negli anni della prima guerra mondiale, aveva concepito il proprio ruolo nei termini di uno storico dell'immagine, e

in quest'ottica si era rivolto a studiare la propaganda bellica e politica [33]; insieme a ciò, però, viene pure ripresa una convinzione diffusa, secondo la quale l'ampliamento del concetto di immagine e del campo d'indagine a cui Warburg era così pervenuto dovette subire un rapido ridimensionamento presso i suoi colleghi e allievi, che tornarono a rivolgersi alle opere d'arte del passato e finirono per utilizzare la grande quantità di materiale raccolto in seguito all'estensione del campo soltanto come termine di confronto [34]. Significativa, in questa lettura, la posizione di Wind, visto non come colui che ha messo in luce l'aspirazione warburghiana alla costituzione di una scienza della cultura e come un continuatore di quest'aspirazione, ma come colui al quale si devono la riduzione della teoria del suo maestro alla sola questione estetica, la limitazione del ruolo delle immagini alla promozione del «riconoscimento concettuale della natura dell'arte», e il conseguente allontanamento dal progetto di costituzione di una scienza dell'immagine vera e propria [35].

Tutto sommato, Belting sembra condividere l'avvertimento di Ernst Gombrich, secondo cui un'interpretazione di Warburg in chiave iconografico-iconologica sarebbe limitativa, anzi «caricaturale»; il rischio che tuttavia per lui si presenta nella lettura windiana non è tanto quello adombrato dallo stesso Wind, di una riduzione in un'altra direzione, cioè di tipo storico-sociologico: piuttosto, l'opzione che qui egli mette in gioco è tra una *kulturwissenschaftliche Bildgeschichte*, per usare i termini propri di Warburg, e una più ristretta, attenta soltanto allo specifico artistico-estetico, rappresentata invece da Wind [36]. Osserviamo così a margine che, se Warburg è per Belting caduto vittima di una considerazione riduttiva, analogamente riduttiva appare anche la lettura che lo stesso Belting offre di Wind: è una lettura che, se può forse trovare un senso in riferimento alle opere più note dello studioso – e come tale si è imposta nella critica – non rende però giustizia al suo percorso intellettuale complessivo [37].

Interpretazione di Wind a parte, è opportuno rilevare che, a ben vedere, l'aspirazione warburghiana, nonostante la sua "difesa", non costituisce per Belting un modello metodologico da riproporre e fare proprio anche soltanto negli assunti di base, così come, soprattutto negli anni '80, si era trattato per l'eredità del maestro di Warburg, e cioè Burckhardt. Del grande studioso di Amburgo, Belting tiene fermo il ruolo esemplare nella delineazione del progetto di una scienza della cultura e delle immagini, ma quando il discorso si cala dai presupposti metascientifici all'analisi concreta, altri sono gli elementi e i riferimenti che entrano in gioco. Così, se soprattutto negli ultimissimi anni egli parla della scienza dell'immagine come di «un nuovo tipo di iconologia», il rimando in questo caso non va a Panofsky – come precisa, e come era lecito aspettarsi – ma neanche a Warburg, bensì a *Iconology* di William J. Thomas Mitchell [38]: un libro in cui, come è appena il

caso di esplicitare, viene prospettata una considerazione dell'immagine capace di interrogarsi sui «modi in cui le immagini in senso stretto o letterale (figure, statue, opere d'arte) sono connesse a nozioni quali immagini mentali, immagini verbali o letterarie, e il concetto di uomo come immagine e produttore di immagini» [39].

Il fatto che gli elementi in gioco siano altri emerge anche nel riferimento che compare in *Bild und Kult*: certo, qua il giudizio è meno articolato rispetto a come la questione si porrà successivamente; nei caratteri di fondo, tuttavia, la linea interpretativa è già la stessa, come già la stessa era nel libro del 1983 sulla fine della storia dell'arte. Da questo punto di vista, è allora significativo che Belting sembri individuare, pur nella brevità del suo riferimento, la duplicità della considerazione warburghiana della *mnemosyne*, vista contemporaneamente come indicazione per la ricerca e come oggetto d'indagine, ovvero, detto altrimenti, come teoria e storia della funzione rammemorativa dell'immagine e della «memoria sociale» da un lato, e come oggetto di questa storia dall'altro lato [40]. È inoltre altrettanto significativo che in Warburg sia ravvisata una conferma della tesi del passaggio dall'era dell'immagine all'età dell'arte: proprio per questo, però, cioè proprio perché Warburg prende in esame un'immagine già emancipata e divenuta arte, il ricorso alle sue ricerche e al suo approccio in riferimento al tema del ricordo nella storia dell'icona viene ritenuto inadatto.

Lo sguardo dell'etnologo

Se, in altri casi, Belting ha parlato di un carattere di finzione, rilevandolo, per esempio, nel disegno di una storia dell'arte unica – dalla storia dell'arte di tutti i tempi e tutti i luoghi, eredità di Hegel e della scuola di Vienna, all'idea di un'arte mondiale dibattuta in anni più recenti – anche nella proposta di ispezionare la cultura occidentale «con lo sguardo di un etnologo» può essere riscontrato lo stesso carattere [41].

Il ricorso a un approccio che legge la propria cultura nei termini di una cultura "altra" è procedimento ben noto all'antropologia culturale, che in tal modo può rimarcare l'impossibilità di comprendere comportamenti e credenze al di fuori del contesto socioculturale di cui essi fanno parte, e rivendicare la necessità di evitare l'atteggiamento etnocentrico di chi legge e giudica le altre culture col metro della propria [42]. Nell'occuparsi tanto dell'Occidente quanto delle culture extraoccidentali, Belting, come abbiamo visto, è attento a rilevare e a criticare gli aspetti eurocentrici presenti nelle tesi del *posthistoire* e del *bricolage* levistraussiano, così come nell'idea del *musée imaginaire*: tutto ciò a partire dalla consapevolezza di muoversi e di operare in un contesto ormai libero dall'eurocentrismo [43]. Da questo punto di vista, forse sottoscriverebbe le considerazioni di Alberto Mario Cire-

se, secondo cui l'orientamento dell'epoca attuale può essere definito «post-anti-etnocentrico», in quanto sia l'etnocentrismo dogmatico, sia il relativismo culturale sono stati sconfitti [44].

Bisogna però rimarcare che l'espediente beltinghiano dell'etnologo non è rivolto alle culture extraoccidentali, bensì alla propria, a partire innanzitutto dal proprio campo disciplinare; esso, cioè, al contrario di quanto accade in *Bild-Anthropologie*, non si riferisce primariamente agli assunti e al metodo delle discipline etnoantropologiche, come invece emerge, per esempio, sia nelle tendenze della cosiddetta "etnologia europea" e sia nell'*anthropologie du proche* di Marc Augé, a cui lo stesso Belting, nel libro appena nominato, fa un riferimento esplicito [45]. Piuttosto, sul piano delle affinità potrebbero forse essere individuate tangenze con alcuni settori dei *cultural* e dei *visual studies*, i cui rapporti con l'ambito di studi storico-artistici vanno facendosi ultimamente sempre più stretti [46]. Tuttavia, a ben vedere, l'espediente di Belting non ha in primo luogo finalità operative e applicative, bensì manifesta l'intento critico e metascientifico di richiamarsi all'atteggiamento di distacco che uno studioso assume necessariamente quando non appartiene alla cultura che sta indagando: la finzione, infatti, ha per oggetto lo *sguardo* dell'etnologo, e la sua introduzione ha come obiettivo l'accesso a una nuova visione del proprio orizzonte culturale di fronte ai suoi cambiamenti [47]. Va osservato che, in questo modo, non si perviene a una riformulazione del tema dell''altro' – maiuscolo o minuscolo che sia – come in Augé, ma a una riproposizione della distanziazione ermeneutica, sulla cui importanza Paul Ricœur e, prima di lui, Emilio Betti hanno insistito [48]. Lo studioso tedesco può così continuare a sostenere un approccio contestualista e funzionalista, anche se completamente ritrascritto sul piano della *Bildwissenschaft*: infatti, dal momento che l'arte, intesa in senso estetico, riguarda esclusivamente l'Occidente, e qui soltanto la Modernità, e dal momento che presso le civiltà e le culture non occidentali e premoderne la dimensione estetica assume un ruolo diverso, la finzione dell'etnologo mira a indirizzare la ricerca sia verso l'attenzione al contesto, sia verso il riconoscimento della multifunzionalità che contraddistingue i prodotti tradizionalmente considerati come artistici; nel contempo, una ricerca così concepita permette di assegnare all'estetico non, acriticamente, un posto di primo piano sempre e ovunque, ma la collocazione che storicamente, volta per volta, gli compete [49].

Si potrebbe comunque obiettare che l'apertura in direzione di una scienza della cultura appare contraddittoria rispetto alla constatazione, che Belting fa propria, della fine delle "grandi narrazioni" [50]: anche la nozione di cultura e quella di una sua scienza, infatti, emergono come quadri concettuali forti che, di conseguenza, seguendo lo stesso ragionamento, dovrebbero essere liquidati per aver fatto il loro tempo. A ben vedere, però, per lo studioso tedesco è vero proprio il contrario,

nel senso che l'approdo a una scienza della cultura è proprio una ripercussione del congedo da uno «schema narrativo vincolante», come lo chiama. Egli, infatti, parte dalla convinzione che nella contemporaneità una storia dell'arte univoca e unitaria non sia più possibile, ammesso che lo sia mai stato, come mostrano ai suoi occhi le contrapposizioni passate e presenti tra le diverse metodologie, anche quando esse pretendevano all'esclusività, e le difficoltà di connettere in uno sviluppo coerente e in un processo unitario le esperienze, dichiaratamente di rottura, delle avanguardie [51]. Ciò che oggi si affaccia è un ventaglio pluralistico di approcci, nessuno esclusivo e nessuno universale:

> Quanto più si riconosceva la complessità nell'evento artistico, tanto più difficile diventava la riduzione a un unico denominatore del gran numero di questioni attraverso cui si imparava a vedere l'arte. Oggi non si vede nessun nuovo modello che possegga ancora l'autorità del vecchio discorso disciplinare. Così, si finisce per praticare più storie dell'arte l'una accanto all'altra, in cui ciascuno può porre la propria domanda [52].

Di qui i richiami alla multidisciplinarità e all'esigenza di andare oltre le competenze dei soli storici dell'arte. Il carattere di «schema narrativo vincolante» si palesa quindi non nell'auspicio di una storia della cultura, che è invece consapevole della frammentazione disciplinare contemporanea e del suo pluralismo – termine però giudicato impreciso [53] – ma, appunto, in quella storia dell'arte, in quel canone tradizionale della disciplina, di cui lo studioso tedesco diagnostica la fine [54].

La stessa storia dell'immagine, tuttavia, concepita come una storia unitaria che «da un lato, rimonta indietro fino ai tempi della Preistoria e, dall'altro lato, va avanti fino ai nostri giorni e durerà finché l'umanità sopravvive», rischia di non sottrarsi al rilievo di costituirsi anch'essa come modello narrativo forte, e di riproporre così sotto altra veste, sia per quanto riguarda la dimensione della storia, sia in relazione allo stesso concetto di immagine, quel carattere di universalità sopra osservato, che Belting aveva criticato a proposito della storia dell'arte e dell'idea di arte che essa sottintendeva [55]. In quest'ottica, è significativo che la considerazione storicista dell'immagine, difesa esplicitamente ancora nel 1994 nella prefazione a *Likeness and Presence* – da cui provengono le parole appena citate – venga successivamente riformulata, in favore della considerazione antropologica: il progetto di una *Bild-Anthropologie*, infatti, prende le mosse dalla convinzione che il modello esplicativo di una storia lineare non sia utilizzabile a questo proposito, e che sia necessario, pertanto, trovare altre strade [56].

Nello sviluppo di quest'idea, *Das Ende der Kunstgeschichte* appare forse come una fase intermedia, visto che qui si continua a parlare di *storia* dell'immagine e dei suoi rapporti con la storia dell'arte; la postfazione del 2002, così come l'edizione inglese, ribadiscono invece il

punto d'approdo antropologico: è per questo motivo che il rapporto di cui qui si tratta è quello tra *scienza* dell'immagine e scienza dell'arte, ed è per lo stesso motivo che si postula la costituzione di un «nuovo tipo di iconologia», intesa come scienza generale dell'immagine, nel senso di Mitchell [57]. È a maggior ragione significativo che, nella prefazione a *Bild-Anthropologie*, il merito di aver suscitato in Belting «dubbi sul senso di una "storia dell'immagine" concepita linearmente» sia ascritto a David Freedberg [58]: l'ultimo atto della *querelle* tra i due studiosi, dunque, è rappresentato da un avvicinamento del tedesco alle posizioni dell'autore di *The Power of Images*, e i due appaiono ora accomunati quantomeno nella *pars destruens*, nel rifiuto dei modelli esplicativi precedenti.

La narrazione per immagini: la pittura monumentale dell'età di Dante

Se già l'icona può contenere un aspetto narrativo, il che rende indifendibile una distinzione netta fra *imago* e *historia*, è però quest'ultima, ovvero il racconto per immagini, che possiede come suo peculiare quest'aspetto. All'argomento, Belting dedica, nella seconda metà degli anni '80, alcuni saggi, che culminano nel 1989 – un anno prima di *Bild und Kult* – con la pubblicazione del volume *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, curato insieme con Dieter Blume: un volume già aperto, come indica il titolo, a una prospettiva più ampia di storia della cultura, e che vede la partecipazione non solo di storici dell'arte, ma anche di sociologi, storici, filosofi e studiosi di teoria e filosofia politica [59]. In questa sede, preferiamo non seguire nei particolari il contenuto di questi lavori, che sul piano teorico continuano a mostrare lo stesso approccio, già incontrato ed esaminato, degli scritti coevi, in cui si amalgano funzionalismo, contestualismo e teoria della ricezione: ci rivolgeremo, piuttosto, a considerare alcuni aspetti che, dati i caratteri distintivi del tema trattato, ampliano o articolano diversamente i termini dell'orientamento beltinghiano, o che testimoniano aperture verso le posizioni accolte negli anni successivi [60].

In questi saggi, l'interesse di Belting si sofferma sul tardo Medioevo, e anzi soltanto su un tema dall'estensione circoscritta: la pittura murale monumentale di carattere pubblico, sviluppatasi nell'Italia centrale durante l'età comunale, e in particolare nel Trecento. Il *Leitmotiv* sul quale lo studioso tedesco modula le sue analisi vuole che in quel periodo, specialmente nel campo della pittura profana ma con importanti ripercussioni anche in ambito sacro, la narrazione per immagini si sia trovata a intessere un legame con la letteratura ancor più stretto di quello avuto in altri contesti, fino al punto da far assumere all'immagine qualità e insieme modalità di fruizione proprie di un testo scritto [61]. Qui la pittura non possiede l'autonomia di segno estetico

di cui godrà nell'età dell'arte, e i metodi storico-artistici tradizionali si mostrano, pertanto, insufficienti: ancora una volta, Belting polemizza con un orientamento disciplinare chiuso nel suo isolamento di storia delle forme da un lato e indagine contenutistica dall'altro lato.

