

Aesthetica Preprint

Supplementa

# *Premio Nuova Estetica*

della Società Italiana d'Estetica



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint<sup>®</sup>

## Supplementa

è la collana editoriale pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* a integrazione del periodico **Aesthetica Preprint<sup>®</sup>**. 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 da 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<sup>®</sup>** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint<sup>®</sup>** 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

23  
Aprile 2009

Centro Internazionale Studi di Estetica



Questo volume è pubblicato col patrocinio della Società Italiana d'Estetica.

Società Italiana d'Estetica

*Premio Nuova Estetica*

a cura di Luigi Russo

La Società Italiana d'Estetica ha promosso il *Premio Nuova Estetica*, conferito a cadenza biennale ai saggi più significativi composti dai propri soci più giovani. Il presente volume raccoglie i lavori premiati nella prima edizione 2009.

## Indice

<i>Si può imparare dalla letteratura?</i> di Carola Barbero	7
<i>La nascita dell'animale estetico</i> <i>Indagine preliminare a una filogenesi della relazione estetica</i> di Lorenzo Bartalesi	41
<i>Per un'estetica del crimine: da Sade a Lombroso</i> di Francesco Paolo Campione	65
<i>Estetica del cibo e teorie del sensibile</i> <i>Paradigmi estetico-alimentari nel solco della modernità</i> di Delfo Cecchi	91
<i>Johann Jakob Bachofen e Thomas Mann:</i> <i>un'affinità (non) elettiva?</i> di Pietro Conte	113
<i>Realtà e rappresentazione:</i> <i>l'esperienza del cinema tra Musil, Baláz e Arnheim</i> di Emanuele Crescimano	131
<i>Due livelli di sopravvenienza estetica</i> di Filippo Focosi	155
<i>L'immagine e il nulla</i> <i>Metafisica dell'immaginazione nel giovane Sartre</i> di Michele Gardini	179
<i>L'unità di buono, bello e vero nell'estetica di Nishida Kitarō</i> di Marcello Ghilardi	203
<i>Andaht nah bildreicher wise</i> <i>Hans Belting e le figurazioni devozionali</i> di Luca Vargiu	229

# Andaht nah bildricher wise <sup>1</sup>

## *Hans Belting e le figurazioni devozionali*

di Luca Vargiu (Cagliari)

### 1. *Culto e devozione, pubblico e privato*

Lungo il percorso che ha condotto Hans Belting a inaugurare una lettura del Medioevo nei termini di una «storia dell'immagine prima dell'età dell'arte» <sup>2</sup>, l'analisi storica e concettuale dell'immagine di devozione ha rappresentato una tappa pressoché obbligata. Già verso la fine del XIX secolo, la storiografia artistica aveva isolato come un fenomeno a parte quelle raffigurazioni della passione di Cristo che, invece di seguire la narrazione evangelica, presentano in modo sintetico le sofferenze e la morte del Salvatore. Era stato successivamente Émile Mâle a interrogarsi sulla loro origine e a sottolinearne il legame strettissimo con il sentimento di pietà emerso sul finire del Medioevo, esprimendosi nel desiderio del fedele di rivivere la passione di Cristo <sup>3</sup>. Perché si impiegasse il termine “immagine devozionale” (*Andachtsbild*) per designare tali raffigurazioni, insieme con altri temi cristologici e mariani, fu necessario attendere la storiografia di area tedesca degli anni '20 del XX secolo <sup>4</sup>.

Fin da allora, le figurazioni devozionali hanno costituito un campo di confronto tra studiosi di varia estrazione e di interessi diversi. È stato giustamente notato che la nozione di figurazione devozionale «è uno strumento concettuale della storia dell'arte che tende a stabilire una classificazione sistematica dei diversi fenomeni apparsi nelle arti figurative» e che il suo significato «si è evoluto di pari passo con lo sviluppo della disciplina» <sup>5</sup>. Nonostante alcune perplessità recenti sulla sua legittimità epistemologica e sulla sua fecondità euristica <sup>6</sup>, tale nozione ha accompagnato anche le ultime fasi del dibattito, nel quale ci si è interrogati criticamente sull'impiego del concetto di arte in relazione al Medioevo, ovvero a preferirgli il concetto di immagine <sup>7</sup>.

Belting affronta l'argomento in *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, uscito nel 1981, e vi ritorna sporadicamente in lavori successivi, senza alterare le linee-guida del suo discorso <sup>8</sup>. Quasi in apertura dell'opera appena nominata, si legge che le figurazioni devozionali «non posseggono ancora una loro autonomia in quanto arte, e in un primo tempo neppure un'autonomia estetica come qualità separata e riconoscibile dell'immagine, nel senso del Rinascimento» <sup>9</sup>. Significa-

tivamente, dunque, è proprio il carattere non artistico, o meglio pre-artistico, a essere messo subito in luce, come a dare le coordinate di una riflessione aperta a un ampliamento del campo disciplinare verso la dimensione dell'immagine. Ne è un indizio anzitutto il titolo, che appunto parla di *Bild* e non di *Kunst* <sup>10</sup>.

La funzione specifica delle immagini devozionali consiste nel «comunicare in maniera convincente l'apparenza del vivente» <sup>11</sup>. Che venissero destinate agli altari delle chiese o che fossero oggetto di devozione privata, esse erano coinvolte in un dialogo con il fedele che presupponeva la presenza nell'immagine della persona sacra. Schematicamente, l'indagine delle figurazioni devozionali è stata portata avanti dalla storiografia artistica secondo tre criteri: il tema iconografico, la natura e le proprietà immanenti della raffigurazione, la funzione <sup>12</sup>. Lottica adottata in *Das Bild und sein Publikum*, coerentemente con gli altri studi beltinghiani degli anni '80, è quella funzionalista: si motiva, in tal modo, 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 la posizione di Erwin Panofsky <sup>13</sup>. In questa cornice, si inserisce anzitutto la presa di posizione sul problema principale che l'adozione dell'ottica funzionalista ha dovuto affrontare in sede storica: la caratterizzazione delle figurazioni devozionali come categoria destinata solo all'ambito privato. È il problema stesso a svilupparsi in una cornice funzionalista, prima ancora delle possibili risposte di accettazione o di rifiuto, in quanto ciò su cui verte è proprio la destinazione dell'immagine e il suo rapporto col fedele.

Punto di riferimento è la distinzione che Romano 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; la seconda, legata all'immanenza e all'interiorità dell'esperienza del singolo credente, era invece da comprendersi nell'ambito pratico, privato, della cura individuale dell'anima e dell'educazione religiosa <sup>14</sup>. Pur non citando direttamente il teologo tedesco, Belting si oppone a questa distinzione, che vede operante lungo la storia della riflessione storico-artistica sul tema. Egli la ritiene frutto di una prospettiva moderna di matrice idealistica e rileva, al contrario, la difficoltà di separare sempre tra pubblico e privato, o meglio tra uso liturgico e devozione privata <sup>15</sup>. Difficoltà, questa, che lo stesso Guardini aveva ben presente, quando sottolineava il carattere teorico, di principio, della sua posizione e avvertiva, di conseguenza, che nella realtà le due categorie non si ritrovano allo stato puro <sup>16</sup>.

