





## Icona, racconto e *dramatic close-up* nei dipinti devozionali di Giovanni Bellini

Alessandro Nova

Questo contributo rende omaggio a uno dei maggiori storici dell'arte del secolo scorso, il finlandese Sixten Ringbom (1935-1992), poiché la sua tesi di dottorato, intitolata *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, costituisce una pietra miliare nel percorso accidentato degli studi su Giovanni Bellini, benché sia stata spesso ignorata dalla letteratura specifica sull'artista. L'opera, più citata di quanto non sia stata letta, fu pubblicata nel 1965 e poi di nuovo, con l'aggiunta di un *postscriptum*, nel 1984<sup>1</sup>.

Il presente saggio si pone due obiettivi. Innanzitutto intende mettere a fuoco un problema puramente storiografico: le radici del libro di Ringbom, le ragioni della sua tiepida accoglienza all'esordio e la sua fortuna, per così dire, "postuma" che si è andata però esaurendo rapidamente; inoltre, cercherà di dimostrare come dall'analisi delle sue tesi si possa trarre profitto per una ricostruzione più completa e forse più veritiera del catalogo del pittore, aggiungendo ai risultati fondamentali della *connoisseurship* quelli ottenuti attraverso la storia delle forme e dei motivi compositivi, attraverso ciò che Erwin Panofsky, in un celebre articolo del 1927, definì "Typenlehre", un metodo volto a mediare fra stile e iconografia<sup>2</sup>.

### *Panofsky - Ringbom - Belting*

Semplificando alcuni argomenti di Ringbom e facendo ricorso all'esempio più antico della formula compositiva del *dramatic close-up* a mezzefigure discusso nel suo libro, vale a dire le due versioni della *Presentazione di Gesù al tempio* eseguite rispettivamente da Andrea Mantegna (fig. 2) e da Giovanni Bellini (fig. 3, cat. 13), vediamo di riassumerne la tesi principale<sup>3</sup>. Nella prefazione l'autore osservava come lo studio dei motivi pittorici (*pictorial forms*) – un termine da interpretare alla pari di motivo letterario (*literary form*) – gli sembrasse essere meno alla moda, nell'universo della storia dell'arte, se messo a confronto con il buon lavoro svolto nel campo dell'iconografia medievale e dell'iconologia. Il suo volume, pertanto, si proponeva d'indagare almeno uno di questi motivi: la composizione di gruppi di personaggi rappresentati in primo piano e caratterizzati da una spiccata impronta narrativa (*the dramatic close-up*), un tipo di composizione affermatosi nelle Fiandre e nell'Italia settentrionale durante la seconda metà del XV secolo, prima di dilagare all'inizio di quello successivo. Il punto di partenza di questa nuova formula figurativa sarebbe da identificare nelle immagini iconiche dei secoli precedenti che, secondo Ringbom, sarebbero state affiancate progressivamente da altre mezzefigure per creare una nuova tipologia di grande effetto drammatico, risultato di un processo che si potrebbe riassumere nel motto "dall'iconico al narrativo", il titolo del libro per l'appunto. L'autore, tuttavia, non si prefiggeva di analizzare soltanto il nuovo motivo pittorico, il nuovo taglio, poiché questo non poteva essere separato né dal contenuto né dal contesto. La nascita di questo formato, i cui personaggi manifestano una forte carica emotiva per entrare in un dialogo diretto con lo spettatore, sarebbe legata, infatti, alla crescita di un nuovo sentimento religioso; ci troveremmo di fronte a una formula compositiva che avrebbe avuto origine nell'ambito della particolare cultura devozionale del Quattrocento<sup>4</sup>.

Come riconosciuto dallo stesso Ringbom, il suo tentativo di riconciliare il mondo delle forme con l'analisi iconografica doveva molto all'insegnamento di Panofsky e alla sua "storia dei motivi figurativi" ("Typenlehre"), un metodo che prendeva in considerazione le identità iconografiche a dispetto delle differenze formali e, al contempo, le somiglianze formali a dispetto delle divergenze iconografiche. Arricchendo il metodo iconografico tradizionale, Panofsky

1. Giovanni Bellini,  
*La Maddalena unge con un balsamo  
le ferite del Cristo morto*  
(cimasa della pala di Pesaro).  
Città del Vaticano,  
Musei Vaticani





2. Andrea Mantegna,  
*Presentazione di Gesù al tempio*.  
Berlino, Staatliche Museen  
zu Berlin Gemäldegalerie



3. Giovanni Bellini,  
*Presentazione di Gesù al tempio*.  
Venezia, Fondazione  
Querini Stampalia

aveva introdotto un approccio “genetico” nell’analisi delle immagini religiose, basandolo sui concetti di *amplificazione* e *sottrazione* presi a prestito dagli studiosi della letteratura medievale. Ebbene, secondo Ringbom, le prime fasi della formula compositiva del *dramatic close-up*, impostasi nell’ambiente belliniano verso la fine del XV secolo e prodotta di suggestioni formali e iconografiche di origine diversa, fornirebbero una conferma del metodo sviluppato dal collega tedesco<sup>5</sup>. Per capire, però, come egli abbia adattato la teoria di Panofsky alle proprie necessità, limitandola e perfezionandola, si deve analizzare la conclusione del primo capitolo del libro, la parte che ha raccolto i maggiori consensi tra i suoi recensori.