Le opere da lui prese in considerazione, come gli affreschi "politici" commissionati a Roma da Cola di Rienzo nel 1347 e oggi perduti, e il ciclo del *Buono e Cattivo Governo* di Ambrogio Lorenzetti nel palazzo pubblico di Siena, mostrano invece, ai suoi occhi, una compenetrazione tanto stretta tra aspetti formali e contenutistici che, se non se ne tiene conto, si rischia di perderne il senso: ciò è quanto sarebbe capitato agli affreschi lorenzettiani, di solito esaminati o all'interno della storia della pittura senese e dei suoi sviluppi stilistici, oppure «soltanto come esempio di idee politiche, delle cui tracce si andrebbe in cerca, come se si avesse a che fare con testi scritti» [62]. Alla lettura formalista, Belting oppone che essa non è in grado di dar conto del fatto che negli affreschi del *Buono e Cattivo Governo* sono presenti due varianti stilistiche, o, come anche dice, riprendendo convinzioni già esposte in altri scritti degli anni '80, due «stili espressivi»: in essi, infatti, tra la rappresentazione del Buon Governo e quella dei suoi effetti, gli argomenti cambiano, assumendo due modalità differenti, e rendendo perciò inadatta una sola sintassi compositiva [63].

Alla tendenza contenutistica – il che vuol dire, in fin dei conti, iconografico-iconologica – lo studioso tedesco obietta, invece, che il contenuto non è definibile indipendentemente dagli affreschi, in quanto non si conosce alcun testo scritto che tratta quel soggetto e che Lorenzetti avrebbe poi illustrato: riproponendo un'argomentazione già espressa in altre circostanze, egli rileva infatti che, anche nel caso in cui si ammettesse che la costituzione senese del 1309 fosse servita da archetipo testuale per le iscrizioni che corredano le immagini, bisognerebbe però poi tener conto del fatto che, da un lato, le iscrizioni non citano la costituzione e, dall'altro lato, gli affreschi non ne rappresentano un'illustrazione letterale; pitture e iscrizioni, piuttosto, danno luogo a una sorta di «commentario» autonomo nel quadro della teoria generale del diritto [64]. Ciò mostra, di conseguenza, che gli affreschi senesi, come tutta la pittura monumentale coeva, costituiscono di per se stessi un testo in pittura, o meglio un'«immagine-testo», che ha bisogno di una strategia interpretativa *ad hoc* che ne salvaguardi la specificità [65].

Per Belting, la pittura italiana del XIV secolo ha un carattere proprio, che non viene compreso in modo adeguato né se si considera come un fenomeno del Medioevo, né se viene già vista come rinascimentale. Accennando allo *status quaestionis* e lamentandosi del fatto che la storiografia artistica tradizionale non sia stata in grado di elaborare una concezione efficace per un'età spartiacque quale è l'età comunale, egli concorda con lo storico Louis Green nel non voler tracciare una netta linea divisoria tra Medioevo e Rinascimento, per puntare, invece, a ricostruire il «meccanismo del cambiamento», come dice impiegando le parole dello stesso Green: in tal modo, è evidenziato pure il ruolo della pittura murale monumentale, che, proprio per il suo apparire in questo periodo, porta con sé «i contrassegni di un mutamento epocale» [66]. Tenendo conto di quest'impostazione, non stupisce allora che sia stato proprio con la prima stesura del saggio poi confluito nel volume sull'età di Dante che lo studioso tedesco abbia partecipato all'incontro di "Poetik und Hermeneutik" intitolato, significativamente, *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, organizzato da Reinhart Herzog e Reinhart Koselleck [67].

A parte il contesto specifico in cui si collocano, le affermazioni ora riportate assumono un certo spessore anche in riferimento ad alcuni rilievi mossi a *Bild und Kult*, secondo i quali la distinzione tra era dell'immagine ed età dell'arte sarebbe stata posta troppo nettamente. Qui lo studioso tedesco mostra di essere del tutto consapevole dell'impossibilità di tracciare confini con precisione, ma, a ben vedere, questa stessa consapevolezza è rinvenibile anche in *Bild und Kult*: basti pensare, per esempio, al rilevamento delle difficoltà che presenta la trattazione dell'età dell'immagine privata alla fine del Medioevo, o ancora al discorso relativo a una sovrapposizione tra storia dell'arte e storia dell'immagine, a cui si assiste in Italia già nel XIII secolo

– Belting si riferisce, in particolare, alla pittura di Duccio e al dialogo da essa istituito con l'icona orientale – e che costituisce, anzi, il suo «segno distintivo» [68].

A più riprese, lo studioso tedesco afferma che la pittura monumentale dell'età comunale, benché esprimesse il proprio tema in simboli, fosse cionondimeno comprensibile da tutti, e non soltanto dagli eruditi: questa era una conseguenza del suo «carattere *ufficiale*», cioè del possedere una funzione che si esplicava nella vita pubblica e, perciò, nel rapporto coi cittadini, che di essa erano i destinatari [69]. La forma con la quale si presentava, infatti, era legata tanto a una tematica determinata, quanto a un pubblico altrettanto determinato: le «norme sociali e valori spirituali» di cui si occupava venivano espresse in un repertorio di simboli che doveva essere il più possibile stabile, perché la comunicazione avesse effetto [70]. Sono dunque i caratteri stessi dei dipinti in questione a spingere l'indagine a non tener separati aspetti formali e aspetti funzionali, e a mostrare, ancora una volta, la fecondità di un'analisi attenta al contesto ricettivo [71].

Da quest'ultimo punto di vista, Belting parla di una «funzione di appello» della pittura murale monumentale, richiamandosi, a tal proposito, alle osservazioni di Eric Auerbach sul ruolo delle apostrofi al lettore presenti nella letteratura stilnovista e in Dante: le apostrofi contrassegnano la presenza di un'intenzionalità comunicativa esplicita in certe modalità testuali, laddove per esempio Wolfgang Iser, teorizzando invece una «struttura di appello», intende riferirsi ai condizionamenti intrinseci che il testo avanza come tale nei confronti della lettura [72]. Già abbiamo visto come Belting sia propenso a negare che l'immagine sia capace di costituire dall'interno il proprio spettatore, non sposando perciò le tesi di Iser e le sue declinazioni nel campo del visivo a opera di Wolfgang Kemp [73]: anche in questa circostanza, l'appello preso in considerazione non è quello che potrebbe sussistere come strutturalmente intrinseco all'immagine in quanto tale, ma quello connesso alle strategie comunicative relative a certe categorie di figurazione, e che si esplicano in uno scambio tra l'opera e il contesto. Ecco perché Belting, pur considerando anche in questa circostanza l'estetica della ricezione di Kemp degna di essere presa sul serio, scrive di voler qui intendere «qualcos'altro» rispetto a essa; ciò che mette in luce è, così, il carattere programmatico attribuito al dialogo col pubblico:

> La modalità di lettura era programmata, e all'osservatore veniva offerto un orientamento generale già *prima* che egli prendesse atto delle informazioni relative al contenuto dell'immagine particolare. Le strutture che ordinavano la composizione alludevano in modo affatto generale all'analogia di mondo e aldilà, o al contrasto tra bene e male, vero e falso. Contrasti e comparazioni tra grande e piccolo, quiete e movimento, canalizzavano le impressioni davanti all'immagine. Nel *Buon Governo* a Siena o nella Cappella Strozzi a Firenze le pareti contrapposte esprimevano il contrasto di bene e male o di paradiso e inferno già nel sistema testuale prescelto

– coreografia rigorosa contro caos. Il loro stile linguistico contrassegnava la cosa. L'osservatore era condotto alla sua concezione già attraverso la sintassi di un'immagine murale. [...] Quando questo stile linguistico era strutturato così stabilmente, com'era affermato qui, esso poteva imporre nello spettatore anche uno stile di pensiero corrispondente [74].

La pittura monumentale era perciò capace di accordarsi «tanto col sapere, quanto col mondo dell'osservatore»: è una capacità su cui, osserva Belting, anche Nelson Goodman si è soffermato, leggendola però in un altro contesto, come legata al simbolo estetico; lo studioso tedesco, al contrario, vedendo tale capacità in un fenomeno anteriore all'estetizzazione dell'arte e analizzandola in esso, ne mantiene la considerazione sul piano comunicativo, spostando così l'ambito del discorso dall'arte all'immagine [75].

La convinzione che le figurazioni monumentali trecentesche presentassero qualità e modalità ricettive proprie di un testo scritto e la loro «funzione d'appello» dirigono l'analisi, da un lato, a incentrarsi sugli aspetti relativi alla comunicazione e, dall'altro lato, a considerare il loro «profilo letterario» [76]. I due aspetti si presentano intrecciati fra loro, a un punto tale da aver bisogno di una considerazione che tenga conto contemporaneamente di entrambi. In quest'ottica, il confronto tra pittura e letteratura non viene impostato nel senso di un parallelo tra due "arti", così come invece era stato visto dalla critica anteriore: Belting pensa soprattutto ai precedenti autorevoli di Julius von Schlosser, secondo cui la letteratura diventa con Dante pittorica e la pittura diventa con Giotto poetica, e di August Schmarsow, sostenitore di una dipendenza della pittura dell'epoca dalla poesia, ma anche dall'architettura [77].

Il richiamo, tuttavia, appare riduttivo, soprattutto nei confronti di Schlosser: è vero che entrambi i grandi storici dell'arte qui ricordati avevano focalizzato la loro attenzione sul problema dello stile, così come è vero che Schmarsow muoveva da una concezione aprioristica del «mondo dell'arte» (*Kunstwelt*), in cui interagiscono arti figurative, musica, poesia e architettura, e in cui, restringendo il campo all'età di Dante, alla poesia e all'architettura viene assegnato un ruolo di complementarità; Schlosser, però, dal canto suo, nell'impostare il rapporto tra poesia e pittura, voleva tenere la questione circostanziata sul piano storico, per evitare, come scriveva esplicitamente, di «risuscitare lo pseudo problema dei "confini delle arti"» [78]. Comune ai tre, in ogni caso, e pur tenendo conto delle relative divergenze e difformità d'impostazione, è, se non la volontà, quantomeno il ritrovarsi, in ultima istanza, a precisare e a delimitare i termini del confronto. Nel caso di Belting, l'indagine subisce una restrizione innanzitutto in relazione all'oggetto, dal momento che affronta esclusivamente le figurazioni murali monumentali; per quanto riguarda, poi, il punto di vista da cui tale oggetto

è trattato, esso viene indicato nello «scoprire due pubblici media nel loro comune spazio funzionale, in cui essi assolvono compiti equiparabili – ma non eguali» [79]. Il confronto tra pittura murale e letteratura permette così, nell'analisi delle affinità e differenze reciproche, di comprendere storicamente il rapporto tra immagine e testo nell'Italia trecentesca. Nei propositi dello studioso, non si tratta di portare avanti una ricerca sistematica, ma una ricerca di carattere insieme storico e funzionale: essa, cioè, «non vuole riuscire a scoprire che cosa pittura e letteratura in generale, secondo la loro "essenza", *sono*, bensì chiarire che cosa esse, nell'età di Dante, *sono state*» [80].

Tenendo conto di queste limitazioni, è possibile per Belting affermare che «immagine e testo, vedere e leggere sono nel Trecento strettamente legati», tanto da essere concepiti come «media complementari» [81]. Ciò è mostrato, ai suoi occhi, dal rapporto di reciprocità instauratosi allora tra le immagini e le scritte che le corredavano: se, da un lato, le illustrazioni dei libri fungevano sempre più da «glosse visive» dei testi, dall'altro lato, anche le iscrizioni delle pitture avevano il ruolo di «glosse verbali» della pittura [82]. In quest'ultimo caso, infatti, erano i testi a porsi al servizio delle immagini: la novità dei temi trattati faceva sì che non vi fosse alcuna tradizione figurativa a cui appellarsi, cosicché le iscrizioni assolvevano il compito di rivolgersi all'osservatore «per fornirgli una guida alla *lettura* per l'*immagine*» [83]. Esse fornivano, cioè, la chiave interpretativa per accedere alla "verità" contenuta nell'immagine, permettendo di cogliere il legame sussistente tra senso letterale e senso allegorico, e anzi conducendo l'osservatore a scoprire il senso spirituale dell'immagine, come già la trattatistica dell'epoca, per esempio Francesco da Barberino, aveva messo in luce [84]. L'esistenza di un'analogia tra testo e immagine è, per Belting, testimoniata persino da quei casi in cui le pitture, per quanto corredate da iscrizioni, potevano – o, a suo avviso, dovevano – valere come «immagini senza testo»: esemplari, in questo senso, sono ancora una volta gli affreschi di Lorenzetti, in cui l'idea del "buon governo" è esposta «in una parabola resa genuinamente per immagini», rispetto alla quale le iscrizioni assumono soltanto una funzione ausiliaria [85].

La volontà di condurre un'indagine che si differenzia dall'estetica della ricezione intesa nel senso di Kemp porta Belting a dedicare soltanto pochi cenni al rapporto delle immagini con i destinatari. Pur nell'interesse verso la portata comunicativa dell'immagine e del testo, egli si limita infatti, come abbiamo visto, a rivendicare una capacità pressoché generalizzata di comprendere la pittura monumentale, benché questa si esprimesse per simboli e allegorie, motivando questa comprensibilità con il carattere ufficiale di tale pittura e con la stabilità del repertorio impiegato. Insieme a ciò, è presente soltanto ancora un cenno, in cui si riconosce, ancora con Auerbach, l'avvicendarsi tra i *litterati* educati al latino e un pubblico nuovo che parlava il volgare: il discorso man-

ca così di esaminare il modo in cui le diverse strategie comunicative all'opera nella pittura dell'epoca si indirizzavano alle varie tipologie di destinatari, e cioè, in definitiva, alle diverse classi sociali [86].

Per esempio, è possibile pensare, con Serena Romano, che l'impiego di testi e immagini da parte di Cola di Rienzo nelle allegorie da lui commissionate avesse l'intento di raggiungere il più vasto numero possibile di persone, cioè, prima ancora di distinguere tra chi comprendeva il latino e chi il volgare, «sia la ristretta fascia dei colti che leggono, sia i ranghi intermedi su cui poteva avere effetto una lettura e una spiegazione del testo scritto, sia gli incolti che, come oggi diremmo, 'guardano le figure'» [87]. Oppure, in maniera parzialmente discorde, può essere sostenuto che il pubblico a cui le figurazioni di Cola erano indirizzate mostrava di essere «un pubblico cittadino alfabetizzato e organicamente compatto sul piano culturale e politico», come scrive Armando Petrucci, avanzando un'interpretazione non lontana da quella di Auerbach e che, per questo motivo, seppure soltanto in via congetturale, possiamo pensare sottostante al cenno beltinghiano sopra riferito [88].