Belting ne rifiuta la «prospettiva esageratamente conflittuale» <sup>17</sup> e vi oppone argomenti di natura storica e teorica. Sul piano storico, fa



notare che, pur non volendo negare «la meditazione dialogica dell'individuo, che si “immerge” empaticamente nel suo interlocutore e cerca di incontrarlo personalmente nell'immagine», resta il fatto che le figurazioni devozionali non sono nate «nel silenzio della cameretta»<sup>18</sup>. Esse presuppongono, invece, «esperienze collettive della realtà: nelle tematiche la realtà obiettiva dei contenuti del culto, e nelle forme la realtà soggettivamente esperibile della raffigurazione del culto»<sup>19</sup>.

Ciò comporta, sul piano teorico, un modo diverso di intendere il concetto di culto. Già Hellmut Hager aveva osservato, non a caso contro Guardini, che il termine “immagine di culto” avrebbe dovuto comprendere sia le figurazioni destinate all'uso pubblico sia quelle per l'uso privato, proprio per il senso della parola<sup>20</sup>. Belting, dal canto suo, anticipando temi che verranno ripresi in *Bild und Kult*, ne accentua l'aspetto funzionale e sociale:

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 (è il caso, per esempio, di un privato che manifesta la sua devozione ed attività con una donazione)<sup>21</sup>.

Concepire il culto in senso funzionale implica così non solo l'attenzione alla «permeabilità fra il piano pubblico e quello privato nel culto o nell'uso dell'immagine»<sup>22</sup>, ma anche, più in generale, il rifiuto di ogni posizione basata su parametri astratti e perciò astorici.

È in questo stesso senso che in *Bild und Kult* si sostiene che nell'immagine devozionale neanche il soggetto costituisce il criterio determinante della definizione, nonostante la sua importanza, dovuta all'esigenza di corrispondere all'aspettativa del committente. Belting osserva che l'immagine privata non sempre dà vita a temi originali, ma può limitarsi a riprendere, nella forma come nel contenuto, i temi ufficiali: ciò che al fedele interessava, in linea di principio, era di possedere un'immagine che appartenesse a lui solo, e quindi non desiderava che essa avesse un aspetto diverso da quello delle immagini pubbliche<sup>23</sup>. D'altro canto, sul finire del Medioevo, il ruolo di primo piano assunto dall'immagine privata aveva fatto sì che i modelli di religiosità personale avessero trovato una ripercussione nel culto pubblico, influenzando le immagini destinate a tale ambito<sup>24</sup>. Avanzare questa lettura, però, non implica un avvicinamento alle tesi di Guardini, in quanto essa non mette in luce una distinzione astratta tra pubblico e privato, ma, al contrario, il modo in cui, in un determinato contesto storico-sociale, si è creata un'osmosi tra le due dimensioni<sup>25</sup>.

## 2. *Mimesis e imitatio*

L'impostazione funzionalista non sottrae agli aspetti teologici solo

la caratterizzazione del culto, ma la stessa immagine devozionale in quanto tale. Concentrandosi sull'*imago pietatis*, Belting legge questa particolare figurazione non tanto nel suo legame con la questione del *cur Deus homo*, pur centrale nel Medioevo cristiano, quanto interessandosi al rapporto tra la forma particolare del ritratto a mezzo busto e gli usi a cui questa forma era stata destinata, dalla sua comparsa in Occidente nel XIII secolo alle trasformazioni subite nel XVI secolo. Trasformazioni, detto per inciso, attribuite all'apparire dell'arte nel senso moderno del termine e tali, pertanto, da richiedere una diversa prospettiva di ricerca e giustificare il termine cronologico finale dell'indagine <sup>26</sup>.

Il rapporto tra la forma del ritratto a mezzo busto e i suoi usi inducono la ricerca a soffermarsi sul legame 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. Belting nota che il termine "ritratto" normalmente presuppone una somiglianza, anzi un vincolo di fedeltà con un modello, mentre tale vincolo nell'*imago pietatis* resta indeterminato. Tuttavia, essa può 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 questo morto vive; si tratta di un'immagine commemorativa di una morte, la cui realtà dovrebbe essere compiuta nuovamente dal riguardante sul piano emozionale. Con il suo gesto retorico di lamento e accusa, l'immagine invita all'identificazione. La capacità mimetica a cui essa si appella si basava sul desiderio mimetico del riguardante di trovare l'esperienza di somiglianza con l'uomo Gesù <sup>27</sup>.

L'immagine medievale di devozione rimanda a una concezione del ritratto nella quale la *mimesis* è estranea alla dimensione estetica, per fondarsi sul piano etico e antropologico della condotta e del comportamento umano <sup>28</sup>. Il discorso estetico passa quindi in secondo piano, ma altrettanto deve dirsi per quello teologico. È vero che anche quest'ultimo presenta un aspetto antropologico: vi è infatti un legame strettissimo tra la nozione di *imago* e i fondamenti dell'antropologia cristiana, a partire dall'interpretazione di *Genesi*, 1, 26, di cui lo stesso problema del *cur Deus homo* è parte integrante <sup>29</sup>. Tuttavia, qui non è in gioco la giustificazione delle immagini e del loro culto, a partire dal riconoscimento di un nesso – anche qui di similitudine – tra l'immagine e il suo archetipo <sup>30</sup>. 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.

Seguendo quest'ottica, l'*imitatio* si rivela 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, nel quale l'immagine invita all'identificazione con la persona rappresentata. La dottrina secondo cui nella raffigurazione si dà l'«apparenza di una vita vera e reale» si precisa, dunque, attraverso l'appello all'«obbligo mimetico di divenire nella propria vita simile a colui che l'immagine mostrava»<sup>31</sup>. Questo è, in definitiva, il significato della nozione di somiglianza che agisce nella concezione dell'immagine devozionale: un significato etico-normativo, che si carica anche della capacità di coinvolgere la sfera dei sentimenti, fino a connotare in senso affettivo-empatico l'identificazione 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, ricorda 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»<sup>32</sup>. Nel suo essere più di un semplice ritratto e nel presentarsi *in forma pietatis*, come si legge nella letteratura dell'epoca, la raffigurazione paradigmatica del Cristo in pietà offre, in questo senso, «un'esperienza di somiglianza», invitando il fedele «a raggiungerlo affettivamente»<sup>33</sup>.

### 3. L'esigenza di un approccio unitario

Nel commentare lo *statuts quaestionis*, Belting lamenta il fatto che la comprensione delle figurazioni devozionali sia stata preclusa dalla separazione dei suoi vari aspetti. Non è solo la critica stilistica a muoversi nella logica di una storia interna, autonoma e chiusa in sé, 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 figurativi precedenti senza che la sequenza interna sia disturbata da fattori esterni»<sup>34</sup>. Nelle immagini, nella loro struttura e nei loro rapporti sono però intervenuti diversi mutamenti storici, in ragione delle varie aspettative via via riposte in esse e delle particolari funzioni assolute. È pertanto necessaria un'impostazione attenta al contesto e al rapporto col destinatario e consapevole che, per evitare malintesi, non bisogna isolare alcuni aspetti a discapito di altri, ma tenere presente che l'immagine «converte in *forma*, volta per volta secondo modi specifici, i *contenuti* e le *funzioni*»<sup>35</sup>. L'oggetto della ricerca, perciò, è così precisato:

Nel seguito non si tenterà di chiarire il sostrato teologico che l'*imago pietatis* presuppone. Su ciò sono a disposizione già molti studi. Piuttosto vorrei investigare come l'immagine è sorta e in quale "linguaggio" ha espresso i diversi contenuti e funzioni che nel corso del tempo le furono assegnati, così come, per finire, come ha rispecchiato l'ambito storico che ha contribuito a formare <sup>36</sup>.

