

*Note critiche*

## IMMAGINI E PAROLE. UNA DISCUSSIONE

*Ottavia Niccoli\**

*Images and Words. A Discussion*

The article reflects on the collection of essays by Ernst H. Gombrich, *Immagini e parole*, recently published in Italy by the Carocci publishing house.

*Keywords:* Ernst H. Gombrich.

*Parole chiave:* Ernst H. Gombrich.

Ho sempre paragonato la storia a un formaggio  
svizzero con molti buchi.

*E.H. Gombrich*

Ci si potrebbe chiedere se abbia senso discutere in questa sede una raccolta di saggi scritti dallo storico dell'arte Ernst H. Gombrich nella seconda metà del secolo scorso<sup>1</sup>. È una domanda che si riallaccia a quella proposta retoricamente dal giovane curatore e traduttore di questo prezioso volume – che è uno storico, non uno storico dell'arte – perché questi saggi? Perché Gombrich?

La risposta non può che essere quella già data da Lucio Biasiori: perché Gombrich non è stato solo uno storico dell'arte. Anzi, lo studioso americano James Elkins<sup>2</sup> ha composto un curioso decalogo per dimostrare che non lo è stato affatto, o almeno non è stato uno storico dell'arte oggi *à la page* (il che, in ogni caso, mi sembra un bel complimento). Gombrich è stato certamente, come è stato scritto, «un pensatore senza limitazioni di campo e un intellettuale ben presente [...] nelle questioni culturali salienti della

\* Università di Trento; [ottavia.niccoli@hotmail.it](mailto:ottavia.niccoli@hotmail.it).

<sup>1</sup> Cfr. E.H. Gombrich, *Immagini e parole*, a cura di L. Biasiori, Roma, Carocci, 2019.

<sup>2</sup> Cfr. <http://www.cultorweb.com/Gombr/G.html>.

sua epoca»<sup>3</sup>. Ma soprattutto, ed è quello che qui ci interessa, è stato uno storico *tout court*, con una percezione ironica della disciplina ben dimostrata dalla citazione qui *in exergo*. Era soprattutto un eccezionale storico della cultura, e come tale si considerava. Ce lo dicono i saggi presenti in questa raccolta, come pure, fra gli altri, quelli contenuti nel volume *Ideali e idoli*, uno dei quali (che andrebbe riletto) è appunto intitolato *Alla ricerca della storia della cultura*<sup>4</sup>. Ma non solo: nello «schizzo autobiografico» presentato alla Rutgers University nel marzo 1987 teneva a rimarcare che al Warburg Institute «non insegnava a futuri storici dell'arte ma a storici che studiavano la civiltà del Rinascimento [...] non in veste di storico dell'arte ma di insegnante di studi rinascimentali»<sup>5</sup>. E ringraziando i colleghi del Warburg Institute che al momento del suo congedo, il 29 giugno 1976, gli avevano presentato i loro omaggi, esordì con le parole «I am afraid I am an incorrigible cultural historian»<sup>6</sup>. Rispondeva così in qualche modo agli interrogativi posti da Carlo Ginzburg quasi quindici anni prima a proposito del suo «diminuito interesse [rispetto a Warburg] per lo scambievole rapporto tra le varie facce della realtà storica e i fenomeni artistici»<sup>7</sup>. La sua però era una risposta che sottintendeva non riflessioni generali in argomento ma pratiche specifiche; di fatto Gombrich nelle sue indagini culturali è sempre partito dalle immagini per costruire il suo discorso, ma non ha mai ritenuto che le immagini potessero essere spiegate e comprese di per sé o con l'unico aiuto di altre immagini. Ha invece mostrato come sia indispensabile, per leggerle a fondo, decifrare il loro linguaggio passando attraverso le strutture mentali del produttore, e, soprattutto, affrontare in tutta la sua ampiezza il contesto storico e culturale all'interno del quale sono state prodotte. Dunque, non collegamenti generali ma specifici contesti. Questa, del resto, era anche la lezione di Aby Warburg.

<sup>3</sup> L. Bortolotti, *Epistemologia storico artistica. I margini della riflessione intorno alle arti visive nel progetto critico di E.H. Gombrich*, in *L'arte e i linguaggi della percezione. L'eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, a cura di R. Bösel, M.G. Di Monte *et al.*, Milano, Electa, 2004, p. 59.

<sup>4</sup> E.H. Gombrich, *Ideali e idoli. I valori nella storia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 22-63.

<sup>5</sup> Id., *Argomenti del nostro tempo. Cultura e arte nel XX secolo*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 14-15.

<sup>6</sup> Da un dattiloscritto in possesso di chi scrive, distribuito liberamente ai frequentatori del Warburg Institute nell'autunno 1976.

<sup>7</sup> C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in Id., *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 29-106: 75 (già in «Studi medievali», VII, 1966, pp. 1015-1065).

