
Orietta Rossi Pinelli

L'attualità di Enrico Castelnuovo

Riflessioni sul metodo di ricerca dello studioso e sul suo contributo originale alla storiografia dell'arte: dalla storia sociale al 'campo artistico'

Per entrare nel merito dell'insegnamento che Enrico Castelnuovo (fig. 1) ha lasciato alla storiografia dell'arte del Terzo Millennio si deve partire da un accenno alla storia sociale dell'arte, cui lo studioso ha dedicato molta attenzione e di cui è stato un accorto interprete, un critico e certamente un innovatore. Un indirizzo di ricerca, quello della storia sociale dell'arte, che ha avuto particolare fortuna nel secondo dopoguerra per una serie di congiunture che ne hanno favorito l'affermazione su vasta scala. Da un lato in quegli anni si andavano esaurendo modelli estetico-filosofici come l'idealismo, dall'altro stava maturando una sorta di saturazione – inerente alla disciplina – nei confronti del puro visibilismo, troppo abusato, come pure del suo opposto, quel neo-positivismo che esauriva la ricerca nella pur utile raccolta di documenti sulle opere d'arte e sugli artisti. In quel clima ebbero una forte risonanza in particolare tre libri, usciti in Gran Bretagna tra il 1947 e il '51, destinati a segnare profondamente alcuni decenni a venire, soprattutto a partire dalla metà degli anni Sessanta. Tre libri molto differenti tra loro, quelli di Francis Donald Klingender, *Art and the Industrial Revolution* (1947), di Frederick Antal, *Florentine Painting and Social Background* (1948) e di Arnold Hauser, *The Social History of Art* (1951), tutti improntati alla centralità

1. Enrico Castelnuovo al matrimonio del figlio Guido, 26.5.2007.



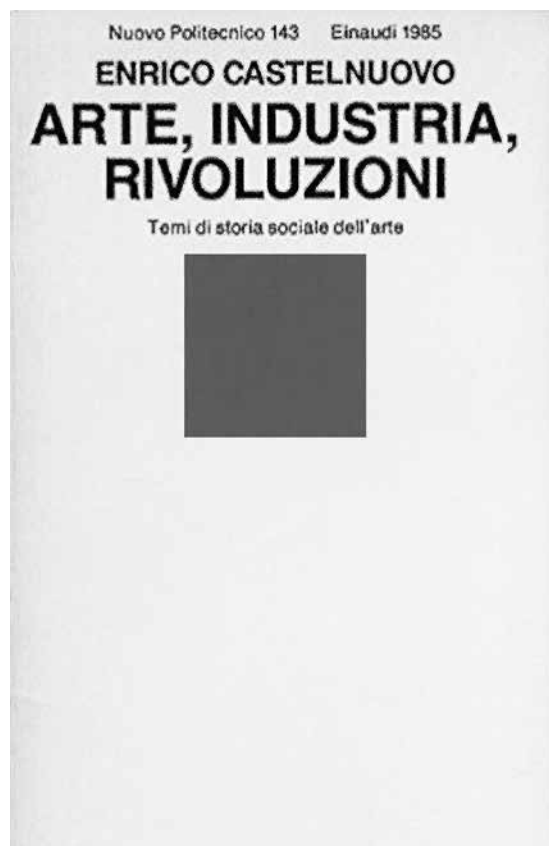
del rapporto tra arte e società. Va pure considerata la diffusa simpatia degli intellettuali europei per il marxismo nelle sue varie declinazioni, che favorì il successo della storia sociale non solo in ambito storico-artistico: si pensi al gradimento che incontrò la 'Scuola di Francoforte' negli studi umanistici. Più o meno nello stesso arco di anni venivano 'scoperti' e rilanciati da importanti iniziative editoriali in tutta Europa gli autori di prima e di seconda generazione legati alla Scuola de *Les Annales*. Si diffondevano modelli interpretativi che offrivano anche alla storia dell'arte nuovi strumenti e modalità di indagine che – in qualche modo – dialogavano con la storiografia orientata verso il marxismo. Infine si andava affermando, sulla scena culturale occidentale, quel gruppo di studiosi che aveva contribuito alla fortuna del *Warburg Institute*, dal '33 divenuto londinese. Gli anni post-bellici non furono segnati tanto dagli scritti del fondatore Aby Warburg, quanto da quelli di collaboratori ed eredi come Saxl, Panofsky, Wittkower, Wind, Gombrich,

Yates e altri ancora. Non necessariamente marxisti, ma attenti comunque al recupero dei contesti culturali e sociali in cui le opere d'arte erano state prodotte. Una situazione quanto mai stimolante e vitale per quegli storici dell'arte che si sentivano coinvolti in percorsi innovativi. A contribuire a una vera e propria affermazione della storia sociale concorsero, inoltre, i movimenti 'sessantottini' e 'post-sessantottini' che coniugavano marxismo e utopia, libertarismo e desiderio di cambiamento. Soprattutto gli anni Settanta-Ottanta furono segnati dal diffondersi di quel tipo di modalità di ricerca, accanto naturalmente ad altri. Questo in generale.