Accanto e in integrazione all'approccio funzionalista si sottolineano, così, «l'importanza dell'aspetto diacronico della storia» <sup>37</sup> e l'attenzione da riservare al rapporto col destinatario.

In tal modo, *Das Bild und sein Publikum* si situa nella stessa linea di ricerca del primo libro sulla fine della storia dell'arte, uscito in prima edizione due anni dopo, nel 1983 <sup>38</sup>. Di esso può ben dirsi un'anticipazione sul piano teorico e una declinazione in termini operativi. Infatti, lungi dal voler suggerire ipotesi apocalittiche, il libro sulla "fine" nasce dall'insoddisfazione – comune a tutta una generazione di studiosi, non solo tedeschi – verso il modo in cui la storiografia artistica era canonicamente presentata e condotta <sup>39</sup>. Un'insoddisfazione che, coerentemente, porta «all'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 <sup>40</sup>. Belting si apre così a una considerazione pluriprospectica, in cui parole-chiave diventano quelle di funzione, contesto e ricezione.

Significativo, in questo senso, che nel testo in questione compaia un cenno a *Das Bild und sein Publikum*, diretto a indicarne gli intenti. Questi sono appunto precisati 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» <sup>41</sup>.

#### 4. Forma e funzione

L'indagine del rapporto tra forme, contenuti e funzioni nelle figurazioni devozionali passa attraverso un dialogo critico con Erwin Panofsky. Un riferimento, questo, per certi versi obbligato, data l'importanza e la valenza innovativa generalmente riconosciuta al suo studio del 1927 sull'*imago pietatis* <sup>42</sup>. 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 rappresentativa, coincidente in buona sostanza col ritratto, e l'*historia*, cioè la narrazione per immagini di un evento <sup>43</sup>. Se quello di "*imago*" era stato il termine privilegiato dai teologi latini per caratterizzare globalmente l'immagine <sup>44</sup>, la stessa teologia aveva poi introdotto la distinzione tra *imago* in senso più ristretto e *historia* <sup>45</sup>. Essa, inoltre, richiamandosi a Gregorio Magno, aveva approntato 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, 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 <sup>46</sup>.

Seguendo questi riferimenti, l'immagine devozionale, e in particolare l'*imago pietatis*, si precisava 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 veniva mostrato nella sua condizione umana, capace di provare le emozioni proprie di un essere vivente <sup>47</sup>. Le due grandi categorie dell'immagine medievale, dunque, ne avrebbero generato una terza, apportando alcuni caratteri loro propri ed eliminandone, nel contempo, altri. Così, l'immagine narrativa aveva introdotto vivacità ed espressività, eliminando però l'irrequietezza dell'azione, mentre l'immagine rappresentativa aveva portato calma e atemporalità, ma aveva rinunciato alla distanza propria dell'immagine ieratica <sup>48</sup>. La differenza di funzione della figurazione devozionale si riflette pertanto nella forma: come risultato del processo descritto, 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» <sup>49</sup>.

Gli argomenti che Belting contrappone sono anzitutto di tipo storico. Egli mette in rilievo come Panofsky avesse mancato di trarre le conseguenze dalla fase in cui si era assistito 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) <sup>50</sup>. In seguito a quest'importazione, l'icona, estranea al Medioevo occidentale sia per il *medium* – la tavola dipinta – sia per la natura della raffigurazione – il ritratto in primo piano – aveva perso la funzione originaria, pur continuando a mantenere la sua forma. Essa, pertanto, si era potuta aprire a nuovi contenuti e a una nuova funzione, quella devozionale: «l'*imago pietatis* non ebbe, in quanto immagine devozionale, una sua forma “innata”, ma usurpò una forma estranea», cioè quella dell'icona <sup>51</sup>. Panofsky invece, pur riconoscendo che l'idea figurativa dell'*imago pietatis* era nata in ambito bizantino, avrebbe eliminato questa prima fase dalla sua ricostruzione <sup>52</sup>.

È perciò l'interpretazione di una vicenda storica, che lo stesso Panofsky conosceva, a rivelare, in primo luogo, le debolezze anche teoriche della sua impostazione. Quest'interpretazione, al contrario, mette in luce che le relazioni individuabili tra forma e funzione sono più varie e articolate di quanto a prima vista non sembri. «La funzione di un'immagine – scrive Belting – viene mediata in modo assai complesso

dalla forma e riflette, da parte sua, una prassi sociale non univoca»<sup>53</sup>. La questione, insomma, non può essere risolta unilateralmente: né la forma segue la funzione, né viceversa la funzione segue la forma, ma sarà volta per volta la ricerca storica a individuare i rapporti che in un contesto dato si instaurano tra le due. La forma si configura, allora, come «strumento o simbolo, ma non specchio di una funzione»<sup>54</sup>. 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 in una prima fase, tale funzione fosse assolta da entrambe<sup>55</sup>. Traendo le conseguenze da alcune osservazioni avanzate in proposito da Rudolf Berliner e da Edward B. Garrison negli anni '40-'50<sup>56</sup>, Belting avverte così che l'*imago* e l'*historia* non restano, nell'ottica della funzione devozionale, categorie nettamente distinte, ma mutano la loro condizione fino ad avvicinarsi tra loro e a ricevere una destinazione analoga<sup>57</sup>.

A conclusioni simili, a ben vedere, era giunto lo stesso Panofsky diversi anni dopo, in un saggio del 1956. Belting, però, non lo prende in considerazione, precludendosi così la possibilità di articolare diversamente la questione. In quest'ultimo saggio, Panofsky confermava implicitamente l'obiezione che Berliner sollevava nel medesimo anno proprio nei suoi confronti, cioè che la distinzione rigorosa tra un ritratto e una scena storica risulta spesso inapplicabile. Egli constatava infatti come certe immagini – a cominciare da quella esaminata per l'occasione, l'*Ecce Homo* di Jean Hey – unissero una raffigurazione atemporale del Cristo sofferente e un episodio della storia della sua passione<sup>58</sup>.

A parte ciò, è lo stesso richiamo alla teoria medievale dell'immagine a esser posto in discussione. Belting 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 dell'immagine del Medioevo»<sup>59</sup>. Tuttavia, rifacendosi soprattutto a testi tardomedievali, riscontra che, sebbene sul finire del Medioevo l'empatia avesse conosciuto un'attenzione sempre più crescente, non era stato coniato 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 «le tre situazioni base che rendevano l'immagine accetta al teologo»<sup>60</sup>. È del resto vero, per Belting, che le definizioni teologiche avevano avuto poco peso nell'esperienza comune delle figurazioni devozionali e nella sensibilità verso le immagini in generale<sup>61</sup>.