Certo, la lettura della Romano può apparire, nella parte finale, troppo sbilanciata a favore di una visione ingenua che vuole l'immagine suscettibile di essere compresa "da sola" e di per se stessa, senza cioè essere sottoposta al vaglio di un'interpretazione [89]: in ogni caso, però, ciò che in quest'occasione interessa è, innanzitutto, la questione del rapporto col pubblico che il tipo particolare di pittura preso qui in esame stabilisce. Da questo punto di vista, il discorso esemplificato tramite il ricorso a Cola di Rienzo potrebbe essere esteso a tutta la pittura monumentale trecentesca, ed essere reso suscettibile di un controllo in cui emergerebbero i rapporti dialettici che, volta per volta, nelle diverse circostanze, in base ai programmi e ai destinatari, testo e immagine intrecciano tra loro [90]: in tal modo, la loro relazione verrebbe a precisarsi non solo nei termini di un rapporto intrinseco tra due *media*, sia pure circostanziato storicamente, com'è in Belting, ma si aprirebbe fino a mostrare il legame con le diverse fasce di pubblico o, detto altrimenti, la risposta effettiva e le modalità ricettive del lettore storico: un aspetto, questo, più direttamente riconducibile a Hans Robert Jauß e a cui lo stesso Belting, in altre circostanze, si è mostrato maggiormente sensibile [91].

Nel rapporto fra testo e immagine, lo studioso tedesco ravvisa anche un elemento critico e contraddittorio, da cui emerge una volta di più il carattere di passaggio dell'età comunale, non più Medioevo e non ancora Rinascimento. Egli osserva che, in quest'epoca, sta già avendo inizio il «processo di autonomia della forma artistica», che si pone alla base dell'aspettativa del pubblico di cogliere nella nascente arte il mondo dell'esperienza sensibile, cioè di «vedere ciò che è», per usare un'espressione da lui attribuita a Federico II di Svevia; d'altro

canto, però, la pittura doveva interpretare la realtà sociale e religiosa della propria epoca, trasmettendone norme e valori: in tal modo, si spiegano la significatività del nesso tra empiria e allegoria e il conseguente impiego di differenti mezzi linguistico-stilistici [92]. Come viene argomentato, il nesso empiria-allegoria assume un ruolo decisivo nella concezione implicita che vedeva l'immagine configurarsi come «sistema», in cui la composizione forniva lo schema generale secondo un ordine e un sapere precostituito, e i singoli dettagli riempivano lo schema indirizzandosi al mondo empirico-sensibile: da ciò consegue che il rapporto tra allegorico ed empirico si delinea all'interno di quello fra teoria ed esperienza, e in questo senso si comprende l'affermazione, già incontrata, secondo cui la pittura murale era capace di accordarsi «tanto col sapere [*scil.*: teoria] quanto col mondo [*scil.*: empiria] dell'osservatore» [93]. A questo carattere duplice si richiamava, secondo Belting, Dante, quando, nel *Convivio*, scriveva che nella poesia «la bontade è nella sentenza, e la bellezza è nell'ornamento delle parole», e perciò «alla canzone vanno le parole, e alli uomini la 'ntenzione» [94].

Sulla scorta del parallelismo già osservato, lo studioso tedesco estende tali considerazioni alla pittura, e su questa base legge, per esempio, la cosiddetta "veduta" della città dipinta nel ciclo del *Buono e Cattivo Governo*. Rispetto all'interpretazione più consueta, che ravvisa negli affreschi lorenzettiani «gli incunaboli della moderna pittura di paesaggio», egli suggerisce una lettura più complessa, riscontrando nella "veduta" un doppio volto, per cui essa intende, in primo luogo, «descrivere una città ideale» e, in secondo luogo, «dare la sicurezza che questa città ideale fosse la città di Siena» [95]. In tal modo, vengono distinte «la struttura dell'insieme», che comprende l'allegoria della *Securitas* e fornisce lo schema generale delle argomentazioni della città ideale, e i singoli dettagli, suscettibili di essere presi alla lettera, e invitanti a una «verifica empirica» sulla città di Siena: il doppio volto si rivela così diretto, da un lato, al «mondo concettuale delle norme sociali» e, dall'altro lato, al «mondo esperienziale della natura visibile» [96]. Stando così le cose, il processo di autonomia della forma artistica subisce, allora, un'interruzione, e la pittura viene ricondotta al compito di «simboleggiare le norme collettive e la realtà ufficiale» [97].

«All'intersezione di storia dell'arte e mediologia»

Può essere utile, a questo punto, richiamare la caratterizzazione che del rapporto immagine-testo aveva fornito Roland Barthes nel noto saggio dedicato alla retorica dell'immagine: in esso, il semiologo francese distingueva tra una funzione di «ancoraggio», che, come nel caso della didascalia, arresta la polisemia dell'immagine e dirige l'interpretazione verso uno o più significati privilegiati, e una funzione di «ricambio»,

in cui parola e immagine hanno un rapporto di complementarità e in cui, pertanto, «l'unità del messaggio si formula a un livello superiore: quello della storia, dell'aneddoto, della diegesi» [98]. Dalle considerazioni di Belting emerge che nelle figurazioni murali monumentali, pur non essendo assente l'aspetto dell'ancoraggio, che anzi è costitutivo della funzione di appello, è però l'aspetto del ricambio a prevalere: nel sostenere, infatti, che le iscrizioni «completano e ampliano» ciò che le figurazioni affermano, egli evidenzia il carattere unitario di queste immagini, in cui scrittura e pittura, forma, contenuto e funzione si amalgamano tra loro [99]. In tal senso, leggiamo:

> Ogni motivo ha il suo proprio significato: niente nelle grandi immagini murali è soltanto "bello" o riempimento meramente decorativo. Perciò la "lettura" di queste immagini finisce per essere una nuova appropriazione. Essa non vale solo per i cosiddetti "contenuti", ma anche per la struttura artistica formale, con la sua capacità di soddisfare significato e messaggio [100].

Appare significativo il fatto che Barthes, sebbene ritenesse una rarità la parola-ricambio nell'immagine fissa, rispetto al cinema, in cui invece essa assume importanza, rinveniva comunque, in questo secondo caso, l'unità del messaggio nella diegesi, cioè nella narrazione. Ora, è proprio l'immagine narrativa, l'*historia*, quella che Belting analizza in questi scritti, indagandone il mutamento di ruolo verificatosi alla fine del Medioevo, quando aveva perduto il precedente isomorfismo con la struttura narrativa del testo – in particolare, del testo biblico – e si era aperta a stimolare la partecipazione affettiva del pubblico e a suscitare in esso un nuovo tipo di aspettative: nella pittura monumentale, la narrazione non racconta più innanzitutto una storia, ma «adotta uno scopo strumentale», divenendo così «un metodo di esposizione e anche un modo di persuasione» [101].

Il riferimento alla prospettiva di Barthes, che certo vuole avere una portata generale, ma si concentra comunque sui mezzi contemporanei di comunicazione di massa – il nucleo del saggio citato è, com'è noto, l'analisi di una pubblicità – non ci pare fuori luogo: è lo stesso Belting ad accennare al fatto che la pittura monumentale, assumendo il carattere di un testo comunicativo, mostra analogie coi nuovi *media*. Queste sono particolarmente evidenti nel caso degli affreschi commissionati da Cola di Rienzo, la cui funzione nel contesto della vita pubblica romana gli appare paragonabile a quella dei giornali murali e, appunto, dei moderni mezzi di comunicazione: le linee-guida della sua lettura, basata sulla descrizione fornita dalla celebre *Vita* anonima, tematizzano così il carattere di «medium pubblico» di tali pitture, contemporaneamente «visione giudiziaria» e «manifesto politico», in cui una «visione escatologica» si fonde in un «programma di azione politica» [102].

Recensendo *Die Erfindung des Gemäldes*, il libro che Belting, insieme con Christiane Kruse, ha dedicato alla pittura fiamminga, Victor

Stoichita e Didier Martens hanno avanzato l'ipotesi che l'indagine condotta da Belting in quest'opera si avvicina ad alcune conclusioni a cui perviene Régis Debray nel suo *Vie et mort de l'image*: benché vi sia necessariamente una distanza che separa una ricerca storico-artistica da un'analisi mediologica, i due recensori ritengono, comunque, che in questo caso si possa parlare di un'indagine «all'intersezione di storia dell'arte e "mediologia"»[103]. Già abbiamo visto che l'attenzione al *medium* è costante nei lavori di Belting lungo tutti gli anni '80, e che, anzi, il *medium* è uno degli elementi principali del quadro concettuale da lui elaborato, insieme con genere, funzione, contesto; abbiamo altresì accennato al fatto che, con l'analisi del *medium*, lo studioso tedesco intende concentrarsi sulla struttura materiale dell'opera, in cui gli aspetti comunicativi si legano con quelli tecnici: questa caratterizzazione non è del resto peculiare di Belting, ma rappresenta una delle linee di ricerca su cui si sono dirette le indagini incentrate sulla considerazione delle opere figurative come strumenti di comunicazione[104]. Nei saggi sull'*historia*, l'interesse per il *medium* è ribadito e anzi accentuato, non solo, o non tanto, per il fatto di rintracciare affinità di funzione tra nuovi e vecchi *media*, ma innanzitutto per il modo stesso in cui è condotta l'analisi e per le conclusioni a cui giunge: abbiamo osservato, per esempio, che la stessa relazione tra immagine e testo viene letta nei termini di un rapporto tra «media complementari»; aggiungiamo ora che le considerazioni finali del saggio dedicato all'"immagine come testo" ribadiscono che la pittura murale del Trecento ha assolto «classici compiti di un medium» [105].

Già prima di *Die Erfindung des Gemäldes*, che è del 1994, il *medium* occupa quindi un posto centrale nella riflessione di Belting, il che rende per certi versi plausibile la lettura "continuista" di Mariusz Bryl, secondo la quale era «naturale» che lo studioso tedesco pervenisse, dall'orientamento funzionalista, a una storia dei *media* connotata in senso antropologico: se infatti, contro questa lettura, mantiene una sua persuasività l'autointerpretazione di Belting, decisa a mettere in rilievo soprattutto gli elementi di rottura conseguenti al suo cambiamento di sede a Karlsruhe, bisogna, d'altro canto, notare come l'accentuazione già in atto nei saggi sulla pittura monumentale continui a mantenersi anche in seguito, certo accrescendosi nei lavori successivi a *Bild und Kult*, anche in dipendenza dei mutamenti d'interesse successivi al trasferimento nella città del Baden, dove comincia a insegnare proprio teoria dei *media* [106].

All'elaborazione critica di tale accentuazione sono rivolte alcune pagine di *Das Ende der Kunstgeschichte*, su cui lo stesso Bryl si è soffermato: in esse, il problema è quello della relazione tra storia dell'arte e storia dei *media*, che per il suo autore si rivela il luogo di un'occasione d'incontro mancata [107]. Questa relazione, infatti, potrebbe sembrare naturale nel mondo contemporaneo dominato dai mezzi di comunicazione

di massa, e ci si potrebbe pertanto aspettare che anche i generi artistici e le diverse tecniche di produzione di immagini comparse nel corso della storia potessero essere suscettibili di un'indagine che le considerasse come *media*; la scienza dell'arte, però, che pure potrebbe trovare qui un ampliamento dei propri confini, si lascia invece sfuggire l'occasione, e resta condizionata dalla paura di «tradire il carattere artistico delle opere, come se esistesse solo l'alternativa di riconoscere arte non mediale o media non artistici» [108]. Di fronte alla distinzione, che quindi ai suoi occhi continua a persistere, tra «i poli dei *media* e dell'*arte*», lo studioso tedesco non intende tuttavia proporre una fusione tra le discipline che se ne occupano, in quanto «il risolversi della scienza dell'arte in una teoria allargata dei media non sarebbe utile a nessuno, né tanto mento sarebbe oggi immaginabile un'annessione nella direzione opposta» [109]. Questa consapevolezza di una differenza tra le due discipline, «tanto nella loro storia quanto nei loro interessi», si unisce, d'altro canto, all'avvertimento che la presenza simultanea di arte e *media* sulla scena attuale costringe entrambe al dialogo, e che tale dialogo presuppone il riconoscimento, da parte della teoria dei *media*, del fatto che «la scienza dell'arte già da tempo si occupa della questione dei media, sebbene essa ammetta la cosa talvolta piuttosto timidamente» [110].

È in questo contesto che Belting formula la critica, già rilevata, al «concetto di arte troppo ingenuo e troppo sfocato» che la ricerca storico-artistica ha posseduto per lungo tempo, e da cui dipende l'impostazione della falsa alternativa tra arte e storia [111]. Non stupisce ritrovare, quindi, in questo stesso contesto, un'affermazione come quella secondo cui «oggi non richiede più di essere giustificata la riflessione sui media figurativi (*Bildmedien*) storici», affermazione che, aggiungiamo, anche gli studi sulla pittura monumentale del Trecento hanno contribuito a esplicitare; ma, nello stesso modo, vanno considerate anche le già ricordate aperture verso la *media art*, che anzi appare, agli occhi dello studioso tedesco, come l'espressione più avanzata della critica nei confronti dei *media* [112]. È, insomma, in questo clima di dialogo tra arte e *media*, finora mancato ma non più rinviabile, che si spiegano le tangenze con Debray segnalate da Stoichita e Martens; questo per tacere, ovviamente, del progetto di una *Bild-Anthropologie*, in cui è centrale il rapporto tra immagine, *medium* e corpo, e in cui lo stesso concetto di *medium* viene approfondito fino a essere visto, prima che nei suoi legami con il genere, come veicolo di cui le immagini hanno bisogno per rendersi visibili [113].

Circa le analogie con Debray, poi, mette in ogni caso conto osservare che, sebbene di recente sia stato lo stesso Belting a rivendicare dei punti di concordanza, in precedenza prevalevano su di essi alcune differenze rilevanti, come è possibile misurare proprio in relazione ai saggi sulla pittura murale dell'età comunale [114]. Infatti, al di là degli avvertimenti già segnalati da Stoichita e Martens circa la distanza che

separa una ricerca mediologica da una storico-artistica, sia pure contrassegnata dal rinnovamento del paradigma disciplinare com'è quella di Belting, sul piano dell'analisi concreta, un'interpretazione di questo genere di figurazioni imperniata sul loro carattere di testo mostra di discostarsi dalla concezione dello studioso francese. Ciò accade non tanto perché questi postula un'incommensurabilità tra il verbalizzare e la trasmissione simbolica propria delle immagini, racchiusa nello slogan «il visibile non è leggibile»; piuttosto, il punto consiste, in primo luogo, nel fatto che, nel tratteggiare l'età precedente a quella moderna dell'arte come «era degli idoli» – comprendente Preistoria, Antichità e Medioevo – Debray concentra la sua attenzione sull'immagine magico-religiosa, individuando così, certamente, le direttrici che guidano e caratterizzano nella lunghissima durata questa prima era della «storia dello sguardo in Occidente», ma precludendosi, nello stesso tempo, la possibilità di mettere in evidenza differenze interne, e di scorgere in tal modo, per esempio, una *historia* accanto all'*imago* [115].

Ciò che infatti qui è in gioco non è innanzitutto la questione, di ordine teorico, dell'individuazione di un criterio che separi visibile e leggibile, e del reperimento di questo criterio sul piano della comunicazione, ma il problema, di ordine storico, legato alla possibilità che le immagini siano state, in certi contesti, suscettibili di essere più lette che vedute. A tale problema accenna lo stesso Belting, proprio nel saggio sulla pittura murale nell'età di Dante. Qui, per la verità, il riferimento è a due prospettive opposte rispetto a quella di Debray: quella sostenuta da Meyer Schapiro, volta a legare tra loro, in via generale, il linguaggio verbale e lo stile dell'arte, e la critica di James S. Ackerman, che, in un passaggio argomentativo, prima di ampliare le sue considerazioni, sembra ritenere valido questo nesso esclusivamente per l'architettura, in quanto solo qui si avrebbe a che fare con una sintassi stabile, e quindi con la possibilità di scegliere tra diverse alternative [116].

