

ERNST GOMBRICH

di Enrico Castelnuovo

«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». Così ha detto di sé Ernst Gombrich facendo suo un giudizio che ne aveva dato un "vero" storico dell'arte come John Pope-Hennessy. Questa eccezionale intelligenza nel saper traversare le frontiere insieme alla ineguagliata capacità di scrivere e di comunicare senza rinunciare in nessun modo al rigore del discorso sono state le qualità inarrivabili di Sir Ernst che mi hanno sempre colpito, impressionato, appassionato.

Il primo incontro con lui l'ho avuto nel 1952 leggendo *Il Mondo dell'arte* di cui Roberto Longhi mi aveva parlato con un certo interesse il che mi spinse a prendere in mano quel libro il cui titolo non troppo allettante (così Mondadori aveva chiamato *The Story of Art*) mi aveva respinto. Era stato forse l'inizio di questo libro «Non esiste in realtà una cosa chiamata arte, esistono solo gli artisti», che aveva fatto apprezzare Gombrich a Longhi, il quale ne era per tanti versi molto lontano.

Più e meno di uno storico dell'arte

Il secondo incontro, avvenne nel '60 leggendo, anzi divorando, *Art and Illusion*, di cui proposi di slancio la traduzione a Einaudi. Mi occupavo allora di Civiltà nell'arte, una sorta di compatta enciclopedia storico-artistica pubblicata dalla Zanichelli e le riflessioni di Gombrich sull'analisi della visione, su verità e stereotipi, formule ed esperienza, sulle condizioni dell'illusione, sulla natura della rappresentazione pittorica e della tradizione, inconsuete allora in Italia, venivano a rispondere e ad ampliare di molto le domande che mi ponevo. Quando ne stavo scrivendo l'introduzione che avevo intitolato «Visione e rappresentazione».

Arte e illusione rielaborava una serie di conferenze tenute a Washington nel 1956 ed era dedicata «alla memoria di Emanuel Loewy, Julius von Schlosser, Ernst Kris». Si tratta dei nomi dei due ammiratissimi maestri, un archeologo, uno storico dell'arte e di quello del geniale compagno, di lui di qualche anno maggiore, che appartengono alla costellazione che presiedette all'orizzonte culturale dell'autore. Questa costellazione si chiamava Vienna, la Vienna degli anni Trenta. Nelle

sue opere più recenti, (*Custodi della memoria*, Feltrinelli 1985, *Argomenti del nostro tempo* e *Dal mio tempo. Città, maestri incontri*, Einaudi 1994 e 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, quegli incroci. Anche senza nessuna mitizzazione le aperture offerte da quell'ambiente erano eccezionali per un giovane storico dell'arte poco più che ventenne. La celebre Wiener Schule, aveva dimostrato fin dai tempi di 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 scoperta scientifica* di Karl Popper, una sua roccaforte, la psicoanalisi aveva avuto la sua culla a Vienna 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 di cui ben poco è stato pubblicato.

A Vienna aveva preso forma in quel tempo la cosiddetta «nuova scuola di Vienna» cui partecipavano tra gli altri Otto Pächt, Alpatov, Sedlmayr e molti altri. Con loro Gombrich condivise la volontà di affrontare razionalmente (era la parola d'ordine) il lavoro di storico dell'arte. Ma da loro lo divise il progetto interdisciplinare.

Si situa in questo momento la partenza dall'Austria e l'approdo in Inghilterra. Chiamatovi da Fritz Saxl per collaborare con Gertrud Bing alla pubblicazione delle opere di Warburg prese a lavorare a Londra al Warburg Institute di cui più tardi sarà direttore per diciassette anni. Ma è un warburghiano sui generis con qualche riserva nei confronti del nume tutelare e questo apparirà chiaramente da *Aby Warburg. An Intellectual Biography* che nel 1970 gli dedicherà e che sarà pubblicata in Italia da Feltrinelli.

Poco dopo la pubblicazione di *Art and Illusion* ebbero modo di incontrarlo di persona quando, nell'aprile del 1962, 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. 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 riconobbe 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 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 ai Tatti dove ascoltò una sua graffiante conferenza. Ebbi soprattutto modo di leggerlo e qualche volta anche di contrastare, sempre con una grandissima ammirazione, certe sue posizioni che l'antihelismo spingeva su rive che a me sembravano allora risolutamente conservatrici. In un passaggio di una lettera al suo amico Mesnil (citata nella *Intellectual Biography*) 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 Gombrich un simile auspicio mi sembra letteralmente essersi invertito, per usare un termine hegeliano che a lui non sarebbe certo piaciuto.

