

Saggi

Hans Belting, l'estetica della compensazione e la Riforma

LUCA VARGIU*

* *Università degli Studi di Cagliari*
e-mail: luca.vargiu@unica.it

Abstracts

L'interpretazione della Riforma protestante costituisce il terreno per un confronto tra la riflessione di Hans Belting, condotta nell'ottica di una separazione tra era dell'immagine ed era dell'arte, e l'estetica della compensazione di Joachim Ritter e Odo Marquard. Le affinità e le differenze riscontrabili tra queste posizioni costituiscono l'oggetto del presente lavoro, dalle questioni terminologiche fino all'interpretazione del ruolo dell'immagine in ambito luterano, calvinista e cattolico.

The interpretation of the Reformation allows to draw a comparison between Hans Belting's thought concerning the separation between the era of image and the era of art, and Joachim Ritter's and Odo Marquard's philosophy of aesthetic compensation. The present work aims to examine affinities and differences between such views, from terminological questions to the understanding of the role of the images in Lutheranism, Calvinism, and Catholicism.

La interpretación de la Reforma protestante permite establecer una comparación entre el pensamiento de Hans Belting sobre la separación entre la era de la imagen y la era del arte desde un lado, y la filosofía de la compensación estética de Joachim Ritter y Odo Marquard desde otro lado. El presente trabajo mira a examinar afinidades y diferencias entre dichas posiciones, desde las cuestiones terminológicas hasta la interpretación del papel de las imágenes en el contexto luterano, calvinista y católico.

Keywords

Compensazione; Immagine; Estetizzazione dell'arte; Riforma protestante



Negli studi medievistici e modernistici la divisione tra un'era dell'immagine anteriore al Rinascimento e alla Riforma protestante e un'età dell'arte, che proprio il Rinascimento e la Riforma contribuiscono a inaugurare, ha assunto un carattere quasi di slogan, rappresentando, insieme con quella della fine della storia dell'arte, una delle formule alle quali è legato il nome di Hans Belting e con il quale lo studioso di Andernach è subito identificato. All'era dell'immagine è dedicato il volume del 1990 *Bild und Kult*, come è mostrato fin dal sottotitolo, «Una storia dell'immagine prima dell'età dell'arte» (*eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*). In esso 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»¹.

È dunque il mutamento di funzione e di destinazione dell'immagine a spiegare in prima istanza la necessità di individuare all'interno del percorso storico una separazione tra era dell'immagine ed era dell'arte. Nel descrivere a grandi linee il passaggio dalla prima alla seconda era, Belting individua la «rappresentazione dell'artista nella sua autonomia» e la «discussione sul carattere d'arte della sua invenzione» in un «nuovo livello di senso», che l'arte pone tra l'apparenza visiva e la comprensione dell'osservatore². Da un lato l'artista assume il

¹ H. BELTING, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, trad. it. B. Maj, Carocci, Roma 2001, 9 (trad. modificata).

² Ivi, 31 (trad. modificata).

controllo dell'immagine, che diviene così elemento giustificativo della propria arte, dall'altro lato si stabilisce una «mediazione estetica» che costituisce il terreno di intesa tra artista e osservatore: «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»³.

Per Belting l'ambito estetico, nel porsi come fattore di mediazione, offre «se si vuole, una specie di compensazione tra l'esperienza perduta delle immagini e quella che si è conservata»⁴. Tale affermazione appare a prima vista singolarmente in sintonia con la teoria della compensazione avviata da Joachim Ritter e sviluppata da Odo Marquard. Nella lettura della modernità proposta da Ritter e Marquard l'autonomia dell'arte sul piano estetico – l'«estetizzazione dell'arte» – si pone come compensazione del disincanto moderno del mondo teorizzato da Max Weber, vale a dire come «salvataggio specificamente moderno delle caratteristiche magiche della realtà nell'ambito estetico», come scrive Marquard⁵. L'emancipazione dell'arte dal culto e il suo divenire arte entro l'orizzonte estetico appaiono come conseguenza, e nel contempo come 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

³ Ibidem (trad. modificata).

⁴ Ivi, 32.

⁵ O. MARQUARD, *Aesthetica e Anaesthetica. Un'introduzione*, in *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche*, trad. it. G. Carchia, Il Mulino, Bologna 1992, 21–35: 23.

sfruttamento tecnico, «solo più materiale per il fare umano»⁶.