Una delle critiche a cui è stato sottoposto *Words and Pictures* di Schapiro, testo da Belting più volte nominato ma mai esaminato effettivamente, riguarda il fatto che il suo autore si dimostrerebbe fiducioso della corrispondenza delle immagini a definizioni verbali preesistenti in un testo dato: questo sarebbe il presupposto teorico della ricerca da lui condotta sulle fonti letterarie delle immagini [117]. Quale che sia la sua persuasività nel cogliere il motivo conduttore di questo testo, occorre notare come tale posizione appaia analoga a quella che, a proposito dell'interpretazione del ciclo lorenzettiano di Siena, Belting ha dichiarato di non condividere. Nei suoi scritti, in ogni caso, di essa non vi è traccia: dai lavori dello Schapiro più vicino alla semiotica, infatti – oltre a *Words and Pictures* è menzionato l'articolo *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art* – viene semplicemente ricavata l'idea di fondo, consistente, appunto, nel porre il rapporto tra visibile e leggibile sul

piano di una corrispondenza tra linguaggio verbale e stile figurativo. Belting, insomma, non si sofferma a commentare le tesi dello studioso statunitense o a porre loro obiezioni, e un trattamento analogo è riservato anche a quelle di Ackerman. Egli preferisce, invece, spostare il discorso dal piano teorico generale a quello storico, privilegiando così un'impostazione che omette esplicitamente di prendere partito per una concezione a favore di un legame strutturale, quale che sia, fra testo e immagine. Ciò che a lui interessa è la contestualizzazione del rapporto in un caso specifico, quello, appunto, della pittura murale monumentale dell'Italia trecentesca: in questo caso, può essere utile anche l'impiego del concetto di linguaggio nel modo in cui Ackerman lo ha letto in Schapiro in riferimento allo stile, cioè come un concetto che si presta a indicare «un sistema figurativo che regola secondo varianti fisse, o fissa in base a regole, la comunicazione con l'osservatore» [118]. Ancora una volta, così – e lo sarà fino all'intrapresa del progetto antropologico – è confermata l'impostazione storicista delle ricerche di Belting.

[1] Cfr. *supra*, cap. III.

[2] L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002, p. XVI.

[3] Cfr. in proposito un cenno di O. Christin, *A l'image de Dieu*, cit., p. VII. Cfr. anche O. Bätschmann, *Ära des Bildes*, cit., pp. 65-66.

[4] H. Belting, *Foreword* a *Likeness and Presence*, cit., p. xxii.

[5] Sul carattere narrativo della storia e sull'ampio dibattito che lo concerne, si vedano in primo luogo P. Ricœur, *Tempo e racconto*, vol. I (1983), tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1986, pp. 141-340; e H. White, *La questione della narrazione nella teoria contemporanea della storiografia*, in P. Rossi (cur.), *La teoria della storiografia oggi*, Il Saggiatore, Milano 1988[2] (1983[1]), pp. 33-78 (qui cfr. anche W. H. Dray, *Alcune riflessioni sul narrativismo e sui suoi problemi*, pp. 187-195; e J. Rüsen, *Narratività e modernità nella storia*, pp. 197-204). Su un piano di discorso più generale, cfr. il panorama presentato da M. Kreiswirth, *Tell me a Story. The Narrativist Turn in the Human Sciences*, in Id. - T. Carmichael (eds.), *Constructive Criticism. The Human Sciences in the Age of Theory*, University of Toronto Press, Toronto - Buffalo - London 1995, pp. 61-87.

[6] Per alcuni spunti in proposito, cfr. J. L. Koerner, *Le culte des images*, cit., p. 3.

[7] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 168-169 (l'espressione cit. è a p. 169); e Id., *Bild-Anthropologie*, cit. p. 7.

[8] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 23.

[9] Greg. M., *Registrum Epistularum*, App. X (interpolazione di IX, 148): interpolazione del sec. VIII di Gregorio Magno, lettera a Secondino, cit., pp. 376-377 (cit. in H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 23-24). Notiamo che, cadendo vittima di un'imprecisione, Belting fa qui riferimento non all'interpolazione della lettera a Secondino, che è il luogo in cui è teorizzata la funzione rammemorativa dell'immagine, ma a una non meglio precisata «celebre nona lettera». Lo seguono nell'imprecisione L. Kahn, *Adorer les images?*, cit., p. 199; e, parzialmente, M. Camille, recensione cit., p. 515 e n. 2 ivi. Su altre imprecisioni, purtroppo presenti, nel citare o nel leggere le fonti, si sofferma assai polemicamente P. Speck, recensione cit., pp. 680-685.

[10] H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 24 (tr. modificata).

[11] Cfr. ivi, p. 24, da cui proviene la frase cit. (tr. modificata).

[12] Cfr. *ibid*., da cui sono tratte le espressioni cit.

[13] Cfr. *ibid*. Tali argomentazioni sono da tener presenti rispetto alla critica di R. Maniura, recensione cit., pp. 462-463, che ravvisa invece in Belting una «segregazione rigorosa» tra *imago* e *historia*.

[14] Cfr. H. Belting, *Das Bild als Text*, cit., pp. 54-58, dove è preso in considerazione il rapporto che si crea tra immagini della memoria e immagini della pittura.

[15] Cfr. Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 24-25. L'espressione cit. è a p. 24.

[16] Ivi, pp. 24-25.

[17] Ivi, p. 25 (tr. modificata). Il fatto che in Belting il ricordo sia suscettibile, in quanto tale, di avere sia un aspetto «retrospettivo», sia uno «prospettivo», va osservato rispetto alla critica di Michael Camille, il quale, non cogliendo che in Belting la distinzione tra *imago* e *historia* è funzionale e non tipologica (cfr. *supra*, cap. V, n. 9), si preclude anche la possibilità di ben caratterizzare il problema della temporalità dell'immagine, ritenendo che in *Bild und Kult*, a proposito dell'icona, prevalga la dimensione della presenza rispetto alla possibilità che anch'essa possa avere un aspetto di narrazione. Cfr. M. C., recensione cit., pp. 515-516.

[18] Si tratta di una preghiera che si ritiene composta da Innocenzo III, riportata in Matthaeus Parisiensis, *Chronica Maiora* (post 1245); e cit. in H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., pp. 25 e 271. Il brano è antologizzato in H. B., *Bild und Kult*, cit., pp. 603-604. Cfr. anche Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 150-151 e n. 3, p. 150.

[19] Cfr. Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 25. Per un primo riscontro testuale, cfr. C. G. Jung, *Tipi psicologici* (1921, 1967[9]) (*Opere*, vol. 6), tr. it. di C. L. Musatti e L. Aurigemma, Boringhieri, Torino 1996[2], pp. 451-457 (cap. 11: *Definizioni*, voce *Immagine*).

[20] Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 25, dove viene ripreso lo stesso termine usato da Warburg, '*Nachleben*'.

[21] Cfr. *ibid*.

[22] Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 17.

[23] Cfr. E. Wind, *Il concetto di «Kulturwissenschaft» in Warburg e il suo significato per l'estetica* (1931), in *L'eloquenza dei simboli – La* Tempesta*: commento sulle allegorie poetiche di Giorgione* (1983), tr. it. di E. Colli, Adelphi, Milano 1992, pp. 37-56.

[24] D. Wuttke, *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. Mit einem Briefwechsel zum Kunstverständnis*, Harrassowitz, Wiesbaden 1990[4], p. 15.

[25] Cit. tratte, nell'ordine, da H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 178, 193 e ancora 178.

[26] Il riferimento è, ovviamente, a testi come A. Warburg, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio* (1923), tr. it. di G. Carchia e F. Cuniberto, Adelphi, Milano 1998 (e in proposito, cfr. H. Belting, *Bild-Anthropologie*, cit., p. 51).

[27] L'interesse beltinghiano verso postcolonialismo, transculturalismo e, in generale, il rapporto con le culture extraeuropee si è manifestato in diversi saggi, articoli e libri. Intanto, cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., sopr. pp. 68-77.

[28] Cit. tratte, nell'ordine, ivi, p. 193; e da Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., p. 27.

[29] Cfr. Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 202; Id., *Bild-Anthropologie*, cit.; e K. Sachs-Hombach, intervista cit., pp. 119-120. Si vedano anche *supra*, cap. I; H. Belting, *Bildkultur und Textkultur*, cit., pp. 75-76; e, in relazione a quanto stiamo per dire, Id., *Mediale Körper. Neue Fragen an das Bild*, in C. Wulf - D. Kamper (Hrsg.), *Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie*, Reimer, Berlin 2002, pp. 739-747: 741, dove accanto alla *Bildfrage* e alla *Kunstfrage* compaiono, in un'ottica antropologica, anche una *Medienfrage* e una *Körperfrage*.

[30] Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 202.

[31] Cfr. A. Warburg, *Mnemosyne. Grundbegriffe II*, 1928-1929 (manoscritto, Warburg Institute Archives, Londra, III, 102.4), cit. in G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris 2002, p. 475, in cui lo studioso di Amburgo parla di un «ravvicinamento comparatista delle immagini dell'arte nella storia [in vista di una] scienza della cultura».

[32] Il richiamo è ad A. W., *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Akademie, Berlin 1998ss., il cui gruppo di curatori comprende Bredekamp, Michael Diers, Kurt W. Forster, Nicholas Mann, Salvatore Settis e Martin Warnke. Cfr. poi H. Bredekamp, *"Du lebst und thust mir nichts". Anmerkungen zur Aktualität Aby Warburgs*, in Id. - M. Diers - C. Schoell-Glass (Hrsg.), *Aby Warburg*, Berichte des internationalen Symposions (Hamburg 1990), Vch, Weinheim 1991, pp. 1-7; Id., *A neglected Tradition: Art History as* Bildwissenschaft, in "Critical Inquiry", 29, n. 3, 2003, pp. 418-428: 422-424; Id., voce *Bildwissenschaft*, cit., p. 57; Id. - F. Brons, *Fotografie als Medium der Wissenschaft*, in C. Maar - H. Burda (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, DuMont, Köln 2005, pp. 365-381: 365-366. Sul dirigersi di Warburg verso l'immagine, per un riscontro testuale si veda, per es., A. W., *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero* (1920), tr. it. di E. Cantimori, in *La rinascita*

del paganesimo antico, La Nuova Italia, Scandicci 1996², pp. 309-390: 365, dove l'autore parla di un «laboratorio di una storia dell'immagine orientata nel senso di una scienza della cultura» (*Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte*) (tr. modificata); e Id., *Tagebuch*, 12/2/1917 (*Tagebuch*, IV, 1, p. 885, The Warburg Institute, London), in cui egli si definisce «storico dell'immagine, non storico dell'arte» (cit. anche da Belting in H. B., *Skizzen zur Bilderfrage und zur Bilderpolitik heute*, cit., p. 31).

[33] Il riferimento, non esplicitato da Belting, è la cosiddetta *Kriegsbibliothek*, in gran parte andata perduta in un incendio nel 1943 e, per quel che resta, conservata nell'archivio del Warburg Institute a Londra. Sugli interessi di Warburg verso la propaganda bellica e politica, si veda M. Diers, *Das öffentliche Bild. Annäherung an eine Kunstgeschichte im Medienzeitalter*, in *Schlagbilder. Zur politische Ikonographie der Gegenwart*, Fischer, Frankfurt a.M. 1997, pp. 17-50: 25-31 (e ivi, p. 48, n. 17, sulle vicende della *Kriegsbibliothek*). È a questo saggio che Belting rimanda in proposito (cfr. il luogo cit. nella nota successiva).

[34] Cfr. H. Belting, *Bild-Anthropologie*, cit., p. 15; e Id., *Skizzen zur Bilderfrage und zur Bilderpolitik heute*, cit., p. 31. Circa la posizione qui sostenuta, divenuta quasi un luogo comune presso la critica, cfr., per restare entro la cerchia degli autori con cui Belting dialoga, W. Kemp, *Walter Benjamin e la scienza estetica*, parte II, *Walter Benjamin e Aby Warburg* (1975, 1978), tr. it. di C. Tommasi, in "Aut aut", n. 189-190, 1982, pp. 234-262: 246-247; M. Diers, *Von der Ideologie- zur Ikonologiekritik. Die Warburg-Renaissancen*, in A. Berndt u. a. (Hrsg.), *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, cit., pp. 19-39: 24-25; e Id., *Mnemosyne oder das Gedächtnis der Bilder. Über Aby Warburg*, in O.G. Oexle (Hrsg.), *Memoria als Kultur*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1995, pp. 79-94: 82-84, 89-90 e *passim*. Critico invece, e in riferimento proprio a Belting, H. Bredekamp, *A neglected Tradition*, cit., p. 419.

[35] Cfr. H. Belting, *Bild-Anthropologie*, cit., p. 16, in cui è riportata l'espressione cit., proveniente da E. Wind, *Il concetto di «Kulturwissenschaft» in Warburg…*, cit., p. 56.

[36] Per i riferimenti qui menzionati, cfr. E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), tr. it. di A. Dal Lago e P. A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 2003², pp. 266-267 (l'espressione cit. è a p. 266); Id., *Aby Warburg, 1866-1929* (1966), tr. it. di R. Cristin, in "Aut aut", n. 199-200, 1984, pp. 2-8: 3-4; E. Wind, *Il concetto di «Kulturwissenschaft» in Warburg…*, cit., pp. 40-45, per i rischi di un'interpretazione storico-sociologica; e A. Warburg, *Divinazione antica pagana…*, cit., p. 365, per l'espressione, già cit. alla n. 31.

[37] Contro la consueta lettura riduttiva dell'opera di Wind da parte della critica, un cenno, da ult., in S. Tedesco, *Wind e la sistematica dell'arte*, in "Fieri. Annali del Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi. Università degli Studi di Palermo", 1, 2004, pp. 323-335: 324-325 e n. 8, p. 333; e Id., *Il metodo e la storia*, cit., p. 76 e n. 7, p. 108.

[38] Si veda H. Belting, *Art History after Modernism*, cit., p. 164, per l'espressione cit. Cfr. anche ivi, p. 142; Id., *Bild-Anthropologie*, cit., p. 15; e Id. - B. Viola, *A Conversation*, cit., p. 208. Ultimamente, come precisazione ulteriore, è la prospettiva antropologica a essere indicata come «nuovo approccio all'iconologia». Così, il seminario organizzato nel 2003 al Collège de France – e che ha visto la partecipazione di studiosi quali Jean-Claude Schmitt, François Jullien, Serge Tisseron, Jean-Luc Nancy, Françoise Frontisi-Ducroux e Jean-Pierre Vernant – aveva per titolo *Corps et image. Pour une iconologie anthropologique* (cfr. Id., *Chaire européenne*, in "Annuaire du Collège de France", n. 103, 2002-2003, pp. 1027-1029: 1027-1028); così, ancora, il sottotitolo di un articolo recente: H. B., *Image, Medium, Body. A new Approach to Iconology*, cit. È significativo che questo articolo sia comparso in "Critical Inquiry", la rivista diretta da Mitchell (nominato ivi, p. 302).

