

Enrico Castelnuovo consulente Einaudi, fra gli anni Sessanta e Settanta

Attraverso la collaborazione con la Casa Editrice torinese, lo studioso ha modificato coscientemente, con una lunga serie di proposte editoriali, il canone di letture correnti nel campo della storia dell'arte, ponendosi indirettamente come maestro di un'intera generazione di storici dell'arte italiani

LIBRI E DOCUMENTI

La collaborazione di Enrico Castelnuovo (1929-2014) con la casa editrice Einaudi ha una data di inizio formale, l'11 febbraio 1960, con un contratto biennale di consulenza a carattere esclusivo per le pubblicazioni riguardanti le arti figurative. Questa data istituzionalizzava un dialogo cominciato già a partire dal 1955 con recensioni per il «Notiziario» Einaudi o testi di altro genere, richiesti dalla casa editrice al giovanissimo studioso grazie all'interessamento di Giulio Bollati¹, che Castelnuovo aveva conosciuto all'epoca degli studi universitari. Ma Castelnuovo aveva alle spalle anche una pregressa esperienza editoriale nel coordinamento del volume dedicato all'arte dell'enciclopedia *Aurora-Zanichelli*. Un'opera giovanile che aveva coinvolto giovani studiosi di diversa estrazione (fra questi una giovanissima Carla Lonzi) e con un impianto non canonico per la coeva storia dell'arte, in cui la cronologia degli sviluppi artistici era accompagnata da testi tematici connettivi, per esempio sui problemi del mercato o della committenza. Il titolo del volume, *Civiltà dell'arte*, era del resto emblematico: indicava programmaticamente un approccio che andava al di là di una decifrazione dello stile. Per tutte queste ragioni, la data del 1960 – quando Castelnuovo ha accesso alle mi-

liche riunioni del mercoledì (la prima, fra i 'presenti extra', è il 2 novembre 1960²) e agli incontri estivi di Rhêmes³ – costituisce un discriminante significativo ancora poco sondato negli studi sulla casa editrice torinese⁴. A quella data si stava esaurendo, dopo un decennio, l'intensa collaborazione di Giulio Carlo Argan, che aveva esercitato un'autorità quasi indiscussa nelle scelte di carattere storico-artistico dell'Einaudi, il cui momento più intenso andrà scemando, grosso modo intorno al 1963, quando l'interlocutore privilegiato di Argan all'interno della casa editrice, Luciano Foà, abbandonerà gli uffici di via Biancamano per iniziare l'avventura Adelphi⁵. Argan non lo seguirà, ma tempestivamente riceverà un contratto di collaborazione da parte di Alberto Mondadori, che in quel momento stava dando vita, a Milano, alle edizioni di *Il Saggiatore*, dove lo studioso troverà un interlocutore privilegiato in Giacomo Debenedetti⁶. Nello stesso giro di anni, oltretutto, moriva Roberto Bazlen (1902-1965), figura cruciale nella storia dell'editoria italiana e decisiva per la casa editrice torinese (e per Argan). Al contempo, sull'Einaudi della fine degli anni Cinquanta incombeva, sostenuto da un fitto rapporto epistolare con Bollati, il contributo a distanza di Federico Zeri, di cui nel 1958 era stato pubblicato *Pittura e controriforma*⁷.

L'inizio degli anni Sessanta, dunque, si presentava particolarmente propizio per l'avvio di un nuovo corso e per avanzare proposte secondo orientamenti diversi da quelli che venivano da Roma, decisivi per gli sviluppi della storiografia successiva⁸: l'editoria, ha osservato Massimo Ferretti, aveva fatto di Castelnuovo «l'indiretto maestro di una futura leva di storici dell'arte»⁹. I tempi erano maturi per intendere in modo diverso il ruolo del consulente editoriale e, di conseguenza, per modificare coscientemente, tramite una lunga serie di proposte, il canone di letture correnti in merito alla storia dell'arte: è in questo senso, ad esempio, che Castelnuovo ricorderà con una punta di orgoglio il proprio contributo alla diffusione dell'opera di Ernst Gombrich in Italia, fino a quel momento limitata alla sola *Storia dell'arte raccontata* in edizione di lusso presso Mondadori¹⁰, e alla diffusione, in tempi diversi, dell'opera di Francis Donald Klingender e di Michael Baxandall. Per converso, ancora ad anni di distanza resterà un suo cruccio il ritardo con cui fu possibile leggere, in traduzione italiana, le opere di Otto Pächt, iniziativa editoriale proposta già nel 1967, arenatasi fino al 1974 e mai conclusa: ma la storia Einaudi, non solo in questo caso, è costellata di libri progettati e per le più diverse ragioni non giunti in tipografia, nonostante l'acquisto preventivo dei diritti da parte della casa editrice. Come ricorda infatti Giovanni Romano, redattore dal 1960 al 1968 al fianco di Castelnuovo, Einaudi «comprò i diritti di troppi libri; bloccò una serie di capitali non indifferenti, quando poi la macchina non riusciva a produrli; né il mercato ad assorbirli; libri spesso fondamentali e importantissimi, ma questo non era certo sufficiente per giustificare gli investimenti»¹¹. Fra i primi, soffre di questa sorte *La nature morte de l'antiquité à nos jours* di Charles Sterling, pubblicato a Parigi da Tisné nel 1952: nonostante l'entusiasmo di Castelnuovo, che nel 1962 in una riunione del mercoledì¹² perora con particolare slancio l'edizione di quest'opera «bellissima» e «interessantissima», passano un anno e mezzo prima che Ada Quazza riceva un contratto per la sua traduzione¹³ e altri tre anni prima che la casa editrice si decida a chiedere notizie sul procedere di quel lavoro, che non verrà poi pubblicato nonostante la promessa da parte della Quazza di consegnare il lavoro entro la fine del 1965¹⁴. Era anche il momento, quello, in cui la casa editrice stava meditando di dare vita a una vera e propria 'Biblioteca di storia dell'arte' (diversa, per spirito e caratteri materiali, dalla precedente 'Biblioteca d'arte' diretta da Ragghianti), «che intendesse accompagnare», ricorderà Castelnuovo stesso, «con pari dignità e autorevolezza le più antiche

e celebri biblioteche di cultura storica, filosofica, economica eccetera»¹⁵. Questa, inaugurata nel 1964 dall'edizione italiana di *Arte e Umanesimo* di André Chastel, non diventerà però la sede deputata alla saggistica storico-artistica della casa editrice: molti libri, anche fondamentali, continueranno ad essere dei 'Saggi' insieme a testi di altre discipline, mentre altri confluiranno nella più agile ed economica serie della 'Piccola Biblioteca Einaudi' (PBE), nata nel 1960, o nella 'Nuova Universale Einaudi' (NUE), del 1962.