Dando ascolto a questa lezione, Gombrich ci dà conto della complessità del vedere e della necessità di superare una fruizione solo formale ed emotiva delle opere d'arte, e non solo per comprenderle meglio, ma anche per arricchire la prospettiva della ricerca storica. Oggi il tema del rapporto tra immagini e parole ha del resto infinite variabili; in particolare, la riflessione attuale sulle forme della comunicazione e dell'informazione in età moderna dà uno spazio particolarmente ampio all'intreccio e alla reciproca interazione fra immagini e parole dette, scritte o stampate. Non è qui il caso di soffermarsi sull'argomento; basterà ricordare che già venticinque anni fa Robert Scribner sottolineava, a proposito dei fogli volanti della Riforma, che, poiché «a quell'epoca la lettura aveva una dimensione sociale e i testi venivano spesso letti ad alta voce, essi erano più esattamente ibridi tra stampa, immagine e forme orali»<sup>8</sup>, dunque ibridi fra immagini e parole di cui occorre analizzare le relazioni interne fra i diversi media. Più di recente – per far solo un altro esempio – Yann Sordet ha insistito sulla grande complessità dei materiali narrativi che raccontando rivolte e sommovimenti sociali contengono insieme testi e figure, in quanto la lettura dei fatti in essi descritti deve tener conto, all'interno di questa duplicità, del medium della fonte, della posizione del produttore, ma anche di quella del fruitore e delle sue attese personali<sup>9</sup>. L'aggancio reciproco tra media diversi crea problemi di metodo e di interpretazione che vanno valutati di volta in volta.

Ma torniamo alla nostra raccolta di saggi, che vengono stampati nell'ordine in cui sono stati scritti. La traduzione, molto attenta, è opera del curatore, che ha anche provveduto a effettuare controlli sulle fonti e a correggerne se necessario la trascrizione. Il primo saggio, *Immagini e parole*, del 1950<sup>10</sup>, dà il titolo al volume e offre fin dall'inizio un primo viatico alla sua lettura: «Le immagini troppo spesso rimangono mute [...] perché non abbiamo imparato a vedere. Abbiamo bisogno delle parole come intermediari [...] perché ci insegnino a guardare, a dedicare più di uno sguardo a quei miscugli di toni e forme che chiamiamo immagini»<sup>11</sup>. Ma quali parole?

<sup>8</sup> R.W. Scribner, *Per il popolo dei semplici. Propaganda popolare nella Riforma tedesca* (1994), Milano, Unicopli, 2008, p. 14.

<sup>9</sup> Y. Sordet, *Préface a Images et Révoltes dans le livre et l'estampe*, Paris, Éditions des Cendres & Bibliothèque Mazarine, 2016, p. 9.

<sup>10</sup> Gombrich, *Immagini e parole*, cit., pp. 25-48. Nell'originale: *Pictures and Words*, in *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies. An Album Amicorum in His Honour*, ed. by L. Golden, Oxford, Archaeopress, 2001, pp. 91-105.

<sup>11</sup> Gombrich, *Immagini e parole*, cit., p. 25.

L'accenno alle figurazioni come «miscugli di toni e forme» (nell'originale «medleys of tones and shapes») sembra un riferimento a modalità di leggere una immagine che privilegiano appunto una attenzione esclusiva ai toni di colore e all'equilibrio e all'armonia delle forme. Ma Gombrich, che scrive nel 1950, nel pieno dell'età longhiana, non condivide le sue derive. Non per nulla, qualche pagina dopo si permette qualche ironia sull'analisi formale compiuta nel 1899 da Heinrich Wölfflin a proposito di alcune Madonne di Raffaello: «Se Raffaello avesse drappeggiato la Madonna diversamente egli avrebbe parlato con ancor maggior giustificazione della linea amabilmente spezzata che portava dal suo collo all'estremità del libro»<sup>12</sup>. L'uomo sapeva essere sarcastico, come può aver sperimentato chiunque lo abbia conosciuto, e poche pagine dopo la sua benevola ironia nei riguardi di Wölfflin si tramuta in sarcasmo a proposito dell'estetica crociana: «L'idea di Croce dell'espressione come qualità irriducibile e sfera indipendente mi sembra essere la causa di molti fraintendimenti e di un chiacchiericcio che si è diffuso nel sentire generale»<sup>13</sup> (nell'originale: «Croce's idea of expression as an irreducible quality and independent sphere seems to me to be the cause of much misunderstanding and vague talk which has seeped into the general jargon»). E alla fine della sua carriera, nel corso di una intervista concessa nel 1989, ribadirà il suo rifiuto di ogni «chiacchiera mistica», di ogni «ermetica vaghezza» nel suo linguaggio di storico dell'arte<sup>14</sup>.