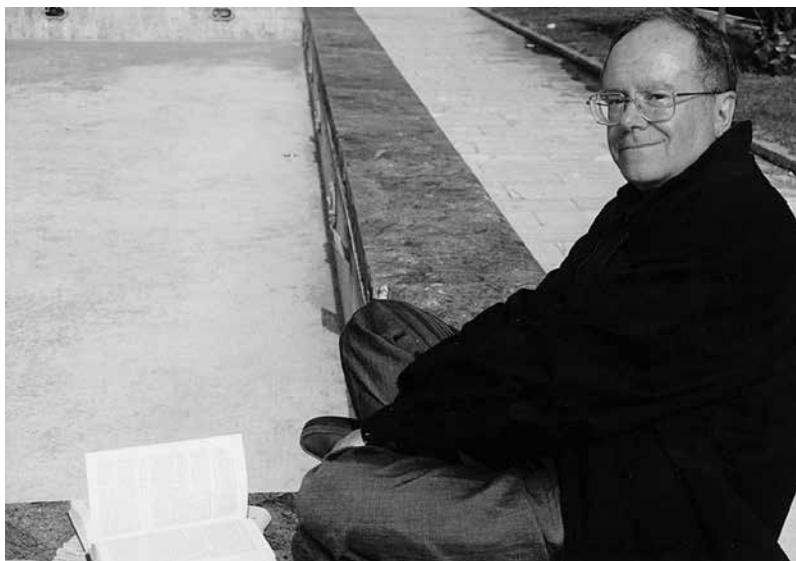
Nei singoli paesi, in realtà, la storia sociale dell'arte ebbe esiti ed obiettivi differenti. È sufficiente confrontare il modello anglosassone con quello italiano. Nelle università britanniche, e poi nord-americane, la storia sociale si aprì molto presto alle suggestioni della cultura di punta francese, soprattutto alle suggestioni di Michel Foucault, di Derrida, di Jacques Lacan. Promotore riconosciuto di quell'indirizzo storico-artistico fu il britannico Timothy James Clark, approdato a Berkeley nel 1988, quando vi si trovavano anche Svetlana Alpers e Michael Baxandall, dopo precedenti esperienze sia inglesi che americane. Clark si impose all'attenzione internazionale con due libri, usciti entrambi nel 1973, *The Absolute Bourgeois* e *Image of the People. Gustave Courbet*, dedicati all'analisi del triennio rivoluzionario 1848-51. Egli introduceva nelle sue analisi una forte carica polemica di stampo ideologico, in nome di una *New Art History*, una nuova storia dell'arte marxista, molto sensibile alle questioni di 'genere', alle differenze culturali di origine antropologica, al superamento di ogni gerarchia nella tipologia della produzione figurativa, alla psicoanalisi, allo strutturalismo, alla semiotica¹. Clark interpretava le opere come trasposizioni simboliche delle pulsioni sociali. Una tendenza storiografica che trovava sostegno in due importanti riviste di ispirazione marxista, l'americana «October», fondata nel 1976 per la MIT Press, interessata alla visione gramsciana del ruolo degli artisti nella società, e la britannica «Art History», dal 1978 legata alla *New Art History*. Ne seguì che spesso gli storici dell'arte incardinati in quel percorso di ricerca procedettero a smaterializzare e decontestualizzare le opere, trattandole come metalinguaggio².

In Italia, quell'indirizzo di ricerca prese un'altra direzione, forse perché il nostro retroterra storiografico aveva saldamente ancorato le opere alla loro natura di manufatti. Altrettanto consolidato era l'esercizio a valutare i testi figurativi sia in re-

2. Copertina del volume di E. Castelnuovo *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Torino, 1985.



3. Enrico Castelnuovo, fine anni Novanta.



lazione al processo creativo che ai caratteri stilistici. Nella validità di quel retroterra si riconosceva Enrico Castelnuovo (1929-2014), che contribuì a sua volta, in termini risolutivi, ad aprire gli studi alla 'storia sociale', ma al di fuori degli schemi ideologici e semplificatori, arrivando a proposte profondamente innovative.

Medievista, studioso soprattutto di Gotico Internazionale, sin dalla fine degli anni Sessanta Castelnuovo aveva avviato una serie di puntuali e raffinate riflessioni sul senso, i limiti e le potenzialità di quella modalità di ricerca³. Nel 1985, in un celebre piccolo, densissimo libro *Arte, industria, rivoluzioni. Per una storia sociale dell'arte* (fig. 2) raccolse alcuni saggi in cui aveva precedentemente affrontato il problema. Si era laureato a Torino con un'allieva di Lionello Venturi, Anna Maria Brizio, e si era perfezionato a Firenze con Longhi nel 1954, folgorato dalle lezioni e dal metodo di ricerca del maestro, lontanissimo dalla storia sociale. L'aver insegnato poi a Losanna (1964-1983), a Ginevra (1970-1971), a Torino (1979-1982) e alla Scuola Normale Superiore di Pisa (1983-2004; fig. 3) ha amplificato la sua promompente, onnivora, curiosità culturale e la sua libertà intellettuale. Anche la sua lunga attività come consulente per le collane di storia dell'arte della casa editrice Einaudi (dagli anni Sessanta alla fine dei suoi giorni) ha ulteriormente contribuito ad allertare il suo sguardo, la sua sensibilità agli stimoli metodologici provenienti, a livello internazionale, dalla nostra e da discipline limitrofe.

L'interesse dello studioso per la storia sociale dell'arte si delineò, non programmaticamente ma nei fatti, già a Firenze, negli anni della tesi di Perfezionamento su un pittore, Matteo Giovannetti (1322-1368), allora poco studiato. Un artista di origine viterbese, ma profondamente legato alla trasformazione di Avignone da città di provincia nella nuova, splendente capitale pontificia. Un artista suggeritogli dallo stesso Longhi, che prediligeva da sempre campi di studio poco esplorati e non canonici, realtà eccentriche in territori di periferia, ma che nulla avevano culturalmente di periferico. Un atteggiamento comune anche a Castelnuovo, che del maestro condivideva in particolare l'attenzione alla vita delle opere nel corso del tempo.