Richiamarsi a tale dottrina è quindi insufficiente, in quanto essa non riesce a distinguere l'immagine devozionale come categoria a sé rispetto alle altre. Nel volere affrontare l'argomento dal punto di vista

di una storia tipologica, Panofsky si sarebbe così servito di una classificazione estranea ai mutamenti storico-funzionali, non tenendo conto del fatto che la forma delle immagini «è un modulo di esperienza del contenuto o dell'oggetto, legato perciò al proprio tempo»<sup>62</sup>. Da un lato, quindi, egli non avrebbe preso in esame l'aspetto diacronico, fornendo una trattazione del problema 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 lo avrebbe avvicinato al rischio di ridurre la storia dell'arte «ad una storia degli stili, che non saprebbe interpretare alcuno dei mutamenti osservati»<sup>63</sup>.

### 5. *Tipo e funzione*

Come resta fuori il saggio del 1956, così è del tutto assente, in *Das Bild und sein Publikum* ma anche in altri scritti, una contestualizzazione dello studio sull'*imago pietatis* nel quadro dello sviluppo del pensiero panofskiano. Nel 1927, Panofsky 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*, la ripresa di tali considerazioni portava a vedere nello stile 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, Panofsky 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»<sup>64</sup>. L'opera d'arte era concepita come «unità visibile» (*anschauliche Einheit*), come si legge tanto nell'articolo citato quanto nel saggio sull'*imago pietatis*<sup>65</sup>. Ciò implicava 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”»<sup>66</sup>. Il saggio sull'immagine devozionale, condotto studiando unitariamente 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<sup>67</sup>.

Benché 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, per-

tanto, l'importanza da lui attribuita a quest'ultimo scritto, anche al di là, cioè, del tributo obbligatorio 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 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 di fondo della disciplina. Le stesse critiche, anzi, relative in definitiva al rischio di astoricità presente nell'analisi tipologica e sul pericolo che anche quest'impostazione finisca per confermare la prospettiva di una storia interna e a sé stante, si muovono su questo stesso piano, così come solo su questo piano può essere commisurato il rapporto che lega Belting a Panofsky. Possiamo anzi aggiungere che Belting individua 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, laddove Panofsky vi vedeva, al contrario, la via per comporre e superare l'antitesi dialettica tra formalismo e contenutismo e per rendere ragione alla storicità del fatto artistico.

#### 6. *Separare forma e funzione?*

Il rifiuto di risolvere unilateralmente il rapporto forma-funzione e il conseguente invito a considerarne tutte le implicazioni sono alla base anche della critica che Belting rivolge a Sixten Ringbom. Lo studioso finlandese, nel suo *Icon to Narrative* del 1965, si era pronunciato a favore di una separazione del criterio funzionale da quello formale e iconografico, distinguendo tra una *devotional image*, caratterizzata per la sola funzione, e un *Andachtsbild*, definito in base alla forma e all'iconografia<sup>68</sup>. In tal modo, Ringbom sembrava voler ricomporre le distinzioni precedenti, da quella di Guardini tra *Kultbild* e *Andachtsbild* alla tripartizione di Panofsky, in un quadro in cui, però, anche il punto di vista funzionale era reinterpretato in senso tipologico. La sua proposta, infatti, riservava il termine "*Andachtsbild*" alla classificazione secondo la forma e l'iconografia delle immagini che occupano una posizione intermedia tra l'icona-ritratto e l'immagine narrativa, mentre l'espressione "*devotional image*" avrebbe dovuto indicare le immagini destinate alla devozione privata e comunque non liturgica<sup>69</sup>. Era così possibile offrire implicitamente una risposta alle osservazioni mosse a Guardini sull'impossibilità di distinguere sempre nettamente tra ambito pubblico e privato: è l'*Andachtsbild*, ossia il tipo formale-iconografico, che deve essere visto come suscettibile di assolvere funzioni diverse da quella devozionale e di servire, pertanto, anche alla dimensione pubblica<sup>70</sup>. A ben vedere, si tratta però di una risposta soltanto parziale, giacché



il punto su cui Belting concentra l'attenzione è proprio il fatto che la difficoltà di separare nettamente il piano pubblico da quello privato discende dal riscontro che la funzione devozionale non si limita alla sola sfera privata e che, viceversa, l'aspetto culturale non è circoscritto alla sfera pubblica.

La distinzione di Ringbom avrebbe dovuto permettere, inoltre, di evitare le obiezioni che Garrison e Berliner ponevano a Panofsky, sul fatto che anche il ritratto e la scena narrativa potevano svolgere una funzione devozionale: in questo caso, a essere interessata è la *devotional image*, cioè la figurazione intesa nel suo senso funzionale, al di là, quindi, della forma o dell'iconografia. Proprio Garrison aveva suggerito che l'espressione "immagine devozionale", per evitare fraintendimenti, dovesse essere intesa in un senso duplice: uno generale, relativo a qualsiasi immagine avente funzione devozionale, comprendendo quindi anche ritratti e immagini narrative, e uno specifico, relativo a una terza specie di immagine, l'*Andachtsbild* studiato da Panofsky<sup>71</sup>. La conclusione alla quale lo studioso americano perveniva, però, era quella per cui i tre termini di "*imago*", "*historia*" e "*Andachtsbild*", oltre a designare una distinzione tra le immagini, implicano anche una differenza di funzione, per lo meno sul piano delle intenzioni. Questa lettura, a cui lo stesso Belting si riferisce parzialmente nella sua critica a Panofsky, distingue quindi un'accezione generale e una ristretta, ma sempre all'interno di un discorso attento all'aspetto funzionale. La distinzione praticata da Ringbom, al contrario, tende proprio a separare la funzione dalla forma.

Perciò, nonostante un'apparente vicinanza, sussiste qui una differenza decisiva. Nella concezione dello studioso finlandese, infatti, il punto di vista tipologico prevale su quello funzionalistico: la funzione non è, come in Belting o in Garrison, la categoria ermeneutica di riferimento, ma uno dei criteri classificatori, che convive con quello formale-iconografico senza però confondersi con esso. La differenza con Belting, quindi, si riscontra innanzitutto nell'impostazione. Da un lato, la separazione di Ringbom è del tutto interna a quell'insieme che tanto Belting quanto già Guardini ricomprendono sotto la voce di immagine devozionale. Dall'altro, però, l'impostazione funzionalistica seguita da Belting permette di evitare il formalismo presente, ai suoi occhi, nell'elaborazione di una tipologia, anche laddove, come in Ringbom, questa prende in considerazione il criterio funzionale. È senz'altro vero che la stessa elaborazione di una tipologia può essere condotta secondo criteri esclusivamente funzionalistici. Tuttavia, ciò su cui la critica di Belting si basa non è una contrapposizione fra un approccio meramente tipologico e un approccio funzionalista, ma la scelta di adottare una tipologia funzionalista o formale-contenutistica<sup>72</sup>.