[39] W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago - London 1986, p. 2.

[40] Per questa caratterizzazione, cfr. E. Wind, *Il concetto di «Kulturwissenschaft» in Warburg…*, cit., p. 44; R. Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Niemeyer, Tübingen 1987, pp. 179-185; M. Diers, *Mnemosyne oder das Gedächtnis der Bilder*, cit., p. 91; e l'articolata disamina di G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, cit., pp. 452-505. Il riferimento va innanzitutto a tutti i materiali preparatori per il progetto, come è noto non portato a compimento, di un *Bilderatlas* (per il quale si veda A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini* (1929) (*Opere*, vol. II, 1), tr. it. di B. Müller e M. Ghelardi, Aragno, s. l. [Torino] 2002).

[41] Per la critica alla storia dell'arte unica, cfr. H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. XI-XV, 6, 31-41; Id., *La fin d'une tradition?*, cit., pp. 5, 9-12.; Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 52-60, 68-77, 112-113, 171-179 e *passim*; e Y. Michaud, intervista cit., p. 96. Si veda anche *supra*, capp. I e IV.

[42] Celebre, a questo proposito, fu la ricerca che Horace Miner pubblicò nel 1956 sui 'Nacirema', nome che, letto al contrario, rivela che il gruppo di cui vengono descritti comportamenti e rituali come se si trattasse di una cultura "primitiva" non corrisponde altro che agli americani. Cfr. H. M., *Body Ritual among the Nacirema*, in "American Anthropologist", 58, 1956, pp. 503-507, rist. in C.P. Harvey (ed.), *Understanding and Managing Diversity. Readings, Cases and Exercises*, Prentice Hall, Upper Saddle River 2005².

[43] Per le critiche al *posthistoire* e al *bricolage*, cfr. *supra*, cap. II; per quelle al museo immaginario, cap. V. Per la consapevolezza di muoversi in un contesto non più eurocentrico, si vedano H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 171 e 192; Id., interventi alla Round Table *Zur Problematik herkömmlicher Theorie- und Begriffsbildung…*, cit., pp. 137 e 138; e Id., *Hybride Kunst?*, cit., *passim*. Vista la critica al *bricolage*, appare perlomeno non così certo che l'esigenza beltinghiana di indagare la propria cultura con lo sguardo dell'etnologo possa essere intesa come un riferimento allo «sguardo da lontano» teorizzato da Claude Lévi-Strauss, come invece ritiene B. Waldenfels, *Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes*, in G. Boehm (Hrsg.), *Homo pictor*, Saur, München - Leipzig 2001, pp. 15-31: 30, n. 33. L'osservazione di Waldenfels finisce per fare il paio con la critica, di segno affatto opposto, secondo cui Belting mancherebbe di «sensibilità etnografica» (così M. Camille, recensione cit., p. 517).

[44] Così qualche anno fa in una conferenza: A. M. Cirese, *L'Europa degli etnologi*, Cagliari 28/3/1996. Cfr. anche Id., *Per un'antropologia post-anti-etnocentrica. Un voluto e polemico gioco di parole* (1991), in *Il dire e il fare nelle opere dell'uomo*, Bibliotheca, Gaeta 1998, pp. 109-143. Ringrazio Federica Pau per la segnalazione di questo saggio.

[45] Cfr. H. Belting, *Bild-Anthropologie*, cit., pp. 9 e 63-65; anche Id., *Der Ort der Bilder*, in Id. - L. Haustein (Hrsg.), *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*, Beck, München 1998, pp. 34-53: 39-40; Id., *Der Ort unserer Bilder*, in O. Breidbach - K. Clausberg (Hrsg.), *Video Ergo Sum. Repräsentation nach innen und außen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften*, Hans-Bredow Institut, Hamburg 1999, pp. 287-297: 290; e Id., *Mediale Bilder*, in "Ethik & Unterricht", 13, n. 2, 2002, pp. 4-7: 7. Il riferimento è M. Augé, *Un etnologo nel metrò* (1986), tr. it. di F. Lomax, Elèuthera, Milano 1992; e Id., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* (1992), tr. it. di D. Rolland, Elèuthera, Milano 1993. Cfr. anche H. Belting, *Der Ort unserer Bilder*, cit., p. 289; Id., *Art History after Modernism*, cit., pp. 4 e 181; e Id., *Das Museum*, cit., p. 655, in cui è ripreso favorevolmente il termine '*surmodernité*'. Cenni ad Augé anche ivi, pp. 653-654; ancora in Id., *Der Ort unserer Bilder*, cit., p. 292; Id., *Sisyphos oder Prometheus? Zu Kunst und Technologie heute*, cit., p. 183; Id., *Zu einer Anthropologie des Bildes*, *Vorwort* a Id. - D. Kamper (Hrsg.), *Der zweite Blick*, cit., pp. 7-10: 8; Id., *Warum immer noch Kunst? Erinnerungen an Sisyphos*, in A. Stepken (Hrsg.), *Lesebuch. Badischer Kunstverein 1999-2001*, Badisches Kunstverein, Karlsruhe 2001, pp. 2-9: 4; e in Id., *Sisyphos oder Prometheus? Überlegungen zu Kunst und Technologie*, cit., p. 54.

[46] Non a caso Belting, come già ricordato nell'Introduzione, è stato considerato, a mo' di slogan, «la risposta "tedesca" alla *visual culture*» di area anglosassone.

[47] Cfr. in proposito A.-M. Bonnet - G. Kopp-Schmidt, *Am Anfang war das Bild*, Vorwort a Eaed. (Hrsg.), *Kunst ohne Geschichte?*, cit., pp. 7-11: 10.

[48] Cfr. M. Augé, *Un etnologo nel metrò*, cit., pp. 29ss.; anche Id., *Nonluoghi*, cit., sopr. pp. 13-42; P. Ricœur, *La funzione ermeneutica della distanziazione* (1975), in *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica* (1986), tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1989, pp. 97-113; Id., *Tempo e racconto*, vol. III, *Il tempo raccontato* (1985), tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1988, pp. 213-240; E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, cit., vol. I, pp. 346-347 e, in maniera meno esplicita, pp. 262-263, 305-307; anche Id., *La dogmatica moderna nella storiografia del diritto e della cultura* (1959, 1962), in *Diritto metodo ermeneutica. Scritti scelti*, Giuffrè, Milano 1991, pp. 495-521: 500-501. Per un confronto, seppur rapido, tra Ricœur e Betti in proposito, si veda F. Bianco, *La* Teoria generale della interpretazione…, cit., pp. 32-33.

[49] In questo senso, il discorso sullo sguardo dell'etnologo non ci appare meramente «polemico» e «retorico», e non, come sarebbe auspicabile, «comunicativo» e «dialettico», come invece sembra a O. K. Werckmeister, recensione cit., p. 9.

[50] Cfr. *supra*, cap. IV.

[51] Cfr. H. Belting, *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. 31-41; Id., *La fin d'une tradition?*, cit., sopr. pp. 4-6, 9-12; Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 21-23, 171-179, 200; e Id., *L'histoire de l'art au tournant*, cit., pp. 96-97.

[52] Id., *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 164.

[53] Secondo Belting, «lo stato delle cose è indicato solo di traverso dall'etichetta "plura-

lismo", perché questo concetto risale a un altro tempo, che ancora conosceva l'opposto del pluralismo» (ivi, p. 185). Cfr. anche, nel quadro di un discorso critico su transculturalismo e globalizzazione, Id., *Hybride Kunst?*, cit., p. 19 e *passim*.

[54] Cfr. in proposito O.K. Werckmeister, recensione cit., pp. 2-3. Werckmeister (cit., p. 2) ritiene che in *Bild und Kult* abbiamo ancora a che fare ancora con la "grande narrazione" (*große Erzählung*), per cui le pagine di *Das Ende der Kunstgeschichte* qui richiamate rappresenterebbero una sorta di autocritica inconfessata. Come però stiamo per vedere, se un'autocritica è presente, questa è tuttavia posteriore al libro del 1995; essa riguarda comunque la "grande narrazione", quale è incorporata per es. in una storia universale dell'immagine, ma non il procedimento narrativo in sé: non solo, infatti, questo è presente e rivendicato nello stesso *Das Ende der Kunstgeschichte* (come notano A.-M. Bonnet - G. Kopp-Schmidt, *Am Anfang war das Bild*, cit., pp. 9-11), ma è ancora difeso nell'edizione inglese di *Das unsichtbare Meisterwerk*, del 2001 e quindi contemporanea di *Bild-Anthropologie* (cfr. H. Belting, *The Invisible Masterpiece*, cit., pp. 16-17). Da notare, a margine, che in Germania è comune l'uso dell'espressione '*große Erzählung*' per indicare concetti differenti tra loro, quali i *grand récits* di Lyotard o i *master narratives* di Danto, o anche, come in questo caso, il *verbindliches Erzählschema* di Belting.

[55] Possiamo leggere in questo stesso senso il cenno critico di M. Schmid, recensione a H. B., *Das Ende der Kunstgeschichte*, in "Kunst + Architektur in der Schweiz", 47, n. 4, 1996, pp. 435-436: 436, secondo cui «Belting taglia la strada alle stesse sue analisi della scena artistica attuale restando fedele all'idea di una storia universale dell'arte e, con ciò, di una narrazione ricca di senso in un mondo non trasparente».

[56] Cfr. H. Belting, *Foreword* a *Likeness and Presence*, cit., p. xxii (e in proposito *supra*, capp. I e V); e poi Id., *Zu einer Anthropologie des Bildes*, cit., p. 9 (in cui si dice che «una storia delle immagini acquisirebbe il suo senso genuino […] in un'antropologia»); Id., *Bild-Anthropologie*, cit., pp. 7-10; Id., *Das echte Bild*, cit., p. 217; e K. Sachs-Hombach, intervista cit., pp. 117-118; ma anche, per un'articolazione leggermente diversa, H.B., *Image, Medium, Body*, cit., pp. 302-303. A questo proposito, Bernadette Collenberg-Plotnikov ravvisa, assai criticamente, una «radicale destoricizzazione della materia» (B.C.-P., *Die Funktion der Kunst im Zeitalter der Bilder*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 50, n. 1, 2005, pp. 139-153: 146).

[57] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 168-169 e 202; e, per i riferimenti a Mitchell e al «nuovo tipo di iconologia», i luoghi cit. *supra*, n. 37. Cfr. comunque anche K. Sachs-Hombach, intervista cit., pp. 119-120, dove '*Kunstgeschichte*' e '*Kunstwissenschaft*' appaiono come sinonimi.

[58] H. Belting, *Bild-Anthropologie*, cit., p. 7. È vero, come osserva Arthur C. Danto, che già nel primo libro sulla fine della storia dell'arte Belting «registrava il fatto che l'arte non sembrava […] più avere la possibilità di una storia a sviluppo progressivo» (A. C. D., *After the End of Art*, cit., p. 62): ciò che successivamente viene meno è la fiducia in una concezione lineare anche nei confronti della storia dell'immagine. Per un'affermazione esplicita, cfr. H. Belting, *Das echte Bild*, cit., p. 217. Nota il venir meno della fede in uno sviluppo lineare nel secondo libro sulla fine della storia dell'arte B. Collenberg-Plotnikov, *Die Funktion der Kunst im Zeitalter der Bilder*, cit., p. 145.

[59] Gli scritti in questione sono: H. Belting, *Langage et réalité dans la peinture monumentale publique en Italie au Trecento*, tr. fr. di C. Birlauf-Bonnet, in X. Barral i Altet (éd.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, vol. III, cit., pp. 491-509; Id., *Remarks on Communal Paintings in the Fourteenth Century in Siena and Pisa*, in "Studia artium orientalis et occidentalis", II, n. 2, 1985, pp. 11-16; Id., *The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento:* Historia *and Allegory*, in "Studies in the History of Art", 16, 1985, pp. 151-168; Id., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes. Zwei öffentliche Medien an einer Epochenschwelle*, in R. Herzog - R. Koselleck (Hrsg.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, "Poetik und Hermeneutik", XII, Fink, München 1987, pp. 53-79; e Id. - D. Blume (Hrsg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, cit.

[60] Per ragioni in primo luogo di carattere cronologico, tralasciamo altresì di occuparci di una serie di studi dedicati, in definitiva, alle vicende dell'*historia* agli albori dell'età dell'arte. Tale è il caso di un gruppo di scritti dedicati al primo secolo della pittura fiamminga, da H. B. - D. Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler*, cit. (la cui tesi è che van Eyck diede vita, nel *medium* della pittura su tavola, a un nuovo linguaggio di carattere narrativo); a quella sorta di *catalogue raisonné* rappresentato da H. B. - C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, cit. (la definizione di *catalogue raisonné* è degli stessi autori: cfr. ivi, p. 7; e M. O. Renger, recensione

cit., p. 454).); fino al più recente, e di taglio più divulgativo, H. B., *Hieronymus Bosch. Garten der Lüste*, Prestel, München - Berlin - London - New York 2002. Evitiamo inoltre di prendere in considerazione quegli scritti in cui si seguono le vicende della pala d'altare e le sue trasformazioni nel Rinascimento italiano, vicende in cui, per Belting, è centrale il ruolo del concetto di *historia* secondo l'accezione datane da Leon Battista Alberti: ci riferiamo soprattutto a Id., *Giovanni Bellini. La Pietà*, cit.; ma sull'argomento cfr. anche Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 59-61; e Id., *Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild*, cit., pp. 173-180.

[61] Cfr. i cenni contenuti in Id., *La fin d'une tradition?*, cit., p. 8; Id., *La fine della storia dell'arte…*, cit., pp. 30-31 (che, in quanto il testo originale è del 1983, è un'aggiunta fatta appositamente all'edizione italiana); Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 9; e Id., *Foreword* a *Likeness and Presence*, cit., p. xxi.

[62] Id., *La fin d'une tradition?*, cit., p. 7. Cfr. Id., *Langage et réalité…*, cit., p. 500. Gli affreschi lorenzettiani (1338-1339, Siena, Palazzo Pubblico) sono riprodotti in appendice al volume *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*. Belting conosce e discute la letteratura, vastissima, su queste opere (cfr. Id., *Das Bild als Text*, cit., pp. 37 e 61, n. 26) e, come esempi dei due principali orientamenti, menziona G. Rowley, *Ambrogio Lorenzetti*, 2 voll., Princeton University Press, Princeton 1958, visto come rappresentante della tendenza storico-formalista, e N. Rubinstein, *Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXI, n. 3-4, 1958, pp. 179-207, visto come esponente dell'interpretazione iconologica e "politica" (così H. B., *La fin d'une tradition?*, cit., p. 12, n. 16). Egli aggiunge, comunque, che la sua interpretazione potrebbe provocare maggiori diffidenze presso i sostenitori di una storia dell'arte autonoma, piuttosto che presso gli studiosi di altre discipline, tra i quali lo stesso Nicolai Rubinstein, di formazione storico (cfr. Id., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., pp. 68-69; e Id., *Das Bild als Text*, cit., pp. 37).