Intitolato *Immagine devozionale*, il primo capitolo di *Icon to Narrative* è dedicato a cinque temi: l’empatia dello spettatore; preghiera, immagine e indulgenze; l’immagine di devozione privata; il santo ritratto *en buste* (vale a dire, in un’accezione allargata del concetto di ‘ritratto’, le icone della *Madonna con il Bambino* e la *Veronica*); tipi di immagini devozionali a mezza figura<sup>6</sup>, e proprio in quest’ultima sezione Ringbom ritorna sulla terminologia di Panofsky. Secondo quest’ultimo, un *Andachtsbild* (un’immagine devozionale) può essere creato in due modi: o per sottrazione, riducendo il numero delle figure di un episodio narrativo – ad esempio il *Cristo portacroce* e il *Cristo legato alla colonna* deriverebbero dalla sintesi di due scene evangeliche, il Cristo che sale al Calvario e la Flagellazione, già rappresentate nella pittura dei secoli precedenti<sup>7</sup> –, oppure per addizione, aumentando il numero dei personaggi da affiancare a un’icona di Cristo o della Madonna con il Bambino – ad esempio la *Presentazione di Gesù al tempio* di Mantegna che, nel caso specifico e a detta di Ringbom, sarebbe nata dall’incremento di una composizione più semplice simile alla *Madonna di Casa Pazzi* di Donatello<sup>8</sup>. Per valutare a fondo l’opera dello storico dell’arte finlandese e il posto da lui occupato nella storiografia degli studi su Bellini, si devono tuttavia tenere presenti due fattori. In primo luogo, egli s’interessò soltanto alla seconda parte del teorema panofskyano: il suo libro non analizza le iconografie ottenute per sottrazione come il *Cristo portacroce*, bensì solo le composizioni per addizione. Inoltre, egli era convinto che a questo processo di crescita corrispondesse un incremento dell’azione drammatica: le immagini statiche delle icone tradizionali si sarebbero trasformate con il passare del tempo in composizioni più mosse e animate, venendo così a esercitare, secondo l’autore, un impatto più forte sui devoti<sup>9</sup>. E qui è necessaria una precisazione, perché le sue parole potrebbero essere fraintese. Ovviamente Ringbom era ben consapevole del fatto che le icone dei secoli precedenti fossero state altrettanto se non più intensamente venerate. Il nocciolo della sua dimostrazione consisteva invece nell’interpretare il *dramatic close-up* tanto amato da Bellini come il risultato di una religiosità privata più raccolta e bisognosa di elementi formali maggiormente realistici rispetto a quelli dell’epoca precedente per sentirsi ancor più coinvolta nella contemplazione dei tragici episodi narrati nel Vangelo<sup>10</sup>.



Già altri hanno criticato la posizione di Ringbom, denunciando la rigidità del suo schema genetico<sup>11</sup> e ponendo l'accento sulle difficoltà incontrate da chi pretendeva di separare in modo netto la sfera della devozione privata da quella pubblica nel tardo Medioevo<sup>12</sup>. A queste osservazioni si può poi aggiungere che le immagini devozionali del Quattrocento hanno contribuito a formare una nuova mentalità religiosa e non ne furono soltanto il riflesso. Ma oltre i possibili motivi di dissenso, non si può fare a meno di ammirare questo volume così innovativo e d'interrogarsi sulle ragioni del suo insuccesso quando vide la luce nel 1965<sup>13</sup>: come l'autore ricordò in tono amaro nel *postscriptum* del 1983, solo Colin Eisler ne aveva recensito la prima edizione sull'"Art Bulletin" e ciò era avvenuto ben quattro anni dopo la sua uscita<sup>14</sup>.

È molto istruttivo mettere a confronto la recensione di Eisler con quella di William Hood, apparsa quasi vent'anni dopo sul "Burlington Magazine" in occasione dell'uscita della seconda edizione dell'opera, poiché così facendo si fotografa una stagione particolarmente intensa della storia dell'arte del XX secolo<sup>15</sup>.

Eisler, anch'egli interessato alla pittura sacra del Quattrocento nata per soddisfare le esigenze della devozione privata, lodò il collega per aver affrontato il suo tema di ricerca a nord e a sud delle Alpi, allargando il raggio della sua indagine sino ad abbracciare il contesto devozionale che interagì con l'allogazione delle opere di Rogier van der Weyden, Mantegna, Bellini e Dürer. In un'epoca in cui la storia dell'arte si divideva principalmente tra iconografi e conoscitori, il libro di Ringbom indicava pertanto una terza via nel solco degli studi che avevano posto o erano sul punto di mettere l'arte medievale e del tardo Medioevo in rapporto con la liturgia. Il suo grande merito fu di aver analizzato per primo le opere devozionali di Giovanni Bellini e dei suoi seguaci nel contesto della sfera privata che le aveva generate. Non meno innovativa si rivelò l'attenzione rivolta dall'autore alle cornici dipinte (fig. 2), la cui forza simbolica era determinata dalle implicazioni teologiche di quel dispositivo<sup>16</sup>.

Eisler non si accorse invece di un'importante intuizione di Ringbom: come aveva già precisato nel suo primo articolo di statura accademica, pubblicato sul "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" quando aveva appena ventisette anni, lo storico dell'arte finlandese era consapevole dell'autonomia del linguaggio figurativo<sup>17</sup>. In una disciplina dove il testo pittorico era spesso interpretato, almeno nel campo dell'iconografia, come una semplice illustrazione di un testo, Ringbom fu tra i primi a puntualizzare – benché Meiss lo avesse preceduto anche in questo – come il primato della parola nei confronti dell'immagine fosse tutto da dimostrare<sup>18</sup>.