Va detto che il discorso di Belting resta privo di uno sviluppo, giacché nel parlare di compensazione egli non va oltre il cenno sopra riportato. Un cenno ugualmente breve si trova nel volume *Das echte Bild* del 2005, in cui si afferma che dall'era di Gutenberg in avanti «le immagini entrarono in una relazione con l'arte che compensò [...], con una nuova estetica, la loro svalutazione ontologica»⁷. È comprensibile come sia quindi assente un qualsiasi riferimento a Ritter o a Marquard. Diversa poi è la terminologia impiegata, dal momento che, se i due filosofi adoperano la parola “*Kompensation*”, Belting usa il verbo “*kompensieren*” in *Das echte Bild*, mentre in *Bild und Kult* impiega il termine “*Ausgleich*”. In quest'ultimo termine potremmo forse scorgere una reminiscenza warburghiana, se pensiamo che 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 Warburg intendeva infatti la composizione, nella psicologia dell'uomo rinascimentale prima che nel mondo della cultura, delle polarità che si instaurano 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 novità⁸.

⁶ Ibidem.

⁷ H. BELTING, *La vera immagine di Cristo*, trad. it. A. Cinato, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, 14 (trad. modificata).

⁸ Cf. A. WARBURG, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina. I. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari*, in *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889–1914)* (*Opere*, vol. I, 1), trad. it. M. Ghelardi, Aragno, Torino 2004, 267–318: 278 (dove la parola è tradotta con “compromesso”); e ID., *Le ultime volontà di Francesco Sassetti* (1907), ivi, 425–484: 449–450, 451–455 e 453 nota 53 (dove la parola è invece tradotta con “transizione”). Ha richiamato l'attenzione sull'uso del termine “*Ausgleich*” in Warburg Martin Warnke. Cf. M. WARNKE, *Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel*

A parte le reminiscenze warburghiane, la questione della sintonia tra Ritter, Marquard e Belting in ogni caso ha la sua ragion d'essere. È proprio Marquard, nel ricostruire la storia del concetto, a fare riferimento anche a chi non ha parlato di compensazione *expressis verbis*, ma ha adoperato parole affini⁹; dopotutto lo stesso Ritter parla esplicitamente di compensazione solo in un caso, per di più citando Marquard¹⁰: ciò non toglie che il suo pensiero, in diversi aspetti nodali, sia «agevolmente interpretabile nel senso di una concezione per cui il modo moderno, mentre produce una perdita di realtà, produce anche, appunto in modo compensatorio, gli antidoti a quella perdita», come fa notare Tonino Griffero¹¹. D'altro canto, per tornare alle parole impiegate, “*Ausgleich*” sembra il calco del termine greco “*exísōsis*”, che Marquard considera come parola equivalente a “*Kompensation*”, e che già lo storico dizionario di Passow traduceva fra l'altro con “*Ausgleichung*”¹².

– *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, 53–83: 68–74; ID., “*Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz*”, ivi, 113-189: 138–141 e 178–179 nota 52.

⁹ Sulla storia del concetto cf. O. MARQUARD, *Compensazione. Considerazioni su una forma di svolgimento dei processi storici*, in *Estetica e anestetica*, 127–165; già ID., voce *Kompensation*, in J. RITTER (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 4, Schwabe, Basel 1976, 912–918. Per un cenno a una trattazione della tematica senza un impiego *expressis verbis* del concetto, cf. per es. ID., *Compensazione*, 165 nota 71 (con riferimento a Helmut Plessner).

¹⁰ Cf. J. RITTER, *Il compito delle scienze dello spirito nella società moderna*, in *Soggettività*, trad. it. T. Griffero, Marietti, Genova 1997, 71–103: 95 e nota 41 ivi, 97.

¹¹ T. GRIFFERO, *Scissioni e compensazioni. Joachim Ritter tradizionalista della modernità*, introduzione a J. RITTER, *Soggettività*, IX–LVII: XIX nota 35; cf. ID., *L'estetica o è conservazione o non è*, Introduzione a J. RITTER, *Estetica e modernità*, Marinotti, Milano 2013, 5–9: 5.