Umanista nel senso classico del termine, fu con Popper tra i più vigili avversari delle ideologie totalitarie

Il testimone oculare del secolo

A cavallo di illusioni più vere della realtà

di Martin Kemp

Celebrato negli ultimi anni della sua vita come il più importante storico dell'arte del mondo, Ernst H. Gombrich, nei giorni dopo la sua morte, è stato descritto in numerosi *obituaries* come il più importante scrittore, critico e storico d'arte di tutti i tempi. Non è difficile capire perché. Dopo *The Story of Art* (1950, un saggio arrivato in Gran Bretagna alla sedicesima edizione e tradotto in più lingue di quante chiunque di noi sia in grado di elencare), nel 1960 egli pubblicò *Art and Illusion*, un altro testo fondamentale, che riscrisse completamente le teorie sulla psicologia della rappresentazione. Seguirono poi una serie di studi incredibilmente lucidi su soggetti che spaziano dal simbolismo rinascimentale al linguaggio visivo dei fumetti contemporanei.

Ma Gombrich fu molto più di un grande autore nel suo "campo". Anzi, egli aborrisce il concetto di "campi": pensava si adattasse meglio alle scimmie che agli esseri umani. Il suo territorio era quello della grande tradizione degli studi umanistici, intesa come studio di quei "prodotti umani" che rappresentano le aspirazioni umanistiche più alte, in letteratura, nelle arti e, non meno importante, nella musica. La madre, la sorella e la moglie Ilse avevano seguito studi musicali "professionali" e Gombrich stesso era un ottimo suonatore di violoncello.

La sua dedizione agli studi umanistici, intesi come un ideale, un ideale così spesso deriso in quest'era post-moderna, non significava semplicemente aderire in modo nobile o "superiore" ad astratte nozioni sugli effetti "civilizzanti" della cultura. In quanto ebreo austriaco egli vide, in un modo in cui pochi europei viventi sono stati poi in grado di testimoniare, cosa successe quando la cultura fu manipolata e abusata da ideologie totalitarie. Dopo aver lasciato Vienna nel 1936, egli entrò nello staff del Warburg Institute di Londra, esso stesso esiliato poco prima da Amburgo a causa dell'oppressione nazista. Da allora il Warburg fu il suo luogo di lavoro e la sua casa spirituale, ed egli ne fu il direttore dal 1959 al 1976.

Questo tipo di background diede una forza speciale alla sua implacabile repulsione per tutte le grandi ideologie che si propongono di inquadrare le società umane in cornici ideali. Questo vale sia per le tirannie filosofiche sulle idee (di cui Gombrich credeva Hegel profondamente colpevole), sia per i dogmi politici come fascismo e comunismo. Simile in questo allo stesso Aby Warburg, la cui psicologia per altri aspetti trovava disturbante, Gombrich pensava che la missione di illuminare la cultura e proteggerla da qualsiasi oscurantismo fosse troppo importante per rimanere solo una faccenda accademica.

I due punti più alti della carriera di Gombrich come autore mostrano in fondo lati diversi ma collegati della sua visione. *La storia dell'arte raccontata da E.H. Gombrich* (questo il titolo italiano di *The Story of Art*) rimane ancora oggi il miglior modo per avventurarsi nella storia dell'arte, un'affermazione condivisa anche da chi concorda in poco o nulla con le idee di Gombrich. Il libro infatti mantiene una supremazia assoluta

Sir Ernst H. Gombrich, uno dei maggiori storici dell'arte del ventesimo secolo, morto il 3 novembre scorso all'età di 92 anni, sarà ricordato soprattutto per due libri: *The Story of Art*, del 1950 (*La storia dell'arte raccontata da E.H. Gombrich*), un capolavoro di divulgazione tuttora insuperato, e *Arte e illusione*, del 1960, uno dei libri più citati del 900.