Dunque non sono il «vague talk», la «chiacchiera mistica», l'«ermetica vaghezza» con cui vengono talora descritte le qualità formali di un'opera il giusto intermediario che ci insegna a comprenderla a fondo: lo sono, invece, le parole che ci offrono una più esatta conoscenza del contesto specifico in cui si intendeva collocarla. «In ciascun periodo e in ogni società, chi cerca o commissiona un'opera d'arte si avvicina al soggetto con una certa serie di attese, che sono il risultato di ciò che ha visto in precedenza»<sup>15</sup>. Ma sono, ovviamente, le aspettative dei contemporanei quelle che dobbiamo avere presenti, non le nostre! L'esempio che ci viene offerto in proposito è quello dell'incisione famosa di Dürer del 1513 *Il cavaliere, la morte e il diavolo*. Gombrich ricorda che l'immagine è stata letta come la vittoria dell'audacia del cavaliere che passa indifferente davanti alla morte e al diavolo, e

<sup>12</sup> Ivi, pp. 34-35.

<sup>13</sup> Ivi, p. 45.

<sup>14</sup> E.H. Gombrich, *Dal mio tempo. Città, maestri, incontri*, Torino, Einaudi, 1999, p. 38.

<sup>15</sup> Id., *Immagini e parole*, cit., p. 47.

come tale è stata ampiamente utilizzata dalla propaganda nazista (infatti, aggiungo io, si ispirò chiaramente all'incisione il pittore Hubert Lanzinger nel suo quadro *Der Bannerträger* del 1933, che raffigurava Hitler come un cavaliere medievale in armatura). Gombrich segnala però i dubbi che questa interpretazione può e deve suscitare. L'immagine da sola non ce li può chiarire, conclude lo storico austriaco, e si propone di «cercare un contesto più ampio nei testi del tempo per risolvere il dilemma»<sup>16</sup>. È proprio quello che farà qualche anno dopo: l'enigma viene risolto all'interno di un altro dei saggi del volume, pubblicato in origine nel 1968. Infatti, un'altra assai più modesta incisione dello stesso Dürer, precedente di tre anni a quella del 1513, raffigura egualmente la Morte che mostra una clessidra a un lanzi-cheneco; un testo in versi (presumibilmente opera dell'artista, oppure da lui utilizzato come soggetto per l'incisione) esorta il soldato a pensare alla salute della propria anima, perché la morte del corpo non si può evitare, ma quella eterna sí, allontanandosi dal peccato. Dunque, conclude Gombrich tornando alla stampa del 1513, «il messaggio dell'immagine non è di orgoglioso sprezzo, ma di bisogno di contrizione»<sup>17</sup>. L'individuazione del contesto ha consentito di interpretare con proprietà l'incisione. Ma credo che si possa dire anche qualcosa di più: la lettura corretta dell'immagine rafforza e conferma il contesto, che è dunque quello del *memento mori* tardomedievale. Non è solo lo storico dell'arte a fruire dell'analisi di Gombrich, ma anche lo storico della vita religiosa della prima età moderna.

Naturalmente il rapporto tra parole e immagini può essere problematico. Il saggio successivo, dedicato a *Le celebrazioni veneziane per la Lega Santa e la vittoria di Lepanto*<sup>18</sup>, è certo meno impegnativo del precedente, ma offre del suo soggetto una lettura tutt'altro che ovvia. Gombrich esamina cinque opuscoli del 1571 che descrivono e, in un caso, raffigurano i festeggiamenti (cortei, mascherate, processioni) tenuti a Venezia in occasione della battaglia di Lepanto. Da tempo l'attenzione a questi rituali civici, in particolare quelli veneziani, ha alimentato l'analisi della politica delle città italiane nella prima età moderna<sup>19</sup>; ma Gombrich preferisce orientare in altro modo

<sup>16</sup> Ivi, p. 38.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 125-126.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 49-62 (ed. or. *Celebrations in Venice of the Holy League and of the Victory of Lepanto*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt*, London, Phaidon, 1967, pp. 62-68).

<sup>19</sup> A partire dal libro di E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press, 1977, la bibliografia sul tema è stata amplissima; sul cerimoniale romano