I documenti depositati presso l'Archivio di Stato di Torino, per quanto per cronologia (fino alle porte della *Storia dell'arte*) e qualità stessa del materiale siano solo la punta di un *iceberg*, consentono di tracciare il profilo di questa vicenda. In molti casi, la documentazione Einaudi costituisce il punto finale di storie più complesse, che afferiscono a una fitta rete di relazioni tessute privatamente da Castelnuovo con colleghi italiani e stranieri. Talvolta sono i documenti stessi a dichiarare questa mescolanza fra corrispondenza editoriale e contatti privati: in un verbale del mercoledì¹⁶ si dà direttamente mandato a Castelnuovo di prendere personalmente contatto con Nicolas Pevsner circa la possibilità di pubblicare *Academies of Art* (del 1940, pubblicato poi da Einaudi soltanto nel 1982) e *Pioneers of Modern design* (edito poi da Calderini nel 1960); per converso, nella stessa riunione lo studioso comunicava di aver ricevuto una lettera privata dalla vedova di Antal con la proposta di un'antologia di scritti del marito.

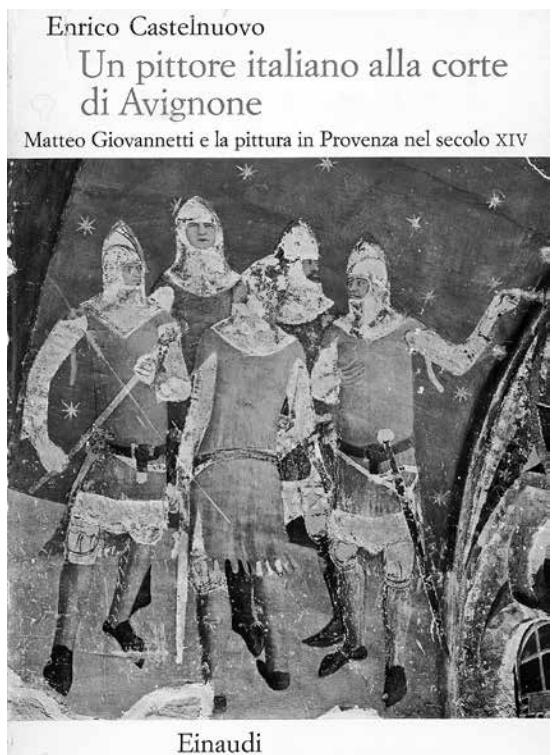
Bisogna rilevare anche il tono spesso informale, tipico della corrispondenza einaudiana, delle missive di Castelnuovo alla casa editrice: solo in pochi casi esiste un vero e proprio 'parere di lettura' formalizzato come vera e propria scheda desrittiva¹⁷, a cui si preferisce la più mirata scrittura epistolare. Ci si accorge anzi che gli stessi intellettuali, passando dalla collaborazione con un editore a un altro (è il caso di Giulio Carlo Argan da Einaudi a Il Saggiatore), cambiano stile e modo, anche sotto il profilo formale, di compilare i pareri di lettura. È un dato indicativo del modo di gestire i rapporti con i collaboratori esterni da parte della casa editrice: quello che altrove va a costituire uno schedario esatto ma un po' freddo, che elenca il concatenarsi di giudizi da parte di più consulenti, su cui l'editore, come nel caso di Alberto Mondadori, appone il suo sigillo con dei lapidari 'sì' o 'no' a penna rossa o blu, nel caso di Einaudi si concretizza in un vero e proprio dialogo. Ogni consulente ha infatti i suoi interlocutori privilegiati e il parere di lettura diventa un aspetto di un più articolato scambio di opinioni fra redattori e collaboratori. Ne è indicativo lo stesso ordine

archivistico dato ai documenti, che privilegia la ricostruzione dei corrispondenti a dei *dossier* sui singoli libri o i singoli autori. In casi come quello di Castelnuovo, quindi, si vedranno intrecciarsi il profilo del consulente e quello dell'autore. Appare significativo, in tal senso, che la collaborazione si intensifichi soprattutto dopo l'uscita di *Un pittore alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV* (fig. 1), finito di stampare nel dicembre del 1962, sull'onda del grande successo riscosso dal libro, di cui dà una significativa testimonianza la nutrita rassegna stampa, sensibilmente sopra la media delle recensioni raccolte dagli altri volumi di soggetto storico-artistico della casa editrice negli stessi anni.

Alla data del 1963, comunque, Castelnuovo è pienamente inserito dentro la macchina editoriale einaudiana. È anche il momento in cui, per il 24 ottobre 1962, Einaudi pubblica una piccola *Missellanea per le nozze di Enrico Castelnuovo e Delia Frigessi*, «messa insieme per gioco» dirà Bollati a Ezio Raimondi in una lettera del 13 dicembre 1966, «da tutti gli amici einaudiani per il matrimonio di due colleghi, e diffusa in poche decine di esemplari, quasi tutti finiti nelle mani di zie e cugini degli sposi e mogli e madri degli autori»¹⁸.

CLASSICI E ANTOLOGIE

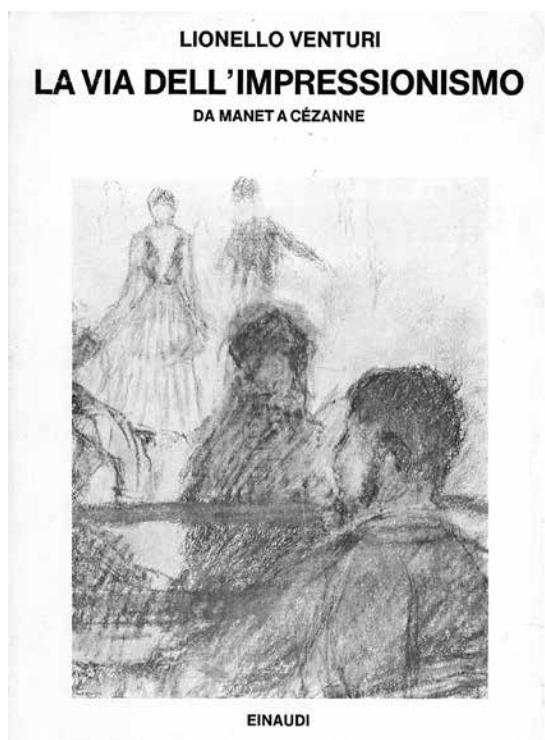
Un primo reale intervento di Castelnuovo nelle politiche editoriali Einaudi risale al 1957. Dopo l'uscita di *Epochi e maestri*, la travagliata antologia degli scritti di Adolfo Venturi progettata e introdotta da Argan, egli aveva proposto una raccolta degli scritti di Pietro Toesca, che sarebbe stata in linea con un'idea, in quel momento forte in casa editrice, di proporre al pubblico in volume una serie di scritti di grandi «padri nobili» della storia dell'arte: se il progetto avesse avuto seguito, oltre a Venturi padre e prima che Argan si imbarcasse nella cura e riedizione delle opere di Lionello Venturi, sarebbero dovuti apparire in sequenza una raccolta di studi sull'arte veneta di Giuseppe Fiocco (proposta da Argan) e quella degli scritti di Toesca. Si era deciso, in quel momento, di non proporre una raccolta a Roberto Longhi dopo che era naufragato il progetto, avviato nel 1951 e abbandonato dallo studioso stesso nel 1953, di una riedizione dell'*Officina ferrarese* (per iniziativa di Bollati¹⁹) e dopo che non si era fatto nulla dei contratti inviati da Carlo Muscetta (8 aprile 1954)²⁰ «per il *Caravaggio* e per la *Storia popolare della pittura*» (verosimilmente la futura *Breve ma veridica storia della pittura* pubblicata postuma da Anna Banti). Non si era fatto nulla, dopo reiterati tentativi, nemmeno della raccolta di scritti di



1. Copertina del libro di Enrico Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino, 1962.

Francesco Arcangeli, destinata a una travagliata vicenda ancora dopo la dipartita del critico bolognese. Castelnuovo – si apprende dalla corrispondenza fra Bollati e Argan – aveva proposto una raccolta degli scritti di Toesca che si era rivelata prematura: l'anziano studioso faceva infatti sapere ad Argan di non gradire un'antologia dei propri studi finché fosse stato in vita. Si potrà quindi capire, a maggior ragione, la soddisfazione di Castelnuovo quando nel 1962 riuscirà a convincerlo a ripubblicare *Pittura e miniatura in Lombardia*, di cui spetterà però a lui, insieme alla figlia Ilaria Toesca e a Carlo Bertelli, portare a termine l'edizione alla morte dell'autore.