Ugualmente innovativo, ma che ha avuto un successo minore, è *Il senso dell'ordine* (1979). Queste tre opere, apparse in traduzione italiana per Einaudi, sono state ripubblicate negli ultimi anni da Leonardo Arte, che ha appena riproposto anche i saggi di *A cavallo di un manico di scopa*, mentre Einaudi ha pubblicato i libri più recenti di memorie *Argomenti del nostro*

tempo (1994) e *Dal mio tempo* (1999). Tra i numerosi libri di Gombrich, ricordiamo anche *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (Feltrinelli, 1983), *Freud e la psicologia dell'arte* (Einaudi, 2001), *Arte e progresso* (Laterza, 1994), *Ombre* (Einaudi, 1996), *Il gusto dei primitivi* (Bibliopolis, 1985). Nato a Vienna nel 1909 da una famiglia di origine ebraica, Gombrich

entrò a far parte del Warburg Institute di Londra nel 1936, assumendone la direzione nel 1959. Nel 1972 è stato nominato baronetto. Nel 1994 ha ricevuto il premio Goethe e la medaglia d'oro della città di Vienna. A Gombrich, alla storia dell'arte e alla psicologia della percezione è dedicato il focus on line di questa settimana: <http://sole.ilsale24ore.com/cultura>.

vediamo le cose di un paesaggio dipinto da Constable o di una fotografia. Nel discutere con i suoi critici più duri, come il filosofo Nelson Goodman, Gombrich si rifece sempre più spesso alla prova dell'"occlusione" come fatto inconfutabile dell'esperienza comune di prospettiva e visione. In altre parole, il modo in cui oggetti in primo piano (anche piccoli) sistematicamente si sovrappongono e nascondono ciò che appare sullo sfondo, secondo regole inviolabili, testimoniano l'essenziale congruenza tra ciò che fa il nostro apparato visivo, le regole della prospettiva e ciò che c'è "là fuori".

Anche se ci fu un riavvicinamento tra Gombrich e Goodman mano a mano che le rispettive idee evolsero, Gombrich rimase vulnerabile a una critica in particolare, che continuava a venirci mossa. Egli veniva accusato di definire il valore artistico di un'opera secondo lo

Ultimo esponente della grande Vienna, un'etica e psicologia

standard supremo del naturalismo occidentale. In realtà, quello che egli intendeva dire era che le capacità naturalistiche duramente raggiunte dagli artisti occidentali erano le migliori per svolgere un compito, quello della presentazione come testimonianza oculare; non pensava che questo compito fosse in se stesso da considerare un fatto di superiorità artistica o estetica. Gombrich anzi ci teneva a citare gli scritti in cui aveva spiegato meriti e aspetti affascinanti di altre modalità di rappresentazione; egli teneva in particolare alle opinioni contenute ne *Il senso dell'ordine*, che considerava un libro ingiustamente trascurato.

È vero però che egli ebbe solo una timida simpatia per la maggior parte dell'arte del suo tempo, non solo per quanto riguarda le forme estreme di astrazione ma anche, forse sorprendentemente, per movimenti come la Pop art, che reintrodussero la figurazione e l'interazione tra parole e immagini. Mi confesso che non era mai riuscito a capire Rauschenberg e ammise che forse, in effetti, egli chiedeva all'arte contemporanea di avere una sorta di identità condivisa tra teoria artistica e prodotto artistico, una cosa che non esigeva dall'arte di altri periodi.

Gombrich per esempio non rifiutò mai l'arte del Rinascimento solo perché si fondava su una nozione di bellezza proporzionale che noi oggi non consideriamo più valida. E d'altro canto non gli piacevano gli espressionisti astratti perché non condivideva la pretesa che la loro arte raggiungesse un livello autonomo di comunicazione diretta con lo spettatore. Pregiudizi e visiste come queste, forse a ragione attribuibili a Gombrich, sono però un piccolo prezzo da pagare per la sua grande visione, per il suo rifiuto dei sistemi assoluti, intellettuali o politici. A differenza delle generazioni più giovani, egli poteva sentire con l'orecchio della sua mente gli stivali che iniziavano a marciare tutte le volte che la cieca fiducia in convinzioni che minano le libertà dell'uomo conduce all'intolleranza. Gombrich è morto in un tempo in cui i suoi valori umani hanno più che mai bisogno di essere sostenuti.