le sue pagine, e rimarca piuttosto le informazioni che questi testi offrono sull'arte veneziana contemporanea, segnalando fra l'altro i nomi degli artisti considerati all'epoca di maggior pregio, le cui opere vengono ostentate con orgoglio insieme alle argenterie e altri oggetti preziosi posseduti dalle diverse scuole; inoltre, identifica i ritratti dei comandanti della spedizione esibiti come beni di lusso nella festa dei mercanti della seta toscani. Di tutto ciò potrà tener conto chi si occupa dei consumi di prestigio all'epoca, perché come tali erano intesi quei quadri (aspetto questo della produzione artistica a cui sir Ernst era sensibile, come dimostra un saggio pubblicato per la prima volta del 1989 e intitolato appunto *Immagini come beni di lusso*)<sup>20</sup>. Tuttavia, la notazione più interessante del saggio è forse quella conclusiva, peraltro brevissima. Gombrich sottolinea come nessuno dei particolari vivaci e giocosi descritti negli opuscoli venga accolto dalla pittura ad olio italiana, probabilmente perché considerati non sufficientemente decorosi, e aggiunge: «Più a Nord, certamente, queste divisioni erano meno rigide»<sup>21</sup>. A queste parole, il pensiero del lettore va immediatamente al nome di Pieter Bruegel per l'eccezionale capacità di questo artista di dipingere scene di vita di villaggio con tratti di un realismo talora comico; ma naturalmente il caso del grande pittore fiammingo non è unico, e del resto in realtà anche l'Italia del tardo Cinquecento ha avuto una produzione artistica a soggetto popolare<sup>22</sup>. Si consideri però, a un livello generale, il diverso rapporto esistente in Italia e fuori d'Italia fra alcuni testi letterari a carattere giocoso e festivo e le raffigurazioni che talora ne derivano, e dunque fra parole e immagini. Nel saggio successivo Gombrich ne darà un esempio, ma è possibile farne altri; basti pensare alla dipendenza del fortunato tema figurativo della lotta per le brache – in cui un marito e una moglie si azzuffano per conquistare i calzoncini, ovvio emblema del predominio in famiglia – da un *fabliau* del XIII secolo, *Sire Hain et Dame Anieuse*<sup>23</sup>. Il tema letterario giunse anche in

come linguaggio politico ricordo qui i saggi di M.A. Visceglia, *La Roma dei papi. La corte e la politica internazionale (secoli XV-XVII)*, a cura di E. Valeri, P. Volpini, Roma, Viella, 2018.

<sup>20</sup> Ora in *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Milano, Leonardo Arte, 1999, pp. 80-107 (ed. or. *The Use of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London, Phaidon Press, 1999).

<sup>21</sup> Gombrich, *Immagini e parole*, cit., p. 62.

<sup>22</sup> Si veda in proposito la recente ricerca di A. Ghirardi, *Pittura e vita popolare. Un sentiero tra Anversa e l'Italia nel secondo Cinquecento*, Mantova, Tre Lune, 2016, che concerne anche materiale italiano a soggetto buffonesco.

<sup>23</sup> Hugues Piaucele, *Sire Hain et Dame Anieuse*, in A. de Montaiglon, *Recueil général et*

Italia attraverso la novella CXXXVIII di Franco Sacchetti, che narrava di un ser Bonanno che, stanco di sopportare l'insubordinazione della moglie, armatosi fino ai denti corre in sala,

e nel mezzo di quella, cavate e poste le brache, grida vie più forte: «Chi vuol portar le brache or ne venga per esse» [...] facendo intorno alle brache grandissimi colpi e grandissime menature. [...] «Eccì nessuno che si vogli mettere le mie brache? elle sono qui in terra, vada per esse»<sup>24</sup>.

La novella, di cui manca la conclusione, dipendeva con ogni probabilità dal *fabliau*. Ma la loro vicinanza finisce qui: mentre in ambito francese e fiammingo il tema ebbe, a partire dalla metà del Quattrocento sino al XIX secolo, una diffusione figurativa immensa, in Italia rimase sostanzialmente inutilizzato<sup>25</sup>. È una discrasia interessante che conferma l'osservazione di Gombrich, e che rimanda alla questione, sempre complessa, dei rapporti tra livelli di cultura e media comunicativi, variabili a seconda del contesto politico e sociale.

Il terzo saggio, *L'evidenza delle immagini*<sup>26</sup>, del 1968, è il più lungo e forse il più ricco della raccolta, ed è fra l'altro particolarmente attraente e problematico per il gran numero di incisioni di Maurits Escher e di illusioni ottiche descritte e analizzate. L'esordio parte da una riflessione su un libro dell'etologo Niko Tinbergen e da lì passa a sottolineare l'indispensabilità di conoscenze previe per comprendere qualsiasi immagine. Sir Ernst si riallacciava così alla sua precedente opera *Arte e illusione*<sup>27</sup>, in cui aveva utilizzato ampiamente, accanto alle teorie della *Gestaltpsychologie*, le ricerche sul comportamento animale dello studioso olandese. Erano spazi disciplinari che del resto aveva maneggiato largamente da tempo, a partire dalla sua

*complet des fabliaux des 13. et 14. siècles imprimés ou inédits*, vol. I, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872, pp. 97-111.

<sup>24</sup> F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, a cura di D. Puccini, Torino, Utet, 2004, p. 369.

<sup>25</sup> Cfr. di chi scrive *Lotte per le brache. La donna indisciplinata nelle stampe popolari d'ancien régime*, in «Memoria. Rivista di storia delle donne», 1981, 2, pp. 49-63, e in particolare pp. 52-56. Più di recente cfr. su temi affini M.L. Piazzì, «Sette donne afferiranno un uomo solo». *La lotta per i pantaloni e il caso di Baccio del Bianco*, in «Intrecci d'arte», 2013, 2 (<https://intreccidarte.unibo.it/article/view/3967>).