La differenza d'impostazione è evidente anche nelle critiche specifiche, alle quali lo stesso Ringbom replica nel poscritto alla seconda

edizione del suo libro, continuando a rivendicare la legittimità di una separazione tra criteri funzionali e criteri formali e iconografici <sup>73</sup>. Vi è anzitutto una questione terminologica, dovuta al fatto che le due espressioni “*devotional image*” e “*Andachtsbild*” sono una traduzione dell’altra: la questione, però, tenuta presente già nella prima edizione, è per Ringbom facilmente risolvibile <sup>74</sup>. Piuttosto, è l’impiego dei termini a suscitare perplessità, visto che, nonostante gli intenti del suo autore, secondo Belting il termine “*Andachtsbild*” non indicherebbe l’aspetto formale <sup>75</sup>. In effetti, se per *Andachtsbilder* sono intese le «rappresentazioni simboliche che esprimono i misteri della fede, modi di rendere in immagine concetti quali il Cristo Sofferente, il Salvatore Trionfante, la Vergine Immacolata, la Mater Dolorosa ecc.» <sup>76</sup>, il problema squisitamente formale non risulta toccato. Ringbom non replica a questa obiezione, ma c’è da aggiungere che Belting tralascia di considerare che il concetto di *Andachtsbild* riguarda per Ringbom non solo l’aspetto formale, ma anche quello iconografico. Rispetto a questo secondo aspetto, allora, la sua definizione appare senz’altro più pertinente, quantunque, forse, ancora generica o lacunosa.

#### 7. “Uso delle immagini o bisogno di queste”

La concezione dell’immagine devozionale e le acquisizioni ricavate dalla discussione della letteratura sull’argomento conducono Belting a una considerazione più approfondita di uno dei termini-chiave, non solo della sua interpretazione dell’immagine devozionale stessa, ma dell’intero quadro concettuale all’interno del quale, negli anni ’80, egli formula 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 e che il punto di vista da cui è trattata è del tutto interno ai problemi specifici del testo. È comunque presente una caratterizzazione che già perviene a una sua generalità:

Il concetto di *funzione* viene inteso [...] nel senso di “uso delle immagini o bisogno di queste”, partendo dunque dall’atteggiamento ricettivo del pubblico come una funzione socio-psicologica <sup>77</sup>.

In base a quest’affermazione, Piotr Skubiszewski legge l’immagine devozionale in Belting come «una categoria a un tempo funzionale e socio-psicologica» <sup>78</sup>. È una lettura che può essere accolta solo a patto di non trascurare 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 da Belting in senso funzionale <sup>79</sup>. Per lui, infatti, il punto di vista psicologico non può essere l’unico da cui esaminare queste figurazioni, perché altrimenti non si terrebbe conto né del lato cognitivo, riguardante la simbolizzazione di un culto o la trasmissione di un dogma di fede, né

degli aspetti storico-sociali, connessi allo sviluppo tardomedievale della devozione laica e privata<sup>80</sup>. Inoltre, occorre considerare le situazioni in cui all'immagine è attribuita una funzione applicata o derivata. Casi esemplari sono proprio l'*imago pietatis*, che, importata dall'Oriente come icona, assume all'inizio la funzione devozionale come seconda-ria, e l'immagine di devozione privata, considerata non più coincidente con l'immagine devozionale *tout court*, come in Guardini, ma come frutto di una specializzazione della funzione<sup>81</sup>. Per quest'ultimo processo, Belting si riferisce alla *Veronica* raffigurata nei libri d'ore, come in quello duecentesco di Yolanda di Soissons. Nel libro d'ore, nato come strumento indispensabile della devozione privata presso le classi sociali più elevate, anche l'immagine della *Veronica* assume una funzione devozionale, essendo destinata alla contemplazione personale del proprietario o della proprietaria. Si tratta, però, di una funzione derivata, dal momento che, come tutti sanno, la *Veronica* è originariamente un'immagine miracolosa e una reliquia, alla quale erano attribuiti speciali poteri e indulgenze<sup>82</sup>. Essa,

Come l'*imago pietatis*, che era stata importata come icona, [...] non possedeva una "forma innata" come immagine devozionale. L'*imago pietatis* sviluppò però questa forma, perché, al contrario della *Veronica*, non esisteva in un originale autentico<sup>83</sup>.

Il mutamento di funzione si è perciò avuto, in questo caso, nel passaggio dalla sfera pubblica a quella privata. Per le ragioni qui esemplificate, Belting considera dunque importanti tanto «l'interazione tra i diversi piani sociali del culto dell'immagine – pubblico, corporativo e privato» quanto «le migrazioni di forme figurative consolidate da un ambito funzionale a un altro»<sup>84</sup>. Queste parole possono essere lette anche come una risposta ulteriore a Ringbom. Nel ribadire infatti, ancora una volta, la necessità di un'impostazione funzionalistica, Belting si mostra certo attento all'aspetto formale, ma nella misura in cui interagisce con gli usi e le destinazioni dell'immagine.

<sup>1</sup> "Devozione con l'ausilio delle immagini", espressione di Heinrich Seuse in riferimento a un'immagine dipinta che utilizzava nelle sue pratiche di devozione (*Seuses Leben*, in *Deutsche Schriften*, Stuttgart, Kohlhammer, 1907, rist. anast. Frankfurt a. M., Minerva, 1961, pp. 7-195: 103, cit. in H. Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, tr. it. di D. Mazza, Bologna, Nuova Alfa, 1986, p. 5, n. 2). Il presente articolo riprende, riformula e amplia alcuni temi già affrontati nel mio *Prima dell'età dell'arte. Hans Belting e l'immagine medievale*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", n. 20, 2007.

<sup>2</sup> Come recita il sottotitolo originale di H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, Beck, 1990, 2000<sup>2</sup>. Tr. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, tr. di B. Maj, Roma, Carocci, 2001.

<sup>3</sup> Cfr. É. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, Colin, 1908, 1949<sup>5</sup>, pp. 85-154.

<sup>4</sup> Sulla teoria e sulla storia delle immagini devozionali, cfr. in primo luogo P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, cit., VI, 1995, pp. 177-95.

<sup>5</sup> Ivi, p. 190.

<sup>6</sup> Cfr. il riassunto in francese di F. Lewis, *From Image to Illustration. The Place of Devotional Image in the Book of Hours*, in G. Duchet-Suchaux (éd.), *Iconographie médiévale. Image, texte, contexte*, Paris, Éd. du CNRS, 1990, pp. 29-48: 48; P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, cit., pp. 190-191; e S. Weppelmann, *Kollektives Ritual und persönliche Andacht. Kleinformat in der Tafelmalerie des Trecento*, in J. Sander (Hrsg.), *Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino*, Ausstellungskatalog (Frankfurt a. M. 2006), Petersberg, Imhof, 2006, pp. 213-49: in part. 213-19.

<sup>7</sup> Sulle linee principali del dibattito medievistico attuale rimando al mio *La "svolta iconica" della medievistica*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari", XXIV (N.S.), 2006, pp. 423-40.

<sup>8</sup> Questo rimane sostenibile anche dopo il mutamento di rotta intrapreso dallo studioso tedesco negli ultimi anni con l'avvio del progetto di un'antropologia dell'immagine, i cui primi frutti sono, oltre a numerosi articoli e saggi, i volumi *Bild-Anthropologie, Das Echte Bild e Florenz und Bagdad* (H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink, 2001, 2002<sup>2</sup>; Id., *La vera immagine di Cristo* (2005), tr. it. di A. Cinato, Torino, Bollati Boringhieri, 2007; Id., *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blickes*, München, Beck, 2008).

<sup>9</sup> Id., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, Mann, 1981, 2000<sup>3</sup>, p. 8: tr. it. (in questo passo più sintetica, e incompleta, dell'originale): *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 1.