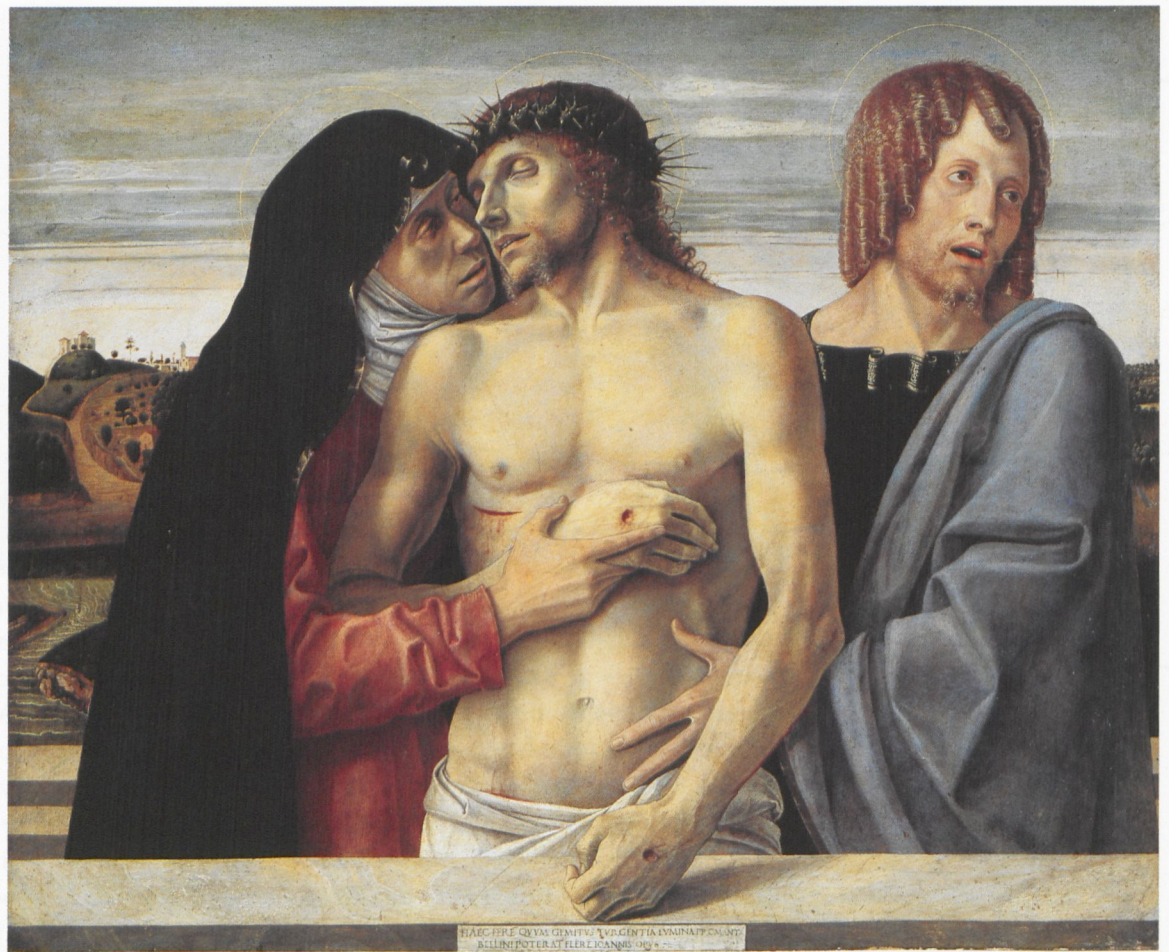
Considerata la ricchezza delle sue proposte, è difficile comprendere perché *Icon to Narrative* fosse a lungo ignorato. Forse era veramente troppo all'avanguardia, come ha sostenuto qualcuno, ma sarebbe in ogni caso auspicabile dedicare uno studio alle miopie della disciplina: il caso Ringbom ne costituirebbe uno dei capitoli principali.

Quando il libro fu ripubblicato vent'anni più tardi, venne accolto con grande rispetto ma anche con un certo disincanto. Ormai i temi fondamentali dell'opera erano stati assimilati così bene dai colleghi che, in una recensione sostanzialmente positiva, William Hood poté ricorrere a espressioni come "ovvio" e "fuori moda"<sup>19</sup>. Che cosa era accaduto? Certamente gli studi sull'intreccio tra arte e religione erano nel frattempo proliferati rendendo le osservazioni di Ringbom meno brillanti se non proprio scontate e obsolete; ma, soprattutto, due saggi di grande respiro avevano spostato a un livello superiore due punti forti del suo libro, vale a dire la consapevolezza delle affinità morfologiche tra arte e letteratura da una parte e il rapporto fra opera d'arte e spettatore dall'altra.

Abbiamo già visto come per lo storico dell'arte finlandese le *pictorial forms* fossero da intendere come l'equivalente di una *literary form* e negli ultimi anni della sua vita egli lavorò alacremente a un progetto dedicato a una puntigliosa grammatica del discorso indiretto nelle arti figurative<sup>20</sup>. Si riscontrano pertanto delle tangenze, se non proprio delle affinità, con la ricerca di Michael Baxandall che, nel terzo capitolo di *Giotto e gli oratori*, rivolto per l'appunto all'analisi del concetto di *composizione* negli scritti di Leon Battista Alberti e di altri umanisti del XV secolo, aveva messo in luce l'origine letteraria del termine<sup>21</sup>. Tuttavia, sono ancora più pertinenti le relazioni fra l'opera di Ringbom e il volume di Hans Belting sull'arte e il suo pub-