La tesi fiorentina approdò alle stampe nel 1962 per i tipi dell'Einaudi con il titolo *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV* (riedito e ampliato nel 1991) e nel 1963 vinse il Premio Viareggio per la saggistica. Non si trattava di una monografia sul pittore, ma piuttosto della ricostruzione della vita artistica di una città-cantiere di cui Giovannetti era stato un coprotagonista di primo piano. Castelnuovo scriveva nell'*Introduzione* che Avignone gli era apparsa come un terreno di ricerca esemplare per la rapidità dei mutamenti che aveva conosciuto nel Trecento, quando aveva subito una radicale trasformazione diventando, in pochi anni, una capitale europea, sede del papato e di un numero considerevole di

committenti. Grazie al profondo rinnovamento architettonico e alla qualità della produzione figurativa, la città aveva trovato una sorta di legittimazione che le consentiva di definirsi una *Roma secunda*⁴. In quel contesto, Avignone aveva favorito una tale simbiosi tra elementi stilistici del Nord e del Sud Europa che ne era scaturita una cultura figurativa nuova, meglio conosciuta oggi come Gotico Internazionale. Una città e un'arte che poi, una volta trasferita la sede pontificia nuovamente a Roma, era lentamente retrocessa a un nuovo stato di marginalità non priva di qualche sussulto, fino ad essere nuovamente riscoperta – nel secondo Novecento – e rivalutata in tutta la sua magnificenza, restaurata e inserita nei circuiti turistici. Il libro di Castelnuovo si chiudeva con una lunga riflessione sulle vicende della conservazione dei cicli pittorici a partire dalla fine del Settecento, per arrivare ai restauri di metà Novecento. Un'attenzione che incarna, anche questa, una scelta di metodo. In un saggio del 1982, *Di cosa parliamo quando parliamo di storia dell'arte*, lo studioso sottolineava la necessità di prendere in considerazione l'intero tracciato della vita delle opere, con i segni del loro lungo passaggio nelle vicende storiche posteriori⁵. Un'attenzione alla storia materiale dei manufatti che contraddiceva programmaticamente la ancora troppo diffusa valutazione delle opere come entità metastoriche, sottratte ai mutamenti provocati dall'uso e dal tempo.

Il volume su Avignone precedeva di poco un saggio di un sociologo francese, Pierre Bourdieu (1930-2002), *Champ intellectuel et projet créateur*, che nel 1966 aveva elaborato la nozione di 'campo intellettuale'⁶. Castelnuovo, utilizzando il modello di 'campo intellettuale' per definire quello artistico, rinvenne una forte sintonia con gli obiettivi storiografici che lui stesso stava mettendo a fuoco. Il 'campo artistico' andava inteso, a suo parere, come una sorta di campo di forze, di spazio variabile, un teatro di lotte e di conflitti dove i vari agenti, dai produttori dell'opera ai produttori del suo valore simbolico, si affiancavano, si collegavano, si scontravano, garantendo un panorama particolarmente ricco di risultati, magari anche contraddittori, che meglio si avvicinavano al reale andamento delle cose artistiche⁷. D'altro canto proprio Pierre Bourdieu aveva sviluppato la sua teoria anche grazie alle sollecitazioni attivate dalla lettura di saggi fondativi di una storiografia artistica rinnovata. Gli autori erano Panofsky, Haskell, Baxandall, lo stesso Castelnuovo: studiosi importanti anche per l'elaborazione teorica di quest'ultimo, insieme – tra gli altri – a Chastel, Focillon, Pächt, Sauerländer,

Braudel, Le Goff, Huizinga. Lo storico olandese era, a suo giudizio, uno dei più affascinanti scrittori di storia di tutto il Novecento per aver introdotto sia la dimensione antropologica nella ricostruzione di un determinato ambiente culturale, sia l'attenzione alle opere d'arte coeve, grazie alle quali diveniva possibile individuare aspetti altrimenti invisibili⁸.

Di costoro come di molti altri storici, Castelnuovo scrisse spesso e anche nei saggi raccolti in *Arte, industria e rivoluzioni* (1985)⁹. Nel riflettere infatti sulla storia sociale dell'arte si confrontava con il grosso della storiografia artistica di pieno Novecento. Il primo saggio era già stato pubblicato come *Introduzione* alla traduzione italiana di F. D. Klingender, *Arte e rivoluzione industriale*, proposto all'Einaudi dallo stesso Castelnuovo. Klingender, che aveva studiato alla *London School of Economics*, apparteneva alla spesso 'denigrata' generazione di intellettuali inglesi filo-marxisti molto attivi negli anni Trenta. Numerosi gli aspetti del libro che coinvolsero Castelnuovo: «Il suo fascino più grande sta, io credo – scriveva – nella sua capacità di illuminare i rapporti e le interazioni tra arte e tecnologia, di introdurre, per usare le parole del risvolto, *in a single perspective ideas and events usually treated separately*»¹⁰. Per lui quel testo rappresentò uno stimolo a ricostruire l'insieme dei fattori che saldavano la 'grande storia' alla pluralità delle 'piccole storie', essenziali a restituire la complessità di ogni periodo. Klingender aveva ignorato ogni riferimento alla gerarchia dei generi artistici e aveva messo sullo stesso piano i pittori (diversamente specializzati) e gli illustratori, gli ingegneri civili e gli architetti più innovativi, gli incisori e il poliedrico scienziato Erasmus Darwin in quanto autore di un poema botanico. Li aveva analizzati in quella interdipendenza intellettuale che appartiene alla realtà della vita e che alimenta una congerie di indirizzi culturali.

I successivi saggi apparsi in *Arte, industria e rivoluzioni*, intitolati esplicitamente *Per una storia sociale dell'arte I e II*, entrambi già pubblicati in «Paragone» (1976 e 1977), hanno un impianto più decisamente storico-teorico, ricco di fermenti propositivi. Contengono una serie di suggerimenti a lavorare a tutto campo su un determinato problema, prediligendo, ad esempio, i momenti di 'perturbazione', cioè i periodi di bruschi cambiamenti dovuti a trasformazioni politiche repentine, ma anche all'emergere di ceti sociali precedentemente in ombra, a guerre, a terremoti e a quant'altro. Da queste fasi, soprattutto se sottoposte ad analisi comparate, potevano scaturire dati sull'incidenza effettiva tra gli aspetti politi-