¹² Cf. MARQUARD, *Compensazione*, 137; e F. PASSOW, *Handwörterbuch der griechischen Sprache*, 2 voll., Vogel, Leipzig 1847³, vol. I, 2, 985, *ad vocem* “*exísōsis*”. La lingua tedesca considera d'altro canto “*Ausgleich*” e “*Kompensation*” come pressoché sinonimi. Cf. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprachen*, 10 voll.,

Ritter è inoltre citato da Belting in *Das Ende der Kunstgeschichte?*⁹ – il primo dei libri da lui dedicati alla “fine della storia dell’arte” – a proposito di un tema contiguo: l’interpretazione di Hegel, che Belting fa propria, in base alla quale l’autonomia dell’arte sul piano estetico è letta come l’implicazione più significativa della morte dell’arte¹³. Un cenno compare anche in uno scritto dedicato alla “natura dipinta”, in cui del noto saggio ritteriano sul paesaggio è però messa 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 incisiva¹⁴. È da notare inoltre che anche in quest’ultimo 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 da quest’ultimo, 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, ci sembra di dover tradurre

Duden, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich 1999³, vol. V, 2199, *ad vocem* “*Kompensation*”.

¹³ Cf. H. BELTING, *La fine della storia dell’arte o la libertà dell’arte*, trad. it. F. Pomarici, Einaudi, Torino 1990, 11; con riferimento a J. RITTER, voce *Ästhetik, ästhetisch*, in ID. (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 1, 1971, 555–580: 561–562 e 574–577.

¹⁴ Cf. H. BELTING, *Die gemalte Natur*, in C. BEUTLER – P.-K. SCHUSTER – M. WARNKE (a cura di), *Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*, Prestel, München 1988, 169–180: 171; il riferimento va a J. RITTER, *Paesaggio. La funzione dell’estetico nella società moderna*, in *Soggettività*, 105–142.

anche qui – per «l'aura perduta» della pittura legata ai grandi soggetti¹⁵.

Se è così possibile far fronte alle riserve appena affacciate, e in parte rispondere a esse, mette a ogni buon conto osservare che Belting introduce la frase sulla compensazione in *Bild und Kult* con un «se si vuole», che potrebbe fare intendere che, quale che sia il termine di riferimento, si tratta di un rimando a una lettura ammissibile, ma che egli non ha intenzione di approfondire, e che lascia perciò affidata alla brevità di quel richiamo. In ogni caso le riserve, i limiti riscontrati e le ovvie cautele non impediscono di avviare un confronto, seppur necessariamente breve, che sia capace di notare affinità e differenze tra Belting da una parte e Marquard e Ritter dall'altra.

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 Marquard la compensazione è, quanto alla sua natura, una categoria storica, o meglio storico-filosofica, mentre per ciò che riguarda l'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»¹⁶. 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 risulta poi comune al discorso di Ritter e Marquard l'individuazione della frattura metafisica che costituisce il contrassegno della modernità stessa. L'esposizione sintetica di Belting è anzi forse maggiormente esplicita, rispet-

¹⁵ BELTING, *Die gemalte Natur*, 178.

¹⁶ MARQUARD, *Compensazione*, 151.

to 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, sia al mondo, visto ora dal soggetto come «scisso nella pura fatticità e nel senso nascosto della metafora»¹⁷. È qui possibile cogliere ancora se non altro 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 le parole di Marquard già riferite; dall'altro lato il «senso nascosto della metafora» è per Belting ciò che il soggetto applica nell'arte una volta che esso assume il controllo dell'immagine, dando vita alla «mediazione estetica»: in modo simile per Ritter la poesia e l'arte mediano esteticamente – l'espressione è proprio la stessa – «il cielo e la terra dell'esistenza umana», superando in tal modo alla scissione con cui si annuncia e si manifesta la modernità¹⁸.

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 la quale 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»¹⁹. Per lui la giustificazione per mezzo delle opere non aveva bisogno di essere salvata nell'ambito del Cattolicesimo, mentre nel Calvinismo – e qui vengono accettate *in toto*, ma anche acriticamente, le note tesi

¹⁷ BELTING, *Il culto delle immagini*, 30.

¹⁸ Sull'idea ritteriana della mediazione estetica cf. J. RITTER, *Introduzione all'estetica. Lezioni del semestre estivo 1962*, trad. it. T. Griffero, in *Estetica e modernità*, 71–176: 138–143 e *passim*; e ID., *Paesaggio*, sopr. 119–129. L'espressione cit. è ivi, 129.

