
Hans Belting e lo sguardo dell'etnologo

Luca Vargiu

*Il congedo dello studioso tedesco dalle formule tradizionali
della Storia dell'arte in favore di un approccio multidisciplinare
che mira a fondare una scienza della cultura*

1. All'interno della riflessione di Hans Belting, la messa in questione dello statuto disciplinare della storiografia artistica costituisce senz'altro uno degli aspetti più noti, anche e soprattutto per via del carattere provocatorio con cui si annuncia. È tale messa in questione a presentarsi sotto il segno della «fine della storia dell'arte», formula coniata per un volume apparso nel 1983, a cui ha fatto seguito un secondo nel 1995¹. Già contestualmente alla comparsa del primo, Belting, di formazione storico dell'arte bizantina e medievale, si rivolge al tema dell'immagine, che in seguito diviene sempre più il centro della sua attività di ricerca, anche al di là dello studio storico-artistico tradizionale². Egli descrive i suoi interessi attuali come «un tentativo di andare a vedere al di là del territorio protetto della storia dell'arte e di comprendere la produzione artistica umana, così come il posto delle immagini nella cultura, in un senso più ampio»³. Il suo progetto si sviluppa, così, in quello di un'«antropologia dei media visivi», il cui primo tentativo di considerazione unitaria si ha con la pubblicazione, nel 2001, di *Bild-Anthropologie*⁴.

Fino all'avvio di tale progetto, nato anche dai dubbi sull'universalità di un approccio storico lineare, Belting ammette che l'immagine abbia una lunga storia. Il punto di partenza della sua riflessione è la convinzione che il concetto di arte sia inadeguato a caratterizzare il medioevo, ma anche il medioevo, precisa, è solo un capitolo di una più

generale storia dell'immagine, che «da un lato, rimonta indietro fino ai tempi della preistoria e, dall'altro lato, va avanti fino ai nostri giorni e durerà finché l'umanità sopravvive»⁵. Per essa, è necessario un orientamento storiografico *ad hoc*, una *Bildgeschichte*, che integri la storia dell'arte senza, però, risolverla in essa⁶. Quest'integrazione è un segno del fatto che la fine della storia dell'arte non ha connotazioni apocalittiche: se è vero che «abbiamo raggiunto una situazione di non ritorno e bisogna perciò riconsiderare le regole del gioco che chiamiamo 'storia dell'arte'», questo non vuol dire «rigettare necessariamente il canone che è inscritto nel patrimonio di conoscenze ereditato dalla pratica della rispettiva disciplina»⁷. La storia dell'arte, insomma, continua ad avere una sua validità, sia pure limitata a un fenomeno circoscritto storicamente, e quindi tale da non potersi ritenere universale.

I due libri dedicati all'argomento hanno un titolo quasi identico, che si differenzia per un punto interrogativo che il primo possiede – *Das Ende der Kunstgeschichte?* – e il secondo elimina (fig. 1). Ad ogni modo, essi sono ritenuti da Belting come del tutto diversi, cioè come il caso, rarissimo, di due testi dello stesso autore recanti il medesimo titolo⁸. Egli ha descritto il primo volume come una critica interna al proprio campo disciplinare, dovuta all'insoddisfazione per il modo in cui la storiografia artistica era canonicamente presentata,

come un ambito di studi in cui «solo i vecchi eroi erano sacrosanti e le nuove idee non erano gradite»⁹. In esso, si tenta un congedo da una storia dell'arte orientata pressoché esclusivamente in senso stilistico-formale, e ci si apre a una considerazione pluriprospettica, che tiene insieme funzionalismo, contestualismo e teoria della ricezione. Al contrario, il secondo libro è presentato come una discussione sul modo in cui i «cambiamenti istituzionali, storico-artistici e culturali» del presente hanno modificato il ruolo della disciplina. Si profila, quindi, una critica esterna, in cui il nucleo del discorso «non è più se la storia dell'arte abbia bisogno del miglior metodo possibile, ma se la storia dell'arte possa reagire, possa muoversi, possa continuare in modo da avere importanza in un contesto affatto diverso»¹⁰.