co-economici, religiosi, antropologici e la produzione artistica. Ne derivava anche la consapevolezza che gli agenti di un 'campo' ben definito erano spesso molteplici e quindi che non si poteva parlare, ad esempio, di 'pubblico' ma piuttosto di 'pubblici', con le differenti abitudini percettive, le attese, i vari circuiti di diffusione¹¹. Un'attenzione che non sottraeva nulla alla necessità di analizzare l'impatto delle istituzioni artistiche, capaci spesso di legittimare, educare, conservare, diffondere la cultura figurativa in un dato luogo e in un certo tempo. E le opere, a loro volta, sarebbero state osservate come 'depositi di relazioni' artistiche, stilistiche e sociali e – al contempo – nella loro specialissima connotazione di materia e immagine, destinate per lo più ad attraversare il tempo e a caricarsi di valori differenti nell'incontro con altre fasi culturali. Contestualmente Castelnuovo riteneva necessario acquisire conoscenze sulle condizioni materiali dell'operato degli artisti nella loro attività creativa, ma anche sulla natura della loro psicologia, del loro comportamento, del loro ruolo sociale, del mito che a volte ha circondato la loro esistenza e favorito il permanere nel futuro delle loro opere. Da ultimo sollecitava, come necessaria, l'analisi degli orientamenti metodologici degli stessi storici dell'arte che, con le loro interpretazioni, ricostruzioni o censure, hanno operato a circoscrivere parti di un 'campo', oscurandone magari altre. Ogni storico dell'arte, a suo parere, dovrebbe tener conto degli strumenti, della formazione e degli obiettivi dei propri predecessori per poter accedere con più raffinata consapevolezza al personale ambito di indagine. Essenziale, quindi, per Castelnuovo era fare una storia che tenesse conto, nella misura del possibile, delle tante e specifiche presenze che hanno concorso ad attivare il sistema di produzione e di consumo dell'arte.

Tutti i temi che lo studioso ha individuato sul piano concettuale hanno trovato continui riscontri nella sua ricerca sul campo. Ne è un'eccellente testimonianza un saggio, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, scritto per la *Storia d'Italia* einaudiana nel 1973, recentemente riedito come volume a sé e tradotto in molte lingue, che condivideva in pieno il fervore di rinnovamento che animava l'intera impresa editoriale per cui era stato scritto¹². Un testo che, pur rientrando nelle modalità di una storia sociale, acquista un respiro più ampio per il concorso di connessioni metodologiche e perfino disciplinari molto diversificate: in primis l'antropologia culturale, che offriva promettenti modalità di lettura, anche se ancora negli anni Settanta era poco familiare alla maggior parte degli storici dell'arte italiani,

nonostante che gli studiosi legati a *Les Annales* avessero da tempo interagito con quella disciplina. Ugualmente centrale era la riflessione sulle fasi della produzione delle opere d'arte, alle quali concorreva più di un fattore: l'artista ovviamente, ma anche il committente, l'eventuale intermediazione del letterato di turno, la destinazione d'uso. Una combinazione che mutava con le epoche, i luoghi, la finalità dell'opera, ma anche in relazione ai materiali e alle tecniche adottate nella sua realizzazione. La ricezione dei ritratti, anche questo un aspetto scarsamente considerato a quella data, non ebbe minori diversificazioni: basti pensare alla varietà della ritrattistica nel Quattrocento italiano a seconda che essa fosse realizzata per una corte o per un contesto cittadino, in un'area culturale piuttosto che in un'altra. E non meno significativi gli stereotipi sedimentati nel tempo o anche creati ad opera di uno degli 'agenti' nel momento della produzione o della costruzione di una tradizione, come nel caso di Vasari. Castelnuovo infatti sospettava, in base all'analisi comparata di alcune fonti, che Vasari avesse «forzato i riconoscimenti» di possibili ma non documentati ritratti 'storici' presenti nei dipinti quattrocenteschi, «contribuendo così in modo determinante alla nascita dell'interpretazione in chiave contemporanea delle pitture sacre del Quattrocento fiorentino». L'artista aretino attribuì un'identità storica a molti personaggi verosimilmente d'invenzione¹³.

In questo, come in tutti i suoi scritti, Castelnuovo ha prestato particolare attenzione alla geografia artistica che certo vantava una storia illustre almeno a partire da Luigi Lanzi, ma che con Longhi e ancor più nettamente nei decenni in cui Castelnuovo procedeva nel suo personale percorso, aveva acquisito uno spessore metodologico determinante negli esiti delle ricerche. Vi andavano contribuendo alcuni colleghi e amici della Soprintendenza come dell'Università, che analizzavano sistematicamente le connessioni tra le opere e i territori in cui si trovavano ad indagare: con Castelnuovo, anche Gianni Romano in Piemonte, Andrea Emiliani in Emilia, Sandra Pinto ed Evelina Borea a Firenze, Bruno Toscano in Umbria, Giovanni Previtali prima nel senese e poi in Campania. Costoro (e altri più giovani) elaborarono una nuova percezione della storia dell'arte. Tra di loro avevano avuto forte ascendente libri come *Storia del paesaggio agrario*, di Emilio Sereni (1961), *Questioni di Geografia* e *Una geografia per la storia*, di Lucio Gambi (rispettivamente 1964 e 1973), per non parlare di *Geografia e storia della letteratura italiana*, di Carlo Dionisotti (1967), a lungo docente a Oxford e a Londra ma molto influente

Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna (1773-1861)



4. Copertina del catalogo della mostra *Cultura figurativa e architettonica negli stati del Re di Sardegna (1733-1861)*, Torino, 1980.

nella cultura italiana: un testo, quest'ultimo, che segnò profondamente quei decenni. La storia sociale veniva quindi a saldarsi con la 'geografia artistica', aprendo prospettive molto promettenti.

