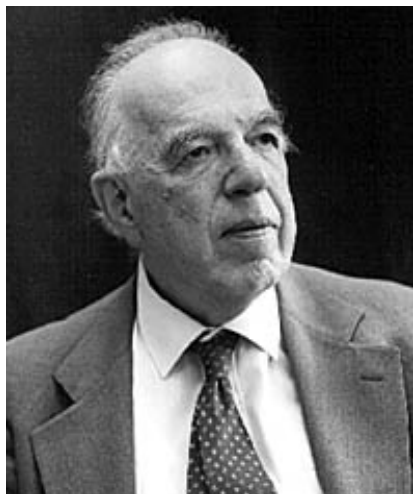


Ernst Hans Gombrich

(Vienna, 30 marzo 1909 – Londra, 3 novembre 2001)

Commemorazione tenuta dal Socio nazionale Enrico CASTELNUOVO*
nell'adunanza del 2 marzo 2004



Sir Ernst Gombrich, che ricordiamo qui due anni e qualche mese dopo la scomparsa avvenuta a Londra a novantadue anni il 3 novembre del 2001, era socio della nostra Accademia, come del resto di un'altra ventina di accademie in dieci paesi diversi. Occorre dire però che la scelta del nostro sodalizio era stata precoce, risale infatti all'aprile del 1962.

È stato uno dei grandi storici dell'arte della seconda metà del XX secolo. O, per usare le sue parole, qualcosa di meno e qualcosa di più di uno storico dell'arte. Di sé aveva scritto in-

fatti facendo suo un giudizio che ne aveva dato un "vero" storico dell'arte come John Pope-Hennessy:

Sono "meno" di uno storico dell'arte perché non sono un conoscitore, non ho pubblicato attribuzioni, non ho lavorato in un museo, mi è estraneo l'impulso a collezionare. "Più" di uno storico dell'arte perché attraverso i miei lavori, ho destato interesse per altri ambiti disciplinari, e perché, partendo dalla storia dell'arte, ho cercato di ampliare gli orizzonti.

Una eccezionale intelligenza nel saper traversare le frontiere insieme ad una ineguagliata capacità di scrivere e di comunicare senza rinunciare in nessun modo al rigore del discorso sono state qualità che gli hanno accattivato un vasto pubblico. I suoi libri sono stati infatti tradotti in ogni lingua e hanno raggiunto tirature impressionanti.

* Professore emerito, già ordinario di Storia dell'arte medioevale nella Scuola Normale Superiore di Pisa.

Perché Gombrich è tanto popolare, perché le sue riflessioni hanno suscitato e suscitano tanto interesse? Per aver abbordato l'arte e la sua storia – temi che affascinano ancora profondamente – con un approccio che teneva conto di una quantità di fattori, dalle tecniche alla storia, dalla psicologia della percezione alla fisiologia della visione. In qualche modo per aver capito che il mondo dell'arte è qualcosa di troppo importante per lasciarlo in mano ai soli specialisti. Intendiamoci Gombrich fu uno storico dell'arte e di altissimo livello, ma era capace di imparare da un radiologo qualcosa sui problemi dell'interpretazione delle immagini, era un lettore curioso ed esigente degli scritti di un etologo come Konrad Lorenz, un frequentatore di psicologi della percezione come William Koehler o James J. Gibson, di fisiologi come Richard Gregory (che fu tra coloro che presero la parola alla solenne commemorazione promossa dal Warburg Institute il 5 Febbraio del 2002), di teorici della comunicazione come Colin Cherry, di linguisti e filosofi della lingua come Roman Jakobson, di pittori come Oskar Kokoschka, di storici delle idee come Georg Boas per non parlare dell'amico di molti anni Karl Popper dal cui pensiero e dalla cui epistemologia fu molto marcato. Ciò ha significato per lui interessarsi a molte discipline solo apparentemente estranee al proprio campo, battere molte strade per cercare delle spiegazioni, per fare delle domande e ottenere delle risposte dalle opere. Ma sentiamo lo stesso Gombrich chiarire le tante domande che possono essere poste a un'opera:

Una volta su questi temi metodologici, tenni un seminario cui parteciparono parecchi giovani e valenti storici; in questa occasione inventammo una specie di notazione stenografica per questo particolare problema. Lo chiamammo "tazzologia" perché uno di noi prese una tazza da tè dal tavolo e tentò di elencare tutte le domande che si sarebbero potute fare su quell'oggetto. Tanto per cominciare puoi chiederti di che materiale è fatto: se è di porcellana ti metti subito a pensare all'affascinante storia della sua fabbricazione, a maggior ragione se è di plastica. Se ti chiedi perché abbia un manico, hai bisogno di qualche nozione elementare di fisica per spiegare come il calore si trasmette alle dita. Per spiegare la popolarità del tè come bevanda ritemprante ti occorre la medicina; per raccontare come il tè sia giunto in occidente dalla Cina, la geografia. Per descrivere le piantagioni di tè ti serve la botanica e ci sarebbe da dire qualcosa sulle tragiche conseguenze della trovata inglese di portare i tamil a Ceylon perché lavorassero nelle suddette piantagioni. Sicuramente non sarebbe difficile di tirare in ballo anche l'estetica e la sociologia.

Può sembrare una strada pericolosa, una sorta di manuale per i Bouvard e i Pécuchet dei nostri giorni, ma la conclusione precisa:

La scelta della domanda da porre sarà sempre e solo nostra. In parte saremo guidati dalla tradizione della ricerca, in parte anche dalla speranza di scoprire qualcosa di

nuovo. In queste cose allo storico occorre un po' di avvedutezza e di fiuto, quel che si dice "avere occhio".

Le origini e le matrici di queste curiosità si possono individuare bene percorrendo la sua biografia e il suo itinerario culturale. Era nato a Vienna nel 1909 in una famiglia ebraica della borghesia colta totalmente assimilata, cresciuta negli ideali della "Bildung" goethiana, molto amante della musica. Ancora studente di liceo era stato affascinato dagli scritti di Max Dvořák, scomparso da poco, quando leggendo *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* gli si era spalancata dinnanzi agli occhi l'idea che l'arte manifestasse e inverasse le grandi tendenze spirituali di un determinato momento storico. Negli anni universitari fu compagno di corsi di Otto Kurz e discepolo del sapientissimo e geniale Julius von Schlosser. Durante gli studi andò per un semestre a Berlino ad ascoltare le lezioni del celebre Heinrich Wölfflin ma in fondo ne fu deluso. In questo tempo si pose i problemi del significato della tradizione e degli schemi utilizzati nell'operare artistico e rivide i suoi giovanili entusiasmi per Dvořák anche se la sua scelta di una tesi sull'architettura di Giulio Romano a Mantova lo portò a riflettere sui problemi del manierismo che tanto avevano interessato il maestro viennese.

All'università la sua formazione si era svolta sotto l'egida di tre personalità i cui nomi ricorrono spesso nei suoi scritti: due ammiratissimi maestri, lo storico dell'arte Julius von Schlosser e l'archeologo Emmanuel Loewy, il cui libro sull'*Imitazione della natura nell'arte greca* lo influenzò non poco, e un geniale compagno, di qualche anno maggiore di lui, Ernst Kris uno storico dell'arte che divenne un famoso psicanalista.

Nelle sue opere più recenti (*Custodi della memoria*, Feltrinelli 1985, *Argomenti del nostro tempo*, Einaudi 1994 e *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Einaudi 1999) nonché nella lunga intervista fattagli da Didier Heribon, *Il linguaggio delle immagini*, Einaudi 1994) Gombrich è ritornato spesso a rievocare quei tempi, quel clima, quella tradizione, quegli incontri.

Anche senza nessuna mitizzazione («la tesi secondo cui la cultura di questo secolo sventurato nasce a Vienna non è neppure degna di considerazione» afferma recisamente) le aperture offerte da quell'ambiente erano eccezionali per un giovane storico dell'arte poco più che ventenne. Quella che noi chiamiamo la "Wiener Schule" aveva dimostrato fin dai tempi di Alois Riegl un interesse particolare per la psicologia, e in particolare per la psicologia della percezione, la filosofia della scienza aveva a Vienna, dove nel 1935 esce la *Logica della ricerca scientifica* di Karl Popper, una sua roccaforte, la psicoanalisi aveva avuto qui la sua culla e colui che per Gombrich fu una sorta di fratello maggiore, Ernst Kris, apparteneva al cenacolo di Freud, tanto da lasciare di lì a poco per questa la storia dell'arte. Con lui Gombrich

intraprese una ricerca sulla caricatura: – «Freud aveva scritto un libro sul motto di spirito e adesso Kris desiderava scrivere sul motto di spirito grafico» –, di cui ben poco è stato pubblicato.