Benché Belting accentui la differenza di impostazione tra i due volumi, permangono vari elementi di continuità. Nel secondo, infatti, non solo numerose pagine e l'impianto generale della seconda parte sono ripresi pressoché alla lettera dal primo, ma nemmeno la critica interna alla disciplina è assente, come invece sembrerebbe far intendere il suo autore: la discussione del ruolo della storia dell'arte nel contesto culturale attuale, dopotutto, non può certo fare a meno di una riflessione sui concetti, gli orientamenti e i metodi. Anzi, è proprio tenendo conto di questo doppio binario – critica interna ed esterna – che anche il tema della fine della storia dell'arte riceve approfondimenti nell'opera più recente. In essa, la fine si precisa come una sosta necessaria in vista di un programma emancipatore, che ha l'intento di liberare «lo sguardo per un compito più grande»: nella convinzione che l'arte vada ben al di là della «bella apparenza», questo compito è individuato nell'«ispezione della propria cultura con lo sguardo di un etnologo»¹¹.

Anche se il confronto con le culture extraoccidentali è un aspetto presente negli interessi attuali di Belting¹², in questo caso il discorso riguarda esplicitamente la propria cultura. Da un lato, è così indicato l'orientamento proposto per l'ambito tradizionalmente inteso come storico-artistico, visto ora come qualcosa per il quale occorrono occhi nuovi. Dall'altro, il riferimento alla dimensione della cultura mostra che il cenno sull'etnologo non rappresenta una semplice analogia. La fine del canone storico-artistico tradizionale, infatti, implica tanto un ampliamento del campo, quanto, conseguentemente, un'apertura da parte di chi lo studia. Per questo motivo, Belting scrive che la «nuova scoperta della propria cultura» dovrebbe avvenire «senza lasciare questa competenza soltanto agli storici dell'arte», affermazione con la quale riprende convinzioni espresse in precedenza, secondo cui «l'apertura verso altre discipline è

sicuramente da incoraggiare anche a prezzo dell'autonomia professionale»¹³. Riconoscendo che oggi si è di fronte a un ventaglio pluralistico di approssimi, nessuno esclusivo e nessuno universale, egli prospetta, così, un tipo di ricerca multidisciplinare, incentrato sull'«aprirsi della scienza dell'arte [Kunstwissenschaft] a una scienza della cultura [Kulturwissenschaft]»¹⁴.

2. La proposta di ispezionare la cultura occidentale «con lo sguardo di un etnologo» sembra improntata strettamente con l'approccio di chi legge la propria cultura come se si trattasse di una cultura «altra»: procedimento, questo, ben noto agli studi etnoantropologici, che, attraverso tale finzione, possono rimarcare l'impossibilità di comprendere comportamenti e credenze al di fuori del contesto socioculturale di cui essi fanno parte, e rivendicare la necessità di evitare l'atteggiamento etnocentrico di chi interpreta e giudica le altre culture col metro della propria¹⁵. Si tratta di una preoccupazione condivisa da Belting, che si manifesta, in particolare, nel discutere le tesi del *posthistoire*, del *bricolage* levistraussiano, e del *musée imaginaire*: se egli è consapevole di muoversi in un contesto ormai libero dall'eurocentrismo, rileva invece, in tali tesi, il persistere di atteggiamenti eurocentrici¹⁶.

