

Michele Di Monte 6.11.2001

Vicende di uno storico dell'arte "irregolare"

Dire che con la morte di Sir Ernst Hans Gombrich si chiude un'intera epoca degli studi storico-artistici potrebbe suonare come il solito, facile preambolo di circostanza. Ma di là dalla retorica commemorativa bisogna in effetti riconoscere che in questo caso una simile formulazione appare non meno necessaria che problematica, direi anzi ad un tempo pertinente e insufficiente. Pertinente perché Gombrich era senza alcun dubbio l'ultimo "grande vecchio" della storia dell'arte del Novecento, quanto dire, cioè, della storia dell'arte dagli albori della sua vicenda istituzionale e accademica. Di questa vicenda egli ha vissuto da protagonista i momenti salienti ed ha contribuito in larga misura ad orientarne e determinarne gli esiti, tanto che a scorrere uno dei vari consuntivi o bilanci panoramici di storia della storia dell'arte che talvolta capita di leggere non si farebbe fatica a riconoscerci, come in filigrana, una sorprendente coincidenza con le svolte della sua carriera e gli sviluppi della sua attività di studioso.

Nato a Vienna nel 1909 – quando la capitale austriaca era centro di propulsione culturale non solo artistica e letteraria, ma anche scientifica e filosofica – Ernst Gombrich si era formato in un ambiente i cui stimoli avrebbero avuto un peso decisivo sul corso e sulla fisionomia delle sue ricerche future: una combinazione felice, e magari irripetibile, di suggestioni che può forse spiegare non solo la poliedricità dei suoi interessi di storico ma anche la sua insofferenza all'inquadramento in una scuola di pensiero di troppo angusta ortodossia. O dovremmo meglio dire stereotipata ideologia? Uno dei meriti che vanno senz'altro riconosciuti al vecchio "conservatore viennese" – come una volta lo si volle ironicamente chiamare, proprio qui in Italia – è la sua libertà di studioso, nel senso più autenticamente umanistico del termine. Una libertà che non solo non gli ha fatto temere di essere impopolare o – come s'usa dire – "controcorrente", ma soprattutto gli ha valso la possibilità di guardare con spirito critico e intransigente ai risultati del suo stesso lavoro prima ancora che della tradizione di studi da cui prendeva le mosse.

Si capisce dunque come Gombrich non sia diventato l'erede di quella *Jüngere Wiener Schule* che pure negli anni della sua giovinezza rappresentava la punta di diamante della ricerca teorico-metodologica nel campo della storia dell'arte e contava studiosi della statura di Otto Paecht e Hans Sedlmayr. Egli preferì invece prendere le distanze da quel concetto di *Kunstwollen*, di "Volontà d'Arte", sempre in bilico tra determinismo e irrazionalismo, con cui la Scuola di Vienna intendeva spiegare l'evoluzione degli stili. Ma di fatto si trattava più decisamente di prendere le distanze dalla tradizione filosofica dello Storicismo tedesco post-hegeliano, e dalla presunta divaricazione tra Scienze dello Spirito e Scienze della Natura rivendicata da Dilthey. Non sorprende perciò che Gombrich si orientò proprio verso un settore di studi che quella scissura smentisce e ricompona nella prassi: vale a dire la psicologia. Non solo la Psicoanalisi – che nonostante gli scritti su Freud e la collaborazione diretta con Ernst Kris restò metodologicamente marginale – ma anche e forse più la *Gestalt*, la psicologia della forma e della percezione. Con questo bagaglio Gombrich si trasferì a Londra nel 1936, per animare e riorganizzare il ricostituito Istituto Warburg, riparato in Inghilterra dalla Germania nazista. E a Londra entrò in pieno contatto con l'altra corrente capitale della storiografia artistica del XX secolo: l'iconologia. Ma anche qui la traiettoria dei suoi interessi lo portò ad essere tutt'altro che uno dei tanti epigoni o emuli delle grandi figure che pure a diverso titolo raccolsero il legato di Aby Warburg: Panofsky, Saxl, Wind, Wittkower. Anzi, benché gli studi iconologici di Gombrich siano tuttora molto noti – il volume che ne raccoglie i principali, *Immagine Simboliche*, si studia ancora regolarmente nei corsi universitari – proprio a lui si devono una serie di rilievi critici, di *caveat*, intesi a definire non solo le "aspirazioni" ma anche i "limiti" del metodo panofskyano, un metodo che non gli fu mai troppo congeniale. Che lo studioso viennese non potesse risolvere le sue prospettive di ricerca nel solo alveo della tradizione warburghiana, più o meno ortodossa, basterebbe a mostrarlo quello che da molti è considerato il suo capolavoro ed è certo il suo libro più letto e citato, vale a dire *Arte e illusione*. In questo ponderoso saggio convergono in forma sistematica anni di riflessioni e ricerche: l'evoluzione