La Vienna aveva preso forma in quel tempo la cosiddetta “nuova scuola di Vienna” cui partecipavano tra gli altri Otto Pächt, Michail Alpatov, Hans Sedlmayr e molti altri, con loro Gombrich condivise la volontà di affrontare razionalmente (era la parola d’ordine) il lavoro di storico dell’arte, da loro lo divise il progetto interdisciplinare. Come ebbe a scrivere

credo, e mi differenzio da molti miei colleghi proprio perché ne sono convinto, che si debba guardare fuori della finestra e considerare se non si dia qualche conoscenza scientifica utile al caso nostro.

La minaccia nazista incombe e con l’*Anschluss* diviene una tremenda realtà. È il momento della partenza dall’Austria e dell’approdo in Inghilterra. Molti anni dopo così ne scrive:

Credevo di essere un viennese, magari un austriaco, ma molti miei connazionali scoprirono che ero un “non ariano”, e avrebbero usato con me un trattamento adeguato al mio status se non fossi risultato irraggiungibile.

Chi lo attende qui, non di persona ma attraverso il suo sconfinato Nachlass è Aby Warburg. Fritz Saxl, il direttore della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg allora appena trasferita da Amburgo a Londra, lo incarica infatti di collaborare con Gertrud Bing alla pubblicazione delle opere del grande amburghese. Ma sarà un warburghiano molto *sui generis* con più di una riserva nei confronti del nume tutelare verso cui dimostrerà sempre *gemischte Gefühle*, sentimenti diversi (e contrastanti):

Quando ho visto le carte e le foto sono inorridito. La sua scrittura era difficilissima da decifrare. Ed era un uomo che non gettava mai nulla, c’erano dunque pile e pile di annotazioni, di abbozzi che cominciava e ricominciava senza posa. Era davvero nevrotico. Ma ho fatto ciò che era possibile. Ho anche iniziato a scrivere dei commenti in inglese su un suo progetto intitolato *Mnemosyne*, per il quale aveva riunito, senza logica apparente, alcune centinaia di fotografie che avrebbero dovuto illustrare la storia dell’arte e della cultura.

Questa distanza apparirà chiaramente in *Aby Warburg. An Intellectual Biography* che nel 1970 gli dedicherà e che sarà pubblicata in Italia da Feltrinelli che è tra le sue cose più discusse e sollevò sulle colonne del TLS in quel tempo, una epica critica da parte di Edgar Wind.

A Londra entrò in contatto con i saggi dell’Istituto Warburg: «uomini e donne molto eruditi che ne sapevano di più della Grecia e della Roma antica che dell’Inghilterra attuale» e con il direttore, il grande Fritz Saxl «un uomo molto occupato e scettico... notevole ma non molto organizzato».

Il confronto e il contrasto è serrato con Erwin Panofsky che rappresentava per lui – che sotto l’influenza di Popper aveva abbandonato ogni residuo di hegelismo – l’ultimo rappresentante di quella

tradizione tedesca della storia dell’arte [...] che risale alla filosofia hegeliana della storia e a cui piace operare sulla base delle idee di *Zeitgeist* e di *Volksgeist*. Questa tradizione postula che tutte le manifestazioni di un’epoca [...] debbano essere considerate come l’espressione di un’essenza o di uno spirito identico. Di conseguenza ogni epoca è considerata come una totalità in cui tutto è coerente.