È un tema, questo delle antologie di studi, che mette in evidenza il cambiamento nel modo di intendere il lavoro del consulente editoriale fra l'approccio 'arganiano' all'editoria degli anni Cinquanta e quello più filologico, ma talvolta ulteriormente specialistico, degli anni Sessanta. Lo si avverte seguendo la riedizione delle opere di Lionello Venturi, avviata su proposta di Argan a Franco Venturi, figlio di Lionello e interno alla casa editrice²¹. Sulla questione ritorna, per conto



2. Copertina del libro di Lionello Venturi, *La via dell'Impressionismo. Da Manet a Cézanne*, Torino, 1977.

dell'editore, una lettera ad Argan redatta da Castelnuovo (sono sue le iniziali 'EC' in testa alla lettera, ufficialmente firmata dall'editore) del 25 ottobre 1961²², dopo una riunione del mercoledì in cui Franco Venturi aveva riferito del programma editoriale di partire con la *Storia della Critica d'Arte*, seguita da *Il gusto dei primitivi*, a cui poi aggiungere un'antologia di scritti teorici e storici analoghi a *Epochi e maestri*, comprendente anche saggi su Daumier e Delacroix. In quell'occasione Einaudi avrebbe proposto una seconda antologia con gli scritti sull'Impressionismo, costituita da una collazione di saggi importanti come quello introduttivo agli *Archives* e passi dalle monografie su Cézanne e Pissarro, oltre a saggi usciti in riviste italiane e francesi. Sembra però un pensiero di Castelnuovo – più che di Einaudi – la specifica che «ordinata cronologicamente, questa raccolta non vorrebbe costituire un doppione del *Da Manet a Lautrec*²³, ma fornirebbe anzi una traccia per ripercorrere, in un modo che, mi sembra, potrebbe essere molto avvincente, le tappe degli studi e del pensiero di Venturi sull'Impressionismo e del suo lungo e personalissimo rapporto con quegli artisti». Il libro prospettato da Castelnuovo in questa

lettera (fig. 2) è insomma concettualmente organizzato in modo ben diverso dal volume dedicato ad Adolfo, in cui era prevalso un ordinamento secondo la cronologia degli argomenti trattati (lo stesso che dieci anni più tardi Gianfranco Contini darà al 'Meridiano' degli scritti di Longhi), dando maggior rilievo all'evoluzione del pensiero di Venturi intorno alla pittura dell'Ottocento. L'idea non dev'essere piaciuta ad Argan, tanto che Castelnuovo replica, in risposta a delle obiezioni (non conservate) di Argan: «l'opera era stata pensata originariamente con un carattere leggermente diverso, cioè come raccolta di scritti – anche lunghi – su un particolare tema. Penso anche io che la grande importanza dell'opera del Venturi nella indagine e nella sistematizzazione storiografica di quel fondamentale momento dell'arte moderna risulterebbe molto bene ove fosse possibile riunire gli scritti che seguono le più importanti tappe del suo pensiero e del suo lavoro su questi temi»²⁴. Assume quindi un senso molto profondo una brevissima nota affogata nei verbali del mercoledì, quando, riguardo a *Pittura e miniatura* di Toesca, Castelnuovo specifica che «il libro rimane tale e quale»²⁵, senza manipolazioni o aggiornamenti, demandati a una bibliografia ragionata capitolo per capitolo, tutto sommato insolita nelle pratiche editoriali del tempo: sono noti, per esempio, i pesanti interventi autoriali che, proprio all'Einaudi, Elio Vittorini operava sulle traduzioni degli autori stranieri, non solo a livello microtestuale, ma anche con veri e propri tagli e riscrittture²⁶. Ma non andava nemmeno tanto distante da quell'approccio la proposta di Carlo Ludovico Ragghianti, nel 1949, di pubblicare *Industria artistica tardoromana* di Alois Riegl tradotto da Licia Collobi, ma tagliando il quinto capitolo, ritenuto troppo tecnico e specialistico, da sostituirsi con un meno filologicamente rispettoso riassunto²⁷.

Di raccolte di testi e antologie, del resto, si parla molto nelle riunioni Einaudi: è una formula che permette di radunare in forma organica un discorso frammentato in saggi brevi ed è allo stesso tempo un modo per offrire un contatto diretto con i testi. Per questo Castelnuovo si mostra generalmente riluttante all'idea di dover tagliare un'opera antologica, come nel caso, il 20 maggio 1964, di un'antologia della letteratura egizia antica, che per ragioni non meglio chiarite è stata affidata in lettura a lui e a sua moglie. È una lettura a suo giudizio «straordinariamente interessante», anzi, aggiunge la Frigessi, «anche abbastanza commovente». Ma alla domanda di Bollati se fosse possibile una riduzione, Castelnuovo fatica a percorrere quella strada: «È una scelta larga ma di ogni periodo sono scelti i testi fondamentali. Io

ho l'impressione che si possono togliere cento pagine su millecento»²⁸.

L'impegno più consistente, però, riguarda l'antologia degli scritti di Otto Pächt, la cui elaborazione di protrae, come si è detto, per oltre un decennio. Per Castelnuovo il lavoro di Pächt aveva giocato un ruolo fondamentale: una lettura insolita, suggeritagli da Ilaria Toesca e Carlo Berelli quando ancora seguiva le lezioni di Longhi a Firenze²⁹. Quel mondo così distante dalle «ricostruzioni stregonesche e clamorose» del suo maestro gli aveva infatti rivelato «un'eccezionale ricchezza di idee e di scoperte proposte senza alcuna retorica»³⁰. Per questo riteneva fondamentale che il lavoro dello studioso austriaco fosse meglio conosciuto, nel momento in cui stava progettando per Einaudi di pubblicare «opere importanti che introducessero nel dibattito culturale metodi e problemi propri della storiografia artistica»³¹.