Il procedimento del *bricolage* era stato introdotto da Claude Lévi-Strauss ne *La pensée sauvage*, per comprendere per analogia il modo in cui il pensiero mitico-magico opera rispetto alla scienza. Per l'antropologo francese, il *bricoleur* è colui che utilizza gli strumenti che trova attorno a sé, di provenienza eterogenea, non necessariamente creati per lo scopo specifico per cui si stanno adoperando: tali strumenti si adattano e si sfruttano fin quando e per ciò che servono, subiscono una revisione continua perché ne sia garantita l'efficacia, e si abbandonano nel caso in cui non si dimostrino più fecondi¹⁷. È un procedimento che lo stesso Lévi-Strauss estende nell'impiego, fino ad applicarlo come metodo delle scienze umane¹⁸: ciò implica che, se tali discipline si fanno muovere entro questa prospettiva, anche i concetti di cui esse si avvalgono sono da considerarsi strumentali e contingenti. In tal modo, lo studioso francese si dimostra interessato per lo più alla funzionalità operativa dei concetti utilizzati, finendo per concepire gli strumenti del metodo come potenzialmente separabili, e perciò indifferenti, rispetto al contesto storico-culturale da cui provengono e di cui si sostanziano. Egli rischia, così, se non di abdicare del tutto alla propria tradizione, quantomeno di accostarsi alle posizioni del relativismo culturale¹⁹.

È proprio Belting a ricordare che il concetto di *bricolage* ha conosciuto una sua fortuna all'interno del dibattito sul *posthistoire*. Ricostruendone

Hans Belting e lo sguardo dell'etnologo

1. H. Belting, Das Ende der Kunstgeschichte, München, 1995, copertina



brevemente le vicende, egli rileva che, se il tema aveva acquisito popolarità in Germania grazie ad Arnold Gehlen, si deve a Wolf Lepenies lo sviluppo dell'idea, già presente in Lévi-Strauss, che il *bricolage* possa essere addirittura assunto, proprio in virtù del suo relativismo, come modello del *posthistoire*²⁰. A queste posizioni, Belting replica che la presunta «fine della storia» è in effetti un «artefatto del pensiero», che rivela la sua appartenenza a un contesto non universale, ma soltanto europeo-occidentale²¹. Di qui il giudizio di eurocentrismo, denunciato dal legame con il concetto europeo e moderno di storia da cui tale concezione vorrebbe svincolarsi, e di cui rappresenta, invece, una reazione interna; il *posthistoire* si manife-

sta, insomma, come un'«invenzione europea», conseguente alla perdita di fiducia nelle idee di progresso e di storia come liberazione²².

La consapevolezza beltingiana di far parte di un contesto ormai libero dall'eurocentrismo è accostabile alle convinzioni di Alberto Mario Ciresi, secondo cui l'orientamento dell'epoca attuale può essere definito «post-anti-etnocentrico», perché sia l'etnocentrismo dogmatico, sia il relativismo culturale sono stati sconfitti²³. Pur senza condurre il discorso fino alle estreme conseguenze, tuttavia, Belting articola diversamente la questione, mostrando come relativismo ed etnocentrismo, comunemente considerati l'uno l'opposto dell'altro, si presuppongano reciprocamente: solo

una posizione implicitamente eurocentrica, in quanto del tutto interna alle vicende storico-culturali europee, ha potuto avere un esito relativista come quello rappresentato dal *posthistoire*.

La critica del *musée imaginaire* si inserisce in questo stesso discorso, soffermandosi sul legame intrattenuto dalla teoria di André Malraux con l'idea di una *Weltkunst*, di un'arte mondiale. È un'idea, questa, che ha conosciuto uno sviluppo in anni recenti, in seguito all'affermarsi dei discorsi sul postcolonialismo, sul multiculturalismo e sulle minoranze, comunque intese. Secondo Belting, l'idea di un'arte mondiale è simbolo e al tempo stesso illusione di una nuova unità del mondo e di una cultura libera da barriere. Partendo dal presupposto che la rappresentazione di tutte le parti del mondo nella cornice di un progetto di mondializzazione della cultura, quale quello portato avanti dall'Unesco, richiede che anche l'arte sia inclusa, egli si confessa, però, scettico sul ruolo che la storia dell'arte debba assolvere in tale progetto²⁴.