<sup>26</sup> Gombrich, *Immagini e parole*, cit., pp. 63-126 (ed. or. *The Evidence of Images*, in *Interpretation: Theory and Practice*, ed. by Ch. S. Singleton, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1968, pp. 68-104).

<sup>27</sup> E.H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1965 (ed. or. 1959).

collaborazione con lo psicoanalista Ernst Kris, che allo scoppio della guerra lo aveva coinvolto nella sua attività per la Bbc come collaboratore dei servizi segreti britannici e analista della propaganda nazista<sup>28</sup>. Quell'esperienza aveva spinto Gombrich a interessarsi ai problemi della percezione<sup>29</sup> e aveva certamente acuito la sua capacità di leggere le fonti storiche, analizzarle e collocarle nel loro giusto contesto: basti prendere in mano il suo saggio *Myth and Reality in German Wartime Broadcasts*, poi ripubblicato in *Ideals and Idols*<sup>30</sup>, che mostra una capacità davvero raffinata di decrittare i testi della propaganda tedesca e le modalità della loro presentazione.

Era una attività in cui occorreva evidentemente tener conto delle difficoltà derivanti dalla pressione delle proprie competenze preve, che poteva spingere ad una interpretazione erronea delle immagini. L'occhio non è e non può essere innocente, proprio perché il singolo vede e costruisce ogni immagine utilizzando una propria strumentazione mentale, e la colloca all'interno di un contesto specifico. Gombrich ricorda non senza humor come all'interno dei servizi segreti lavorasse anche un filologo classico, che a suo tempo si era interessato all'ingegneria idraulica romana; questi, esaminando una fotografia aerea, si ostinò a classificare come «colonna verticale alta circa 12 metri» un missile tedesco a lunga gittata, e interpretò la relativa piattaforma di lancio come una struttura idraulica<sup>31</sup>. Fortunatamente anche altri verificarono la fotografia incriminata, ne diedero una più corretta interpretazione e quindi venne programmato ed eseguito un raid aereo che distrusse la base nemica.

Attraverso questi e altri esempi Gombrich fissa un punto fondamentale della sua riflessione: la percezione è una costruzione creativa che «soggiace sempre a degli stimoli che ci provengono dall'esterno»<sup>32</sup>, e «l'efficacia della maggior parte dei messaggi che emettiamo nella vita quotidiana [...] di-

<sup>28</sup> Si vedano in particolare E.H. Gombrich, E. Kris, *The Principle of Caricature*, in «British Journal of Medical Psychology», XVII, 1938, pp. 319-342; E.H. Gombrich, *Prefazione all'edizione italiana*, in E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1967, p. XXIII. Cfr. L. Rose, *Psychology, Art, and Antifascism: Ernst Kris, E.H. Gombrich, and the Politics of Caricature*, New Haven (Ct)-London, Yale University Press, 2016.

<sup>29</sup> E.H. Gombrich, *Argomenti del nostro tempo. Cultura e arte nel XX secolo*, Torino, Einaudi, 1991, p. 13.

<sup>30</sup> *Myth and Reality in German Wartime Broadcasts*, London, Athlone Press, 1970, trad. it. in *Ideali e idoli*, cit., pp. 102-124.

<sup>31</sup> Gombrich, *Immagini e parole*, cit., pp. 66-67.

<sup>32</sup> Ivi, p. 68.



pende dalla consapevolezza che chi li riceve ha del contesto»<sup>33</sup>. Insomma, «la percezione è un processo costruttivo, non passivo»<sup>34</sup>. Varrebbe la pena di inserire qui una riflessione su un'altra attività mentale, come sappiamo anch'essa frutto di un processo di costruzione, cioè la memoria<sup>35</sup>. Entrambe quindi richiedono prudenza nella valutazione dei loro esiti: l'evidenza di un'immagine percepita e poi ricordata, quindi descritta o riprodotta, può essere un inganno. I malintesi sono sempre possibili e anche molto istruttivi: Gombrich se ne è occupato in *Arte e illusione*<sup>36</sup>.

Torniamo a *L'evidenza delle immagini*. A questo punto troviamo inserito un esempio molto efficace, anche se assai banale per chiunque, svolgendo ricerca storica, abbia utilizzato dei manoscritti (nella fattispecie, si tratta qui di una correzione manuale di Churchill inserita in un dattiloscritto): una parola di per sé illeggibile viene compresa solo se la connettiamo, non solo dal punto di vista paleografico, ma anche da quello del significato, con il passo in cui è inserita. Viene a questo punto necessario introdurre una riflessione su ciò che Gombrich intende con il termine «contesto» («context»). Il termine è stato inteso e utilizzato sin qui in modi diversi. Possono essere le attese del committente e/o la cultura religiosa dello stesso e del produttore dell'immagine, ma anche altre opere del suo autore, in particolare se corredate di un testo scritto, come nel caso dell'incisione *Il cavaliere, la morte e il diavolo*; può trattarsi di una esperienza scenica o teatrale, come le feste per la battaglia di Lepanto; ovvero l'insieme di un testo manoscritto o dattiloscritto, come quello indicato sopra. La ricchezza e le possibili varietà del contesto che vanno considerate rappresentano certamente una indicazione utile anche per lo storico generale di fronte alle sue fonti.