dello stile, la percezione delle immagini pittoriche, il ruolo delle tradizioni figurative, il problema del progresso artistico. Da una parte vi trovano ampio respiro problemi di vecchia data, come la polemica con lo storicismo, ma che non hanno perduto d'attualità – tanto che Gombrich può invocare un alleato eccellente come il Karl Popper di *Congetture e confutazioni* – dall'altra si anticipano temi che avrebbero avuto in seguito grande fortuna, ed è il caso, per esempio, del problema del punto di vista e delle aspettative degli spettatori, che l'autore affronta qui non marginalmente ben prima che la cosiddetta Estetica della Ricezione diventasse una moda tra gli storici dell'arte, e a onor del vero, nel 1960, anche prima dei lavori di Jauss e colleghi alla Scuola di Costanza.

La fortuna di *Arte e illusione* è stata enorme, l'ampiezza dei suoi interessi ne ha fatto una lettura privilegiata da parte di studiosi di estetica e semiotica, psicologia e critica letteraria e non stupisce trovarlo citato in autori tanto diversi come Paul Ricoeur, Umberto Eco o Wolfgang Iser. Si potrebbe persino pensare che proprio un simile successo abbia in qualche modo segnato il destino dell'opera di Gombrich e la sua ricezione nell'ambito della storia e critica d'arte: un destino piuttosto singolare. Si pensi solo all'Italia. L'editoria nostrana ha messo lodevolmente a disposizione del pubblico italiano pressoché l'intera produzione dello studioso, eppure sarebbe difficile trovare non dico una scuola di orientamento gombrichiano ma anche un solo storico dell'arte che sia stato significativamente e sistematicamente influenzato dal suo pensiero. Un successo integralmente decretato dal lettore comune? Sono le misteriose vie della circolazione delle idee. D'altra parte, anche nel mondo anglosassone la *New Art History* vede oggi in Gombrich piuttosto un testimone scomodo che un vero interlocutore, baluardo ormai superato di un tradizionalismo insofferente delle novità. Ma i risultati dei suoi lavori parlano ancora chiaro e resta il fatto che, conservatore o no, Gombrich si è potuto permettere, per esempio, di dimostrare che l'impianto teorico de *La prospettiva come forma simbolica* di Panofsky era insostenibile, o di mettere alle strette un filosofo analitico come Nelson Goodman. Direi che per uno storico dell'arte non è un lusso di tutti i giorni. È forse solo il caso di aggiungere, gettando infine uno sguardo al futuro, che l'attuale crisi dell'ermeneutica storicistica e lo sviluppo delle scienze cognitive sembrano dar sostegno alla strada intrapresa per tempo dallo studioso viennese.

Il significato e il valore del contributo che Ernst Gombrich ha dato alla nostra cultura sta comunque proprio nell'irregolarità e nella mobilità dei confini della sua ricerca ed è in questo senso che la parabola della sua carriera non si esaurisce nelle pagine che gli si potranno dedicare in un qualche manuale di "storia della storia dell'arte". Uno studioso che ha saputo resistere alle lusinghe delle mode e delle novità più effimere; ha saputo rivedere le sue posizioni senza cedere al gusto della sensazionalità e di un'originalità fine a se stessa, tenendo fede a un ideale fermo di razionalità e verità, non ha neppure rinunciato a riconoscere che il primo dovere dello storico verso la società è "non fingere di sapere più di quanto in realtà sappiamo".

(Michele Di Monte)

6.11.2001