Questo scetticismo mostra, anche qui, la distanza che separa lo studioso tedesco da posizioni etnocentriche. La questione in gioco è il riconoscimento del carattere storicamente e culturalmente condizionato della storiografia artistica. Il modello narrativo della disciplina, sottolinea Belting, si è prodotto in riferimento all'arte europea, e non è un modello neutro che può essere applicato senza problemi alle altre culture; esso, anzi, «si è sviluppato in una propria tradizione di pensiero, in cui ha assolto compiti circoscritti e ha individuato la propria cultura come luogo dell'identità»²⁵. Tutto ciò non implica, però, sposare una visione tendente a escludere dalla storia il resto del pianeta; Belting, piuttosto, vuole mettere l'accento sul fatto che la storia dell'arte «necessita di cambiamenti strutturali se estesa ad altre culture, e non può semplicemente essere esportata in quanto tale nelle altre parti del mondo»²⁶. In quest'ottica – ed ecco, appunto, la critica rivolta a Malraux – anche l'idea del *musée imaginaire* come raccolta mondiale non può che rivelarsi «un'idea europea con un senso europeo»²⁷.

3. Come già osservato, l'espeditivo beltinghiano dell'etnologo non è rivolto alle culture extraoccidentali, ma alla propria, a partire, innanzitutto, dal proprio campo disciplinare. Belting, cioè, non si riferisce primariamente agli assunti e ai metodi delle discipline etnoantropologiche, come invece emerge, fra gli altri, nell'*anthropologie du proche* di Marc Augé, a cui egli stesso, in *Bild-Anthropologie*, fa un riferimento esplicito²⁸. A ben vedere, il suo espeditivo non ha nemmeno finalità operative e applicative, ma manifesta l'intento critico e metascientifico di richiamarsi all'atteggiamento di distacco che uno studioso assume necessariamen-

te quando non appartiene alla cultura che sta indagando. L'espeditivo, infatti, ha per oggetto lo «sguardo» dell'etnologo, e la sua introduzione ha come obiettivo l'accesso a una nuova visione del proprio orizzonte culturale di fronte ai suoi cambiamenti²⁹. In questo modo, si perviene a una ri-proposizione della distanziazione ermeneutica, sulla cui importanza Emilio Betti, Paul Ricœur³⁰ e, sia pure con certi limiti, lo stesso Lévi-Strauss hanno insistito³¹.

Si potrebbe comunque obiettare che l'apertura in direzione di una scienza della cultura appare contraddittoria rispetto alla constatazione, che Belting fa propria, della fine delle «grandi narrazioni»³². Anche la nozione di cultura e quella di una sua scienza, infatti, emergono come quadri concettuali forti, che, pertanto, seguendo lo stesso ragionamento, dovrebbero essere liquidati per aver fatto il loro tempo. Per lo studioso tedesco, però, è vero proprio il contrario, nel senso che l'approdo a una scienza della cultura è una ripercussione del congedo da uno «schema narrativo vincolante», come egli lo chiama³³. Egli, infatti, parte dalla constatazione che nella contemporaneità una storia dell'arte univoca e unitaria non è più possibile, ammesso che lo sia mai stata, come mostrano, ai suoi occhi, le contrapposizioni passate e presenti tra le diverse metodologie, anche quando esse pretendevano all'esclusività, e le difficoltà di connettere in uno sviluppo coerente e in un processo unitario le esperienze, di rottura, delle avanguardie³⁴. Ciò che oggi si affaccia è un ventaglio di approcci, nessuno esclusivo e nessuno universale: di qui i richiami alla multidisciplinarità e all'esigenza di andare oltre le competenze dei soli storici dell'arte. Il carattere di «schema narrativo vincolante» si palesa, allora, non nell'auspicio di una storia della cultura, che è invece consapevole della frammentazione contemporanea, ma, appunto, in quel canone tradizionale della disciplina storico-artistica di cui lo studioso tedesco diagnostica la fine³⁵.

Tuttavia, quando parla di una storia dell'immagine come di una storia unitaria, che parte dalla preistoria e «durerà finché l'umanità sopravvive», egli rischia di impiegare, in tal modo, uno schema narrativo altrettanto vincolante. È un'osservazione, questa, che lo stesso Belting, in un secondo tempo, ha rivolto a sé, arrivando di conseguenza ad abbandonare la considerazione storistica dell'immagine in favore di quella antropologica. Il progetto di una *Bild-Anthropologie*, infatti, prende le mosse dalla convinzione che il modello espli-cativo di una storia lineare non sia impiegabile a questo proposito e che sia necessario, pertanto, trovare altre strade: nella fattispecie, le strade che conducono a un'indagine incentrata sulla triade concettuale «immagine - medium - corpo»³⁶.