4. Giovanni Bellini,  
*Compianto*. Milano,  
Pinacoteca di Brera



5. Giovanni Bellini,  
*Compianto*. Berlino,  
Staatliche Museen  
zu Berlin Gemäldegalerie





6. Jacopo Bellini,  
*Compianto*. Parigi, Musée  
du Louvre, taccuino, f. 7v

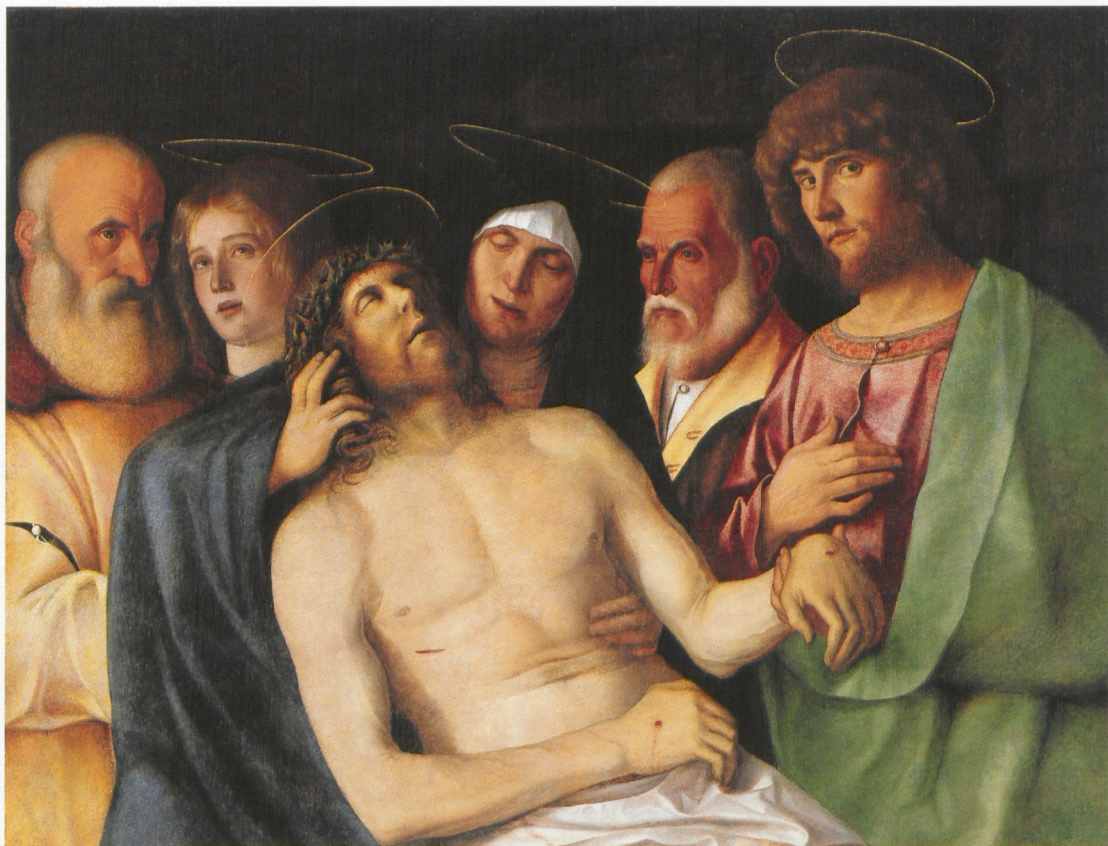


blico nel Medioevo, anche perché in quello studio lo storico tedesco prendeva direttamente posizione nei confronti delle tesi del collega finlandese. Senza entrare nei dettagli del loro disaccordo sull'utilizzo del termine *Andachtsbild*, basti qui ricordare che Belting sostituisce il concetto polivalente di pubblico a quello assai più circoscritto di spettatore<sup>22</sup>, peraltro già implicito nel "soggetto" postulato da Panofsky nel delineare la sua teoria della "Typenlehre"<sup>23</sup>. Inoltre, in una pubblicazione monografica dedicata al *Compianto sul Cristo morto* di Giovanni Bellini a Brera (fig. 4) e commercializzata con un titolo che faceva il verso a quello di



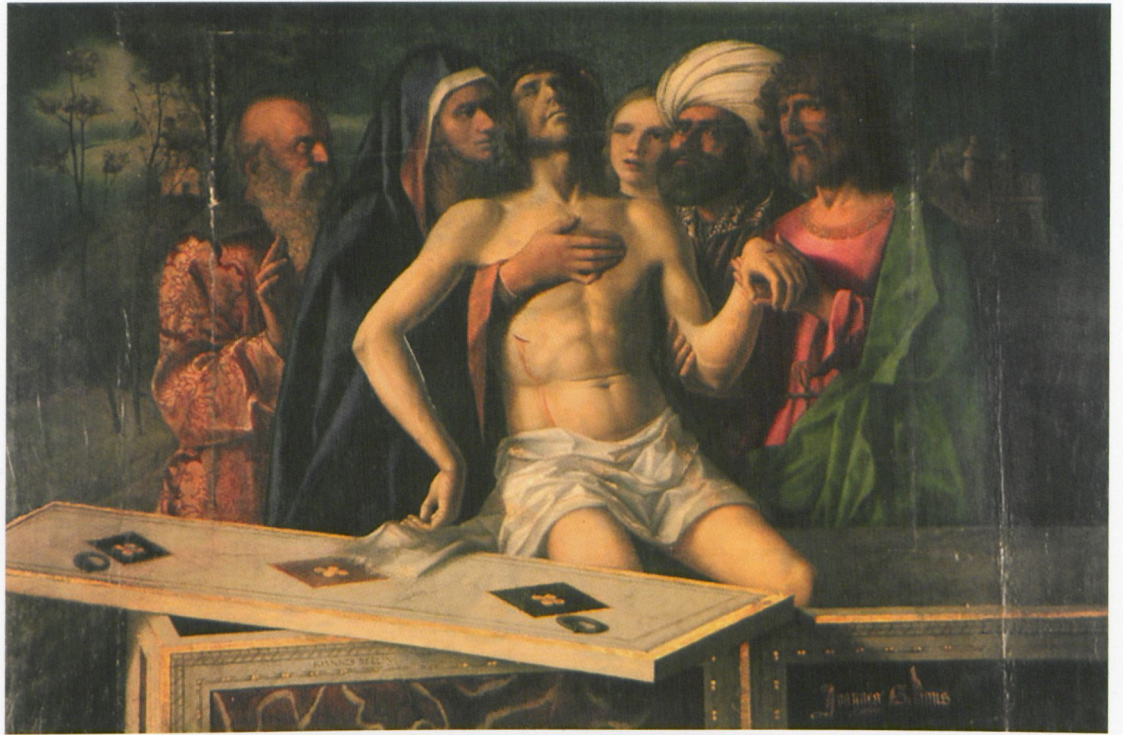
7. Bottega di Giovanni Bellini,  
*Compianto*. Stoccarda,  
Staatsgalerie