Un altro accenno di Gombrich nello stesso saggio merita un poscritto, là dove l'autore parla del rapporto tra l'albero e il bosco («talvolta [...] gli alberi ci impediscono di vedere il bosco, altre volte il bosco rimpiazza gli alberi»)<sup>37</sup>. Dobbiamo cioè avere in mente il rapporto contraddittorio tra

<sup>33</sup> Ivi, p. 78.

<sup>34</sup> Ivi, p. 99.

<sup>35</sup> F.C. Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932 (ed. it. Milano, Franco Angeli, 1974).

<sup>36</sup> Gombrich, *Arte e illusione*, cit., in particolare pp. 90-92. Ho cercato di riflettere sul tema in *Malintesi. Fenomeni di incomprensione tra livelli di cultura*, in corso di stampa in *Un mondo perduto? Religione e cultura popolare*, a cura di L. Felici, P. Scaramella, Roma, Aracne.

<sup>37</sup> Gombrich, *Immagini e parole*, cit., p. 95.

l'albero – l'opera di cui ci occupiamo – e il bosco, che costituisce l'insieme all'interno del quale possiamo considerare la singola fonte, e dunque il suo contesto: il bosco dà un senso al singolo albero, ma nello stesso tempo lo nasconde, perché riducendolo a una parte di sé lo fa divenire in qualche modo invisibile o tenta di renderlo tale. Pensiamo all'opera principe del mondo riformato italiano, *Il beneficio di Cristo*: il trattatello venne edito in forme tipografiche tese ad assimilarlo alla massa dell'opuscolame devoto diffuso in Italia nei decenni centrali del Cinquecento, e anche il suo linguaggio era tale da non differenziarlo da quei materiali, e quindi consentirgli di essere letto come un testo spirituale pienamente ortodosso; dunque, come hanno scritto Carlo Ginzburg e Adriano Prosperi, «quella sterminata letteratura religiosa in volgare, spesso anonima [...] sembrava la foresta di cui il *Beneficio* era un albero»<sup>38</sup>. L'inserimento del trattatello all'interno di una serie più specifica di testi aveva spinto poi i due autori a collocarlo in un più ristretto bosco, se così si può dire, quello «benedettino-pelagiano». È il contesto che scegliamo che guida ed esprime l'interpretazione.

Va a merito di Gombrich aver segnalato i possibili inganni di una contestualizzazione forzata o comunque erronea, sempre nello stesso saggio. L'esempio che porta è particolarmente illuminante: un personaggio dell'*Adorazione dei Magi* di Hieronymus Bosch è stato interpretato (in «un articolo straordinariamente erudito», dice Gombrich con la sua abituale ironia) come il Messia degli ebrei, utilizzando due diverse leggende ebraiche; altri studiosi hanno visto nella scena «un'allusione esoterica a una setta giudaico-cristiana»<sup>39</sup>, oppure hanno suggerito di lasciar parlare il valore espressivo delle forme (ipotesi quest'ultima alla quale Gombrich è particolarmente contrario). Egli preferisce ricordare fonti più comuni e frequentemente usate nel tardo Medioevo, come Giuseppe Flavio e Pietro Comestore, e infine si volge alle sacre rappresentazioni ampiamente documentate nel mondo fiammingo del Quattrocento. In esse è spesso presente, con un aspetto non dissimile dal personaggio di Bosch, il malvagio re Erode; e sappiamo che proprio la confraternita di cui il pittore era membro organizzò spettacoli e processioni in occasione dell'Epifania, alle quali l'artista poté ispirarsi per raffigurare, nascosto dietro l'uscio della stalla, il persecutore del piccolo Gesù. Dunque, il contesto giusto non

<sup>38</sup> C. Ginzburg, A. Prosperi, *Giochi di pazienza. Un seminario sul «Beneficio di Cristo»*, Torino, Einaudi, 1975, p. 7.

<sup>39</sup> Gombrich, *Immagini e parole*, cit., p. 105.

è quello ipotizzato, e del tutto fantasioso, di leggende talmudiche o di sette esoteriche, ma quello, ben dimostrato, delle sacre rappresentazioni di 's-Hertogenbosch. Il rapporto fra testo letterario, documento d'archivio e rappresentazione pittorica consente una corretta interpretazione del quadro, e illumina inoltre aspetti della pratica festiva e della didattica religiosa nella Fiandra di fine Quattrocento.