È significativo che Belting abbia ascritto il merito di avergli suscitato «dubbi sul senso di una ‘storia dell’immagine’ concepita linearmente» a David Freedberg³⁷. La querelle tra i due studiosi era sorta all’indomani della pubblicazione di *Bild und Kult*, opera del 1990 dedicata al medioevo nell’ottica di una «storia dell’immagine prima dell’età dell’arte»³⁸, ed era ruotata attorno a una divergenza riguardante un livello metastorico dell’indagine, che Freedberg ammetteva e che non riscontrava nel testo di Belting³⁹. Le ultime battute della polemica, dunque, volgono in direzione di un avvicinamento da parte dello studioso tedesco al collega americano, che svela, al contempo, un’operazione di auto-

critica. In un primo momento, infatti, Belting era giunto a vedere, nelle posizioni emergenti in *The Power of Images*, «persino un avvertimento a non tentare per niente di progettare una storia dell’immagine»⁴⁰, accentuando fino al frantendimento il loro carattere metastorico. Il ribaltamento successivo del giudizio fa sì che oggi i due appaiano accomunati, quantomeno nella *pars destruens*, nel rifiuto dei modelli tradizionali della storiografia artistica e delle loro possibili applicazioni all’universo dell’immagine.

Luca Vargiu
Cagliari

NOTE

1. Cfr. H. Belting, *La fine della storia dell’arte o la libertà dell’arte*, Torino, 1990 (ed. or. *Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung*, München, 1983); Id., *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München, 1995, 2002².
2. Per una ricostruzione del percorso beltinghiano, cfr. M. Bryl, *Historia sztuki na przejściu od kontekstowej Funktionsgeschichte ku antropologicznej Bildwissenschaft (casus Hans Belting)*, in «Artium Quaestiones», 2000, XI, pp. 237-288; L. Bradamante, *Hans Belting. Oltre la storia dell’arte verso la Bildwissenschaft*, in «Leitmotiv», 2004, 4, pp. 29-50.
3. Y. Michaud, *Historiens d’art aujourd’hui: Hans Belting*, intervista in «Connaissance des Arts», 1999, 561, p. 94.
4. Cfr. H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, 2002². La cit. precedente è tratta da Michaud, *Historiens*, cit., p. 94.
5. H. Belting, *Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art*, Chicago - London, 1994, p. xxii (ed. ingl. di *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1990, con differenze e una sua *Foreword*).
6. Belting, *Das Ende*, cit., pp. 168-169.
7. Belting, *Art History after Modernism*, Chicago - London, 2003, p. 183 (libro presentato dallo stesso autore come trad. di *Das Ende der Kunstgeschichte*, ma che, qui come altrove, si discosta dall’originale). Per la negazione del significato apocalitico, cfr. anche Belting, *La fine*, cit., p. VII; Belting, *La fin d’une tradition?*, in «Revue de l’art», 1985, 69, p. 9; Id., *Das Ende*, cit., p. 23; A.W. Balkema, H. Slager, *Contradiction and Criticism*, intervista in Iid. (eds.), *The Archive of Development*, «Lier en Boog. Series of Philosophy of Art and Art Theory», 1998, 13, p. 24.