¹⁹ MARQUARD, *Aesthetica e Anaesthetica*, 26.

weberiane – tale salvezza assunse la forma dell’«“ascesi intramontana” del capitalismo»; nel Luteranesimo al contrario, nel quale 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»²⁰.

Belting, dal canto suo, sviluppa il suo discorso 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 anzitutto proprio l’importanza attribuita alla dimensione della ricezione²¹. Obiettando infatti agli iconoclasti che «ci sono due specie di immagini» e che Dio non si oppone 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’immagine²². Per Belting le «immagini di due specie» sono un «con-

²⁰ Ibidem.

²¹ Cf. W. HOFMANN, *Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion*, in ID. (a cura di), *Luther und die Folgen für die Kunst*, Ausstellungskatalog (Hamburg 1983–1984), Prestel, München 1983, 23–71: 27–29, 47, 50; V. I. STOICHITA, *L’invenzione del quadro. Arte, artefici e artigiani nella pittura europea*, trad. it. B. Sforza, Il Saggiatore, Milano 1998, 96–97.

²² Cf. BELTING, *Il culto delle immagini*, 557, da cui è tratta anche la cit. di Lutero, per la quale si veda M. LUTHER, *Predigten über das 2. Buch Mose, D. Martin*

trassegno della prima età moderna»²³: 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, nelle quali esse vengono ordinate in base ai generi e agli artisti: queste ultime non sono certo colpite dal verdetto che bandisce le immagini dalle chiese, e anzi le stesse figurazioni sacre, una volta perduta la loro destinazione originaria, acquistano una nuova importanza come opere d'arte²⁴. 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»²⁵.

Così in Italia e nei paesi cattolici in genere, in cui 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 di immagini suscettibili di una considerazione duplice a seconda che le si vedesse «come sede del sacro o come espressione dell'arte»²⁶. Agli occhi di Belting pertanto, anche nel mondo cattolico, nel quale non c'è stato alcun divieto di venerare le immagini, esse

Luther's Werke. Kritische Gesamtausgabe, vol. 16, Böhlaus, Weimar 1899, 441.

²³ BELTING, *Il culto delle immagini*, 557 (trad. modificata).

²⁴ Cf. *ibidem*.

²⁵ *Ibidem* (trad. modificata).

²⁶ *Ivi*, 558 (trad. modificata).

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 in aggiunta che nel Calvinismo la salvezza 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 anche in ambito cattolico e calvinista²⁷. 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 Calvino²⁸. 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 moneta corrente presso i critici, secondo cui fu proprio il Calvinismo a promuovere l'emancipazione e la laicizzazione

²⁷ Cf. su tutta la questione, sia per l'ambito riformato che per quello cattolico, K. KRÜGER, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, Fink, München 2001, 181–189.

²⁸ Cf. BELTING, *Il culto delle immagini*, 31 e 567. Per un riscontro testuale cf. J. CALVIN, *Christianae Religionis Institutio*, I, XI, 12; G. CALVINO, *Istituzione della religione cristiana*, trad. it. O. Bert, M. Musacchio, G. Tourn, Utet, Torino 1971, vol. I, 214–215 (cit. in BELTING, *La vera immagine di Cristo*, 188–189).

dell'opera d'arte²⁹. 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”³⁰. Se questi sono i termini del discorso, l'affermazione secondo cui il dominio estetico dovette essere «letteralmente inventato» nel Luteranesimo sembra allora presentare elementi di frizione se non d'incoerenza³¹.

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 una 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 co-

²⁹ Cf. P. BENEDICT, *Calvinism as a Culture? Preliminary Remarks on Calvinism and the Visual Arts*, in P. C. FINNEY (a cura di), *Seeing Beyond the Word. Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Eerdmans, Grand Rapids-Cambridge 1999, 19–45: 21 e 41. Il riferimento va a 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 cf. almeno ancora BENEDICT, *Calvinism as a Culture?*, 32 e *passim*; e i contributi contenuti in P. C. FINNEY (ed.), *Seeing Beyond the Word*, dove compare lo stesso saggio di Benedict.

³⁰ Cf. MARQUARD, *Aesthetica e Anaesthetica*, 22–27.