Si ricava un'eloquente sintesi di come sono andate le cose da una lettera a Fossati del 30 gennaio 1974, quando il progetto sembra prossimo a ripartire: «Molti anni fa» scrive «non ricordo esattamente quando, ma mi sembra nel '67 [in realtà 1966], proposi in consiglio di pubblicare una raccolta di saggi di Otto Pächt, che consideravo uno dei massimi storici dell'arte dei nostri giorni. La proposta fu approvata». La questione era stata quindi approfondita, tanto che Castelnuovo era persino andato a Vienna, in visita all'illustre studioso, per scegliere quali testi includere nella raccolta: «Presi allora contatto con Pächt, andai a trovarlo approfittando di un viaggio a Vienna ed effettuammo una scelta degli scritti da includere nella raccolta, seguendo il criterio del valore e della attualità delle proposte e delle applicazioni metodologiche. Così come l'avevamo concepito, il libro doveva andare nella collana di storia dell'arte. Sarebbe stato uno di quei testi di rilevante valore 'metodologico' che avrebbero dovuto accompagnare i volumi di carattere più manualistico». In un primo tempo, Castelnuovo aveva pensato a una raccolta che avesse come filo conduttore gli studi sulla miniatura, a cui far seguire un secondo volume di testi metodologici³², incontrando però il disappunto di Pächt, che non gradiva essere presentato come uno specialista di miniatura, ma con una silloge di più ampio spettro³³. Senza mezzi termini, Castelnuovo scriveva nel 1974 che Pächt «resta un modello di storia dell'arte che dovrebbe essere conosciuto in Italia, meno spettacolare, ma non meno intelligente di quello offerto da Panofsky». Lo studioso ricordava in particolare il saggio su Fouquet e quello sugli *Early Italian Nature Studies* apparsi sul «Journal of the Warburg Institut», che avrebbero fatto parte della raccolta

insieme a quelli su Renato d'Angiò e i Van Eyck, su Pisanello e, infine, sulla miniatura: «Ogni volta da un argomento che può sembrare specialistico si sviluppa con ricchezza e una sorprendente capacità 'diramante', una problematica di gran livello che arriva a presentarti un momento storico capitale sotto aspetti nuovi, partendo proprio da un'analisi delle opere d'arte che si sviluppa dal livello dell'indagine stilistica ad altri non superiori ma diversi, aprendo prospettive inedite sulla cultura di un certo momento, sull'immagine dell'uomo, della società e della storia (è quanto avviene per esempio nel saggio su Fouquet)».

CONSULENTE E LETTORE

Appaiono chiari, quindi, l'attenzione e gli scrupoli con cui Castelnuovo intende il lavoro di consulente: un lettore attento, minuzioso nelle analisi ma rispettoso dell'integrità dei testi che propone o che approva, ai quali raramente suggerisce di apportare modifiche o aggiornamenti. Prima che consulente, infatti, Castelnuovo è un vorace e arguto lettore, curioso e aggiornato e come tale mosso, oltre che da profonde convinzioni di metodo e da una chiara idea del panorama degli studi, dal desiderio di rendere altri lettori partecipi delle scoperte che più lo hanno entusiasmato. Dalla corrispondenza, infatti, ci si rende conto che il 'pubblico ideale' che egli ha in mente coincide spesso con il profilo del Castelnuovo lettore.

Va in questo senso un breve passo di un'intervista in cui Italo Calvino, pur non citandolo apertamente, si riferisce a Castelnuovo: «Conosco un ottimo storico dell'arte, uomo di vastissime letture, che fra tutti i libri ha concentrato la sua predilezione più profonda sul *Circolo Pickwick*, e a ogni proposito cita battute del libro di Dickens, e ogni fatto della vita lo associa con episodi pickwickiani. A poco a poco lui stesso, l'universo, la vera filosofia hanno preso la forma del Circolo Pickwick in un'identificazione assoluta. Giungiamo per questa via a un'idea di classico molto alta ed esigente». In questo passaggio, facevano notare Maria Monica Donato e Massimo Ferretti, Castelnuovo «agli occhi dello scrittore era diventato l'incarnazione stessa di 'come leggere' (piuttosto di 'perché')»³⁴. La casa editrice, da questo punto di vista, costituiva un luogo ideale per soddisfare una curiosità onnivora e mai unidirezionale. Lo studioso stesso, non a caso, ricordava che «un giorno della settimana i libri nuovi appena sdognati erano presentati su un tavolo in una stanzetta accanto allo studio dell'editore. Mi precipitavo a guardarli e a riservarmene alcuni, avevo anzi proposto di marcarne alcuni con il timbro 'ufficio

arte'; fui severamente ripreso da Carlo Fruttero che mi ammonì non esserci all'Einaudi (di quel felice tempo) nessun ufficio particolare: i libri erano a disposizione dei consulenti interessati a leggerli e a parlarne»³⁵.

La collaborazione einaudiana, oltretutto, chiedeva al consulente Castelnuovo di muoversi e misurarsi con una sequenza di argomenti disparatissimi fra loro, specialmente fra i libri stranieri sottoposti in lettura, molti giunti attraverso l'Agenzia Letteraria Internazionale (ALI), e di elaborare a sua volta delle proposte che, a prescindere dai propri campi di competenza specifica, andassero a colmare delle lacune nel panorama della saggistica italiana. Può capitare così, per esempio, che un giovane medievista si trovi a dover giudicare, come primo incarico, un volume sulle antichità della Giordania³⁶. Non è infrequente, poi, che partecipando alle riunioni del mercoledì l'orizzonte del consulente editoriale sconfini oltre il proprio ambito specifico e che talvolta egli intervenga con poche battute, ma sufficienti per confermare o meno un orientamento dell'assemblea. È il caso della riunione del 6 ottobre 1965, dove si discute animatamente dell'idea di fare un'edizione della *Summa* di Tommaso d'Aquino, proposta da Guido Davico Bonino (insieme a edizioni di Paolo Diacono, Salimbene e Jacopo da Varagine), e in cui alle obiezioni di Franco Venturi («È un testo assolutamente inutile!»), di Vivanti («Rischiamo di fare dei classici morti») e di Calvino («Ci fosse gente che lo studia in modo nuovo»), controbatté la necessità di pubblicare il testo «proprio per demistificarlo. E va letto in chiave di storia della cultura, tenendo conto di quello che ha significato. Ci vuole insomma lo storico delle idee»). Castelnuovo, forse non convinto, insieme a Calvino, della possibilità di farlo in modo assolutamente asettico (anche per la Frigessi «è difficile oggi pubblicarlo con distacco») replica laconico: «Mi domando proprio perché di tanti testi di filosofia medioevale si debba proprio fare San Tommaso!»³⁷. Oppure, quando Bollati prospetta la possibilità di inserire nella «Nuova Universale Einaudi» due opere di Benedetto Croce, delle quali occorre chiedere i diritti a Laterza, Castelnuovo caldeggiava, con Vittorini e Ponchiroli, *La storia del regno di Napoli* anziché *L'estetica* o la *Teoria e storia della storiografia* (sostenute da Frigessi, Massimo Mila e Norberto Bobbio)³⁸, per poi difendere, nella medesima riunione, *La cultura olandese del Seicento* di Huizinga³⁹.