Si è detto quanto lo studioso abbia privilegiato i territori di 'frontiera' e lo studio delle cosiddette 'periferie', arrivando a ribaltare la loro storica sottovalutazione¹⁴. Risultati ancora più interessanti si potevano ottenere, per Castelnuovo, se alle scelte territoriali corrispondeva, come si è accennato, una fase di trasformazione o di crisi che rivelava una pluralità di indirizzi culturali difficilmente rintracciabili in situazioni di solida egemonia culturale. Una constatazione che si era consolidata con la lettura di un illuminante scritto dell'amico Gianni Romano, *Casalesi del Cinquecento* (1970). Romano, legato per anni alla Soprintendenza del Piemonte prima di passare all'insegnamento universitario, aveva ricostruito la cultura artistica cinquecentesca nella città padana di Casale Monferrato, evidenziando gli scarti e i caratteri stilistici che erano venuti maturando nel corso di una delicata fase di transizione socio-politica, quando i dirigenti della comunità (aristocratici e borghesi) andavano cedendo il potere a un nuovo ceto di

funzionari ducali legati ai Gonzaga. Un processo di ri-feudalizzazione che si era rivelato carico di conseguenze proprio per la cultura visiva.

Lo snodo dei centri e delle periferie arrivò a coinvolgere Castelnuovo in un fondamentale saggio scritto con lo storico Carlo Ginzburg. L'opportunità si presentò in concomitanza alla progettazione, da parte di Giovanni Previtali, dei primi volumi di una 'grande opera' einaudiana: *La storia dell'arte italiana* (1979-1983). Lo scritto si intitolava semplicemente *Centro e periferia* (1979) e ha segnato un vero *post quem* confermato anche dall'ampia risonanza internazionale. Pierre Bourdieu ne fece tradurre un estratto in «Actes de la recherche en Sciences Sociales» (40, 1981), con il titolo *Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien*¹⁵. Nel 1986 ha ispirato un'omonima sezione del convegno CIHA di Washington¹⁶. Non pochi convegni internazionali s'ispirarono a quell'illuminante proposta storiografica. Castelnuovo lo ha ricordato nella sua ultima, preziosa intervista (2014) curata da Alessandra Giovannini Luca e Alice Pierobon: «Il punto focale per me era che in periferia erano possibili certe libertà, c'erano meno vincoli di

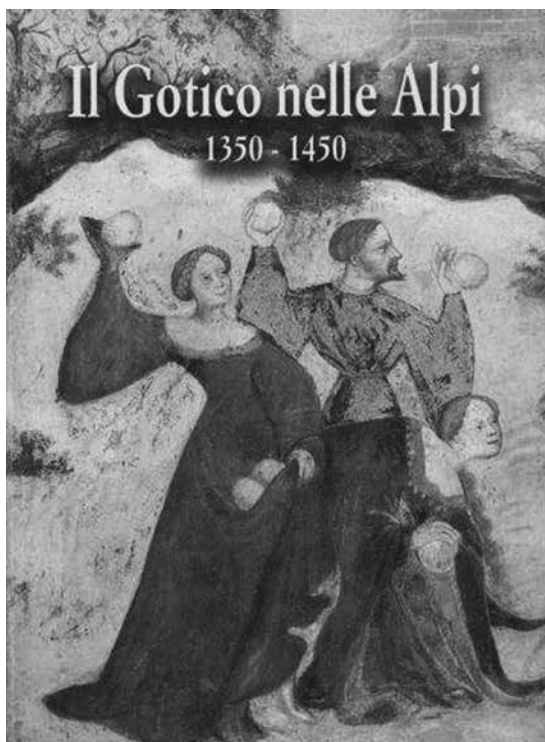
obbedienza a certe attese, anche perché le attese stesse erano assai minori. A Firenze nel XV secolo esistevano orizzonti di aspettative molto ampi, ma si può immaginare che a Norcia fosse diverso, per esempio. Questo mi fece pensare che ad Avignone certi scarti dalla norma potevano essere accettati, cosa che a Siena non sarebbe stata possibile. È bizzarro parlare di Avignone come periferia, ma allora non aveva una grande tradizione culturale. Il nostro lavoro comunque ebbe un certo effetto»¹⁷. Una visione che scardinava due modelli forti della tradizione storico-artistica: la marginalità delle periferie e il valore estetico identificato con il canone (vero o presunto) di una certa epoca. L'esplorazione dei contesti più disparati concorreva, quindi, a trasfigurare scenari anche consolidati.

L'analisi delle dinamiche tra centri e periferie trovò modo di ampliarsi e confermarsi nel 1980 durante la progettazione di una mostra curata dallo stesso Castelnuovo e da Marco Rosci in stretta consonanza con Gianni Romano, che fu realizzata un anno dopo l'uscita del saggio einaudiano. Della mostra sopravvive un prezioso catalogo in tre volumi, a corpo piccolo, intitolato *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna. 1773-1861* (fig. 4)¹⁸, nelle cui pagine è stata ricostruita la cultura sabauda tra la fine dell'Ancien Régime e l'Unità d'Italia. Gli autori si erano misurati con una duplice sfida perché da un lato affrontavano un arco cronologico ancora poco frequentato dagli storici dell'arte, dall'altro si occupavano di un'area 'periferica' come la Savoia sabauda. L'impresa si tradusse in un'operazione multidisciplinare, frequentemente evocata da molti ma ancora poco praticata, che coinvolgeva 'materiali' inconsueti come le mappe catastali, i disegni degli ingegneri topografi, i bozzetti dei decoratori d'interni, le collezioni universitarie di antichità e di modellini scientifici, gli schizzi per i balli e gli spettacoli, i medaglieri, le armerie, le scuole di disegno, i dagherrotipi, le fotografie e anche testimonianze su spoliazioni, distruzioni e vandalismi. Una saldatura tra la nozione di 'campo' di Bourdieu e la 'de-gerarchizzazione' dei generi artistici di Klingender. Come ricorda Castelnuovo nell'intervista già citata, quell'occasione impose di calare le riflessioni a tavolino nella materia viva delle opere. Tutto un bagaglio di vissuto tra le carte doveva materializzarsi nelle immagini. Una prova del fuoco. Ancora una volta, gli obiettivi di Rosci e Castelnuovo trovavano una sponda molto stimolante in un libro, uscito nel 1978, di Gianni Romano, intitolato *Studi sul Paesaggio*¹⁹. Questo 'irraggiamento' (un termine caro ad Enrico) di percorsi di ricerca che scandagliano un territorio in una data epoca, restituendo la conoscenza

za di una rete articolata di relazioni, dipendenze, scarti, resistenze, proposte innovative, ha segnato tutta l'attività dello studioso e offre ancora oggi un modello decisamente ricco di possibilità.