³¹ Alcuni spunti in questa direzione possono essere ricavati da O. CHRISTIN, *I protestanti e le immagini*, trad. it. E. Giovanelli, in E. CASTELNUOVO – G. SERGI (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino 2004, 93–115: 103–104, 114–115 e *passim*.

stituisce uno dei linguaggi³². Questa tesi, divenuta una sorta di passaggio obbligato quando si affronta la questione del rapporto di Lutero con l'immagine, è stata ritenuta da altri studiosi, come per esempio Johannes Erichsen, poco convincente, e a essa le si è opposta l'idea secondo cui il contributo del grande teologo non risiede nell'aver 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 interpretazione³³.

Belting non propone invece letture alternative, ma avverte 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»³⁴. Anch'essi mostrano cioè di essere «figli

³² Cf. BELTING, *Il culto delle immagini*, 558; e ivi, 665 nota 1, in cui si dice che le tesi di Hofmann «richiederebbero di essere ulteriormente discusse». Per esse si veda HOFMANN, *Die Geburt der Moderne*, sopr. 32–35, 45–46, 46–51. 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. HARTLAUB, *Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuerer religiöser Kunst*, Wolff, Leipzig 1919, 4; cit. in HOFMANN, *Die Geburt der Moderne*, 23 nota).

³³ Cf. J. ERICHSEN, *Lutero e le immagini*, trad. it. P. Tomasi, in G. BESCHIN – F. CAMBI – L. CRISTELLON (a cura di), *Lutero e i linguaggi dell'Occidente*, Atti del convegno (Trento 2000), Morcelliana, Brescia 2002, 257–276: sopr. 257 e 276.

³⁴ BELTING, *Il culto delle immagini*, risp. 558 e 31 (trad. modificata). Cf. in proposito O. BÄTSCHMANN, *Kunstgenuss statt Bilderkult. Wirkung und Rezeption des Gemäldes nach Leon Battista Alberti*, in P. BLICKLE *et alii* (a cura di), *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, Oldenbourg, München 2002, 359–375: 372–374; e T. [DACOS-

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 è stato assegnato all'esperienza religiosa in seguito alla frattura tra io e mondo: «quell'ambito separato nella vita della società e del singolo, a cui siamo abituati»³⁵.

È in questo stesso discorso che si inserisce l'argomento marguardiano della compensazione estetica delle "buone opere". In ogni caso ciò che interessa Belting, coerentemente coi suoi assunti volti a indagare il destino dell'immagine e ad accennare pertanto alla compensazione limitatamente a questo problema, è mettere in luce come in seguito alla Riforma l'immagine venga 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»³⁶. 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 anche 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 l'atteggiamento più illu-

TA] KAUFMANN, *Die Bilderfrage im frühneuzeitlichen Luthertum*, ivi, 407–454: 408 nota 3, che però tendono ad accentuare il contrasto tra Belting e Hofmann.

³⁵ BELTING, *Il culto delle immagini*, risp. 31 e 558 (trad. modificata).

³⁶ Ivi, 558.

minato consisteva allora nel non prestare attenzione alle immagini, per confidare soltanto nella grazia divina; egli paventava anzi il rischio che gli iconoclasti eliminassero le immagini fisiche, ma riempissero contemporaneamente il loro cuore di idoli. I veri idoli non erano perciò tanto le immagini, ma rimanevano i vizi dell'uomo, i peccati mortali, che non erano certo venuti meno con la nuova dottrina³⁷. Questa critica è secondo Belting ben rappresentata da una xilografia di Erhard Schön e dal testo che l'integrava, in cui la polemica contro gli iconoclasti è condotta sulla scorta dell'episodio evangelico (*Mt*, 7) nel quale i falsi profeti sono biasimati per non vedere la trave nel loro occhio³⁸. 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'appar-

³⁷ Cf. 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*, trad. it. E. Bonfatti, in *Lieder e prose*, Mondadori, Milano 1992², 132–141: 136–141; ID., *Ein Sermon durch M.L. Mittwoch nach Jnuocavit gepredigt [Invokavitpredigt n. 4]*; M. LUTERO, *Sermone di Martin Luther tenuto il mercoledì dopo Invocavit*, trad. it. E. Bonfatti, ivi, 140–149: 140–145 (entrambi cit. in BELTING, *Il culto delle immagini*, 563); anche ID., *Wider die himmlischen Propheten*, I, 63–65 e 67–84; M. LUTERO, *Contro i profeti celesti. Sulle immagini e sul sacramento*, *Opere scelte*, vol. 8, trad. it. A. Gallas, Claudiana, Torino 1999, 117–120 e 125–153.