[63] Cfr. H. B., *La fin d'une tradition?*, cit., p. 7; Id., *Langage et réalité…*, cit., p. 506 e, più diffusamente, 500-509; Id., *Remarks on Communal Paintings…*, cit., p. 12; e Id., *Das Bild als Text*, cit., p. 45.

[64] Così H. Belting, *Das Bild als Text*, cit., pp. 36-37. Cfr. anche Id., *Langage et réalité…*, cit., pp. 506-507; Id., *Remarks on Communal Paintings…*, cit., p. 13; Id., *The New Role of Narrative…*, cit., pp. 165-166; e Id., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., p. 68. Cfr. B. Kempers, *Gesetz und Kunst. Ambrogio Lorenzettis Fresken im Palazzo Pubblico in Siena*, in H. Belting - D. Blume (Hrsg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, cit., pp. 71-84: sopr. 74-76 – il testo a cui Belting rimanda in proposito – che parla di una pluralità di modelli da rintracciare nel quadro delle leggi comunali. Già negli anni '70, commentando il ciclo pittorico della Basilica Superiore di Assisi, Belting affermava che testare le immagini in base alla loro corrispondenza coi testi non poteva essere né l'unico e nemmeno il primo compito dell'interprete; piuttosto, alla domanda retorica «Se però ci separiamo da testi dati, quale criterio ci resta ancora per assolvere il compito di spiegare adeguatamente un programma?», egli rispondeva: «Restano le *immagini*» (H. B., *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*, cit., p. 37).

[65] Cfr. Id., *La fin d'une tradition?*, cit., p. 7; Id., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., p. 68; e Id., *Das Bild als Text*, cit., p. 36. Si vedano, in proposito, le considerazioni di M. M. Donato, *La "bellissima inventiva": immagini e idee nella Sala della Pace*, in E. Castelnuovo (cur.), *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, Electa, Milano 1995, pp. 23-41: 24-26, che cita quella di Belting come lettura globale, né solo allegorica, né solo realistica (p. 25).

[66] Cfr. H. Belting, *Das Bild als Text*, cit., p. 23, da cui provengono le espressioni cit. La prima cit. è ripresa da L. Green, *Chronicle into History. An Essay on the Interpretation of History in Florentine Fourteenth-Century Chronicles*, Cambridge University Press, Cambridge 1972, p. 3; ma è tutta l'argomentazione di Belting ad apparire debitrice delle considerazioni svolte nell'introduzione di questo libro (ivi, pp. 1-8). Sul tema, cfr. anche H. Belting, *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., pp. 53-54; e Id., *Bilder in der Stadt*, cit., p. 9.

[67] Il riferimento è al già cit. H. B., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*. Cfr. Id., *Das Bild als Text*, cit., p. 60, dove si avverte il lettore delle differenze intercorrenti tra le due stesure del saggio.

[68] Cfr. Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 501-503 e 460-461. L'espressione cit. è a p. 461. La critica di una separazione troppo netta tra era dell'immagine ed età dell'arte è mossa soprattutto da A. Apesos, recensione a H. B., *Likeness and Presence*, in "The New Art Examiner", 22, n. 4, 1994, pp. 53-54: 54; da G. Howes, *A Kind of Painted Act of Speech*, cit., p. 19; e, in maniera più sfumata, da O. Christin, *A l'image de Dieu*, cit., p. VII. Ma cfr.

anche, indirettam., J.-C. Schmitt, *Une histoire «critique» des images chrétiennes*, recensione a O. Cristin - D. Gamboni (éds.), *Crise de l'image religieuse – Krise Religiöser Kunst*, in "Le monde", 2/6/2000, suppl. "Le monde des livres", p. VIII; e M. V. Schwarz, *Visuelle Medien im christlichen Kult*, cit., pp. 178-179.

[69] Cfr. H. Belting, *La fin d'une tradition?*, cit., p. 7 (da cui proviene l'espressione cit.); e Id., *Bilder in der Stadt*, cit., pp. 8-9.

[70] Cfr. Id., *Das Bild als Text*, cit., p. 30, da cui proviene l'espressione cit.

[71] Cfr. in proposito M. M. Donato, *Immagini e iscrizioni nell'arte 'politica' fra Tre e Quattrocento*, in C. Ciociola (cur.), *«Visibile parlare». Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Cassino 1992), Esi, Napoli 1997, pp. 341-396: 346.

[72] Cfr. H. Belting, *Das Bild als Text*, cit., p. 30; e Id., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., pp. 60-61. Il riferimento di Belting è E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* (1958), tr. it. di F. Codino, Feltrinelli, Milano 1979², pp. 268-274. Si vedano poi W. Iser, *La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione d'efficacia della prosa letteraria* (1970), tr. it. di P. Laffi, in R. Ruschi (cur.), *Estetica tedesca oggi*, Unicopli, Milano 1986, pp. 161-187; e Id., *L'atto della lettura*, cit., *passim*.

[73] Cfr. *supra*, cap. III.

[74] H. Belting, *Das Bild als Text*, cit., p. 30. Cfr. anche ivi, p. 48, e, per il riferimento a Kemp, pp. 29-30 e n. 23, p. 61.

[75] Cfr. Id., *Das Bild als Text*, cit., pp. 32-33. La cit. è a p. 32. Negli stessi termini anche Id., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., pp. 64-65. Il rimando a Goodman, per la verità un po' sbrigativo e generico, compare in entrambi i testi, risp. a p. 62, n. 35, e a p. 65, n. 31. Per esso, si veda N. G., *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli* (1968), tr. it. a cura di F. Brioschi, Net, Milano 2003, pp. 226-228.

[76] Così H. Belting, *Bilder in der Stadt*, cit., p. 8.

[77] Cfr. Id., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., p. 69; e Id., *Das Bild als Text*, cit., p. 37, con riferimento a J. von Schlosser, *Poesia e arte figurativa nel Trecento*, tr. it. di R. Bianchi Bandinelli, in "La critica d'arte", III, n. 3, 1938, pp. 81-90: sopr. 83-86; e ad A. Schmarsow, *Italienische Kunst im Zeitalter Dantes*, 2 voll., Filser, Augsburg 1928, vol. I, sopr. pp. 1-11.

[78] Cfr. op. ult. cit., pp. 4-5; e J. von Schlosser, *Poesia e arte figurativa nel Trecento*, cit., p. 85, da cui proviene l'espressione cit.

[79] H. Belting, *Das Bild als Text*, cit., p. 24. Cfr. anche Id., *La fin d'une tradition?*, cit., p. 8.

[80] Id., *Das Bild als Text*, cit., p. 24.

[81] Cit. tratte risp. ivi, pp. 29 e 34.

[82] Cfr. ivi, pp. 34-35. Le espressioni sono a p. 34: Belting le trae da J. V. Fleming, *The* Roman de la Rose. *A Study in Allegory and Iconography*, Princeton University Press, Princeton 1969, p. 12, che si sta riferendo ai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino.

[83] H. Belting, *Das Bild als Text*, cit., p. 35.

[84] Cfr. Id., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., p. 79; e Id., *Das Bild als Text*, cit., pp. 59-60. Il riferimento beltinghiano è Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, a cura di F. Egidi, 4 voll., Società filologica romana, Roma 1905-1927, rist. anast. Arché, Milano 1982, vol. I, p. 14 (commento in latino al *Proemio*): «ad intentionem reducuntur spiritualem» (espressione riportata in entrambi i saggi di Belting sopraccitati, risp. p. 79 e p. 60).

[85] Cfr. H. Belting, *Das Bild als Text*, cit., p. 36, da cui provengono le espressioni cit. Negli stessi termini anche Id., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., p. 68. Esplicitamente concorde F. Brugnolo, *"Voi che guardate…". Divagazioni sulla poesia per pittura del Trecento*, in C. Ciociola (cur.), *«Visibile parlare»*, cit., pp. 305-339: 310, che basa la sua lettura del testo del ciclo del *Buono e Cattivo Governo* sullo «stretto rapporto» che il suo linguaggio rivela «con la funzione essenzialmente argomentativa e contestuale dell'affresco» (ivi, p. 321). Si veda anche la posizione più articolata di M. M. Donato, *Immagini e iscrizioni nell'arte 'politica'…*, cit., pp. 368-369, 378, 392-396.

[86] Cfr. H. Belting, *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., p. 61; e Id., *Das Bild als Text*, cit., p. 30. Per Auerbach, cfr. le pp. cit. alla nota 70.

[87] Così S. Romano, *L'immagine di Roma, Cola di Rienzo e la fine del Medioevo*, in M. Andaloro - Ead. (cur.), *Arte e iconografia a Roma*, cit., pp. 227-249: 232. Cfr. anche ivi, pp. 246-249.

[88] La cit. proviene da A. Petrucci, *Il volgare esposto: problemi e prospettive*, in C. Cio-

ciola (cur.), *«Visibile parlare»*, cit., pp. 45-58: 57. Cfr. anche C. Frugoni, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1983, p. 160; e G. Ortalli, *Comunicare con le figure*, in E. Castelnuovo - G. Sergi (cur.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. III, cit., pp. 477-518: 510-511.

[89] Contro questa visione, per la verità dalla Romano soltanto adombrata, cfr. in via propedeutica (di fronte a una letteratura sterminata) M. Joly, *Introduzione all'analisi dell'immagine* (1994), tr. it. di D. Buzzolan, Lindau, Torino 1999, pp. 49-51.

[90] Per suggerimenti in tal senso, cfr. fra gli altri S. Romano, *L'immagine di Roma, Cola di Rienzo e la fine del Medioevo*, cit., pp. 248-249, dove l'autrice si riferisce in particolare a Francesco da Barberino; A. Petrucci, *La scrittura fra ideologia e rappresentazione*, in F. Zeri (cur.), *Storia dell'arte italiana*, parte III, *Situazioni momenti indagini*, vol. II, *Grafica e immagine*, tomo I, *Scrittura Miniatura Disegno*, Einaudi, Torino 1980, pp. 3-123: 16-17; C. Ciociola, *«Visibile parlare»: agenda* (1989), Università degli Studi di Cassino, Cassino 1992, *passim*; L. Bolzoni, *La rete delle immagini*, cit., pp. 20-35, in cui il discorso è riferito al *Trionfo della morte* del Camposanto di Pisa; Ead., *Educare lo sguardo, controllare l'interiorità: usi delle immagini nella predicazione volgare del Tre e Quattrocento*, in E. Castelnuovo - G. Sergi (cur.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. III, cit., pp. 519-549: *passim*; e ancora il breve rimando, rivolto al ciclo del *Buono e Cattivo Governo*, in B. Roeck, *Macht und Ohnmacht der Bilder*, cit., p. 57 (che nel continuo, pp. 57-59, accenna anche a Cola di Rienzo e a Francesco da Barberino).

[91] Cfr. *supra*, cap. III.

[92] Cfr. H. Belting, *Das Bild als Text*, cit., pp. 59-60. Le espressioni cit. sono entrambe a p. 60. Parimenti anche Id., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., p. 79.

[93] Cfr. Id., *Langage et réalité…*, cit., pp. 494-495; Id., *Remarks on Communal Paintings…*, cit., pp. 14-15; Id., *The New Role of Narrative…*, cit., sopr. pp. 59-64; Id., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., pp. 62-67; e Id., *Das Bild als Text*, cit., pp. 31-34.

[94] Dante, *Convivio*, II, xi, 14-15 e 25-26 (cit. in H. Belting, *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., p. 74; Id., *Bilder in der Stadt*, cit., p. 8; e in Id., *Das Bild als Text*, cit., p. 44).

[95] Cit. tratte, nell'ordine, da P. D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma - Bari 2001, p. 199; e da H. Belting, *The New Role of Narrative…*, cit., p. 159. Cfr. anche Id., *Langage et réalité…*, cit., pp. 500-502. Le considerazioni di D'Angelo non sono comunque riducibili a questa formulazione, che abbiamo scelto per la sua icasticità: cfr. P. D'A., cit., p. 21. Belting poteva trovare la lettura da lui criticata per es. in G. Rowley, *Ambrogio Lorenzetti*, cit., vol. I, pp. 115-122, secondo cui l'«unicità» del paesaggio del *Buon Governo* è dovuta al fatto che qui si ha «la prima manifestazione, nella pittura europea occidentale, di alcuni tra i principi-base della natura» (ivi, p. 115). Sostanzialmente nello stesso ordine di Belting M. M. Donato, *La "bellissima inventiva"*, cit., pp. 35-37, che in nota (n. 92, p. 41) menziona lo studioso tedesco tra coloro i quali hanno insistito «sul carattere non 'vedutistico' ma 'concettuale', nonostante la resa realistica» dell'affresco. Implicitamente concorde anche B. Kempers, *Gesetz und Kunst*, cit., p. 78 (da cfr. anche per le considerazioni seguenti).

[96] Cit. tratte nell'ordine da H. Belting, *The New Role of Narrative…*, cit., p. 159; e da Id., *Das Bild als Text*, cit., p. 60.

[97] Op. ult. cit., p. 60. Sulla questione, cfr. anche ivi, pp. 36-38, 44 e 45; Id., *Remarks on Communal Paintings…*, cit., p. 15; e Id., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., p. 79.

[98] Cfr. R. Barthes, *Retorica dell'immagine* (1964), tr. it. di G. Bottiroli, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III* (1982), Einaudi, Torino 2001², pp. 22-41: 27-31. Le espressioni cit. sono a p. 30.

[99] Sul rapporto parola-immagine, più articolate, anche per il diverso contesto in cui agiscono, altre posizioni, quali per es. quelle di B. Kiilerich, *A che cosa serve un nome? Iscrizioni di nomi e di epiteti nelle immagini bizantine: usi e significati*, in A. C. Quintavalle (cur.), *Medioevo: immagine e racconto*, cit., pp. 87-95, dipendente, almeno in minima parte, da Barthes (cfr. ivi, p. 93 e n. 35, p. 95); e di F. Sabatini, *Voci nella pietra dall'Italia mediana. Analisi di un campione e proposte per una tipologia delle iscrizioni in volgare*, in C. Ciociola (cur.), *«Visibile parlare»*, cit., pp. 177-222: 177-188, che, proponendo invece una distinzione alternativa e indipendente da quella di Barthes, riscontra nelle immagini dal tardo Medioevo in avanti «iscrizioni in funzione di un testo figurativo», «iscrizioni in 'simbiosi' con un testo figurativo» e «iscrizioni indipendenti» (si veda in particolare la tabella riassuntiva, ivi, p. 185).

[100] H. Belting, *Bilder in der Stadt*, cit., p. 8.

[101] Cfr. Id., *The New Role of Narrative…*, cit., pp. 151-152 e 154-156. Le cit. provengono dalle pp. 155-156.

[102] Cfr. Id., *Das Bild als Text*, cit., p. 28, per il confronto coi nuovi *media*, e pp. 25-28 e 39-42, per il commento sugli affreschi di Cola. Le espressioni cit. sono a p. 25. Cfr. anche Id., *Langage et réalité…*, cit., pp. 491-493 e 496-499; e Id., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., pp. 55-58. La fonte di Belting è Anonimo romano, *Cronica* (metà XIV sec.), XVIII, sopr. 1-340 (ed. critica a cura di G. Porta, Adelphi, Milano 1979, pp. 145-154).