Ciononostante, Castelnuovo ha sempre ben chiari i parametri da seguire e le letture che mancano nella formazione dei nuovi storici dell'arte, lamentando anzi, in alcune lettere a Paolo Fossati

(nel frattempo assunto come redattore nel 1963), una linea editoriale non sempre intellegibile da parte della casa editrice: ancora il 1° febbraio 1970, da Losanna, chiedeva all'amico e collega, «quale sia il tipo di libro che potrebbe essere utile alla casa editrice in questo momento (che non sia cioè di peso). So bene che la risposta potrebbe essere: libri buoni, o anche libri importanti, o infine libri nuovi, ma queste qualifiche variano a seconda dei parametri scelti *und über Parameter ist die Rede!*».

Anche nei momenti in cui sembra ci sia un maggiore sbandamento, Castelnuovo tiene sempre dritto il timone sui punti di interesse maggiore, riproponendo libri che già in precedenza erano stati sottoposti all'Einaudi. È il caso, per esempio, della proposta di edizione della *Histoire de l'Architecture* di Auguste Choisy, pubblicata dalla Librairie Georges Baranger nel 1929, un libro di cui già Bruno Zevi aveva proposto nel 1949 un'edizione parziale, limitata alla sola architettura greca, corredata da un proprio saggio di medesimo argomento. Se però Zevi aveva proposto quell'operazione perché mancava agli studenti delle facoltà di architettura un testo di studio su quei temi, per Castelnuovo è un buon motivo per la sua edizione il fatto che si tratti di «un classico della teoria costruttivista», per il quale pensa di affidare l'introduzione a Zevi o Pevsner, in cui «c'è la storia della tecnica della costruzione, non degli architetti»⁴⁰. E i «cambiamenti delle tecniche» sono anche alla base del giudizio favorevole su *Prints and Visual Communication* di Ivins, un libro che parla della stampa «come informazione, non solo la stampa d'arte»⁴¹.

In poche battute, com'è di prassi in questo genere di giudizi Castelnuovo deve offrire al contemporaneo una sinossi dei contenuti e un parere sull'opportunità o meno della pubblicazione: il che vuol dire formulare sia un giudizio di merito sul libro, sia sulla possibilità di armonizzarlo o meno nel catalogo della casa editrice. La critica d'arte contemporanea non incontra di certo il suo favore: il *Picasso* di John Berger, a suo giudizio, è «libro molto originale, pamphlet non filisteo; è un libro che si può smontare, ma non val la pena di farlo»⁴², mentre *Art Now* di Herbert Read «non mi piace proprio per niente. Scorre, ma non lo farei»⁴³.

Netta è anche la posizione negativa nei confronti dell'*Histoire de l'Art* data alle stampe da Elie Faure fra il 1919 e il 1921, su cui nel 1964 aveva riportato l'attenzione una nuova edizione da parte dell'editore Pauvert: «Il Faure (medico imbalsamatore, a Parigi, negli anni '10-'25) fece per primo una storia dell'arte non europea: ottimo prosatore, di tipo lirico evocativo, tentò di rifare colla

parola la storia dell'arte come una meravigliosa avventura. Ora Pauvert lo ha rilanciato, con pre-fazione di H. Miller: ma io dico che è un rilancio che deve restare francese, nella tradizione dell'alta retorica di quel popolo»⁴⁴. Per Einaudi l'impegno di traduzione e pubblicazione di quell'opera poteva avere senso nel caso avesse risposto al bisogno di proporre, accanto a saggi di metodo, opere per una prima informazione di alto livello: era lo spirito che aveva animato, lungo tutti gli anni Cinquanta, il progetto di una storia dell'arte pensato e curato da Argan, che proprio all'inizio degli anni Sessanta aveva subito una brusca interruzione⁴⁵. Trovare tuttavia una grande opera di questo genere importabile dall'estero, adatta alle aspettative e alla preparazione dei lettori italiani, non era cosa facile. Da una parte, in casa editrice arrivavano testi che, pur di non grande qualità, avrebbero potuto colmare delle lacune del catalogo editoriale, come *I regni deserti del Perù* di Von Hagen, proposto dall'agente letterario Erich Linder: «è il solito libro di divulgazione americana, la cui prima parte descrive le scoperte archeologiche. Non ha nessun particolare pregio, tranne il soggetto. Se questi libri vanno bene commercialmente, possiamo farlo senza infamia; se non lo facciamo, la casa editrice non ci perde niente». Un giudizio sufficiente, questo, per far optare Giulio Einaudi per un netto e inequivocabile 'no'⁴⁶.

In linea di massima, le grandi opere straniere non incontrano il favore della casa editrice: non se ne trova una che soddisfi i consulenti Einaudi per taglio, linguaggio e contenuti, tanto che le preferenze vanno soprattutto a singoli volumi di ampio respiro, che traccino la storia di un periodo o di un problema storico-artistico in un dato momento. È con questo approccio che si affronta in casa editrice l'offerta di acquistare la collezione della *Pelican History of Art* pubblicata dalla Penguin e già segnalata a suo tempo da Argan: alla casa editrice era stata offerta infatti l'opzione sull'intera opera o su un gruppo di titoli, in numero non inferiore al 70% del catalogo, pubblicati o in programmazione (in tutto una sessantina, di cui alla data 1965 sono usciti i primi venticinque)⁴⁷. Castelnuovo non ha dubbi che si tratti della «migliore storia dell'arte esistente», specialmente per la presenza di alcuni volumi come il futuro *Arte e architettura in Italia 1600-1750* di Rudolf Wittkower, *The Art and architecture of the Ancient Orient* di Henri Frankfort, la *Gothic Architecture* di Paul Frankl e la *Romanesque Architecture* di Eric Fernie, ma si rende anche conto della prospettiva del pubblico italiano, meno interessato verso lo sviluppo dell'arte inglese e desideroso di maggiore dettaglio invece sulle vicende della penisola: «Possiamo ampliare

o rifare i volumi sull'arte italiana, ridurre o eliminare quelli sull'arte inglese». La questione, però, troverà una soluzione soltanto dieci anni più tardi, quando Einaudi deciderà di mettere in piedi il grande cantiere della *Storia d'Italia* e, dopo di questo, quello della sua *Storia dell'arte*.