(Traduzione di Giulia Crivelli)

Il testo che pubblichiamo è tratto dall'ultima conferenza tenuta da Ernst Gombrich nel 1999 per l'Istituto Warburg nel settantesimo anniversario della morte di Aby Warburg (26 ottobre 1929), pubblicato nel «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 62. L'intera collezione dal 1937 al 1999 sarà disponibile a breve su cdrom/dvd presso Nino Aragno Editore, Torino.

di Ernst Gombrich

Dedicherò una parte considerevole della mia lezione alla seguente affermazione che, dopotutto, secondo Warburg costituiva lo scopo ultimo della storia dell'arte: «La psicologia storica dell'espressione umana...». Tali parole possono essere pronunciate abbastanza facilmente, ma che cosa intendeva veramente Warburg? Il termine «psicologia storica» è diverso da «storia della psicologia», e cosa significa esattamente in questo contesto «espressione umana»? Non c'è da meravigliarsi, potreste dire, se il libro non è stato scritto e non potrebbe mai essere scritto; eppure, esiste un libro del genere e sappiamo che Warburg l'ha tenuto in grande considerazione: mi riferisco a L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali di Charles Darwin, pubblicato nel 1872. Quando il giovane Warburg si imbatté in quest'opera, fece una nota sul suo diario: «Finalmente un libro che mi aiuta». L'intenzione di Darwin nello scrivere questo libro era quella di dare maggiori prove sulla teoria che lo aveva reso famoso e famigerato: la teoria della discendenza dell'uomo dai primati. Darwin aveva voluto descrivere i movimenti facciali che esprimono le nostre emozioni mostrando la marcata affi-

nità con i segni degli stati emotivi negli animali. Come afferma nell'introduzione del libro, Darwin trovò «molto più utile... osservare i neonati, perché manifestano molte emozioni... con una forza straordinaria, mentre da adulti alcune delle nostre espressioni non sorgono più da quella fonte pura e candida che caratterizzò la nostra infanzia». Per la stessa ragione consiglia lo studio dei folli, «perché sono soggetti alle passioni più forti, alle quali danno libero sfogo». Inoltre, a proposito dell'espressione di rabbia, Darwin scrive: «I nostri primi progenitori, quando erano arrabbiati, probabilmente mostravano i denti più liberamente di quanto faccia l'uomo».

Warburg e le emozioni darwiniane

Warburg era soggetto a frequenti accessi di rabbia, una liberazione non repressa delle emozioni, ed è probabile che il libro lo abbia punto sul vivo. Se così fosse, quindi, si tratterebbe veramente di una «psicologia storica della espressione umana», o di una storia dell'espressione umana e del suo significato psicologico, che ha lasciato sullo studioso un segno indelebile.

Spero di non offendere alcuno se affermo che assegnando alla storia dell'arte il compito di fornire materiale a una «psicologia storica dell'espressione umana» non ancora scritta, Warburg avrebbe tralasciato due fatti di vitale importanza: Darwin dice chiaramente

nel titolo del libro in quale contesto abbia utilizzato la parola «espressione». Ha intitolato il libro L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Ha proposto di studiare l'espressione nei singoli animali e di studiare come lo stato di rabbia o di tristezza influenzi i muscoli facciali o la postura.

Tuttavia la storia dell'arte non è interessata a questo, ma alle immagini di diverse specie, e nell'osservare queste immagini in quanto «espressione» introduciamo un'ambiguità: chi, se posso formulare la domanda in questo modo, sta dietro l'espressione? L'autore dell'immagine o, in generale, la cultura, la società o quella che chiamiamo l'epoca corrente? E se ci riferiamo a questi elementi, un'epoca, una nazione o un periodo possono avere un'esperienza mentale?

Naturalmente, nell'ignorare queste ambiguità, Warburg era in eccellente compagnia. Nel suo autorevole libro sulla Storia e le sue immagini, Francis Haskell ha dimostrato come, dopo il Diciottesimo secolo, si sia rafforzata la convinzione che l'arte o lo stile di un periodo abbiano fornito una sorta di passe-partout allo storico che cerca di cogliere lo spirito del passato.