La geografia artistica, la frontiera o la periferia, coniugati con la nozione di 'campo', sorreggono anche l'architettura di una memorabile altra mostra del 2002, a Trento, nel Castello del Buonconsiglio, *Il Gotico delle Alpi. 1350-1450* (fig. 5)²⁰. Una mostra che ha segnato il momento apicale di una ricerca pluriennale di Castelnuovo su quella 'frontiera-cerniera' costituita dall'arco alpino. Una mostra che coinvolgeva la produzione artistica del tardo Medioevo dal Piemonte occidentale alla Slovenia, passando per Savoia, Val d'Aosta, Grigioni, Tirolo, Salisburghese, Stiria, Carinzia, alto Veneto, Trentino, fino al Friuli. Lo stesso Castelnuovo, nel saggio introduttivo, sottolineava come «studiare la produzione artistica di quest'area frastagliata e tormentata, irta di barriere apparentemente insormontabili, ma che spesso nelle sue culture figurative si rivelava sorprendentemente unitaria, poteva essere un elemento

Copertina del catalogo della mostra *Il Gotico delle Alpi. 1350-1450*, Trento, 2002.



rivelatore per rimettere in discussione frontiere e classificazioni divenute abituali, per spingere a vedere e pensare diversamente, ad abbandonare *routines*, miti e luoghi comuni»²¹. La mostra fu l'occasione per verificare e raccontare, attraverso le opere, come il Gotico Internazionale fosse di per sé una cultura cosmopolita, nata in ambienti aristocratici e trasmessa da centro a centro attraverso rapporti dinastici familiari, viaggi di artisti, opere e modelli, che si propagò rapidamente in tutta Europa, dalle rive del mare del Nord e del Baltico alla Toscana, dall'Inghilterra alla Catalogna fino all'Austria e alla Boemia. Nel Gotico alpino, lo studioso aveva individuato la confluenza di due tendenze: quella 'realistica', attenta allo spazio e ai volumi ereditati dalla rivoluzione giottesca, e quella fantasticamente 'irreale', erede del Gotico nordico, associate entrambe a un lusso sfrenato. Il trasmigrare ininterrotto degli artisti da Nord a Sud, da Est ad Ovest aveva dato vita a straordinarie assonanze, riscontrabili in luoghi molto lontani tra loro. Le corti avevano svolto un'essenziale funzione di 'cerniera'. Quasi dovunque però svaniva, di fronte a nuove realtà politiche e sociali che si consolidavano, quell'ideale di restaurazione cavalleresca e quell'autonomia che i principi alpini avevano sognato di poter recuperare. I richiami alla fascinazione di Huizinga sono incessanti.

L'indagine sui 'linguaggi storici' non ebbe minore centralità; la definizione di Gotico Internazionale era moderna quanto generica. Anche il termine otto-novecentesco di 'stile', nel Tre e Quattrocento coincideva piuttosto con la categoria di *opus*, seguito da un aggettivo qualificativo (*francigenum*, *anglicanum*, *romanum* ecc.). Il medievista Willibald Sauerländer condivideva la prudenza dell'amico e collega italiano nell'uso delle classificazioni moderne piuttosto che dei lessici storici. E pur essendo particolarmente attento alla geografia dello stile (del Gotico in particolare, ma anche del Romanico), lo studioso tedesco insisteva sulle insidie che un obsoleto modo di considerare gli stili poteva generare: «La storia totalmente concentrata sullo stile è stata un'utopia estetica degli inizi del secolo», scriveva in un suo saggio magistrale *From «stylus» to style* (1983)²².

Già da quanto scritto fin qui è evidente la pluralità di implicazioni culturali con cui Castelnuovo ha rielaborato la 'storia sociale dell'arte' ben oltre l'orizzonte della sua tradizione. La concentrazione sui linguaggi figurativi non ebbe minore impatto. Le soluzioni formali costituivano l'esito più evidente del processo 'produttivo' delle opere, che lo studioso non perdeva mai di vista e che andavano verificate anche nella pluralità degli sguardi che le rendevano 'parlanti' a un pubblico disomo-

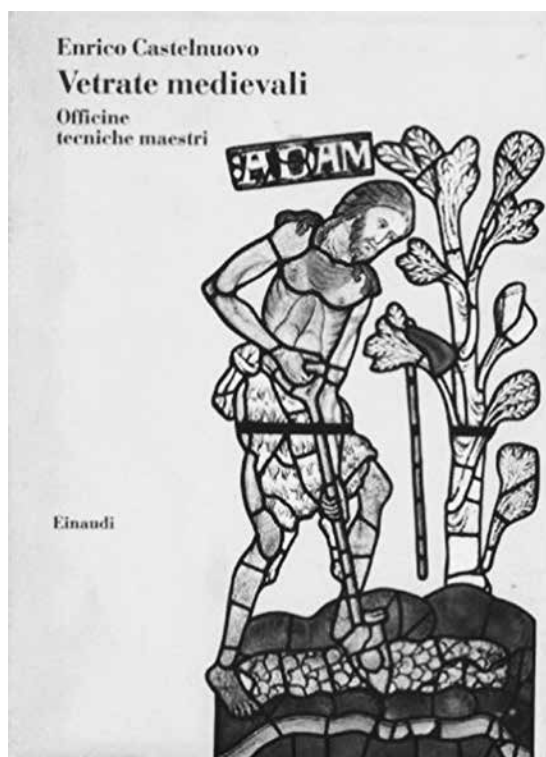
geneo. Una posizione – quest'ultima – per certi versi non lontana dal *period eye* di Michael Baxandall, studioso considerato da Castelnuovo «uno dei più grandi storici dell'arte della seconda metà del Novecento, [...] allievo di Ernst Gombrich e, come il suo maestro, uomo di straordinaria intelligenza»²³. Baxandall aveva definito il *period eye* (in antitesi alla categoria di 'spirito del tempo') in *Painting and Experiences in Fifteenth Century Italy* (1972). Si trattava della percezione visiva, della facoltà cognitiva di una ben definita comunità, in un dato tempo e in un preciso luogo, risultato di una sorta di mediazione tra la varietà dei parametri mentali presenti in ogni consesso umano. Una nozione che affondava le radici nell'antropologia culturale di Melville Herskovits²⁴ e che attrasse sia il sociologo Pierre Bourdieu, sia l'antropologo Clifford Geertz per le potenzialità metodologiche riconducibili ai loro rispettivi ambiti operativi²⁵. Castelnuovo non la condivideva alla lettera, ma nella sostanza sì.