8. Bottega di Giovanni Bellini,  
già attribuito a Giovanni Mansueti,  
*Compianto*. Varsavia,  
Museo Nazionale





9. Bottega di Giovanni Bellini e altri artisti, *Deposizione nel sepolcro*. Toledo, Cattedrale



10. Giovanni Bellini, *Compianto*. Firenze, Galleria degli Uffizi



Ringbom, Belting si dimostrava maggiormente all'avanguardia su un altro punto ancora: là dove il primo aveva tracciato una storia evolutiva del *dramatic close-up* illustrandola con le opere di tanti artisti, ma in primo luogo di Giovanni Bellini, e presentandola come uno sviluppo lineare e armonico, il secondo passava in rassegna una parte dello stesso materiale privilegiandone i momenti conflittuali sullo sfondo della teoria albertiana dell'immagine<sup>24</sup>.

#### *La serie e il catalogo*

Dopo gli interventi di Belting e di altri autori espressi in modo critico nei confronti delle tesi di Ringbom, che cosa resta della sua opera oltre l'indiscutibile valore storiografico e il ruolo sempre più rilevante occupato dal rapporto tra arte e religiosità nei nostri studi? Benché non si possa accogliere la teoria secondo cui il *dramatic close-up* sarebbe stato il prodotto di



11. Giovanni Bellini,  
*La Maddalena unge con un balsamo  
le ferite del Cristo morto*  
(cimasa della pala di Pesaro).  
Città del Vaticano,  
Musei Vaticani



un'operazione puramente meccanica, caratterizzata dalla semplice addizione di nuovi ingredienti a uno schema compositivo di base, va tuttavia riconosciuto che il suo modo d'impostare il problema delle forme e dei motivi figurativi contribuisce ad attirare la nostra attenzione sull'aspetto seriale della produzione pittorica del Quattrocento; e così facendo, ci ricorda come l'arte sia soprattutto un mestiere. Se il catalogo ragionato di un artista separa rigorosamente ciò che è autografo da ciò che non lo è, l'approccio di Ringbom tendeva invece a valorizzare, in modo indiretto, il lavoro della bottega intesa come un corpo capace di riflettere idee o composizioni perdute del Maestro. I due metodi non si escludono, bensì s'integrano a vicenda. Vediamo come lo storico dell'arte finlandese ha ricostruito il percorso del *Compianto* veneziano prendendo le mosse dal quadro di Giovanni Bellini oggi a Milano (fig. 4). Nel periodo in cui la *Presentazione di Gesù al tempio* a mezzefigure acquistò una popolarità sempre maggiore nella cerchia del Maestro lagunare, si sviluppò nello stesso ambiente una tipologia del *Compianto* più dolce e lirica di quella dipinta sulla tavola di Brera. Questo tipo com-



positivo rinuncia a qualsiasi forma di distrazione per lo spettatore – siano essi gli attributi simbolici della Passione (le *Arma Christi*) oppure l'accento al sarcofago, oppure un paesaggio – per consentirgli l'assoluta concentrazione meditativa sul mistero. L'esempio migliore di questa tipologia sarebbe il *Compianto* (fig. 5) nella Gemäldegalerie di Berlino. Certamente la composizione a tre figure non fu un'innovazione del tardo Quattrocento, ma ciò che conta, secondo Ringbom, è che nella bottega di Giovanni Bellini abbia acquistato una carica emozionale prima sconosciuta. Questo schema a tre figure, tuttavia, non sarebbe stato in grado di soddisfare le esigenze narrative richieste da una *storia* nel senso albertiano del termine perché, secondo l'autore, sarebbero venute a mancare le categorie estetiche della *varietà* e della *copia*. Se però si fossero aggiunti altri personaggi a questa struttura fondamentale, ciò avrebbe consentito all'artista di sviluppare un racconto pur lasciando lo sfondo assolutamente neutro, privo di qualsiasi elemento paesaggistico o simbolico. Secondo Ringbom, questa strategia avrebbe creato un nuovo tipo di composizione che coniugava il carattere drammatico di una *storia* con il necessario raccoglimento di un'immagine devozionale, un effetto d'intimità ottenuto attraverso la scelta di rappresentare il tema sacro con un gruppo di mezze figure collocate in primo piano, vicino agli occhi e alla mente dello spettatore rinascimentale<sup>25</sup>.