Ho citato spesso in questo contesto le parole dello storico dell'arte tedesco Carl Schnaase, che nel 1843 ha scritto: «L'arte di ogni periodo... assomiglia a un geroglifico, un monogramma, in cui si rivela l'essenza segreta della nazione. Una storia dell'arte continuativa inscena la progressiva evoluzione dello spirito umano». A coloro che condividono questo punto di vista, la teoria evoluzionistica di Darwin fornisce un ulteriore aggancio per guardare al progresso della cultura umana dalla barbarie alla civiltà, come a un processo di maturazione il cui cammino la nuova scienza della psicologia avrebbe potuto descrivere e spiegare.



Ernst Gombrich

come coerente viaggio avventuroso nei modi in cui si possono osservare i contesti culturali. La visione offerta dal saggio è onnicomprensiva e allo stesso tempo aperta. La voce è quella di un uomo erudito, ma è facile da comprendere. Il lettore apprende con naturalezza a compiere

degli atti di visione intelligenti, al punto che modi alternativi di vedere diventano via via più accessibili.

In *Arte e illusione* Gombrich assegnò alla disciplina relativamente giovane della psicologia della percezione un ruolo nell'antica discussione sul

perché gli stili si evolvono, fissando canoni che ancora oggi persistono nel dibattito sul significato della visione e della rappresentazione artistica. Quello che Gombrich in fondo cercava era una spiegazione razionale del perché un egiziano non dipingeva come

Constable. Egli desiderava comprendere l'esperienza collettiva della rappresentazione alla quale gli artisti di tutti i secoli hanno contribuito, senza fare appello alle grandi forze dello "Zeitgeist" o della psicologia collettiva. Questa comprensione doveva essere inqua-

drata sia in termini di imperativi culturali che determinano il ruolo delle immagini, sia in termini del significato di vedere e sapere. Gombrich spiegava passo-dopo-passo l'evoluzione della rappresentazione naturalistica in termini che ricordano la nozione di ipotesi e

falsificazione sviluppata all'interno della filosofia della scienza dal suo amico e compagno di esilio, sir Karl Popper.

Nel suo percorso di critico dell'arte, Gombrich sostenne l'idea che il quadro illusionistico, fatto seguendo le regole della prospettiva, svolgeva il

suo ruolo di surrogato otticamente convincente in modo migliore rispetto a qualsiasi altra tecnica. La prospettiva, per lui, non era solo una delle tante convenzioni pittoriche possibili. Il cubismo, per esempio, non poteva sostenere di essere più vicino a come

di Roberto Casati

Quando nel 1959 Gombrich pubblicò *Arte e Illusione* creò praticamente dal nulla l'intero insieme di problemi che definiscono lo studio scientifico dell'arte e definì la metodologia per affrontarli e risolverli. Gombrich lanciava una passerella audace tra le scienze umane e le scienze naturali, e la passerella era la psicologia della percezione. In che cosa consistevano le novità? Gombrich si concentrava su uno studio limitato, quello della rappresentazione, escludendo tipi di arte non rappresentativa. Questa scelta presentava un duplice rischio: da un lato la categoria di rappresentazione era una categoria psicologica, quindi auspicabilmente universale. Ma come tale attraversava regioni storiche e geografiche, violando l'assoma principale dello studio dell'arte, le cui unità sono non i prodotti di una facoltà umana, ma quelli di un autore o, forse, di uno stile o di un secolo. D'altro lato, Gombrich si espose al rischio di appiattire tutta la produzione artistica sull'imitazione della realtà.



Un'altra innovazione era che Gombrich non iniziava neppure ad addentrarsi nelle questioni estetiche e accostava senza troppi riguardi i manifesti pubblicitari per il metrò di Londra ai disegni di Leonardo, le caricature d'artista agli scarabocchi. Ma soprattutto *Arte e Illusione* spostava il fuoco dell'attività artistica nella mente dello spettatore. Studiava le condizioni alle quali si sarebbe prodotta l'"illusione". Un'opera rappresentativa, diremmo oggi, è un artefatto che attiva in chi la guarda un certo concetto, è un artefatto che mette in movimento le capacità di riconoscimento

degli atti di visione intelligenti, al punto che modi alternativi di vedere diventano via via più accessibili. In *Arte e illusione* Gombrich assegnò alla disciplina relativamente giovane della psicologia della percezione un ruolo nell'antica discussione sul

Rivoluzione nel campo visivo

to, anche se queste girano a vuoto perché davanti allo spettatore c'è solo un quadro, e non la cosa rappresentata. La storia dell'arte è in parte una storia di trucchi e scoperte che risolvono il problema dell'attivazione del sistema di riconoscimento visivo.