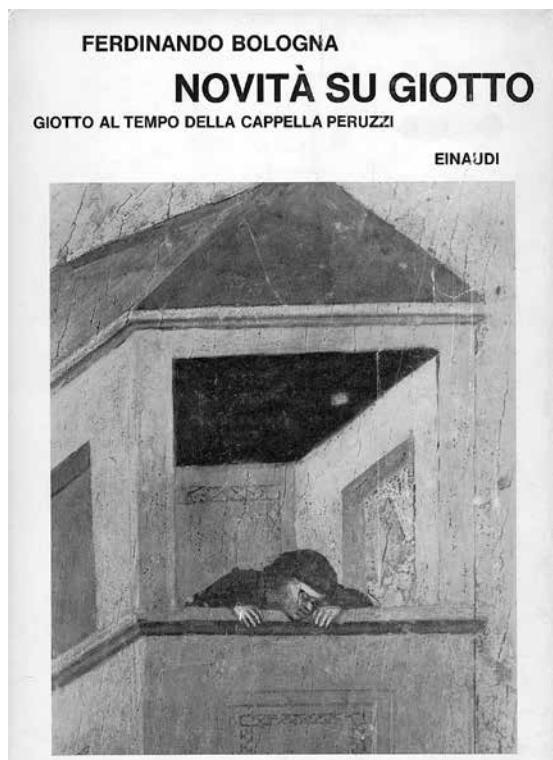
PROPOSTE

Ma la linea che Castelnuovo ha in mente va molto più in profondità: dai pareri della seconda metà degli anni Sessanta e dei primi Settanta emerge chiaramente l'intenzione di proporre libri che, al di là delle novità di settore e della necessità di integrare lacune su argomenti latitanti nelle librerie italiane, portassero delle novità di metodo senza sbandamenti nelle mode storiografiche del momento. «La sua selettiva intelligenza», ricorda Giovanni Romano, «gli fece capire a trent'anni la gravità dell'impasse in cui si veniva a trovare la storia dell'arte in Italia, ghettizzata tra longhiani, arganiani e ragghiantiani, e l'urgenza di aprire nuovi orizzonti alla disciplina, pubblicando tempestivamente i testi che potevano liberare le giovani generazioni da ogni settarismo provinciale; ne nacque, nella casa editrice Einaudi degli anni Sessanta e ancora dopo, un'imponente onda di provocazioni mirate, che sgretolarono dalle fondamenta le pigre abitudini storico-artistiche»⁴⁸.

Castelnuovo si misura dunque con lo stesso rigore con testi diversissimi, che seguono la traiettoria saettata dei propri interessi: eccolo quindi difendere e caldeggiai, nel 1962, un *David Gacobino* (non realizzato) di Antonio Del Guercio, di cui è facile immaginare il forte impianto militante. Ma militante, anche se in senso diverso, è anche il parere dato da Castelnuovo sulle *Novità su Giotto* di Ferdinando Bologna (fig. 3) nel 1968: «il testo potrà sembrare di alto specialismo e, data la situazione poco felice della storia delle arti figurative nel quadro della cultura italiana, forse lo è. Sarà bene però considerare che la restituzione di una singola opera di Dante non sarebbe un avvenimento trascurabile nella nostra storia culturale e che quando si parla di Giotto non ci si discosta da quel livello di qualità e di importanza». Castelnuovo, che aveva già accolto con grande interesse, sei anni prima, la proposta di Bologna di un libro sui rapporti fra Napoli e la Spagna nel Quattrocento⁴⁹, è perfettamente consapevole che l'apporto di dati nuovi al mondo degli studi non è motivo sufficiente per fare di un contributo scientifico di alto profilo un libro Einaudi. Ma il libro su Giotto, che sarà premiato da una certa fortuna a stampa, meritava a suo avviso di essere pubblicato come esempio di rigore e di certezza

di metodo che possono assumere, indirettamente, un ruolo militante: «Non vi sono allusioni [...] a metodologie in voga che in altri casi sono diventate piuttosto mitologie. Ciò conferma la serietà dell'autore per il quale l'abbandono di un uso troppo esclusivo degli strumenti longhiani non determina una proclamazione di assoluta disponibilità a qualsiasi esperienza». Quali fossero, per lui, le 'metodologie in voga' si può desumere da un parere successivo, quando Fossati gli sottopone un libro completamente estraneo al suo modo di intendere la storia dell'arte come *Visual Thinking* di Rudolf Arnheim, pubblicato a Berkeley nel 1969: «premetto che il libro di Arnheim non è in alcun modo un libro di storia dell'arte e che dovrebbe essere giudicato anche da uno psicologo»⁵⁰. Si capisce anche il fastidio per «certe forme eccessivamente astraenti dell'analisi, di estrazione francastelarganiana» (25 luglio 1969) in *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano* di Paul Philippot, un libro dalla vicenda travagliata, proposto da Argan e pubblicato infine nel 1970 in prima edizione mondiale da Einaudi, nella traduzione di Paola Argan: certe tendenze a parlare in astratto, a perdere di vista gli oggetti e il loro inserimento in una rete di rapporti concreti non erano nel modo di intendere la storia dell'arte di Castelnuovo ed egli non poteva fare a meno di rilevarne la presenza anche in un lavoro, come quello di Philippot, che «potrebbe essere un ottimo saggio, ricco, serio e personale».

Del resto, Castelnuovo doveva fare i conti anche con anime diverse che si muovevano nella casa editrice. Non era stato semplice fare accettare Klingender: «*Arte e rivoluzione industriale* era stata segnalata all'Einaudi da Piero Sraffa ai tempi della prima edizione inglese [1947], ma non aveva superato lo scoglio di un giudizio molto critico di Cesare Pavese, il quale trovava inutile cercare le tracce dei grandi avvenimenti storici nelle vicende di artisti e personaggi di terz'ordine. Questo era esattamente quello che più mi interessava e ci dà la misura di quanto la nostra cultura di sinistra fosse marcata dal pensiero crociano»⁵¹. Sarà la nuova edizione approntata nel 1968 da Arthur Elton a fare da viatico per un recupero del volume, che uscirà in traduzione italiana nel 1972, con un'importante introduzione di Castelnuovo⁵². A poca distanza, per altro, sempre di Klingender era uscito in lingua inglese, postumo, *Animals in art and thought to the end of the Middle Ages* (1971), che tempestivamente il nostro cerca di proporre, senza successo, a Einaudi, che invece pubblicherà il libro di Arnheim, tradotto da Renato Pedio, nel 1974. L'entusiasmo dimostrato da Castelnuovo per un libro del genere («Libro interessantissimo;



3. Copertina del libro di Ferdinand Bologna, *Novità su Giotto*, Torino, 1969.

per me lo farei subito») è dovuto all'adozione da parte di Klingender di uno sguardo di 'lungo periodo': «L'autore deve [...] prendere una posizione su questioni complesse, talune frequentemente affrontate, altre assai meno. In ogni epoca il problema si presenta a molti livelli: quali le relazioni in quel certo periodo tra uomini e animali, quali le immagini che degli animali gli artisti e gli scrittori intendevano dare e davano effettivamente, quale la funzione di queste immagini e di queste descrizioni? E quale significato attribuire al mutamento di rappresentazione, sia essa scolpita, scritta o dipinta dell'animale? Che conseguenze ha in questo campo il passare da un certo atteggiamento, quale quello del cacciatore, a quello del pastore o del contadino, o ancora a quello dello scienziato? In che modi il significato simbolico attribuito in differenti epoche ai singoli animali – vedi bestiari e simili – ha conseguenze nel processo di trasformazione e di cambiamento delle formule rappresentative?».