<sup>10</sup> Alla luce di questo indizio, il titolo italiano, *L'arte e il suo pubblico*, risulta fuorviante, o forse rivela, semplicemente, che nel 1986, quando il libro era stato tradotto, la cultura storico-artistica italiana non ne aveva colto appieno tutte le implicazioni metodologiche e terminologiche. Ciò si può vedere, in controparte, nell'introduzione: G. Cusatelli, *Appunti per un'iniziazione*, introduzione a H. Belting, cit., pp. VII-VIII.

<sup>11</sup> H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 1 (tr. modificata).

<sup>12</sup> Cfr. P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, cit., pp. 181-90.

<sup>13</sup> Riferimenti: 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, Torino, Il Segnalibro, 1998, pp. 59-107; R. Berliner, *Arma Christi* (1955), in *"The Freedom of Medieval Art" und andere Studien zum christlichen Bild*, Berlin, Lukas, 2003, pp. 97-191; Id., *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann* (1956), ivi, pp. 192-212; e S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Doornspijk, Davaco, 1965, 1984<sup>2</sup>.

<sup>14</sup> R. Guardini, *Kultbild und Andachtsbild. Brief an einen Kunsthistoriker*, Würzburg, Werkbund, 1939, 1952<sup>2</sup>, in part. pp. 8-9, 10-13, 16-17.

<sup>15</sup> 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. Belting, *Das Bild und sein Publikum*, "The Art Bulletin", LXV, n. 2, 1983, pp. 339-40: 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. Schluessmann (eds.), *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen, Forsten, 1998, pp. 183-210: 209-10, secondo cui la «dicotomia privato/pubblico [...] è una di quelle che ha distorto la nostra visione dell'arte religiosa tardomedievale» (209). In proposito, cfr. P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, cit., pp. 180 e 186, che però non sembra riscontrare il rilievo critico di Belting e rimanda, invece, a Michael Baxandall (*Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1972), tr. it. di M. P. Dragone e P. Dragone, Torino, Einaudi, 2001<sup>2</sup>, pp. 7-8).

<sup>16</sup> Cfr. R. Guardini, *Kultbild und Andachtsbild*, cit., pp. 5-6 e 10.

<sup>17</sup> H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 102.

<sup>18</sup> *Ibidem* (tr. modificata: cfr. l'ed. or. cit., pp. 140-41).

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Cfr. H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München, Schroll, 1962, cit., p. 202, n. 1. Al di là del rilievo, qui Hager equipara la distinzione di Guardini con quella che Panofsky

pone tra immagine rappresentativa e immagine devozionale. Tuttavia, come si vedrà, la partizione panofskiana dell'immagine medievale non è binaria ma ternaria, in sintonia con la stessa teologia dell'epoca.

<sup>21</sup> H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 28 e n. 40 ivi (il testo della nota è stato incorporato tra parentesi). Cfr. Id., *Foreword a Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art*, tr. ingl. di E. Jephcott, Chicago U. P., Chicago - London 1994, pp. XXI-XXIV: XXII (premessa scritta appositamente da Belting per l'edizione inglese di *Bild und Kult*).

<sup>22</sup> Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 29 (tr. modificata).

<sup>23</sup> Cfr. Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 503.

<sup>24</sup> Cfr. Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 28-33, 62-67; e Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 501-44.

<sup>25</sup> L'avvicinamento a Guardini è leggibile, fra le righe, in P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, cit., pp. 180-181, che attribuisce anche a Belting la distinzione tra *Kultbild* e *Andachtsbild*.

<sup>26</sup> Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 4-6; anche ivi, pp. 10-11, 59-61.

<sup>27</sup> Ivi, p. 7 (tr. modificata). Cfr. anche Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 27-28.

<sup>28</sup> Cfr. in proposito, benché in termini un po' sfocati, C. Hahn, *Absent no longer. The Sign and the Saint in Late Medieval Pictorial Hagiography*, in G. Kersch (Hrsg.), *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, Berlin, Reimer, 1993, pp. 152-75: 152 e 165-66.

<sup>29</sup> Cfr. da ult. J.-C. Schmitt, s. v. *Immagini*, tr. it. di P. Donadoni, in J. Le Goff - Id. (cur.), *Dizionario dell'Occidente medievale. Temi e percorsi*, I, Torino, Einaudi, 2003, pp. 517-31: 519. Sul significato di *Genesis*, I, 26 per la dottrina cristiana delle immagini, cfr. ora la rilettura di H. Belting, *La vera immagine di Cristo*, cit., pp. 79-81.

<sup>30</sup> Tra la vasta letteratura sull'argomento, vd. 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.), *Iconoclasm. Vie et mort de l'image médiévale*, catalogue de l'exposition (Berne - Strasbourg 2000-2001), Paris, Somogy, 2001, pp. 28-37.

<sup>31</sup> H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 7 (tr. modificata). Degni di nota i rimandi bibliografici in proposito: il breve scritto di Walter Benjamin sulla similitudine e *Der Garten des Menschlichen* di Carl Friedrich von Weiszäcker. Sulla lettura beltinghiana dello scritto di Benjamin, rimando al mio *Prima dell'età dell'arte*, cit., p. 41. Cfr. la ripresa di questi temi in H. Belting, *La vera immagine di Cristo*, cit., in part. pp. 110-13.

<sup>32</sup> Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 5. Cfr. anche ivi, pp. 196-98, con riferimento al *De Pretioso unguento pietatis* di Bernardo di Clairvaux (XII sec.), e 216-20. In proposito, J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développement (VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 279.

<sup>33</sup> H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., 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.

<sup>34</sup> Ivi, p. 11 (tr. modificata).

<sup>35</sup> *Ibidem* (tr. modificata).

<sup>36</sup> *Ibidem* (tr. modificata). Cfr. Id., *An Image and its Function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium*, "Dumbarton Oaks Papers", 34-35, 1980-81, pp. 1-16: 5. Questo saggio rappresenta uno stadio preliminare di alcuni problemi trattati in *Das Bild und sein Publikum*.

<sup>37</sup> Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 147. Cfr. ivi, p. 11.

<sup>38</sup> Id., *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte* (1983), tr. it. di F. Pomarici, Torino, Einaudi, 1990.

<sup>39</sup> Cfr. la ricostruzione fornita dallo stesso Belting nell'intervista rilasciata a A. W. Balke e H. Slager, *Contradiction and Criticism*, "Lier en Boog", 13, 1998, pp. 17-26: 23. Cfr. anche Id., *L'histoire de l'art au tournant*, tr. francese di J. Mouchard, in Y. Michaud (cur.), *Université de tous les savoirs*, 3, *Qu'est-ce que la société?*, Paris, Jacob, 2000, pp. 95-107: 99. Sul 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. il mio *Prima dell'età dell'arte*, cit., pp. 13-15, e la bibliografia ivi cit.

<sup>40</sup> H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, cit., pp. XI-XII.

<sup>41</sup> Ivi, p. 30.

<sup>42</sup> Sul ruolo del saggio di Panofsky nel dibattito sull'immagine devozionale, cfr. P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, cit., pp. 179-80.

<sup>43</sup> Cfr. E. Panofsky, *“Imago pietatis”*, cit., pp. 63-64, che distingue tra «immagine narrativa scenica» (*szenisches Historienbild*) e «immagine rappresentativa ieratica o cultuale» (*bieratisches oder kultisches Repräsentationsbild*).