Il primo esperimento in questa direzione, tuttavia, non sarebbe stato compiuto da Giovanni Bellini, ma dal padre Jacopo, che in uno schizzo del taccuino oggi al Louvre (fig. 6) non rappresentò un *Compianto*, bensì un quadro incorniciato del *Compianto*. Benché sia impossibile dimostrare che Jacopo Bellini abbia tradotto le idee elaborate nel disegno in un'opera dipinta, la sua composizione svolse in ogni caso un influsso profondo sui prodotti usciti dalla bottega della famiglia nei decenni seguenti<sup>26</sup>.

Tra i numerosi esempi di *dramatic close-up* derivati da questo prototipo, andrebbero ricordati in modo particolare i *Compianti* nella Staatsgalerie di Stoccarda (fig. 7) e nel Museo Nazionale di Varsavia (fig. 8). Il primo, ritenuto in gran parte autografo da Ringbom, benché egli ammettesse l'intervento degli aiuti, deve essere catalogato tra i prodotti della bottega<sup>27</sup>, mentre il secondo, attribuito a Giovanni Mansueti dallo studioso finlandese, che lo pensava firmato sul cartellino, è oggi assegnato a Pasqualino Veneto oppure a un anonimo seguace di Giovanni Bellini<sup>28</sup>. Nel dipinto di Stoccarda, il gruppo originale del Cristo affiancato dalla Madonna e da san Giovanni s'integra perfettamente con i personaggi che partecipano al lutto; nella composizione di Varsavia, in realtà molto diversa dall'altra nei rapporti tra le figure in primo e quelle in secondo piano, l'artista ha aggiunto ai sei personaggi il ritratto del committente in basso a destra.

Se si accetta il gruppo con le tre figure principali – Cristo, Maria e Giovanni – quale punto di partenza delle composizioni a Varsavia e a Stoccarda, allora si dovrà osservare come l'autore della prima abbia riempito gli spazi tra i protagonisti con tre teste che suggeriscono una perfetta simmetria. Contrariamente a quanto sostenuto dagli specialisti sino a quel momento, ciò dimostrerebbe come la versione oggi in Polonia fosse stata eseguita prima di quella oggi in Germania, poiché quest'ultima è caratterizzata da un'impostazione asimmetrica, con l'accento spostato leggermente sulla sinistra: questa soluzione fornirebbe all'immagine un taglio più movimentato e pertanto, a quanto sembra di capire leggendo tra le righe, più tardo<sup>29</sup>. Una conclusione confermata dal confronto puntiglioso tra le due composizioni: mentre nel quadro di Varsavia il Nicodemo collocato all'estrema destra della scena s'inserisce armoniosamente nel complesso, la stessa figura nella tavola di Stoccarda è voltata esageratamente verso sinistra se si considera che ora si trova, invece, quasi al centro del dipinto. Anche il dettaglio del braccio destro della Madonna (sinistro per chi guarda) punta nella stessa direzione: nella tavola oggi in Germania il gomito, dovendosi adattare a una nuova composizione, sembra eccessivamente contratto, quasi rattrappito, mentre questo difetto non è riscontrabile nella versione di Varsavia, dove il gomito è nascosto dalla cornice che taglia l'immagine. Tutti indizi che spingono a datare l'esecuzione dell'opera di Varsavia prima della tavola di Stoccarda.

Se la tesi di Ringbom fosse fondata, ne conseguirebbe un corollario di un certo peso: infatti, poiché non è pensabile che il caposcuola e i suoi assistenti abbiano copiato l'invenzione di un comprimario, sia esso Pasqualino Veneto o un altro autore, se ne deduce che quest'ultimo deve



essersi ispirato a una versione precedente del *Compianto* dipinta dallo stesso Bellini, oggi scomparsa. In altre parole, lo studioso pensava che Giovanni Bellini avesse creato, probabilmente prima del 1490, un prototipo, oggi non più esistente, ispirato al *Compianto* del padre e riflesso nel dipinto di Varsavia. Il prototipo originale sarebbe stato poi modificato nelle versioni di Stoccarda e di Toledo (fig. 9), per poi dissolversi nel grandioso monocromo autografo degli Uffizi (fig. 10, cat. 27), dove la formula delle mezze figure è abbandonata per ritornare al modulo trecentesco dei personaggi seduti e inginocchiati<sup>30</sup>.

Le “leggi genetiche” care all’autore implicano una datazione posteriore al 1490 per la tavola degli Uffizi, mentre i cataloghi ragionati più accreditati si attestano su un momento di poco posteriore al trittico nella sacrestia dei Frari (1488)<sup>31</sup>. Le ragioni dello stile sono sempre da preferire quando ci si prefigge di mettere ordine nella cronologia, ma non si devono sottovalutare le virtù del metodo panofskyano perfezionato da Ringbom. Può darsi che alcuni risultati della sua ricerca non siano corretti o appaiano addirittura avventurosi, ma l’idea di recuperare dalle varianti oggi esistenti le composizioni originali andate perdute resta un contributo fondamentale del suo libro, poiché è solo colmando – benché esclusivamente in via ipotetica – i silenzi ereditati dal passato, integrandoli poi ai dati giunti sino a noi, che si potrà ridisegnare un catalogo il più possibile completo dell’artista; solo così saremo in grado di ripercorrerne il processo mentale<sup>32</sup>.