Il saggio si conclude con la mirabile individuazione del reale significato dell'incisione *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, di cui si è già detto sopra. Resta però una perplessità di ordine generale rispetto al rapporto tra immagini e contesto, in quanto non è sempre facile individuare quello del tutto pertinente, come del resto le variegata ed erronee letture del quadro di Bosch hanno pienamente dimostrato. Confesso così di avere qualche dubbio a proposito di un altro esempio presente nello stesso saggio, là dove lo storico austriaco nega che l'incisione düreriana di fine Quattrocento che raffigura la prostituta di Babilonia possa essere intesa come un accenno alla Chiesa di Roma. Ipotesi del genere gli appaiono un frutto di quella *Geistesgeschichte* che egli rifiuta nettamente. In realtà il *topos* letterario «Roma Babilonia» e i relativi accenni alla corruzione della Chiesa sono abbastanza frequenti nella letteratura europea del tardo Medioevo da rendere a mio parere non impossibile una suggestione del genere, che certo richiederebbe ulteriori verifiche. In ogni caso, credo valga la pena di ricordare che la percezione di una immagine da parte dei fruitori non è irrilevante, anche quando non corrisponde in pieno alle intenzioni del produttore. E certamente dopo lo scoppio della Riforma e la conseguente rilettura del libro dell'*Apocalisse* quell'immagine acquistò un significato che appariva incontrovertibile, e che confermava agli occhi degli osservatori la connotazione profetica del libro sacro. «Non per nulla si dice Roma Babilonia, e non per nulla si dice Roma meretrice; essa è la cappa di tutti i vizi»<sup>40</sup>, scriverà qualche anno dopo Francisco Delicado, alludendo a quello che veniva considerato un luogo comune che preannunciava gli orrori del Sacco del 1527.

Lasciando momentaneamente da parte il quarto saggio, *Il Rinascimento: periodo o movimento?* del 1974, che si connette fortemente con l'ultimo, possiamo prendere in esame il successivo, del 1997, che consente a Gombrich di affrontare indirettamente anche un tema di storia delle istituzioni. Il tito-

<sup>40</sup> F. Delicado, *La Lozana andalusica*, a cura di L. Orioli, Milano, Adelphi, 1970, p. 265.

lo è *La Cappella Sassetti rivisitata. Santa Trinita e Lorenzo de' Medici*<sup>41</sup>. «Rivisitata» perché, come ricorda lo stesso Gombrich, Aby Warburg ne aveva già trattato «in due saggi memorabili», e il suo proprio compito come borsista del Warburg Institute a Firenze nel 1947 era stato appunto quello di andare «in cerca di materiale per completare la sua ricerca»<sup>42</sup>. Nella biografia inedita e sino allora inutilizzata di Biagio Milanesi, abate generale dei Vallombrosani, scritta a inizio Cinquecento da Bernardo del Serra, Gombrich trovò un ricco materiale che gli consentiva una nuova e diversa identificazione dei personaggi ritratti da Ghirlandaio. Ma soprattutto, ne trasse informazioni sulle complesse pratiche di Lorenzo de' Medici tese a ottenere con la forza benefici ecclesiastici per il figlio Giovanni, allora bambino di pochi anni, allo scopo di rendere possibile per lui a breve il cardinalato. Come sappiamo, la gestione dei benefici ecclesiastici rappresentava all'epoca uno degli strumenti principali della politica degli stati italiani (e non solo italiani); che Gombrich abbia insistito su questo punto cogliendone la rilevanza mostra, ancora una volta, il suo fiuto come storico della prima età moderna.

Torniamo ora a *Il Rinascimento: periodo o movimento?*<sup>43</sup>. Il saggio affronta un problema rilevante, spingendosi a chiedersi che cosa il Rinascimento pensasse di sé stesso attraverso gli uomini che lo animarono, non dal punto di vista artistico ma da quello culturale. Dopo aver ricordato Petrarca e la sua aspirazione al ritorno «verso il puro splendore del passato»<sup>44</sup>, Gombrich si sposta a considerare l'insofferenza degli umanisti transalpini nei riguardi dell'insegnamento all'epoca praticato nelle università, e quindi la loro volontà di recuperare l'antica bellezza dello stile classico. Quindi l'ottica del saggio è puntata sulla trasformazione della cultura al di là delle Alpi, colta attraverso le buffonesche *Epistolae obscurorum virorum* e la polemica da esse generata negli anni immediatamente precedenti lo scoppio della Riforma, tanto da fondersi poi con lo sdegno dell'ortodossia per il distacco da Roma. Occorrerà infatti ricordare che l'orgoglio dei transalpini di aver anch'essi ritrovato la classicità contro i muffiti professori delle loro università non mancò di suscitare l'indignazione degli italiani, che volevano mantenerne il monopolio,

<sup>41</sup> Gombrich, *Immagini e parole*, cit., pp. 153-182 (ed. or. *The Sassetti Chapel Revisited: Santa Trinita and Lorenzo de' Medici*, in «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», VII, 1997, pp. 11-35).