[103] Cfr. V. I. Stoichita - D. Martens, recensione a H. B. - C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, in "The Art Bulletin", LXXVIII, n. 4, 1996, pp. 733-735, *passim*. L'espressione cit. è a p. 735. Di segno affatto opposto la lettura di Michael Viktor Schwarz, secondo cui, rispetto a studi precedenti quali *Das Bild und sein Publikum* e *Bild und Kult*, «tentativi pionieristici di una scienza dell'arte orientata nel senso di una storia dei media», quest'ultimo libro rappresenterebbe «un ritorno a paradigmi tradizionali della storia dell'arte» (cit. tratte da M. V. S., *Visuelle Medien im christlichen Kult*, cit., risp. pp. 16 e 253). Si tratta invece di notare, in aggiunta a quanto sostenuto da Stoichita e Martens, la presenza di aperture in direzione antropologica, più forti di quelle già presenti in *Bild und Kult*: cfr. H. Belting - C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, cit., pp. 10 e 51-62.

[104] Per un primo orientamento in proposito, cfr. M. V. Schwarz, voce *Medienwissenschaft*, cit., sopr. pp. 234-235. Per Belting, cfr. *supra*, capp. III e IV.

[105] Cfr. H. Belting, *Das Bild als Text*, cit., p. 60, da cui proviene l'espressione cit. Anche ivi, pp. 24 e 53.

[106] Cfr. M. Bryl, *Historia sztuki...*, cit., pp. 247-248; anche Id., *Między wspólnotą inspiracji a odrębnością tradycji*, cit., pp. 249-250. I saggi sulla pittura monumentale non sono presi in considerazione dallo studioso polacco.

[107] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 164-171; e, in proposito, anche per le considerazioni seguenti, M. Bryl, *Historia sztuki...*, cit., pp. 263-264.

[108] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 166. Cfr. anche Id., *L'histoire de l'art au tournant*, cit., pp. 97-98. Su come la situazione, a pochi anni di distanza (2004), appaia mutata in Germania, si veda il commento ironico, da spettatore esterno, di C. S. Wood, recensione cit., p. 370, secondo cui «gli studi sui media sono divenuti un paradigma dominante all'interno del mondo accademico di lingua tedesca, a tal punto che gli storici dell'arte americani difficilmente possono immaginarselo, eccetto forse che nei loro incubi». Non è mancato chi, in questo contesto, ha auspicato il compimento di un *medial turn* nella storia dell'arte: così M. V. Schwarz, *Visuelle Medien im christlichen Kult*, cit., pp. 13 e 251-253; cfr. in proposito la recensione di C. Kruse, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", n. 88, 14/4/2003, p. 43. Il libro di Schwarz è non a caso nominato da C. S. Wood, recensione cit., p. 373, n. 4.

[109] H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., nell'ordine pp. 166 e 167.

[110] Ivi, p. 167.

[111] Cfr. *supra*, cap. IV.

[112] Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., pp. 166 (da cui proviene l'affermazione cit.) e 167.

[113] Cfr. Id., *Bild-Anthropologie*, cit. pp. 26-27 e ss.; anche Id., *Mediale Körper*, cit., pp. 739-740 e *passim*; Id., *Mediale Bilder*, cit., pp. 6-7; e Id., *Image, Medium, Body*, cit., pp. 302 e 304-305. Su alcune ambiguità e debolezze teoriche nell'uso della nozione di *medium* in *Bild-Anthropologie*, si soffermano T. Reitz, *Der Mensch im Bild. Konservative Alternativen zur Kunstgeschichte*, recensione a H. B. *Bild-Anthropologie*, e a G. Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an*, in "Philosophische Rundschau", 50, n. 2, 2003, pp. 169-177: 172; e C. S. Wood, recensione cit., p. 371.

[114] Sui punti di concordanza rivendicati di recente da Belting, cfr. K. Sachs-Hombach, intervista cit., pp. 120-122. Cfr. anche H. B., *Das echte Bild*, cit., pp. 33-35 e 87. Al di là di questi punti, e delle differenze che stiamo per dire, un'analogia è riscontrabile anche a proposito del tema della fine della storia dell'arte. Senza dubbio, Belting potrebbe sottoscrivere, a questo riguardo, tali affermazioni: «L'arte non è un'invariante della condizione umana, ma una nozione tardiva propria dell'Occidente moderno e di cui nulla assicura la perennità. Questa astrazione mitica ha attinto la propria legittimità a una "storia dell'arte" non meno mitologica, ultimo rifugio del tempo lineare utopico» (R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, cit., p. 125). Osserviamo inoltre che il corso tenuto da Belting nel 2003 al Collège de France aveva anch'esso per oggetto la storia dello sguardo. Cfr. H. Belting, *Chaire européenne*, cit., p. 1028. A un accostamento accenna L. Bradamante, *Hans Belting*, cit., p. 34, benché in una prospettiva in cui risulta parzialmente sfocato il contributo di *Bild und Kult*.

[115] Una critica analoga, a proposito del passaggio dall'era dell'arte all'era del visivo, in M. Joly, *Introduzione all'analisi dell'immagine*, cit., pp. 19-20. Cfr. R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, cit., pp. 40-62 per la differenza tra visibile e leggibile (l'espressione cit. è a p. 46); pp. 181-185 per la presentazione dell'era degli idoli; e pp. 217-291 per la caratterizzazione dell'era del visivo.

[116] Cfr. H. Belting, *Langage et réalité…*, p. 495; Id., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., p. 64; e Id., *Das Bild als Text*, cit., p. 32, in cui lo studioso si richiama a M. Schapiro, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs* (1969), in *Selected Papers*, vol. IV, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, Braziller, New York 1994, pp. 1-32; Id., *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo* (1973), tr. it. di S. Boschi, Pratiche, Parma 1992²; e J. S. Ackerman, *On Rereading "Style"*, in "Social research", 45, n. 1, 1978, pp. 153-163: 158. Belting sembra trascurare il fatto che quella da lui citata non è l'opinione di Ackerman, ma solo un passaggio della sua argomentazione, che tiene conto, in un primo istante, soltanto di un'accezione, giudicata dallo stesso studioso statunitense troppo letterale, del concetto di stile come linguaggio in Schapiro. Per l'intero sviluppo dell'argomentazione, cfr. ivi, pp. 157-160.

[117] Per i riferimenti di Belting a Schapiro, oltre ai luoghi cit. nella nota precedente, cfr. anche H. B., *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*, cit., p. 37, n. 21. La critica a cui facciamo riferimento è stata mossa per es. da R. Lindekens, *De l'iconographie à la sémiologie*, recensione a M. Schapiro, *Words and Pictures*, in "Semiotica", 14, n. 2, 1975, pp. 175-180. Per una lettura più articolata, cfr. invece H. Damisch, *Six Notes in the Margin of Meyer Schapiro's* Words and Pictures, in "Social research", 45, n. 1, 1978, pp. 15-35.

[118] H. Belting, *Das Bild als Text*, cit., p. 32 (cit. leggermente adattata per conformarsi al contesto: i verbi al passato sono stati trasposti al presente). Cfr. anche Id., *Langage et réalité…*, cit., p. 495; e Id., *Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*, cit., p. 64. Belting qui parafrasa J. S. Ackerman, *On Rereading "Style"*, cit., p. 158: «Stile in questa formulazione è un mezzo per trattare insiemi di opere di un certo arco di tempo, luogo, gruppo o individuo, definendo, in analogia col linguaggio, quei tratti comuni che costituiscono un ordine e un modo di comunicazione».

Indice delle illustrazioni

Icona di Maria con angeli e santi, VII sec., Monastero del Sinai (da H. Belting, *Bild und Kult*, cit.) 23
Veronica, dal *Livre d'Heures* di Yolanda di Soissons, c. 1275-1285, New York, P. Morgan Library, ms. 729, fol. 15 (da H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, cit.)52 52
Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, 1311, Siena, Museo dell'Opera del Duomo, e altri musei (ricostruzione della fronte secondo J. White, da H. Belting, *Das Werk im Kontext*, cit.) 99
Madonna di San Sisto, c. 787-815, Roma, S. Maria del Rosario (da H. Belting, *Bild und Kult*, cit.) 131
Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo*, 1338-1339, Siena, Palazzo Pubblico (particolare, da W. Busch (Vorsitz), *Funkkolleg Kunst*, cit., Studienbegleitbrief Abbildungen) 177

Indice dei nomi

Ackerman, J. S., 187-88, 197.
Adorno, T. W., 9, 11, 18, 20, 100-01, 109.
Alberti, L. B., 161, 193.
Alpers, S., 28, 34, 62, 96.
Andaloro, M., 11, 21-22, 32, 64, 115-16, 120, 135, 153-54, 158, 194.
Anonimo Romano, 196.
Apesos, A., 193.
Arasse, D., 68.
Aristotele, 153.
Arnheim, R., 126-27, 156.
Atanasio il Grande, 153.
Auerbach, E., 179, 181-82, 194.
Auffarth, C., 156.
Augé, M., 174, 191.
Austin, J. L., 160.

Baader, H., 11.
Bach, F. T., 33.
Balkema, A. W., 18-19.
Barbu, D., 159.
Barnhurst, K. G., 65, 159.
Barral i Altet, X., 33, 192.
Barthes, R., 28, 34, 183-84, 195.
Baschet, J., 11, 66, 104.
Basilio il Grande, 153.
Bateson, G., 62.
Bätschmann, O., 65, 147, 150, 154, 161, 163, 165, 188.
Bauch, K., 27, 34, 67.
Baudrillard, J., 59, 71-72.
Baumgartner, M., 154.
Baxandall, M., 66.
Beck, H., 70.
Becker, O., 71.
Beckmann, M., 73.
Beeh, W., 70.
Benedict, P., 161.
Benjamin, W., 41, 54-59, 66, 70-72, 118, 153.
Berenson, B., 101, 109.
Bergot, F., 104.
Berliner, R., 39, 46, 65, 68.
Bernardo di Clairvaux, 67.
Berndt, A., 65, 70, 190.
Bertelli, C., 157, 159.
Bertolani, M. C., 157.
Beschin, G., 162.
Betti, E., 33, 101, 103, 105, 109, 145, 149-50, 158, 163-65, 174, 191.
Betzler, J., 19.
Beutler, C., 160.
Bevan, E., 155.
Bianco, F., 147-48, 163, 191.
Blickle, P., 152, 154, 161.
Blume, D., 154, 176, 192-93.
Blumenberg, H., 136, 159.
Boehm, G., 67, 82-85, 104, 150, 162, 191.
Bœspflug, F., 159.
Bologna, F., 103.
Bolzoni, L., 167, 188, 195.
Bonne, J.-C., 104.
Bonnet, A.-M., 18, 35, 72, 191-92.
Borchhardt-Birbaumer, B., 18.
Borgolte, M., 156.
Bradamante, L., 20, 35, 106, 152, 196.
Brandenburg, N., 155.
Brassat, W., 103.
Braudel, F., 158.
Braunroth, M., 160.
Bredekamp, H., 55, 59, 70-71, 152, 171, 189-90.
Breidbach, O., 191.
Brons, F., 189.
Brown, P., 132, 136, 155, 157, 159.
Brugnolo, F., 194.

Bryl, M., 18-20, 70, 84-86, 104-05, 148, 154-55, 163, 185, 196.
Bubner, R., 35, 58, 71.
Burckhardt, J., 46, 68, 72, 75-78, 82, 93-95, 97-98, 102-03, 107-08, 160, 172.
Burda, H., 189.
Burda-Stengel, F., 20.
Bürger, P., 20.
Busch, W., 14, 19, 83-86, 104-05, 107.

Cacciatore, G., 164.
Calvino, Giovanni (Calvin, Jean), 122, 142, 155, 161.
Cambi, F., 162.
Camille, M., 65, 115, 152-54, 188-89, 191.
Carchia, G., 69, 103, 106.
Carmichael, T., 188.
Casartelli Novelli, S., 152.
Castelnuovo, E., 152, 161, 193, 195.
Caviness, M. H., 65.
Cherchi, P., 33.
Christin, O., 151-52, 161, 188, 193.
Ciociola, C., 194-95.
Cirese, A. M., 173-74, 191.
Clausberg, K., 191.
Coellen, L., 89, 105.
Cola di Rienzo, 177, 182, 184, 195-96.
Collenberg-Plotnikov, B., 192.
Coroneo, R., 34.
Corrain, L., 73.
Cottin, J., 161.
Crimp, D., 106.
Cristellon, L., 162.
Cusatelli, G., 64.

D'Agostini, F., 164.
D'Angelo, P., 69, 195.
DaCosta Kaufmann, T., 161.
Damisch, H., 197.
Däniken, H.-P. von, 151.
Dankl, G., 33.
Dante Alighieri, 152, 176, 178-181, 183, 187, 195.
Danto, A. C., 19, 65, 92, 103, 106, 116, 153-54, 192.
de Tolnay, C., 30, 35.
Debray, R., 10, 67, 72, 135, 158, 185-87, 196-97.
Demus, O., 11.
Derrida, J., 24-25, 33.
Desideri, F., 55, 70.
Di Cesare, D., 164.
Diadoco di Fotica, 159.
Didi-Huberman, G., 50-51, 69, 72, 77, 102-03, 153-54, 189-90, 196.
Didron, A. N., 154.
Diers, M., 189-90.
Dilly, H., 14, 69, 72, 84, 104, 164.
Dilthey, W., 71, 78, 103, 148-49, 163-64.
Dionigi Areopagita, Pseudo, 155.
Dionisio da Furnà (Dionysios di Fourna-Agrapha), 154.
Dittmann, L., 106, 108, 163-64.
Dobschütz, E. von, 155.
Dolff-Bonekämper, G., 105.
Donandt, R., 102.
Donato, M. M., 193-95.
Doty, W. G., 65.
Doumergue, É., 142, 161.
Dray, W. H., 188.
Drews, J., 162.
Duby, G., 158.
Duccio di Buoninsegna, 60, 72, 98-101, 108, 179.
Duchamp, M., 102.
Dunand, F., 68.
Dupeux, C., 66.
Durand, G. (Durandus, Guglielmo Durante), 68.
Dürig, W., 67.
Duthuit, G., 29, 34, 88, 105.
Dvořák, M., 77-78, 102.

Eichberger, D., 107, 192.
Elsner, J., 155, 157.
Erichsen, J., 161-62.
Ermini Pani, L., 155.
Eusebio di Cesarea, 158.

Falla Castelfranchi, M., 155.
Fast, K., 105.
Fechner, G. T., 164.
Federico II di Svevia, 182.
Fehrenbach, F., 152.
Finney, P. C., 155, 161.
Fiore, F. P., 164.
Fiori, C., 158-59.
Fleming, J. V., 194.
Flores d'Arcais, F., 67.
Ford, B. J., 65.
Forster, K. W., 189.

Foucault, M., 29-30, 35, 158.
Fozio, 159.
Francesco da Barberino, 181, 194-95.
Franzini, E., 10.
Freedberg, D., 115-28, 130-31, 133, 136-37, 144, 153-56, 159, 162, 176.
Freiher von Campenhausen, H., 67.
Freiherr von Löhneysen, W., 109.
Friedländer, M., 72.
Friedrich, A., 105.
Frontisi-Ducroux, F., 190.
Frosini, V., 163.
Frugoni, C., 195.
Fuhrmann, M., 163.
Funke, M., 73.