Panofsky «con tutta la sua intelligenza e erudizione superiore» era ai suoi occhi da un lato un hegeliano portato a credere all’esistenza di un comune sentire proprio all’arte gotica, o a quella rinascimentale, e quindi all’esistenza reale di questi stili o di queste categorie, dall’altro un relativista propenso a credere che la prospettiva lineare non fosse che un modo, legittimo al pari di altri, di rappresentare lo spazio e quindi una forma simbolica legata a un’epoca particolare. E non parliamo poi dell’iconologia dove il buon constrictor Panofsky forzava un po’ troppo gli indizi, ma Gombrich ne riconosce la grandezza, l’umana simpatia, la generosità.

Poco dopo l’arrivo a Londra scoppia la guerra e Gombrich prende a lavorare come addetto all’ascolto delle trasmissioni tedesche alla BBC. Ci resterà sei anni, e questo gli darà modo da un lato di perfezionare il suo inglese, dovendo tradurre per otto ore al giorno da una lingua in un’altra, dall’altro di interrogarsi sui problemi della comunicazione e dei rapporti tra conoscenza e percezione uditiva. Un giorno dell’aprile del 1945 la sua educazione musicale gli permette di identificare sulle onde della radio tedesca un movimento della Sinfonia di Anton Bruckner in memoria di Wagner e di comprendere come essa preludesse all’annuncio della morte del Führer sì che ne fece dare tempestivamente annuncio a Winston Churchill. Finita la guerra ritornò al Warburg Institute e in quel clima particolare tutto animato da interessi per la tradizione dell’antico, per la storia della cultura rinascimentale, per i problemi iconografici, riprese a lavorare sugli scritti di Warburg e su problemi rinascimentali in cui la storia dell’arte si univa strettamente alla storia della cultura. Ma sono anche gli anni del suo grande exploit editoriale: pubblica per la Phaidon *The Story of Art* (1950) un rapido, ma meditatissimo profilo della storia dell’arte dall’antichità ai nostri giorni, un racconto destinato a un pubblico molto vasto. L’opera ebbe uno straordinario successo, fu tradotta in tutto il mondo, conobbe un numero enorme di edizioni. Il libro affascina per la chiarezza, per l’accessibilità e la gradevolezza della scrittura, per il suo modo semplice e concreto di affrontare le opere, i protagonisti, i problemi, le scelte che si sono poste agli artisti e ai committenti, per lo sforzo di spiegare

quali siano state le cause e le vie dei progressi, delle trasformazioni e dei mutamenti artistici, del perché l'arte abbia una storia.

Gombrich inizia una brillante carriera universitaria. È chiamato a insegnare a Oxford, a Cambridge, a Londra, a Harvard, diventa direttore del Warburg Institute (lo sarà per diciassette anni tra il 1959 e il 1976), è invitato continuamente a insegnare o dare dei cicli di conferenze negli Stati Uniti e da queste esperienze nasce quel gran libro che è *Art and Illusion* (1960) che riprende le Mellon Lectures tenute a Washington nel 1956. Il sottotitolo ne è *Storia della psicologia della invenzione pittorica*. Ricordo bene come leggendo il libro appena uscito fossi preso da un grande entusiasmo proprio per il modo non usuale – ai miei occhi rivelatore – di porre problemi e di indicare soluzioni, un entusiasmo che mi spinse a consigliarne vivamente a Giulio Einaudi la traduzione italiana che uscì poi nel 1965. Si trattava di una storia dello sviluppo della rappresentazione artistica attraverso il rapporto che i pittori di differenti epoche stabilirono con le regole, gli schemi, le formule e la tradizione e del loro continuo confronto con l'oggetto da dipingere in una dialettica schema-correzione mutuato da quello di esperimento-rettificazione e secondo la logica delle situazioni cari a Karl Popper. Per molto tempo – ricorda – preparando queste lezioni frequentò le biblioteche di psicologia alla ricerca di quanto poteva spiegare il percorso e l'evoluzione della rappresentazione pittorica in modo non tautologico o teleologico. Il risultato fu eccezionale.