<sup>42</sup> Gombrich, *Immagini e parole*, cit, p. 153.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 127-151 (ed. or. *The Renaissance: Period or Movement?*, in *Background of the English Renaissance: Introductory Lectures*, ed. by J. B. Trapp, London, Gray-Mills, 1974, pp. 9-30).

<sup>44</sup> Gombrich, *Immagini e parole*, cit, p. 128.

alimentando così uno scontro che diverrà anch'esso parte della tensione fra il mondo romano e quello germanico. Nel 1521 Girolamo Aleandro era alla Dieta di Worms nel vano tentativo di far tacere Lutero; ma non erano solo le idee religiose dell'agostiniano e dei suoi seguaci ad angustiarlo. Da là infatti scriveva con astio ed esasperazione a Giulio de' Medici, il futuro Clemente VII: «Questi cani rabidi ben si sanno gloriare che non son più bestie senza ingegno come li loro maggiori, che l'Italia ha perso le lettere, et *quod Tiberis defluxit in Rhenum*»<sup>45</sup>, frase quest'ultima che diverrà quasi un luogo comune, e che denunciava la fierezza di saper far da sé e meglio nelle lettere come nella religione.

Ma le lettere e le arti conobbero al di qua e al di là delle Alpi non solo un rinnovamento e una rinascita, ricorda Gombrich, ma anche un avanzamento, frutto di innovazioni preziose come lo studio della prospettiva e del corpo umano, e anche di nuove tecniche, dagli occhiali, alla stampa, alla bussola, alla polvere da sparo..., innovazioni e tecniche utili, molte delle quali, sottolinea, provenivano dalla Cina, ed erano dunque frutto di un incontro (e scontro) fra culture che resero il Rinascimento «un movimento così vincente da diffondersi in tutta Europa»<sup>46</sup>. Un movimento dunque, non un periodo, tanto che i suoi termini cronologici sono diversi a seconda del paese che prendiamo in esame, un movimento che comunque aprì una età nuova e suggerì il concetto di progresso. La percezione che il *culture clash* fosse stato fondamentale per trasformare il concetto dell'evoluzione dell'arte e per aprire la via all'idea di progresso (che Gombrich certo non condivideva, ma che considerava storicamente rilevante) era da tempo ben presente allo studioso, che l'aveva affrontata già all'interno di due conferenze del 1971, poi rielaborate e pubblicate in tedesco nel 1978:

Il contatto con altre civiltà aveva provocato un impercettibile ma decisivo spostamento di equilibri. Grazie a queste innovazioni, specie nella tecnica, non era più desiderabile, e nemmeno possibile, recuperare l'antichità classica [...]. Nella storia non erano più possibili ritorni. Il corso del progresso veniva a perdersi nell'infinito<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Th. Brieger, *Aleander und Luther 1521. Die vervollständigten Aleander-Depeschen nebst Untersuchungen über den Wormser Reichstag*, Gotha, F.A. Perthes, 1884, p. 108. Cfr. S. Seidel, *Erasmus in Italia 1520-1580*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987, p. 56.

<sup>46</sup> Gombrich, *Immagini e parole*, cit., p. 146.

<sup>47</sup> Cfr. E.H. Gombrich, *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea*, Roma-Bari, Laterza, 1994<sup>2</sup>, p. 85.

Già allora Gombrich aveva utilizzato, per aprire questo discorso, una serie di stampe di Jan van der Straet (Stradanus), dedicate appunto ai «nova reperta», ai nuovi ritrovati, dalla scoperta dell'America all'arte della stampa. Nel 1998 tornò ancora una volta sul tema, partendo dalle stesse stampe, nell'ultimo saggio qui riprodotto, *Invenzioni orientali e risposta occidentale*<sup>48</sup>. La sua base concettuale tuttavia era soprattutto la pagina del *Novum organum* baconiano che sottolineava la forza delle trasformazioni apportate appunto dalla stampa, dalla bussola e dalla polvere da sparo, e non solo di quelle presenti, ma anche delle future. Sarebbe dunque l'attesa fiduciosa di una possibile evoluzione positiva delle cose umane, alimentata dal tessuto di idee e aspirazioni proprio del Rinascimento, che ha consentito all'Occidente, e non alla Cina, di utilizzare quelle trasformazioni per un balzo in avanti. Il *culture clash* resta al centro del punto di vista di uno studioso la cui ricchezza di prospettive è davvero unica.

Arriviamo dunque alla conclusione riprendendo la domanda retorica posta all'inizio: perché Gombrich? Credo di avere già dato una risposta, e credo che una riflessione su molte pagine di questo protagonista della *Cultural History* del Novecento, e su queste in particolare, possa contribuire ancora a rinfrescare nei contenuti e nel metodo la ricerca storica odierna.

<sup>48</sup> Gombrich, *Immagini e parole*, cit., pp. 183-192 (ed. or. *Eastern Inventions and Western Response*, in «Daedalus», CXXVII, 1, 1998, pp. 193-208).