Ma la sintesi più emblematica della 'militanza editoriale' di Castelnuovo si trova nel sostegno senza riserve dato a *Casalesi del Cinquecento*, li-

GIOVANNI ROMANO
CASALESI DEL CINQUECENTO
L'AVVENTO DEL MANIERISMO IN UNA CITTÀ PADANA



4. Copertina del libro di Giovanni Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del Manierismo in una città padana*, Torino, 1970.

bro di esordio dell'amico Giovanni Romano (fig. 4): la famosa 'monografia di una città' non aveva soltanto il merito di portare molti dati nuovi, di «avere filologicamente sistematizzato delle selve (e anche dei sottoboschi) inesplorate», ma di offrire un caso emblematico che calava in un esempio specifico – per cui forse si può parlare di 'microstoria' – una problematica assai più ampia. La lettera che Castelnuovo invia a Fossati il 25 luglio 1969 dà la misura dell'importanza che questi attribuiva al testo: si tratta di una breve missiva scritta a mano per sopperire a un mancato contatto telefonico, in cui si avverte l'urgenza di confermare a distanza la propria posizione, forse per convincere Fossati (che non lo aveva ancora letto) dell'importanza di quello studio. Più che il tema, a interessare Castelnuovo era il metodo:

[...] empirico certo, ma coerente e ricco di possibilità. Grazie al cielo non si parla di inconscio collettivo, ma di preferenze e tendenze di committenti e di gruppi, di *status* dell'artista, di sviluppo ed esaurimento di una tradizione, delle ragioni di questo esaurimento ecc. Il tutto detto chiaramente, non in modo tortuoso e vanamente evocativo. Il rapporto messo in luce tra il soffocamento

economico della borghesia casalese da parte dei Gonzaga e lo spingersi di una tradizione culturale mi sembra esemplare, come pure promettente l'accenno alle preferenze iconografiche e stilistiche della nuova classe di funzionari e burocrati: io credo che questo sia un buon modo di fare della storia dell'arte, che il soggetto scelto, sconosciuto anche a molti del mestiere, si presti perfettamente al tipo di discorso tenuto⁵³.

Ma di quel testo si era già parlato nella riunione di mercoledì 9 giugno 1965, quando il libro era ancora una tesi di laurea su *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo* discussa con Aldo Bertini, ancora da rivedere nella forma, con «delle note ricchissime che potrebbero essere svolte in un articolo particolare e che in un libro non sarebbero necessarie». Il punto fondamentale però – oltre a sentirsi, secondo Castelnuovo, «una gran mano» e una rara serietà nello svolgere una tesi di laurea – stava nel fatto che, pur essendo un tema ristretto, «toca un problema molto dibattuto e interessante». In quella sede, poi, il parere favorevole di Castelnuovo trovava una spalla in Bollati, che a sua volta aveva letto il libro spendendo per esso parole di grande elogio: «Romano ha risistemato la pittura del Cinquecento con una sicurezza di mano eccezionale. Siamo in presenza di un grande attribuzionista, la sua capacità di lettore di quadri è eccezionale. Raccomando di assecondare Romano nel suo desiderio di rivedere la tesi, ma per evitare che ci metta altri otto anni direi di stargli alle costole⁵⁴.

Prima di arrivare a questo punto, però, il piano di Castelnuovo era già fitto di proposte che seguivano i suoi interessi di studioso e, soprattutto, davano spazio a un ampio quadro problematico della disciplina. Vi è questo approccio, per esempio, a monte dell'animato sostegno accordato al *Gotich Revival* di Kenneth Clark, che vorrebbe vedere nei 'Saggi' o nella 'Storia dell'arte' e che finirà nella 'NUE': senza essere un manuale rivolto alla didattica, si tratta per lui di «un saggio di storia del gusto e della cultura insieme», che «analizza l'architettura neo-gotica dell'Ottocento, le radici, le ragioni, lo sviluppo di questo gusto per l'architettura gotica nel periodo romantico, fino a Ruskin e alla fine del fenomeno. È scritto benissimo. È un capolavoro. In Inghilterra ha avuto un successo enorme. È una monografia perfetta»⁵⁵. Accanto alla storia del gusto e alla fortuna degli stili storici nel loro riproporsi e perpetuarsi sotto nuove forme – di cui avrebbe scritto in prima persona nell'introduzione che incidenti tecnici impedirono di inserire nel volume, pubblicato nel 1970⁵⁶ – negli interessi di Castelnuovo si sta insinuando, complice l'insegnamento universitario a Losanna a partire dal 1964⁵⁷, la sociologia dell'arte, come

traspare dal giudizio su *Georgian London* di John Summerson: «È un gran bel libro. Somerson [sic] è uno dei più acuti studiosi dell'architettura. È un conoscitore perfetto della personalità dei vari architetti. Nel ricostruirla ricostruisce la società dei loro clienti. È una felice compenetrazione di una storia artistica con una storia sociologica, fatta da un grande storico dell'arte. È un modello di come si possa fare lo storico dell'architettura legando alla storia degli architetti la storia della città. Lo proporrei per la Storia dell'arte per il suo valore di esempio metodologico»⁵⁸.

Il piano di maggior impegno che vede coinvolto Castelnuovo, però, riguarda i classici della storia dell'arte in lingua straniera, di cui offre un quadro di sintesi nella riunione del 16 marzo 1966:

Castelnuovo – Partiamo dal Novecento. Il punto fondamentale è la scuola di Vienna, la prima organica, attenta alla storia e alla storia della cultura, antipositivistica. Il Wickhoff lo consiglio. Di Riegl è importante lo studio sul ritratto di gruppo olandese (1930), e sul barocco romano, da lui scoperto: entrambi non tradotti. C'è anche un volume di scritti sparsi. Suggerirei il secondo. Dvořák (morto nel 1921) è da noi inedito, e quasi ovunque. Le sue opere sono tutte postume, corsi raccolti (ma bene) dagli allievi. C'è una *Storia dell'arte italiana* da Giotto all'inizio del Barocco, di notevole valore; e *Storia dell'arte come storia dello spirito*. È lui che ha scoperto il Manierismo. C'è infine un volume di scritti sparsi sulla nascita del naturalismo tre e quattrocentesco. Schlosser è più noto, anche per la sua amicizia con Croce. Tradotto da noi, Laterza e Comunità. Sarebbe l'ultimo da toccare. Ha fatto nel 1936 da Laterza una bellissima storia della scuola di Vienna (chiedere alla casa editrice d'origine). Rimane il più bizzarro, impazzito e divenuto nazista, Strigovsky, che vide nelle influenze orientali la nuova iconografia alto-medievale. Bisognerebbe sentire De Francovich, o Bianchi Bandinelli. Passo a Wöfflin, di cui Longanesi, Sansoni (*Rinascimento e Barocco*) e Vallecchi hanno fatto qualcosa: sono tutti introvabili. Inedito (e importante) è *L'Italia e il senso tedesco della forma*, grande comparazione formale, e gran bel libro. E se si potesse avere da Longanesi *I principi fondamentali* per la NUE... Per Warburg, non so esattamente cosa c'è, ci lavora la Nuova Italia. Di Saxl, potremmo fare una nostra ricca scelta: ci sono larghe possibilità ma ci devono essere anche problemi pendenti (Camera di San Paolo). Lo metterei nella collana di storia dell'arte. Dvořák anche. Riegl nella NUE. Il ritratto di gruppo, l'arte Barocca (NUE). Di Panofsky, *Studi di Iconologia*, sono l'atto di nascita della ricerca di arte visiva, e ancora il saggio su Dürer, infine Rinascimento e Rinascimento nelle arti occidentali. È edito a Stoccolma. Krautheimer, monografia di Ghiberti, fondamentale, o i saggi che saranno editi dalla New York University Press. Pächt, *Storia della miniatura*. Si raccomanda vivamente (cercare il saggio di Gombrich su *Tempo Presente*)⁵⁹.