<sup>44</sup> 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 gli ormai classici W. Paatz, *Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur*, “Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse”, XXXVI, 3, 1951, p. 22 ss.; J. Kollwitz, *Bild und Bildertheologie im Mittelalter*, in W. Schöne - Id. - H. Freiherr von Campenhausen, *Das Gottesbild im Abendland*, Witten - Berlin, Eckart, 1957, pp. 109-38; in part. 125-27; K. Bauch, *Imago* (1960), in G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1984, pp. 275-99; in part. 290-99; e R. Javelet, *Image et ressemblance au douzième siècle. De Saint Anselme à Alain de Lille*, I, s. 1., Letouzey & Ané, 1967, pp. XIX-XXIII e *passim*.

<sup>45</sup> Sulla distinzione di *imago* e *historia* nella teologia medievale, vd., fra la letteratura più recente, J. Wirth, *L'Image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999, pp. 28-29; Id., *Il culto delle immagini*, tr. it. di P. Arlorio, in E. Castelnovo - G. Sergi (cur.), *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 3-47; 3; e A. Monciatti, *Degli arredi pittorici e musivi*, in E. Castelnovo - G. Sergi (cur.), *Arti e storia nel medioevo*, cit., II, *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, 2003, pp. 267-302; 267-69.

<sup>46</sup> Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 61-62, con riferimento a E. Panofsky, *“Imago pietatis”*, cit., pp. 63-64 e *passim*. Il richiamo a Gregorio Magno è messo in luce da Belting, che però si riferisce alla ripresa tardomedievale delle sue dottrine e, in particolare, al *Rationale divinarum officiorum* di Guglielmo Durante (XIII sec.). Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 61, n. 34; anche Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 661, n. 8.

<sup>47</sup> Cfr. E. Panofsky, *“Imago pietatis”*, cit., pp. 65-66. Le espressioni cit. sono a p. 65.

<sup>48</sup> Cfr. ivi, pp. 63-66; e H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 47-48.

<sup>49</sup> E. Panofsky, *“Imago pietatis”*, cit., pp. 63-64.

<sup>50</sup> Sull'argomento vd. in part. 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. 227-51.

<sup>51</sup> Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 49 (tr. modificata). Cfr. ivi, pp. 25-26, 70-72 e 208-10.

<sup>52</sup> Per il riconoscimento della provenienza dell'*imago pietatis* dall'ambito bizantino, cfr. E. Panofsky, *“Imago pietatis”*, cit., pp. 59-62 e 66; e Id., *Jean Hey's “Ecce Homo”. Speculations about its Author, its Donor and its Iconography*, “Bulletin des musées royaux des beaux-arts”, v, n. 3-4, 1956, pp. 95-136: 95. Per la critica di Belting, cfr. *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 48-49. Come rileva lo stesso Panofsky (*“Imago pietatis”*, cit., pp. 59-62), la provenienza orientale dell'*imago pietatis* è comunque riconosciuta dalla letteratura già a partire da Mâle e da Millet, che si riferivano in proposito all'icona di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. Cfr. É. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, cit., pp. 99-100; e G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup>, et XVI<sup>e</sup> siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, De Boccard, 1960 (1916<sup>1</sup>), pp. 483-84. Non è stata però quest'opera a influenzare la diffusione del proprio tipo iconografico, come Mâle, Millet e Panofsky pensavano, in quanto essa, databile attorno al 1300, era giunta in Italia solo dopo il 1380 (come ricorda anche Belting in *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 44; illustrazione a p. 45). Sulla storia dell'icona e sul suo ruolo effettivo nella storia dell'*imago pietatis*, fondamentale lo studio di C. Bertelli, *The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme*, in D. Fraser et al. (ed.), *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London, Phaidon, 1967, pp. 40-55. Cfr. infine la lettura offerta da G. Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbilder und die Bildkonzepte der Renaissance*, München, Fink, 2002, pp. 160-70, che ne sottolinea l'“installazione” a posteriori come archetipo.

<sup>53</sup> H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 61.

<sup>54</sup> Ivi, p. 52 (tr. modificata).

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Belting si riallaccia alle osservazioni di R. Berliner, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*, cit., pp. 197-98 e n. 13, pp. 197 e 199; e di E. B. Garrison Jr., *A new devotional Panel Type in fourteenth-century Italy*, “Marsyas”, III, 1943-45, pp. 15-69; n. 39, pp. 54-56.

<sup>57</sup> Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 52. Su questo punto, cade vittima di un fraintendimento Daniel Arasse, quando attribuisce a Belting la distinzione «tra opera devozionale e storia di pittura» (*Giovanni Bellini et les limites de la mimesis: la Pietà de la*

Brera, in T. W. Gaechtens (Hrsg.), *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange*, Berichte des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Berlin 1992), II, Berlin, Akademie, 1993, pp. 503-09: 506).

<sup>58</sup> Cfr. E. Panofsky, *Jean Hey's "Ecce Homo"*, cit., pp. 95-96 (per la posizione del problema) e ss. (per lo sviluppo argomentativo); e R. Berliner, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*, cit., n. 13, pp. 197 e 199. Sulla questione, P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, cit., p. 184. *L'Ecce Homo* di Jean Hey (1494, Bruxelles, Musée Royal des Beaux-Arts) è riprodotto in E. Panofsky, cit., p. 94. Perlo meno curioso notare come in quest'articolo Panofsky, pur citando altri suoi lavori (segnatamente, *Early Netherlandish Painting*: p. 128, n. 11), non nomini il suo studio precedente sull'*imago pietatis*.

<sup>59</sup> H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 61 (tr. modificata).

<sup>60</sup> Ivi, pp. 61-62. Cfr. anche Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 505. I testi cui Belting si riferisce sono, oltre a quello già cit. di Durante, Michele Carcano, *Sermones quadragesimales fratris Michaelis de Mediolano: de decem preceptis* (XV sec.), e Giovanni Balbi di Genova, *Catholicon* (XIII sec.).

<sup>61</sup> Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 20-21. Poco convincente appare, in quest'ottica, la lettura di Jean Wirth, secondo cui Belting 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 (1216). Cfr. J. Wirth, *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), Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, pp. 139-64: 139-40. Belting affronta le due questioni, rilevandone l'importanza, ma non facendone certo le chiavi di volta della sua interpretazione, risp. in *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 76, n. 5, e pp. 150-51 e n. 3, p. 150. Cfr. poi Id., *La vera immagine di Cristo*, cit., pp. 99-104 e 129-32, per un ritorno su questi temi nell'ottica dell'antropologia dell'immagine. Sugli sviluppi presi dalla questione dell'importanza della teologia nel culto delle immagini in *Bild und Kult* e in saggi posteriori, rimando al mio *Prima dell'età dell'arte*, cit., pp. 128-36.

<sup>62</sup> H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 52 (tr. modificata).

<sup>63</sup> Ivi, p. 52, n. 12.