Un altro volume di grande impegno nato anch'esso da una serie di conferenze – era un memorabile parlatore – (le *Wrightman Lectures* di New York) fu *The Sense of Order* uscito nel '79 e in Italia presso Einaudi nel 1985. Il sottotitolo (*Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*) lo accomuna a *Arte e Illusione* con cui forma in qualche modo un dittico: da una parte i problemi della rappresentazione pittorica, dall'altra quelli della decorazione (un tema che a un discepolo della scuola di Vienna era ben familiare dato il posto che esso occupava nella riflessione di uno dei suoi padri fondatori, Alois Riegl), abordati sempre dal punto di vista della psicologia della percezione e della sua storia. In fondo questi due libri si sono sviluppati a partire da *The Story of Art*, propongono, sviluppano e documentano un modo di approfondire e di interrogare sui due versanti la lunga vicenda della produzione artistica, un modo, ancora una volta, di tentare delle spiegazioni:

Volevo scrivere – è Gombrich che parla – un libro più ambizioso di cui *Arte e Illusione* e il *Senso dell'Ordine* non sono in realtà che due frammenti. Un libro generale sull'immagine e sulle sue diverse funzioni.

Pubblica quindi varie raccolte di saggi, di conferenze, di articoli e recensioni, primi fra tutti *Meditations on a Hobby Horse* (1963) e *Norm and Form* (1966), editi dalla Phaidon e quasi tutti in Italia da Einaudi e molti altri in-

terventi di minor mole. I temi corrispondono bene alla storia intellettuale dell'autore e alle sue amplissime curiosità, alle sue esperienze, ai suoi incontri dagli studi rinascimentali (raccolti in *Norma e Forma*, *Immagini Simboliche*, *L'Eredità di Apelle*, *Antichi maestri, nuove letture*) agli interventi sulla teoria dell'arte e sulla storiografia artistica, ai problemi della psicologia della percezione e della rappresentazione ai rapporti tra arte e psicanalisi alle riflessioni sulla metodologia della storia dell'arte e della storia della cultura. Troppo lungo sarebbe elencare la lista delle sue pubblicazioni – esistono in proposito bibliografie tra cui quella raccolta da Maria Perosino in calce alla lunga intervista che gli fece Didier Eribon pubblicata con il titolo *Il Linguaggio delle Immagini*. Ma eravamo allora al 1994 e questa lista si è ulteriormente allungata.

Mi si permetta qualche ricordo personale: poco dopo la pubblicazione di *Art and Illusion* ebbi modo di incontrarlo di persona quando, nell'aprile del 1963, venne a Torino a tenere alla Biblioteca Filosofica dell'Università una conferenza, *Norma e Forma*, che diede poi il titolo a una celebre raccolta di saggi. Una domenica in cui venne a pranzo a casa nostra fui colpito dalle sue vastissime curiosità, dall'interesse che mostrava per argomenti che esulavano dalla storia dell'arte, parlando per esempio di positivisti italiani, dalla rapidità del suo sguardo che fermandosi un momento su un piccolo disegno appeso alla parete, vi riconosceva un esercizio neo-manierista di un artista tedesco del primo ottocento. Furono ore molto belle che terminarono un po' bruscamente quando la signora Ilse si commosse davanti a un veduta di Praga con il ponte Carlo. A questo punto Sir Ernst sembrò voler deliberatamente evitare l'affiorare di antichi ricordi e affrettò la partenza.

Di tanto in tanto ebbi modo di rincontrarlo, l'ultima volta pochi anni fa, nel 1996 a Villa I Tatti dove ascoltai una sua graffiante conferenza ed assistetti alla consegna che gli venne fatta del Mongan Prize. Ebbi soprattutto modo di leggerlo e qualche volta anche di contrastare, sempre con una grandissima ammirazione, certe sue posizioni che l'anti hegelismo spingeva su rive che a me sembravano, almeno allora, risolutamente conservatrici.

In un passaggio di una lettera al suo amico Jacques Mesnil (citata nella *Intellectual Biography*) Aby Warburg scriveva nel 1927:

Solo quando la storia dell'arte potrà mostrare di considerare l'opera d'arte in dimensioni più vaste di più di quanto la nostra attività non abbia fatto finora, essa potrà di nuovo attrarre l'interesse degli studiosi e del grande pubblico.

Negli scritti di Sir Ernst un simile auspicio mi sembra letteralmente essersi invertero, per usare un termine dal vago sapore hegeliano che certo non gli sarebbe piaciuto.