³⁸ La xilografia di Schön, 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 BELTING, *Il culto delle immagini*, 564; in ID., *Macht und Ohnmacht der Bilder*, 14–15; e in ID., *La vera immagine di Cristo*, 197–199. Qui Belting attribuisce il testo al riformatore di Costanza Thomas Blarer, mentre Peter-Klaus Schuster lo assegna a Hans Sachs. Cf. P.-K. SCHUSTER, scheda in HOFMANN (a cura di), *Luther und die Folgen*, 126.

renza esteriore delle sue immagini interiori»³⁹. 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»⁴⁰. Sul piano del rapporto con le immagini, queste affermazioni confermano l'interpretazione secondo cui per Lutero la considerazione del significato e del valore delle immagini è rimessa all'osservatore: esse sono «non necessarie, ma libere», e quindi in sé «né buone né cattive»⁴¹.

Tra gli studiosi che hanno dedicato le loro riflessioni alla teoria della compensazione, è stato in particolare Gianni Carchia a mettere in evidenza la dimensione di nostalgia che si accompagna a essa. Riferendosi a quella forma particolare di compensazione che per Ritter è rappresentata dal paesaggio, Carchia fa notare che la considerazione del paesaggio come tentativo di conservare in ambito estetico l'atteggiamento contemplativo rispetto al mondo, che nella filosofia antica era correlato alla *theoria*, non può che essere «sentimentale», in senso schilleriano: esso è cioè consapevole dell'avvenuto distacco dalla natura che il disincanto del mondo e la conseguente nascita della scienza moderna, con il suo rivolgersi esclusivo verso gli aspetti quantitativi, calcolabili, hanno portato con sé⁴². In questo modo, secondo la lettura del filosofo italiano, «estetica è, nel paesaggio,

³⁹ BELTING, *Il culto delle immagini*, 565 (trad. modificata).

⁴⁰ Ibidem. (trad. modificata).

⁴¹ Cit. tratte risp. da M. LUTERO, *Invokavitpredigt* n. 3, trad. it. 137 (cit. in BELTING, *Il culto delle immagini*, 567) e ID., *Invokavitpredigt* n. 4, trad. it. 145 (a cui si riferisce BELTING, *Il culto delle immagini*, 568).

⁴² Cf. G. CARCHIA, *Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna 1995, 22–23; con riferimento a RITTER, *Paesaggio*, sopr. 130–141.

la nostalgia [...] della pienezza speculativa della visione antica del mondo»⁴³. Si tratta però poi di comprendere se la nostalgia sia insita nella concezione ritteriana – come sembra intendere Carchia – o se piuttosto essa porti avanti una critica a un atteggiamento di questo tipo⁴⁴. È interessante comunque osservare che anche Belting parla di nostalgia, e all'interno dello stesso discorso sul passaggio dall'età dell'immagine all'età dell'arte in cui introduce il cenno sulla compensazione. Egli sposta però l'ottica, dalla nostalgia insita nel movimento compensativo a quella dello studioso che tratta questi argomenti; se ne parla, è poi soltanto per sottolineare il rifiuto di un tale atteggiamento. Qui risiede in definitiva il senso del suo intento: dal suo punto di vista l'esame della perdita dell'«antica sostanza di rivelazione» connessa alle immagini non è affrontato «con intenzione nostalgica, ma solo per descrivere un processo affascinante, nel corso del quale l'immagine medievale di culto si trasformò nell'opera d'arte dell'età moderna»⁴⁵.

⁴³ CARCHIA, *Arte e bellezza*, 23.

⁴⁴ Per elementi e spunti in proposito cf. MARQUARD, *Compensazione*, 148–149; J. HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, trad. it. E. Agazzi ed E. Agazzi, Laterza, Roma-Bari 1991³, 74–77; M. VENTURI FERRIOLO, *Joachim Ritter e la teoria del cosmo come “fondamento del paesaggio”*, in J. RITTER, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Guerini, Milano 1994, 9–25: 20–25; P. D'ANGELO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001, 24–26; e, in maniera più indiretta, GRIFFERO, *Scissioni e compensazioni*, XLV–LVII.

⁴⁵ BELTING, *Il culto delle immagini*, 31 (trad. modificata).