<sup>64</sup> E. Panofsky, *Probleme der Kunstgeschichte* (1927), in *Korrespondenz*, I, 1910-1936, Wiesbaden, Harrassowitz, 2001, pp. 957-63: 962. Su questo scritto, per lungo tempo assente persino dalle bibliografie panofskiane, cfr. H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker. 1933-1945*, München, Deutscher Kunstverlag, 1988, pp. 11-14; H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst. 1750-1950*, München, Fink, 2001, pp. 454-56; D. Wuttke, *Anmerkung des Herausgebers*, in E. Panofsky, *Korrespondenz*, 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*, Williamstown, Clark Art Institute, 2002, pp. 60 e 64; e S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", n. 16, 2006, pp. 97-100.

<sup>65</sup> E. Panofsky, *Probleme der Kunstgeschichte*, cit., p. 963; e Id., "Imago pietatis", cit., p. 104.

<sup>66</sup> Id., *Probleme der Kunstgeschichte*, cit., p. 963.

<sup>67</sup> Cfr. Id., "Imago pietatis", cit., pp. 103-04, per le specificazioni che ricevono le considerazioni espresse in *Probleme der Kunstgeschichte*, in part. sulla teoria dei tipi. L'affinità teorica dei due scritti panofskiani del 1927 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 *Raffaello und das Altarbild der Renaissance. Die "Pala Baglioni" als Kunstwerk im sakralen Kontext*, Berlin, Akademie, 1994, pp. 146-47, 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 panofskiani del 1927 - 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*, I, Berlin, Akademie, 1998, pp. 100-40).

<sup>68</sup> Cfr. S. Ringbom, *Icon to Narrative*, cit., p. 57 (cit. in H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 57); ivi, pp. 52-58, per lo sviluppo dell'argomentazione; e Id., *Author's Postscript* (1983), ivi, pp. 212-19: 214-15. Parziale, proprio per la mancata attenzione di questa distinzione, appare il cenno critico di B. Decker, *Das Ende der mittelalterlichen Kultbildes und die*

*Plastik Hans Leinbergers*, "Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege", 3, 1985, pp. 95 e 319, n. 278.

<sup>69</sup> Cfr. S. Ringbom, *Icon to Narrative*, cit., pp. 53 e 57; e Id., *Author's Postscript*, cit., p. 214.

<sup>70</sup> Cfr. Id., *Icon to Narrative*, cit., p. 57; e Id., *Author's Postscript*, cit., p. 214.

<sup>71</sup> Cfr. E. B. Garrison Jr., *A new devotional Panel Type in fourteenth-century Italy*, cit., n. 39, pp. 54-56, sopr. 55-56, anche per le considerazioni seguenti.

<sup>72</sup> Cfr. per questa differenza W. Kemp, s. v. *Gattung*, in in U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe*, Stuttgart - Weimar, Metzler, 2003, pp. 108-110: 108, che parla di «concorrenza fra tipo funzionale (*Funktionstyp*) e tipo sostanziale (*Substanztyp*)». Sugli stessi criteri è impostata anche la critica di Robert Suckale a Panofsky, rimproverato di aver concepito l'immagine devozionale «tra i due poli dell'immagine rappresentativa e dell'immagine narrativa», senza rendersi conto di aver scelto nel primo caso un concetto funzionale e negli altri un concetto che fa leva sul contenuto (R. Suckale, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder* (1977), in *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, München - Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 15-58: p. 44). Non è però chiaro se qui il concetto di *Andachtsbild* sia considerato *tout court* funzionalistico, indipendentemente dall'uso che Panofsky ne ha fatto: di sicuro, Suckale ne rivendica tale connotazione (cfr. *ibid.*). In ogni caso, anche questa critica, insieme con quella di Belting, mette in luce come sia inesatto sostenere che Panofsky avesse trascurato il problema della relazione tra forma e funzione (come invece ritiene B. Ridderbos, *The Man of Sorrows. Pictorial Images and Metaphorical Statements*, in A. A. MacDonald - Id. - R. M. Schulsemann (eds.), *The Broken Body*, cit., pp. 145-81: 149).

<sup>73</sup> Cfr. S. Ringbom, *Author's Postscript*, cit., pp. 214-15. Recensendo *Das Bild und sein Publikum*, lo studioso finlandese non fa cenno alle differenze tra le proprie posizioni e quelle di Belting, ma si limita a rilevare che lo studioso tedesco «è disposto ad accettare una certa imprecisione concettuale al fine di salvare la corrispondenza tra la forma e la funzione dell'*Andachtsbild*» (recensione cit., p. 339).

<sup>74</sup> Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 57; S. Ringbom, *Author's Postscript*, cit., p. 215, n. 14; e Id., *Icon to Narrative*, cit., pp. 52-53 e 57, n. 18 (dove compare un riferimento a Guardini).

<sup>75</sup> Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 57.

<sup>76</sup> S. Ringbom, *Icon to Narrative*, cit., p. 57.

<sup>77</sup> H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 67 (tr. modificata). Cfr. *ivi*, p. 13.

<sup>78</sup> P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, cit., p. 181.

<sup>79</sup> In questo senso va intesa l'affermazione cui si richiama Skubiszewski, apparentemente di segno opposto, secondo cui «la funzione è in questo caso [*scil.* in quello dell'immagine devozionale] una categoria socio-psicologica» (H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 70).

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>81</sup> Cfr. *ivi*, pp. 62-72.

<sup>82</sup> Cfr. *ivi*, pp. 70-72; 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. Sulla funzione del libro d'ore, vd. anche Id., *Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild*, in W. Busch (Hrsg.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München, Piper, 1987, 1997<sup>2</sup>, pp. 155-81: 158; Id., *Vom Altarbild zum autonomen Tafelmalerei*, in W. Busch - P. Schmoock (Hrsg.), *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim, Quadriga e Berlin, Beltz, 1987, pp. 128-49: 141; e Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 504-05.

<sup>83</sup> Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 71-72 (tr. modificata). In proposito, G. Wolf, *Schleier und Spiegel*, cit., p. 161.

<sup>84</sup> H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 70 (tr. modificata). Cfr. *ivi*, p. 212.



Aesthetica Preprint®  
**Supplementa**

Collana editoriale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andaloro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Mario Costa, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffiero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Carmelo Calì, Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di redazione Emanuele Crescimanno

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 Tipolitografia Luxograph s.r.l.

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

## *New Aesthetics Prize*

The Società Italiana d'Estetica (<http://www.siestetica.it>) has launched the New Aesthetics Prize, a biennial prize that will be awarded to the most noteworthy essays published by the Society's younger members.

The present volume collects the essays selected for the 2009 prize: Carola Barbero's "Can One Learn from Literature?", Francesco Paolo Campione's "Toward an Aesthetics of Crime: From Sade to Lombroso", Delfo Cecchi's "Food Aesthetics and Theories of the Sensible. Aesthetic-Alimentary Paradigms in the Wake of Modernity", Pietro Conte's "Johann Jakob Bachofen and Thomas Mann: A (Non) Elective Affinity?", Emanuele Crescimano's "Reality and Representation: Musil, Baláz, Arnheim and the Experience of Cinema", Filippo Focosi's "Two Levels of Aesthetic Survival", Michele Gardini's "The Image and Nothingness: The Metaphysics of Imagination in the Early Sartre", Marcello Ghilardi's "The Unity of Good, Beautiful, and True in Nishida Kitarō's Aesthetics", Luca Vargiu's "*Andacht nah bildlicher wise. Hans Belting and Devotional Figurations*".