8. Cfr. Belting, *Das Ende*, cit., p. 200, e l’intervista redazionale in D. Rogge, M. Rosen, F. Götz (red.), *Belting, Rambow, vom Bruch, Albus, Schütz, Klotz. Sechs Interviews mit dem Rektor und den Professoren der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe*, s.l. [Karlsruhe], 1997, pp. 1-2.
9. Balkema, Slager, intervista, cit., p. 23. Cfr. H. Belting, *L’histoire de l’art au tournant*, in Y. Michaud (éd.), *Université de tous les savoirs*, 3, *Qu’est-ce que la société?*, Paris, 2000, p. 99.
10. Balkema, Slager, intervista, cit., p. 23. Cfr. Belting, *L’histoire de l’art*, cit., p. 99.
11. Id., *Das Ende*, cit., pp. 178, 193 e ancora 178.
12. In primo luogo, cfr. *ibidem*, in part. pp. 68-77.
13. *Ibidem*, p. 193; Id., *La fine*, cit., p. 27.
14. Id., *Das Ende*, cit., p. 202.
15. Esemplare in proposito H. Miner, *Body Ritual among the Nacirema*, in «American Anthropologist», 1956, 58, pp. 503-507, ora in C.P. Harvey (ed.), *Understanding and Managing Diversity. Readings, Cases and Exercises*, Upper Saddle River, 2005².
16. Cfr. Belting, *Das Ende*, cit., pp. 171 e 192; Id., interventi alla Tavola rotonda *Zur Problematik herkömmlicher Theorie- und Begriffsbildung in der zeitgenössischen Kunst*, 8. Österreichischer Kunsthistorikertag, in «Kunsthistoriker», 1994-95, 11-12, pp. 137 e 138; Id., *Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade*, in S. Herzog (Red.), *Total Global. Umgang mit nicht-westlicher Kunst*, I, *Gibt es eine globale Kunst?*, Berichte des Symposiums, Basel, 2000, pp. 19-35, *passim*.
17. Cfr. C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano, 1968³, p. 29 sgg. (ed. or. *La pensée sauvage*, Paris, 1962).
18. Cfr. J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, 2002², p. 366 sgg. (ed. or. *L’écriture et la différence*, Paris, 1967).
19. Cfr., fra gli altri, P. Cherchi, *Il peso dell’ombra. L’etnocentrismo critico di Ernesto De Martino e il problema dell’auto-coscienza culturale*, Napoli, 1996, pp. 61-62 e *passim*.
20. Cfr. Belting, *Das Ende*, cit., p. 191. Cfr. A. Gehlen, *Quadri d’epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, Napoli, 1989 (ed. or. *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a. M., 1960, 1986³ – è l’opera a cui si riferisce Belting); W. Lepenies, «Il Mercenario» – *Ästhetik und Gewalt im posthistoire*, in M. Jürgens u.a., *Ästhetik und Gewalt*, Gütersloh, 1970, pp. 62-66 (par. dal titolo *Bastelei im posthistoire*).
21. Belting, *Das Ende*, cit., p. 192 (con riferimento a L. Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Reinbek, 1989).
22. *Ibidem*. Cfr. Id., *Die Ungeduld mit dem Ende*, in «Die Zeit», 1997, 41.
23. Così in una conferenza: A. M. Cirese, *L’Europa degli etnologi*, Cagliari, 28/3/1996. Cfr. Id., *Per un’antropologia post-anti-etnocentrica. Un voluto e polemico gioco di parole* (1991), in *Il dire e il fare nelle opere dell’uomo*, Gaeta, 1998, pp. 109-143.
24. Cfr. Belting, *Das Ende*, cit., pp. 11, 72, 213.
25. *Ibidem*, p. 70.
26. Belting, *Art History*, cit., p. 64.
27. Belting, *Das Ende*, cit., p. 72. Cfr. Id., *Hybride Kunst?*,