Una delle imprese che richiese maggiore fatica allo studioso è stato il libro sulle vetrate, che rappresenta una sorta di *summa* del suo impegno a verificare e a rinnovare costantemente gli strumenti della ricerca, pur restando fedele alle linee guida che lo accompagnarono sempre. Castelnuovo aveva subito la fascinazione di quella particolarissima produzione pittorica sin dagli anni Cinquanta, quando a Parigi aveva visitato una celeberrima mostra al Musée des Arts Décoratifs, *Vitraux de France* (1953, fig. 6), dedicata alle vetrate smontate dalle principali chiese di Francia all'inizio della Seconda guerra mondiale e che stavano per tornare nella loro collocazione originaria²⁶: un'occasione unica per osservare da vicino opere collocate sempre a distanza. Nel 1994 Castelnuovo diede alle stampe un volume dal titolo *Vetrate medievali. Officine, tecniche, maestri* (fig. 7). Con quest'opera, la storia sociale in senso stretto diventa una componente tra altre nella ricostruzione di un 'campo' storico-artistico dominato dalle vetrate medievali. «Una realtà estremamente viva e necessaria alla vita religiosa, una delle massime tecniche artistiche, e quella più capace di comunicare», quindi profondamente incardinata non solo nella vita sociale ma in ugual misura in quella spirituale; una realtà che non poteva essere decifrata se non attraverso la conoscenza delle tecniche, dei materiali, ma anche delle modalità iconografiche e simboliche, oltre che del funzionamento delle botteghe²⁷. Un testo, questo, di riferimento per gli studi che sarebbero seguiti, in cui Castelnuovo ha ricostruito un panorama molto vasto, sia geograficamente che per estensione cronologica. «Una vetrata non è solo una pittura su vetro, è anche

una pittura fatta con il vetro, destinata ad essere montata in un luogo determinato, entro una finestra»²⁸.

La singolarità delle vetrate consisteva nell'essere al tempo stesso luce e colore, nel dar vita ad un'architettura trasparente e traslucida, in una dimensione spesso monumentale. Per i fedeli del medioevo, lo splendore e la lucentezza di quelle pareti di vetro colorato avevano il potere di innalzare lo spirito dalle cose materiali alle immateriali e di trasportare la mente da un mondo inferiore a uno superiore, in una regione dell'universo che non apparteneva interamente né alla bassa terra né al puro cielo. Se n'era reso conto per primo Panofsky mentre studiava l'abate Suger e gli interventi di trasformazione di Saint Denis da lui voluti²⁹. Imprescindibile, quindi, era il ricorso alla storia del pensiero religioso e liturgico, come a quella della mentalità, degli atteggiamenti collettivi, del gusto, della sensibilità, delle idee estetiche, che potevano spiegare scelte o censure. La storia economica, d'altro canto, poteva indicare quali fossero stati il peso, la portata e le incidenze di un'attività che, per volume di produzione, ebbe aspetti quasi proto-industriali. Solo un'analisi comparata – infine – avrebbe potuto stabilire fino a che punto i problemi formali, compositivi e iconografici affrontati dai creatori di vetrate fossero collegabili con quelli messi a fuoco dagli artisti a loro contemporanei, specializzati in altre tecniche. Le fasi relative alla produzione e alla ricezione di quei manufatti si innervano, nel libro, nel funzionamento delle botteghe, nella progettazione, nel processo esecutivo, nella specializzazione dei maestri vetrai e dei pittori. Coinvolgono naturalmente anche le varie tipologie di committenti che condizionarono le scelte iconografiche, come pure la definizione della dimensione dei singoli comparti destinati a finalità autocelebrative. Uno studio che si offre ancora oggi ad innumerevoli livelli di lettura.

L'attività di Castelnuovo è stata impegnativa, coerente, continuamente sottoposta al suo arguto (quando non caustico) spirito critico e lascia una solida eredità positiva perché consolidata nel tempo e verificabile in ogni momento. La sua ricerca è andata ben oltre la definizione metodologica della storia sociale dell'arte (sia italiana che anglosassone) quando ha scelto – dapprima istintivamente poi sempre più organicamente – di affrontare le molteplici realtà del 'campo artistico'³⁰. Alle frequenti semplificazioni della storia sociale dell'arte, lo studioso, infatti, ha anteposto scelte non semplici da perseguire per la molteplicità di circostanze da considerare, a volte in sintonia tra



6. Copertina del volume di E. Castelnuovo *Vetrate medievali. Officine, tecniche, maestri*, Torino, 1994.

loro, altre in opposizione. Ha scelto di rispettare la centralità delle opere e di metterle in relazione con i non pochi responsabili della loro produzione e i non omogenei soggetti cui erano destinate, con gli orizzonti culturali dominanti e i fermenti dissonanti, con le tentazioni normative delle istituzioni come con la costruzione di stereotipi e tradizioni, con la dialettica e le opportunità disomogenee dei centri e delle periferie, la pluralità di ogni sistema legato alla produzione e ricezione delle opere d'arte. Ha proposto e messo in atto un modello storiografico che ha fatto tesoro del contributo di tanti preziosi studiosi a lui coevi o anche precedenti, senza mai fare proclami, ma offrendo, ancora oggi, a qualche anno dalla sua scomparsa, materiali su cui riflettere attentamente, soprattutto per superare quella crisi identitaria che la storia dell'arte sta attraversando, in preda a modelli che tendono ad azzerare ogni riferimento a storia e a contesti. Un lascito denso di indicazioni preziose in una realtà confusa e impoverita.