A prescindere da questi meriti, non si può fare a meno di ricordare, inoltre, come Sixten Ringbom fu, a ogni buon conto, un pioniere nell’affrontare in modo sistematico gli stretti rapporti tra forma, iconografia e funzione. Il *dramatic close-up*, questa nuova composizione, questo taglio inedito non avrebbe potuto affermarsi senza un profondo mutamento nelle pratiche religiose dei committenti del tempo. E per quanto fosse e sia tuttora difficile stabilire criteri precisi per definire quale opera fosse o sia stata dipinta a scopi devozionali oppure no, era convinto che i *Compianti* da lui studiati fossero stati usati in un contesto privato. In alcuni casi, tuttavia, lo storico non rispettò le proprie regole, come quando inserì la cimasa della pala di Pesaro (fig. 11, cat. 18), un’opera dipinta per essere vista da lontano, nel capitolo sui *Compianti* creati in area veneta per far commuovere uno spettatore raccolto in meditazione nelle sue stanze. Questa deroga, di cui l’autore era perfettamente consapevole<sup>33</sup>, andrà però accolta con benevolenza, se è vero che la sua vocazione professionale si manifestò dopo aver osservato questo dipinto: “Fu nell’autunno del 1955 – quando Sixten viaggiò in Italia, Svizzera, Francia e Olanda, dove fu profondamente colpito dalla grande arte vista [in quei luoghi] – che egli decise di diventare uno storico dell’arte. Il *Compianto* di Giovanni Bellini nella Pinacoteca Vaticana lo impressionò in modo particolare, muovendolo quasi alle lacrime, come mi disse, con mia grande sorpresa, poiché Sixten, di solito, non si lasciava andare a slanci sentimentali”<sup>34</sup>.

L’analisi sistematica della figura retorica del *close-up* fa di *Icon to Narrative* un libro di culto perché, come scrisse un suo acuto recensore, gli studi ad alto tasso teorico non devono essere giudicati in base al fatto se essi abbiano ragione oppure torto, se siano “giusti” oppure “sbagliati”, ma piuttosto in base alla loro capacità di aprire gli occhi del lettore che, dopo aver studiato il saggio, sarà incline a riesaminare con uno sguardo più smaliziato le opere d’arte in esso discusse<sup>35</sup>. Che Ringbom sia pienamente riuscito nel suo intento, ne fa una figura chiave della storia dell’arte del XX secolo.



Vorrei ringraziare Catarina Schmidt Arcangeli per aver letto e commentato questo saggio.

<sup>1</sup> Ringbom 1965; (ed. 1984). Le citazioni nel testo e nelle note si riferiscono a questa seconda edizione ampliata. Purtroppo non è ancora disponibile una traduzione italiana di questo classico della storia dell'arte.

<sup>2</sup> Panofsky 1927, pp. 261-308, in part. p. 294. Il concetto di "Typenlehre" è messo tra virgolette dallo stesso Panofsky. Lo storico dell'arte ha tuttavia corretto il tiro in un articolo pubblicato trent'anni più tardi, dove ha allargato il ventaglio di immagini coperto dal termine *Andachtsbild*: Panofsky 1956, pp. 95-138.

<sup>3</sup> Il termine *close-up*, usato nel contesto della pittura devozionale del Quattrocento, è ormai associato indissolubilmente al nome di Ringbom, sebbene l'autore l'avesse preso a prestito da una nota del classico volume di Meiss sull'arte del Trecento toscano. Si veda Meiss 1951 (ed. 1978, p. 124 nota 74): "Representations of this sort are the forerunners of the 'close-ups' of sacred histories that appear in the later fifteenth century in Italy as well as the north (Presentation in the Temple by Mantegna in Berlin; Adoration of the Child by Hugo van der Goes, Wilton House)". Pertanto, già Meiss collegava il fenomeno del *close-up* con l'illustrazione di "storie sacre" o, in altre parole, con la rappresentazione di episodi narrativi.

<sup>4</sup> Si veda Ringbom 1984, pp. 5-6.

<sup>5</sup> Ivi, p. 6.

<sup>6</sup> Non è sempre semplice tradurre l'inglese di Ringbom. I titoli originali sono: 1) *The Empathy of the Beholder*, 2) *Prayer, Image & Indulgence*, 3) *The Private Image*, 4) *The Holy Portrait* en buste, 5) *Types of Half-Length Devotional Images*.

<sup>7</sup> Il problema della "Typenlehre" di Panofsky è affrontato anche in un saggio di Robert Oertel (1977, pp. 209-219).

<sup>8</sup> Ringbom 1984, pp. 57-58.

<sup>9</sup> Ivi, p. 58.

<sup>10</sup> L'accento sul maggiore realismo delle immagini devozionali quattrocentesche compare solo nel *postscriptum* del 1983 dove si legge: "Se si concede che il realismo è un mezzo di persuasione, gli *Andachtsbilder* del XV secolo sono più convincenti" di quelli del secolo precedente: ivi, p. 215.

<sup>11</sup> Fu lo stesso Ringbom a ricordare nel *postscriptum* come nel suo libro egli avesse cercato di ricostruire le "leggi genetiche" delle composizioni iconografiche da lui analizzate: ivi, p. 212.

<sup>12</sup> Hans Belting ha messo in risalto la difficoltà di separare in modo netto la sfera privata da quella pubblica in questo periodo: si veda Belting 1981. L'opinione dello studioso tedesco è stata accolta dallo stesso Ringbom nella sua recensione al libro di Belting, pubblicata sull'"Art Bulletin", 65 (1983), pp. 339-340. Si vedano inoltre Schmidt 1988, pp. 9-14 e Lindberg 1995, p. 15.

