

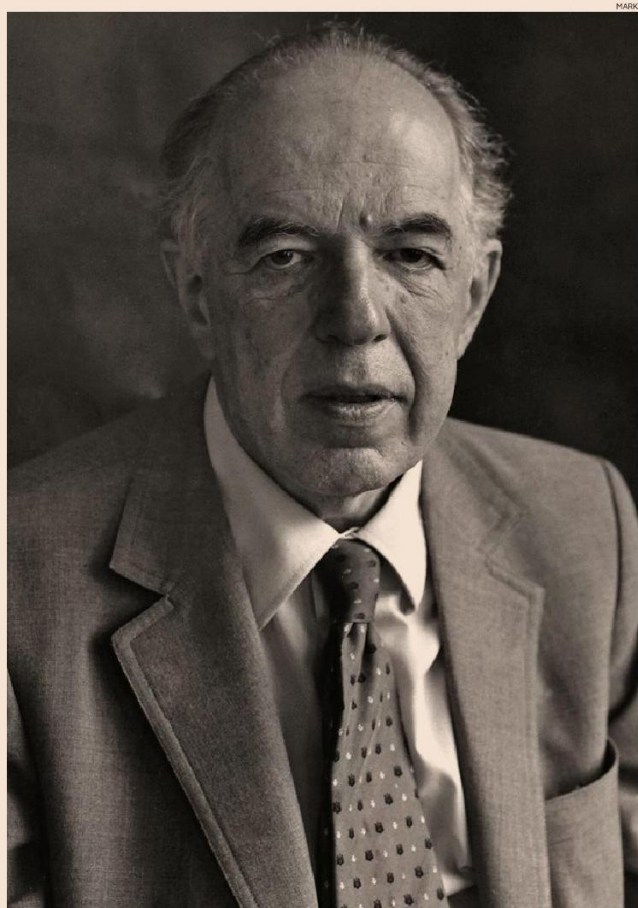
Ernst H. Gombrich. I sei saggi (mai apparsi in italiano) raccolti da Carocci a cura di Lucio Biasori ripropongono temi molto amati e approfonditi dal grande storico dell'arte

L'immagine? È una parola

Salvatore Settis

Data la fortuna dei grandi libri di Gombrich (1909-2001), da *Arte e illusione* alla *Storia dell'arte*, e delle raccolte di saggi da lui stesso allestite (tradotte in italiano da Einaudi), può parere che una nuova silloge di testi di questo gigante della storia dell'arte novecentesca sia superflua o fuori tempo. Non è così, e il volume Carocci curato da Lucio Biasori lo dimostra. I sei saggi qui raccolti, che in italiano non erano mai apparsi, rispecchiano, non solo per il loro arco cronologico (1950-1998), lo spettro di studi che Gombrich nella sua lunga vita perseguì con tenacia ed eleganza insuperate. Il titolo *Immagini e parole* è quello del più antico di questi saggi, ma ne riflette solo in parte la ricchezza. Il gioco dei rimandi da un saggio all'altro, ben colto da Biasori, è infatti esemplificato al meglio nella spola da *Il Rinascimento: periodo o movimento?* (1974) a *Invenzioni orientali e risposta occidentale* (1998). Nel primo, l'opzione per un'idea di Rinascimento più come movimento culturale che come epoca storica preparava il terreno (lo nota Biasori) «a una visione del fenomeno in chiave comparativa»; tema portante del secondo saggio sono i contatti e gli scambi con civiltà extra-europee le cui invenzioni, dalla polvere da sparo alla stampa, incisero profondamente sull'Europa moderna. Di lì a qualche anno (2010) un grande antropologo, Jack Goody, avrebbe messo insieme i due filoni tematici nel suo libro *Renaissance: the One or the Many?* (trad. ital. *Rinascimento: uno o molti?*, Donzelli). Quando James Elkins (2009) poneva il ridotto interesse di Gombrich per le arti non europee al primo punto delle sue *Ten Reasons why Gombrich is not connected to Art History*, stava dunque quanto meno esagerando.

Ma in quel saggio Elkins, con provocatoria deformazione paradossale se non parodistica, intendeva per "storia dell'arte" un campo disciplinare imperniato quasi solo sull'arte contemporanea e sui linguaggi critici degli ultimissimi decenni. Con uno sguardo ben più largo, Gombrich si era riproposto invece di rinnovare la *longue durée* della storia dell'arte dal suo interno, seminandola di stimoli presi dalla teoria e psicologia della percezione, eppure finalizzati a definire le condizioni di lettura, ma anche di "provabilità" dell'interpretazione in senso propriamente storico. Anche Aby Warburg, fondatore dell'Istituto che Gombrich diresse a lungo, volle rinnovare dall'interno la storia dell'arte, ma ricorrendo a categorie antropologiche, un metodo a cui Gombrich si sentiva sostanzialmente estraneo, come mostra la sua *Biografia intellettuale* dello stesso Warburg, e più ancora il suo abbandono del progetto di pubblicare gli inediti di Warburg, a co-



Grande personaggio
Sir Ernst Hans Josef Gombrich (Vienna, 30 marzo 1909 - Londra, 3 novembre 2001), storico dell'arte austriaco naturalizzato britannico

minciare da *Mnemosyne*.