Orietta Rossi Pinelli
Università «La Sapienza», Roma

NOTE

1. Sulla *New Art History* e la centralità di Timothy J. Clark si veda J. Harris, *The New Art History. A Critical Introduction*, London-New York, 2001.
2. O. Rossi Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, Torino, 2014, pp. 459-462.
3. È difficile definire Castelnuovo semplicemente un medievista perché i suoi interessi hanno spaziato dal tardo-medioevo all'Ottocento, alla museologia, cui ha dato contributi fondativi, alla storiografia artistica. Inoltre egli ha accompagnato spesso i suoi scritti e i suoi interventi con straordinari riferimenti alla letteratura.
4. E. Castelnuovo, *Un pittore alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino, 1962 (2° ed. 1991), *Introduzione*, p. XXVII.
5. Il saggio di Castelnuovo è stato riedito nella raccolta di suoi scritti dal titolo *La cattedrale tascabile*, Livorno, 2000, pp. 69-84, la cit. a p. 82.
6. P. Bourdieu, *Champ intellectuel et projet créateur*, in «Les Temps modernes», 246, novembre 1966, pp. 865-906.
7. Così si esprimeva Castelnuovo in A. Giovannini Luca, A. Pierobon, *Per una storia sociale dell'arte: bilanci, esperienze, prospettive. Intervista a Enrico Castelnuovo*, in «Contesti. Rivista di microstoria», 2014, 1, pp. 159-178, p. 165.
8. E. Castelnuovo in una recensione del 1993 a *Le immagini della storia* (raccolta di saggi 1905-41) di Johan Huizinga, ripubblicata in *La cattedrale tascabile*, cit., pp. 263-268, con il titolo *L'arte di ascoltare i dipinti e le bandiere*.
9. E. Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni. Per una storia sociale dell'arte*, Torino, 1985; riedizione della Scuola Normale di Pisa con postfazione di O. Rossi Pinelli, *Enrico Castelnuovo e i tre nomi del gatto*, Pisa, 2007, pp. 169-189.
10. Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni*, cit., p. 97.
11. Sui 'pubblici' è particolarmente importante un saggio di Castelnuovo del 1982, *Il grande museo d'arte in Italia e all'estero alla fine del XX secolo: tradizioni, problemi attuali, prospettive*, in *La cattedrale tascabile*, cit., pp. 111-128.
12. E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in «Storia d'Italia», V/2, *I documenti*, Torino, 1973, pp. 1031-1094, riedito nella 'Piccola Biblioteca Einaudi', *Ritratto e società in Italia. Dal Medioevo all'avanguardia*, con *Presentazione* di F. Crivello e M. Tomasi, Torino, 2015. La citazione è tratta dalla *Presentazione*, p. XIX.
13. Castelnuovo, *Il significato del ritratto*, cit., p. 28.
14. E. Castelnuovo, *La frontiera nella storia dell'arte*, in C. Ossola, C. Raffestin, a cura di, *La frontiera da stato a nazione. Il caso del Piemonte*, Roma, 1987, pp. 234-261, ora in Idem, *La cattedrale tascabile*, cit., pp. 15-34.
15. Giovannini Luca, Pierobon, *Per una storia sociale*, cit., p. 165.
16. La sezione si intitolava *Center and Periphery: Dissemination and Assimilation of Style* (lo ricorda lo stesso Castelnuovo in Giovannini Luca, Pierobon, *Per una storia sociale*, cit., p. 166), all'interno del Congresso curato da Irving Lavin, *World Art: Themes of Unity in Diversity*, Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art, Washington D.C. (10-15 August 1986), Washington, 1990.
17. Giovannini Luca, Pierobon, *Per una storia sociale*, cit., p. 166.
18. E. Castelnuovo, M. Rosci, a cura di, *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re Di Sardegna. 1773-1861*, catalogo della mostra, Torino, 1980, 3 voll.
19. G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino, 1978, la cui prima parte si intitola *Documenti figurativi per la storia delle campagne nei secoli XI-XVI*.
20. E. Castelnuovo, F. Grammatica, a cura di, *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogo della mostra, Trento, 2002.
21. Ivi, p. 17; il riferimento vale anche per le righe che seguono.
22. W. Sauerländer, *From «stilus» to Style*, in «Art History», 6, 1983, pp. 253-270; in un altro importante testo, *Romanesque Art. Problems and Monuments*, London, 2004, aveva affrontato la geografia dello stile e i limiti della 'classificazione'.
23. Giovannini Luca, Pierobon, *Per una storia sociale*, cit., p. 171.
24. Rossi Pinelli, *La storia*, cit., p. n456 e nota 15.
25. C. Geertz, *Art as Cultural System*, in «Modern Language Notes», 1976, XCI, pp. 1473-1499; P. Bourdieu, Y. Desaut, *Pour une sociologie de la perception*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 1998, 4, pp. 3-9; Rossi Pinelli, *La storia*, cit., p. 456.
26. E. Castelnuovo, *Vetrare medievali, officine, tecniche, maestri*, Torino, 1994, p. XXXII.
27. *Ibidem*.
28. Ivi, p. 143.
29. E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, Princeton, 1946.
30. Il contributo di Castelnuovo alla ricerca storiografica va certamente oltre quanto ho cercato di individuare in questo scritto e attendo con molto interesse che escano gli atti dei tre convegni che, tra il 2015 e il 2016, gli sono stati dedicati a Pisa, a Parigi e a Losanna.