Gadamer, H. G., 57, 63-64, 70-71, 73, 88-89, 105, 117, 135-36, 148-51, 154, 158, 162-65.
Gaehtgens, T. W., 68, 73.
Galard, J., 35.
Galilei, G., 159.
Gamboni, D., 152, 194.
Gantner, J., 164.
Ganz, P., 106.
Garrison jr., E. B., 46, 68.
Gehlen, A., 25, 33.
Genette, G., 24, 33.
Gentili, G., 67.
Gerke, F., 11.
Gerstner, T., 109.
Gesù Cristo, 42, 45-46, 64, 68, 98, 100, 124, 153, 169.
Gethmann-Siefert, A., 106.
Ghelardi, M., 68, 94, 102, 107-08.
Ginzburg Carignani, S., 107.
Giorgione, 69.
Giotto, 120, 180.
Giovanni Balbo di Genova, 68.
Giovanni Damasceno, 153, 159.
Gohr, S., 20.
Gombrich, E. H., 90, 106, 116, 126-28, 153, 156, 172, 190.
Goodman, N., 180, 194.
Götz, F., 19.
Graw, I., 33.
Green, L., 178, 193.
Greenberg, C., 38, 65.
Gregorio di Nissa, 153.
Gregorio Magno, papa, 45, 68, 159, 168, 188.
Greimas, A. J., 73.
Griffero, T., 160, 164.
Grundmann, H., 33.
Guardini, R., 37, 39-40, 52, 64-66.
Guillou, A., 20.
Gulizia, G., 160.
Gundolf, F., 71.
Gutenberg, J., 139.

Habermas, J., 66.
Hager, H., 39, 65-66, 75, 82, 99, 102, 108.
Hahn, C., 66.
Hartlaub, G. F., 142, 161.
Harvey, C. P., 191.
Haustein, L., 191.
Haverkamp, A., 162.
Hegel, G. W. F., 53-54, 60, 90-93, 106, 139, 161, 173.
Heidegger, M., 148, 163.
Herzog, R., 178, 192.
Herzog, S., 106.
Hey, J., 46, 68.
Hill, G., 57, 71.
Hirsch jr., E. D., 150, 165.
Hoffmann, U., 72.
Hofmann, W., 18, 38, 65, 70, 140, 142, 160-61.
Holly, M. A., 69.
Holub, R. C., 19.
Horkheimer, M., 107.
Howes, G., 158-59, 193.
Humfrey, P., 102.
Huse, N., 102, 107.
Hutter, I., 15.

Imdahl, M., 85, 105, 150.
Innocenzo III, papa, 169, 189.
Iser, W., 62-63, 73, 179, 194.
Israel, D. M., 159.

Jacob, W., 35.
Janson, H. W., 107.
Jauß, H. R., 59-64, 71-73, 79, 95-96, 103, 107, 115, 132, 136, 144-46, 148, 150, 153, 155, 157, 159, 162-64, 182.
Javelet, R., 67.
Jezler, P., 66.
Joerges, B., 72.
Joly, M., 195, 197.
Jullien, F., 190.

Jung, C. G., 169, 189.
Jürgens, H., 33.

Kaemmerling, E., 163.
Kahn, L., 152, 155, 161, 188.
Kaiser, G., 162.
Kamper, D., 152, 189, 191.
Kany, R., 190.
Kemp, M., 102.
Kemp, W., 14, 19, 59, 62-63, 72-73, 84, 106-08, 179, 181, 190, 194.
Kempers, B., 193, 195.
Kerscher, G., 66.
Kessel, H. L., 11.
Kiilerich, B., 195.
Kinney, D., 32.
Kitzinger, E., 11, 21-22, 26-28, 32, 49.
Klein, Y., 29-30, 35.
Kleinschmidt, S., 162.
Klinger, C., 35.
Klotz, H., 11, 18-19, 70.
Koerner, J. L., 65, 154, 156, 188.
Kohle, H., 103.
Kollwitz, J., 67.
Kopp-Schmidt, G., 18, 35, 72, 191-92.
Koselleck, R., 178, 192.
Kracauer, S., 95-96, 107-08.
Kreiswirth, M., 188.
Krüger, K., 104, 159, 161.
Kruse, K., 20, 65, 184, 192, 196.
Kubler, G., 95, 107.

Lang, K., 69.
Lavin, I., 34.
Le Goff, J., 11, 66, 158.
Leone IX, papa, 157.
Lepenies, W., 25, 33.
Lévi-Strauss, C., 24-25, 33, 191.
Lindekens, R., 197.
Lobrichon, G., 66.
Locher, H., 18-19, 66, 69, 102, 107, 109, 164.
Lorenzetti, Ambrogio, 177-78, 181.
Losacco, M., 159.
Lossky, N., 159.
Lossky, V., 153.
Louth, A., 159.
Luca Evangelista, 132.
Lukács, G., 71.
Luperini, R., 164.
Lutero, Martin (Luther, Martin), 141-43, 161-62.
Lyotard, J.-F., 103, 192.

Maar, C., 189.
MacDonald, A. A., 65.
Malraux, A., 29-30, 34-35, 88-90.
Mango, C., 34.
Maniura, R., 152, 160, 188.
Mann, N., 189.
Maria, madre di Cristo, 23, 28, 64, 98, 100, 170.
Marquard, O., 138-40, 142, 160-61.
Martens, D., 185-86, 196.
Martini, Simone, 99.
Matteo Paris (Matthaeus Parisiensis, Matthew Paris), 169, 189.
Mazzocut-Mis, M., 105.
Meinong, A. von, 164.
Menke, C., 162.
Messori, R., 164.
Metzger, R., 152.
Michaud, Y., 18, 20, 72, 190.
Michel, R., 18.
Michelangelo Buonarroti, 101, 120.
Michele da Carcano, Fra, 68.
Miner, H., 191.
Mitchell, W. J. T., 172, 176, 190, 192.
Mock, J.-Y., 35.
Mondzain, M.-J., 116, 153.
Mouriki, D., 34.
Moxey, K., 69.
Mukařovský, J., 83, 86, 104-05.
Müller-Funk, W., 35.
Müller, M., 65.
Müller, S., 68, 102, 107-08.

Nancy, J.-L., 190.
Neri, G. D., 91, 106.
Neumann, G., 162.
Niethammer, L., 25, 33.
Noever, P., 71.
Nordhofen, E., 65, 144, 156, 158, 162.

Oelmüller, W., 155, 162.
Oexle, O. G., 104, 190.
Origene, 153.
Ortalli, G., 195.

Paatz, W., 67.
Pace, V., 33, 155.

Pächt, O., 20, 78, 103.
Paleotti, G., 60, 155-56.
Pannenberg, W., 163.
Panofsky, E., 15, 37, 39-40, 44-50, 64-69, 77-79, 102, 106, 108, 172.
Paolo di Tarso, 124.
Passarge, W., 164.
Patlagean, E., 11.
Pau, F., 191.
Perugino (P. Vannucci), 101.
Petrucci, A., 182, 194-95.
Pfisterer, U., 11, 72, 102, 104, 152, 160, 165.
Piel, F., 102.
Pinder, W., 37, 60, 64, 95-96, 107-08.
Pizzo Russo, L., 156.
Platone, 153.
Plinio il Vecchio, 154.
Pochat, G., 108.
Pöggeler, O., 106.
Pollaiolo (A. di Jacopo d'Antonio Benci), 101.
Poussin, N., 26-27, 34.
Previtali, G., 103.
Preziosi, D., 105.

Quatremère de Quincy (A. Chrysostome), 93-94, 106-07.
Quintavalle, A. C., 152, 195.

Raffaello Sanzio, 56, 101.
Re, M., 159.
Recki, B., 20.
Redner, H., 65.
Reitz, T., 196.
Rembrandt, H. van Rijn, 27.
Renger, M. O., 20, 192-93.
Riccobono, F., 163.
Ricœur, P., 164, 174, 188, 191.
Ridderbos, H. N. B., 65.
Riegl, A., 60-61, 72, 103.
Ringbom, S., 39, 65.
Ritter, J., 91, 106, 138-40, 160-61.
Roberts, F., 102.
Roeck, B., 152, 195.
Rogge, D., 19.
Romano, S., 64, 182, 194-95.
Rosen, M., 19.
Rosenauer, A., 72.
Rossi, P., 188.
Rowley, G., 193, 195.
Rubinstein, N., 193.
Ruschi, R., 194.
Rüsen, J., 188.
Russo, L., 10, 115, 133, 135, 137, 153, 156, 158-59.

Sabatini, F., 195.
Sachs-Hombach, K., 20, 67, 189, 192, 196.
Salerno, L., 103.
Sansterre, J.-M., 155.
Sauerländer, W., 14, 19, 82-85, 104, 164.
Saxl, F., 72.
Schapiro, M., 83, 104, 187-88, 197.
Schelling, F. W. J., 56, 70.
Schleiermacher, F. D. E., 163.
Schlosser, J. von, 180, 194.
Schlusemann, R. M., 65-66.
Schmarsow, A., 180, 194.
Schmid, M., 192.
Schmidt, V. M., 109, 152.
Schmitt, J.-C., 11, 66, 68, 104, 152, 155, 159, 190, 194.
Schmoock, P., 19, 104, 107.
Schneider, N., 19, 164.
Schoell-Glass, C., 189.
Schoen, E., 162.
Schönborn, C., 159.
Schöne, W., 67.
Schreiner, K., 156.
Schulz, M., 152.
Schuster, P.-K., 35, 160.
Schwarz, M. V., 65, 138, 160, 194, 196.
Scott, S. C., 152-53.
Secondino, monaco, 159, 188.
Sedlmayr, H., 71, 148-51, 158, 164-65.
Séguy, J., 155.
Seiler, P., 109.
Sergi, G., 152, 161, 195.
Sergio III, papa, 132, 157.
Serra, R., 34.
Settis, S., 189.
Severin, I., 72.
Shearman, J., 72-73.
Simeone Metafraste, 159.
Simeone Stilita il Giovane, 159.
Skubiszewski, P., 51, 66-69.
Slager, H., 18-19.
Speck, P., 152, 159, 188.
Spieser, J.-M., 68.

Stafford, B. M., 65.
Stefano il Giovane, 159.
Steiner, G., 115, 136, 143-44, 146, 153, 162.
Stepken, A., 191.
Stock, A., 156-57.
Stoichita, V. I., 140, 152, 161, 184-86, 196.
Strinati, C., 107.
Syamken, G., 160.

Tedesco, S., 69, 160, 190.
Tenenti, A., 158.
Teodoro Studita, 159.
Tertulliano, Q. Settimio Florente, 124.
Theotokos, v. Maria madre di Cristo.
Thürlemann, F., 62, 73.
Tietze, H., 164.
Tisseron, S., 190.
Tiziano Vecellio, 126.
Toscano, G., 69.
Traeger, J., 102.
Tronzo, W., 34, 157.

Urmson, J. O., 160.

Valcanover, F., 69.
Valenti, M., 73.
van Eyck, J., 192.
van Os, H., 75, 82, 102, 107, 109.
Vargiu, L., 33.
Vasari, G., 80, 90, 104, 120.
Vattimo, G., 67, 92, 106, 163-64.
Velázquez, D. Rodríguez de Silva y, 30.
Venturi, L., 78, 103, 106.
Vernant, J.-P., 190.
Viola, B., 57-58, 71, 190.
Virilio, P., 65.
Vischer, T., 71.
Volkenandt, C., 165.

Wagner, T., 35, 70.
Waldenfels, B., 191.
Walsh, J., 71.
Warburg, A., 160, 169-73, 189-90.
Warnke, M., 14, 19, 35, 84, 104, 160, 189.
Waschek, M., 35.
Weber, M., 138, 161.
Weddigen, T., 104.
Werckmeister, O. K., 35, 104, 191-92.
Werner, P., 33.

Wertheimer, M., 164.
White, H., 188.
Williams, R., 20.
Winckelmann, J. J., 93, 104, 107.
Wind, E., 160, 170, 172, 189-90.
Wirth, J., 66, 68, 104, 152, 156, 162.
Wittgenstein, L., 138, 160.
Wolf, G., 8, 11, 68, 152, 157.
Wölfflin, H., 15, 26, 28, 34, 89-91, 102, 105-06, 109.
Wollheim, R., 72.
Wood, C. S., 65, 196.
Wulf, C., 11, 67, 189.
Wundt, W., 164.
Wunenburger, J.-J., 153.
Wuttke, D., 69, 170, 189.
Wyss, B., 92, 106, 152.

Yolanda di Soissons, 52, 70.

Zaunschirm, T., 33.
Zeri, F., 195.

Aesthetica Preprint

Supplementa

1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di A. Pinotti
3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di M. B. Ponti
4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di E. Di Stefano
5 *Tre saggi di estetica*, di E. Migliorini
6 *L'estetica di Baumgarten*, di S. Tedesco
7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di R. Messori
8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di R. Lo Bianco
9 *La nuova estetica italiana*, a cura di L. Russo
10 *Husserl e l'immagine*, di C. Calì
11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di G. Morpurgo-Tagliabue
12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di E. Di Stefano
13 *Pœta quasi creator: Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, di A. Li Vigni
14 *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, a cura di L. Pizzo Russo
15 *Jean-Bapiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo
16 *Il metodo e la storia*, di S. Tedesco
17 *Implexe, fare, vedere: L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry*, di E. Crescimanno
18 *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, di L. Marchetti
19 *Attraverso l'immagine: In ricordo di Cesare Brandi*, a cura di L. Russo
20 *Prima dell'età dell'arte: Hans Belting e l'immagine medievale*, di L. Vargiu

Aesthetica Preprint©
Supplementa

Collana editoriale del Centro Internazionale Studi di Estetica
Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo
Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo
Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287
E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <http://unipa.it/~estetica>
Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano
Stampato in Palermo dalla Tipografia Luxograph srl
Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3
Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868
Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana
ISSN 0393-8522
Direttore responsabile Luigi Russo

Before the Age of Art
Hans Belting and the Medieval Image

In discussing Hans Belting's contributions to the current debate on the image, it is important to emphasize his academic training in Medieval studies. The Middle Ages, in fact, represent not only the German scholar's early field of study, but also the one where, time after time, he has tested new developments of his ideas: even his reflection on the image, so central in his current work, is related to his early training.
The present volume by Luca Vargiu (luca.vargiu@tiscali.it) investigates how the issue of medieval images enters, takes form,and becomes articulated in Belting's conceptual horizon. This study analyzes Belting's work starting from when he expanded his research field in the 1980s (when the study of devotional images played a central role, together with his contributions to the projects *Funkkolleg Kunst and Kunstgeschichte. Eine Einführung*) until the publication, in 1990, of *Bild und Kult*, a volume where the Middle Ages are presented as a chapter in an unfolding history of the image. Vargiu closes the volume with an analysis of the theoretical implications of the latter work and of Belting's almost contemporaneous studies on monumental painting in the age of Dante, highlighting also the change of perspective that has taken place since the 1990s and that sees Belting at work on developing a *Bild-Anthropologie*.

Centro Internazionale Studi di Estetica, Viale delle Scienze, I-90128 Palermo