<sup>13</sup> In realtà, i motivi di dissenso colpivano le teorie espresse da Panofsky nel saggio sull'*Imago Pietatis*, cui Ringbom si era ispirato, prima ancora delle tesi elaborate dallo storico finlandese. Non è questa la sede adatta per passare in rassegna le critiche mosse al concetto di *Andachtsbild* di Panofsky, ma è utile fornire qualche indicazione bibliografica. Il concetto risale al XVIII secolo: si vedano Hausherr 1975, pp. 79-103 e Suckale [1977] (ed. 2003, pp. 15-58). Prima dell'articolo di Panofsky sull'*Imago Pietatis*, il concetto era già stato usato da Georg Dehio e Wilhelm Pinder, ma è allo storico di Hannover che si deve la sua fama e fortuna. Per Panofsky (1927, p. 264) l'*Andachtsbild* si colloca tra il racconto (*Historienbild*) e l'icona (*Repräsentationsbild*), un'opinione accolta in parte da Ringbom. La critica più fondata al teorema di Panofsky resta quella di Berliner 1956, pp. 97-117. Si vedano inoltre le osservazioni dello stesso Ringbom (1984, p. 58), di Belting (1981, cap. 3) e di Schmidt 1994, pp. 21-45. Per una critica al concetto di *Andachtsbild* preferito da Ringbom, si veda invece van Os 1978, pp. 65-75, in part. p. 73 nota 31.

<sup>14</sup> Eisler 1969, pp. 186-188.

<sup>15</sup> Hood 1986, pp. 429-430.

<sup>16</sup> Per il significato meta-pittorico della finestra, senza implicazioni necessariamente teologiche, si veda Stoichita 1993 (parte prima: *L'oeil surpris*). Per il concetto di *Dispositif perspectif* si veda Damisch 1987. Sul significato simbolico della finestra si veda anche Ringbom 1985, pp. 133-137.

<sup>17</sup> Ringbom 1962, pp. 326-330, in part. p. 329.

<sup>18</sup> Si veda Ringbom 1984, p. 19.

<sup>19</sup> Hood 1986, p. 429: "Today all this goes without saying, showing just how much in the vanguard Ringbom was"; "Thus, some of Ringbom's theories may seem old hat today".

<sup>20</sup> Si vedano i seguenti saggi: Ringbom 1989a, pp. 34-51; Ringbom 1989b, pp. 181-190; Ringbom 1992, pp. 29-40. Per una critica troppo severa di quest'aspetto della sua ricerca, sempre generosamente aperta in molte direzioni, si veda Lindberg 1995, pp. 25-31.

<sup>21</sup> Baxandall 1971, p. 131: "*Compositio* was a technical concept every schoolboy in a humanist school had been taught to apply to language".

<sup>22</sup> Questo snodo della storia dell'arte del Novecento è segnato dalla recensione di Ringbom al libro del collega tedesco apparsa sull'"Art Bulletin", 65, 1983, pp. 339-340.

<sup>23</sup> Panofsky 1927, p. 264, dove l'autore teorizza un'assai problematica fusione o compenetrazione (*Verschmelzung*) tra "soggetto contemplativo" e "oggetto della contemplazione", tra lo spettatore rapito in una *meditazione contemplativa* (in corsivo nel testo originale: *kontemplative Versenkung*) e l'opera d'arte. Per una critica articolata nei confronti di Panofsky e di Belting, si vedano anche i contributi di Schade 1996 e Kammel 2000, pp. 10-33, in part. pp. 15-17.

<sup>24</sup> Belting 1985 (ed. 1993, pp. 7-8).

<sup>25</sup> Ringbom 1984, pp. 108-109.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 109-110.

<sup>27</sup> Si veda Robertson 1968 (ed. 1981, p. 98): "In the more crowded compositions of the subject, at Stuttgart and in the cathedral of Toledo, Spain, one has the impression that it is not only the execution but the designs that have been left to assistants; the designs themselves appear to have been built up in the studio from authentic material, but not under the close supervision of the master". Si veda inoltre Tempestini 1992a, p. 190 e Tempestini 2000, p. 190, n. 60, come bottega di Giovanni Bellini e di Giovanni Battista Cima.

<sup>28</sup> Mauro Lucco ha attribuito il dipinto a Pasqualino Veneto nel 1999 in una comunicazione orale ai responsabili del museo: si veda *Serenissima* 1999, p. 95. Una proposta respinta da Humfrey 2000, p. 59.

<sup>29</sup> Ringbom 1984, p. 111.

<sup>30</sup> Ivi, p. 116.

<sup>31</sup> Tempestini 1992a, p. 188.

<sup>32</sup> Ringbom potrebbe essere affiancato, per certi versi, a Fritz Heinemann (1962). Quest'ultimo fu un precursore delle ricerche sulle varianti create nella bottega belliniana e, in senso lato, degli studi che si concentrano sul riutilizzo dei cartoni e sui disegni sottostanti oggi rivelati dalle riflettografie. Si vedano, ad esempio, Christiansen 2004a, pp. 7-57 e Golden 2004, pp. 91-127. Anche Bächtmann insiste sulla produzione della bottega nella sua recentissima monografia: Bächtmann 2008b, pp. 25, 81 e 83-89, con un riferimento a Ringbom.

<sup>33</sup> Ringbom 1984, p. 113 nota 24.

<sup>34</sup> Lindberg 1995, p. 9. Sbagliando, l'autore descrive la cimasa di Bellini come un *Entombment*, un errore commesso dallo stesso Ringbom del resto. In realtà la tavola vaticana mostra un'altra iconografia, la Maddalena che unge con un balsamo le ferite del corpo di Cristo per prepararlo alla sepoltura.

<sup>35</sup> Eisler 1969, p. 188.