Hans Belting e lo sguardo dell'etnologo

- cit.*, p. 29, e *Id.*, *Das Museum. Ein Ort der Reflexion, nicht der Sensation*, in «Merkur», 2002, 56, 8, pp. 650-651.
28. Belting, *Bild-Anthropologie*, *cit.*, pp. 9 e 63-65; *Id.*, *Der Ort der Bilder*, in H. Belting, L. Haustein (Hrsg.), *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*, München, 1998, pp. 39-40; Belting, *Der Ort unserer Bilder*, in O. Breidbach, K. Clausberg (Hrsg.), *Video Ergo Sum. Repräsentation nach innen und außen zwischen Kunst- und Neurissenschaften*, Hamburg, 1999, p. 290; *Id.*, *Mediale Bilder*, in «Ethik & Unterricht», 2002, 13, 2, p. 7. I riferimenti sono M. Augé, *Un etnologo nel metrò*, Milano, 1992 (ed. or. *Un ethnologue dans le métro*, Paris, 1986) e *Id.*, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surnmodernità*, Milano, 1993 (ed. or. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, 1992).
29. Cfr. A.-M. Bonnet, G. Kopp-Schmidt, *Am Anfang war das Bild*, Vorwort a Eaed. (Hrsg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, München, 1995, p. 10.
30. Cfr. E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, Milano, 1955, 1990²; I, in part. pp. 346-347; P. Ricœur, *La funzione ermeneutica della distanziazione* (1975), in *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Milano, 1989, pp. 97-113 (ed. or. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, Paris, 1986); *Id.*, *Tempo e racconto*, III, *Il tempo raccontato*, Milano, 1988, pp. 213-240 (ed. or. *Temps et récit*, III, *Le temps raconté*, Paris, 1985).
31. Il riferimento va a C. Lévi-Strauss, *Lo sguardo da lontano. Antropologia, cultura, scienza a raffronto*, Torino, 1984 (ed. or. *Le regard éloigné*, Paris, 1983). Che nello sguardo dell'etnologo postulato da Belting possa essere letto un riferimento al *regard éloigné* leviStraussiano è ritenuto da B. Waldenfels, *Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes*, in G. Boehm (Hrsg.), *Homo pictor*, München - Leipzig, 2001, p. 30, n. 33. Vista la critica al *bricolage*, tale riferimento non appare, però, così certo.
32. Cfr. Belting, *La fine*, *cit.*, p. 52; *Id.*, *Das Ende*, *cit.*, p. 165; *Id.*, *Art History*, *cit.*, p. 161. Sviante pensare a una sintonia di Belting con il postmoderno, che sarebbe incerto con la sua critica del *posthhistoire*. Per lui (*Die Ungeduld*, *cit.*) «niente è finito di tutto ciò che doveva finire: né l'arte, né il moderno, neppure la storia».
33. Belting, *Das Ende*, *cit.*, p. 165.
34. Belting, *La fine*, *cit.*, pp. 31-41; *Id.*, *La fin*, *cit.*, in part. pp. 4-6, 9-12; *Id.*, *Das Ende*, *cit.*, pp. 21-23, 171-179, 200; *Id.*, *L'histoire*, *cit.*, pp. 96-97.
35. Cfr. O.K. Werckmeister, recensione a H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, in «Kunstchronik», 1998, 51, 1, pp. 2-3.
36. Cfr. H. Belting, *Zu einer Anthropologie des Bildes*, Vorwort a H. Belting, D. Kamper (Hrsg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München, 2000, p. 9; *Id.*, *Bild-Anthropologie*, *cit.*, pp. 7-10; *Id.*, *Das Echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München, 2005, p. 217; K. Sachsen-Hombach, *Das Bild als anthropologisches Phänomen*, intervista, in *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*, Köln, 2004, pp. 117-118; e, per un'articolazione leggermente diversa, Belting, *Image, Medium, Body. A new Approach to Iconology*, in «Critical Inquiry», 2005, 31, 2, pp. 302-303.
37. Belting, *Bild-Anthropologie*, *cit.*, p. 7.
38. Come recita il sottotitolo. Trad. it. H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, 2001 (ed. or. *Bild und Kult*, *cit.*).
39. L'occasione del confronto era stato il Symposium «The Holy Image» (Dumbarton Oaks, 1990). Freedberg aveva esposto la sua critica a Belting nella relazione *Holy Images and Other Images* (successivamente pubblicata in S.C. Scott (ed.), *The Art of Interpreting*, in «Papers in Art History from the Pennsylvania State University», 1995, IX, pp. 68-87).
40. Belting, *Likeness and Presence*, *cit.*, p. xxi.