Cuore e quasi sintesi di questo *Immagini e parole* è il terzo saggio, *L'evidenza delle immagini*, dove è essenziale il senso dell'inglese *evidence* (evidenza, ma anche prova, testimonianza fattuale). In queste pagine, comparse nel 1968 in un volume sulla teoria e pratica dell'interpre-

tazione curato dal dantista Charles Singleton, la vocazione teorica di Gombrich e la sua ricerca sul campo si compongono come in dittico. La prima parte è infatti quasi un'appendice (con qualche accenno autocritico) ad *Arte e illusione*, centrata sulla variabilità dell'interpretazione di un'immagine a seconda del soggetto, del suo punto di vista o delle condizioni della visione; e perciò «la parte dell'osservatore», com'egli stesso l'aveva chiamata, viene definita mediante l'analisi di foto naturalistiche, illusioni ottiche, paradossi visuali (in particolare, di Escher). La seconda valva del dittico è polemicamente mirata sulle procedure esegetiche, in particolare contro quelle ispirate da un preteso *Zeitgeist* o spirito del tempo, che autorizzerebbe a costruire più o meno astruse interpretazioni senza poi darne prove e verifiche contestuali. La «parte dell'osservatore» diventa qui, quasi insensibilmente, il ruolo dello storico dell'arte; e gli esempi offerti, quasi tutti negativi, si presentano come altrettante illusioni ottiche da smontare. Così è per la celeberrima incisione di Dürer *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (1513), da molti ritenuta una compiuta prefigurazione della Riforma

di Lutero di quattro anni dopo: il cavaliere sarebbe dunque l'anima cristiana che sconfigge il diavolo e la morte. E se invece, scrive Gombrich, il cavaliere stesse ascoltando i moniti della Morte che gli mostra la clessidra, ossia il trascorrere del tempo? Qui si che c'è una prova contestuale, l'incisione *La morte e il soldato* dello stesso Dürer (1510), dove pure la Morte presenta una clessidra al soldato; ma l'interpretazione non fa dubbio, perché l'immagine è accompagnata da un testo in versi, forse dello stesso Dürer: «Contro la morte del corpo non c'è aiuto /, perciò adorate Dio ogni minuto / perché prima o poi la morte / a ogni uomo tocca in sorte...». In questo e negli altri esempi Gombrich sottolinea un principio esegetico allora ed oggi essenziale, la priorità del contesto per l'interpretazione storica.

Contesto contro *Zeitgeist*: un altro esempio, specialmente gustoso, è un bronzo di Ercole, che un «eminente storico dell'arte» attribui a uno scultore di Norimberga, Peter Vischer il Vecchio (inizi sec. XVI), proponendo una tortuosa spiegazione per il «curioso arnese a zig-zag» a cui Ercole si appoggia. Interpretazione che dovette esser corretta quando Leo Planiscig identificò nell'arnese a zig-zag l'emblema araldico dei Gradenigo di Venezia, sormontato peraltro, in questo come in altri bronzi della serie, da un corno dogale. Uno scultore veneziano e non tedesco, dunque, e una datazione di cent'anni più tarda. Ma chi era l'«eminente storico dell'arte» qui messo alla berlina? Gombrich non ne dà il nome, pur citando la rivista dove il suo articolo fu pubblicato, e il curatore ha preferito «rispettare questa scelta di Gombrich». Inutile precauzione: se sa benissimo che si tratta di Rudolf Berrlinger (1886-1967), allievo a Vienna di Max Dvořák ed emigrato in America dopo un internamento a Dachau. Ma perché Gombrich preferì non nominarlo se nello stesso testo cita per nome una decina di storici dell'arte di cui contesta tesi e idee? Nella prefazione a una raccolta di scritti di Berrlinger (*The Freedom of Medieval Art*, 2003) Robert Suckale offre la chiave di lettura: «La sua posizione rispetto alla scuola di Vienna - egli scrive - è chiarita dal fatto che fu amico di Hans Tietze e Kurt Rathe, mentre fu sempre in violento contrasto con Ernst Gombrich; menziono spesso Dvořák, Schlosser e Riegl (pur prendendone qualche volta le distanze), ma Strzygowski e Sedlmayr». Se Gombrich tace il nome di un antico avversario (che peraltro era morto l'anno prima) non sarà per questo? E non sarà per questo se, qualche pagina dopo, egli dà come esempio di *petitio principii* la lettura dell'*Apocalisse* di Dürer proposta da Dvořák, «convinto che nel 1498 lo *Zeitgeist* fosse già impregnato di Riforma»? È una delle domande con cui ci lascia questo libro, che nel suo stesso impianto (anche nelle omissioni) contribuisce a una biografia intellettuale di Gombrich che serva per il nostro tempo.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

IMMAGINI E PAROLE

Ernst H. Gombrich
a cura di Lucio Biasori, Carocci, Roma, pagg. 222, € 24



Strana immagine
Una statua di Ercole con un curioso arnese a zig-zag. Leo Planiscig riconobbe nell'oggetto l'emblema araldico dei Gradenigo di Venezia sormontato dal corno dogale

Si passa dalla definizione di Rinascimento alla corretta lettura di sculture o incisioni