Forse a Gombrich mancava una buona psicologia, nonostante avesse utilizzato la miglior psicologia dell'epoca. I riferimenti a Hebb, a Hayek, a Vernon, sono obsoleti. Ma il terreno della psicologia è comunque accidentato, soprattutto quando si pensa di applicarne direttamente i risultati allo studio degli artefatti artistici. Gombrich ha instancabilmente discusso i principali competitori: la "Gestalt" alla Arnhem, la psicoanalisi e l'ottica "ecologica" di Gibson.

Con tutto l'insistere sul ruolo centrale della psicologia della percezione nello studio dell'arte, Gombrich non è stato forse abbastanza audace da difendere una tesi ancora più forte, che vuole che gli artisti siano degli psicologi della percezione a tutti gli effetti. Nel loro operare scoprono modi di funzionamento del sistema visivo in condi-

zioni impoverite, vere e proprie situazioni *in vitro* per la psicologia della percezione. Per esempio, gli artisti hanno scoperto che il sistema di riconoscimento degli oggetti riesce a funzionare anche se invece di aver di fronte l'oggetto in carne e ossa c'è un insieme di linee.

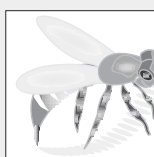
Da che cosa si misura l'influenza di *Arte e Illusione*? Certamente dal

numero di pubblicazioni e dalla qualità delle controversie che ha ispirato. Ma non direi che ci sia stato un impatto significativo sul piano istituzionale. Le divisioni tra i dipartimenti restano quelle che erano. Non credo esista un dipartimento di Scienza dell'Arte. Sul versante psicologico, non esiste una "scienza normale" della cognizione artistica, e i pochi ma-

nuali oggi in commercio (come il Solso, pubblicato da Mit Press) non fanno che utilizzare opere d'arte come esempi di fatti cognitivi che sarebbero meglio illustrati da diagrammi. Lo studio dell'arte, d'altro canto, rimane soprattutto un lavoro da biblioteca, alla ricerca di fonti e di committenti, se non addirittura un ricamo soggettivo e aneddotico sulla biografia degli artisti e sul modo in cui questi dialogherebbero con il proprio tempo. Esistono database iconografici, ma non di «soluzioni rappresentative» nel senso di Gombrich. Per esempio, potrebbe essere interessante avere qualche dato statistico sull'incidenza e la distribuzione geografica di un certo tipo di soluzione rappresentativa, come il chiaroscuro per rendere la terza dimensione. Ma un approccio quantitativo al corpus delle immagini non è nemmeno all'orizzonte lontano. E non esistono database anche perché non riesce a farsi strada l'interesse per un certo tipo di domande, quarant'anni dopo che Gombrich le ha poste. In un certo senso la rivoluzione di *Arte e Illusione* era fin troppo facile, come è facile fare rivoluzioni in un campo che è tuttora, dal punto di vista metodologico, terra di nessuno.

VESPE

Il revisionismo sacro di Vittorio Messori



L'aspetto più sorprendente dell'ultima fatica di Vittorio Messori e Rino Cammilleri — Gli occhi di Maria, edito da Rizzoli — non è tanto l'ondata di prodigi registrata nella Roma del 1796, invasa dalle truppe napoleoniche, quanto la singolare teoria storiografica che gli autori ritengono di poterne estrapolare. Una vera e propria «teologia della storia», una variante sacra del revisionismo. Quelle miracolose apparizioni, proprio mentre la Révolution investiva il cuore del cattolicesimo, non sembrano affatto casuali. Maria ha voluto schierarsi. Il bravo Messori non spiega perché, tra i tanti trami che la Città Eterna ha subito, dalla Marcia su Roma ai nazisti a Tangentopoli ai Gay Pride, in Cielo abbiano perso la pazienza solo di fronte alle armate francesi. Ma se vi resta qualche dubbio, potete leggere il faccia a faccia Messori-Cammilleri che chiude il volume. Una disputa rovente tra due che la pensano allo stesso modo, e che si accalorano nella reciproca approvazione. E questo è il vero miracolo.