

## ERNST GOMBRICH

di Enrico Castelnuovo

**S**ono "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 inarribili 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 cui me spinsi a prendere in mano quel libro il cui titolo non troppo allietante (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 divorziando, *Art and Illusion*, di cui proposi di slancio la traduzione a Einaudi. Mi occupavo allora di Civiltà nell'arte, una sorta di compatta encyclopédie 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, inconsueti 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 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 genio compagno, di lui di qualche anno 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.

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 fatta a Didier Heribon, *Il inguaggio 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 dividevano interdisciplinare.

Si situò in questo momento la partenza dall'Austria e l'approdo in Inghilterra. Chiamato da Fritz Saxl per collaborare a 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 nome tutelare e questo apparirà chiaramente da *Abby 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* ebbe 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. Fu colpito dalle sue vastissime curiosità, dall'interesse che mostrava per argomenti che esulavano dalla storia dell'arte, parlando per esempio di positivistici italiani, dalla rapidità del suo sguardo che fermandosi momentaneamente 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 complimentò con lui per i suoi ricordi e affrettò la partenza.

Di tanto in tanto ebbi modo di rincontrarlo, l'ultima volta pochi anni fa ai Tatti dove ascoltai 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'antiego egelismo springeva su rive che a me sembravano allora risolutamente conservatrici. In un passaggio di una lettera al suo amico Mesnil (cita 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 quante 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 inverato, 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 ci sono di noi sia in grado di elencare), nel 1960 egli pubblicò *Art and Illusion*, un altro testo fondamentale, che riscrisce 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 aborriva 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 "civilizzatori" 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 comuni 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 oscuro fantasma 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 *Abby 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.ilsole24ore.com/cultura>.

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

Edicherò 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 intendere 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, però dire 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*. 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 emozioni 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 dell'espressione umana», o di una storia dell'espressione umana e del suo significato psicologico, che ha lasciato sul suo diario: «Finalmente un libro che mi aiuta». L'intenzione di Darwin nello scrivere questo libro era quella di dare maggiore prova sulla teoria che lo aveva reso famoso e famigerato: la teoria della discendenza dell'uomo dai primi. 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 emozioni 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».

Spero di non offendere alcuno se affermo che assegno alla storia dell'arte la stessa importanza che ha all'interno della psicologia dell'espressione umana. Darwin scrive: «L'intenzione del libro era quella di dare maggiore prova sulla teoria della discendenza dell'uomo dai primi. Darwin aveva voluto descrivere i movimenti facciali che esprimono le nostre emozioni mostrando la marcata affi-

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

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

perché gli stili si evolvano, 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 delle rappresentazioni

alla quale gli artisti di tutti i secoli hanno contribuito, senza fare appello alle grandi forme dello "Zeitgeist" o della psicologia collettiva. Questa comprensione doveva essere inquadrata sia in termini di imperativi culturali che determinano il ruolo delle immagini, sia in termini del significato di vedere e sapere. Gombrich spiega la 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 sostiene 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

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.

E vero però che egli ebbe una scarsa 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 confessò 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 esisteva 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 sviste 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 marcare 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)



Giovanni Francesco Caroto (1488-1562), «Ragazzo coi capelli rossi che tiene un disegno», Museo di Castelvecchio, Verona

di Roberto Casati

Quando nel 1959 Gombrich 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 concezione era un duplice rischio: da un lato la categoria di rappresentazione era una categoria psicologica, quindi assai difficilmente universale. Ma come tale attraversava regioni storiche e geografiche, violando l'assiomma 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 esponeva 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 stava a dire che la sua concezione era una sorta di "illusione". Un'opera rappresentativa, diremmo oggi, è un artefatto che attiva in chi la guarda un certo concetto. 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