I tempi dell'editoria, però, sono lunghi: un piano del genere avrebbe richiesto almeno qualche

anno. Castelnuovo ne parla ancora in una lettera a Fossati del 9 settembre 1968, che riassume un precedente colloquio relativo ai programmi per il 1969 e il 1970 (ma destinati a ulteriori slittamenti). Vi si ritrovano molti volumi già presenti nel verbale del 1966 se non prima: dai volumi Pelican di Wittkower, Franckfort e Krautheimer (a cui si aggiunge Kubler), al travagliato volume di Philipott sui fiamminghi, al *Giotto* di Ferdinando Bologna, al volume che uscirà, nel 1974, con il titolo de *Le teorie dell'arte* di Hauser, senza dimenticare Summerson (che non uscirà) e Clark. Architettura, archeologia e storia dell'arte si mescolano continuamente in queste note: fra i primi ad uscire, fra i volumi ricordati da Castelnuovo, sono *L'architettura di Michelangelo* di Ackerman (1968) e si propone già il *Palladio* che uscirà nel 1972), *L'arte greca* di Gisela Richter (1969) e appunto il *Revival gotico* di Clark (1970). Non si riuscirà invece a rispettare l'uscita, prevista per il 1970, di *A cavallo di un manico di scopa* di Gombrich (1971) e di *Norma e forma* (1973), mentre si dovrà attendere addirittura il 1975 per vedere in traduzione italiana gli *Studi di iconologia* di Panofsky, con prefazione di Giovanni Previtali. Stesso destino, come si è visto, avranno i saggi di Pächt e «una raccolta di scritti di [Alberto] Graziani curata da Arcangeli». C'è sempre Castelnuovo, naturalmente, dietro la pubblicazione in traduzione italiana di *Painting in Florence and Siena after the black Death* di Millard Meiss, un libro che era già passato in casa editrice, dove però si era temporeggiato a lungo. Eppure Castelnuovo scrive a Davico: «Il testo è assai bello e metodologicamente interessante. Potrebbe andare sia per la collana di storia dell'arte sia per i paperbacks», ma fin da subito ne prospetta una versione economica, direttamente per la PBE.

Il promemoria di Castelnuovo a Fossati ricordato poco sopra, però, è di particolare interesse, insieme alla tempestiva replica di Fossati, perché mette a fuoco le 'linee di tendenza' da seguire per i testi di storia dell'arte, insieme all'esigenza di un programma a lunga scadenza dei volumi da acquistare presso la Penguin. La risposta di Fossati (11 settembre 1968) è illuminante circa la linea da seguire. I volumi indicati, infatti, ponevano non pochi problemi – dal reperimento delle immagini alle questioni di traduzione – non trascurabili di fronte a un impegno di quel genere e a un numero di testi acquistati e da diluire con un ritmo sostanzioso: «Diciamo sei opere l'anno: due Pelican, tre saggi di metodo o classici, un paio di 'giovane critica' (i Castelnuovo, i Bologna ecc.), cioè quei libri da fare subito via via che si presentano. A questo punto il lavoro futuro dovrebbe essere ridurre gli

acquisti, in modo da digerire in quattro-cinque anni le opere che abbiamo, e poi entrare in una fase di coordinamento più libero tra acquisti e pubblicazione. Tu mi chiedi di linea di tendenza. Io sono per colmare i vuoti di metodo, cioè fornire quei classici indispensabili o estetologicamente o per risultati specifici. La formula se vuoi è generica, e va integrata con i Giotto di Bologna che via via compariranno, ma vuol dire che, con rarissime eccezioni, lascerei andare altrove l'informazione e l'aggiornamento più spiccioli».

Questo naturalmente non significava un ridursi del flusso di libri proposti e mandati in lettura a Castelnuovo o a Fossati. Anche i tempi si dilateranno rispetto ai quattro-cinque anni previsti. L'ALI, però, continua a mandare libri che richiedono di essere visionati e vagliati. Nuove voci e nuove idee premono alla porta. Non sembra che la svolta di Giulio Einaudi a favore della contestazione studentesca abbia influito più di tanto sulle proposte di carattere storico-artistico della casa. Le sole 'rivoluzioni' su cui si appunta l'attenzione sono infatti quelle del Sette e dell'Ottocento. Sotto questo profilo merita leggere il parere su *The Absolute Bourgeois* di Timothy J. Clark, il libro sull'arte francese intorno al 1848 proposto con insistenza da Lindner, in contemporanea all'uscita in Inghilterra di un secondo volume dello stesso autore, *Image of people* (edito da Einaudi nel 1978), che ne sviluppava i temi arrivando al caso Courbet. Castelnuovo offriva un'analisi organica del libro il 26 settembre 1973:

Lo scopo del libro è di chiarire le relazioni, quanto meno ambigue, tra arte e rivoluzione; in fondo, come filigrana, emerge sempre la domanda se possa esistere un'arte rivoluzionaria. Questo è un interrogarsi meritorio, ma certo non nuovo, e la risposta che solo Dada ed El Lissitsky sono stati veramente fautori (e in certo modo sono riusciti veramente a realizzare) di un'arte rivoluzionaria può anche essere vera, ma è quanto meno semplicistica. Per fortuna però il problema è esaminato storicamente e con molta verve (il libro è ben scritto e divertente) analizzando le opere, gli atteggiamenti e le reazioni di un certo numero di artisti *engagés* rispetto a quella autentica pietra di paragone che fu la rivoluzione del 1848, o meglio le due rivoluzioni, quella borghese di febbraio e quella popolare di giugno. Per Marx la differenza tra i due momenti fu, come è noto, capitale: dalle parole ai fatti, dalla confusione unanimista alla dura chiarezza della lotta di classe. Ma come hanno reagito gli artisti? [...] La ricostruzione attraverso le opere, la loro iconografia, le dichiarazioni, gli scritti, attraverso insomma quella che si può chiamare l'evidenza interna e quella esterna, degli atteggiamenti e degli orientamenti di questi uomini rivela confusione, ambiguità disillusioni. Per T. J. Clark, e la sua tesi è bene argomentata, sia Millet che Daumier, come Baudelaire e, naturalmente Delacroix, sarebbero in fondo, malgrado la loro politicizzazione, dalla parte della borghesia, men-

tre il solo Courbet sarebbe rivoluzionario e 'popolare' in modo conseguente, non solo per le sue prese di posizione pubbliche, ma per la sua concezione dell'arte, e della sua funzione e per la sua volontà di indirizzarsi a un nuovo e diverso pubblico.

Era un momento caldo, quello in cui queste righe furono scritte, per i rapporti fra Castelnuovo e la Einaudi. In casa editrice, proprio in quel giro di mesi, si è cominciato a parlare del progetto di una *Storia dell'arte*, della quale egli però non è messo subito al corrente. Dalle lettere di quel momento si percepisce un allentarsi della tensione in quel rapporto di scambio e di opinioni con la casa editrice, che arriva fino a una momentanea interruzione. Castelnuovo non nasconderà a Fossati, il 4 settembre 1974, che «riprendere la collaborazione con la casa editrice per me ha un senso se si può stabilire un contatto abbastanza frequente e un discorso continuato, altrimenti vedo meno l'interesse della cosa». In casa editrice, del resto, si stavano insinuando proposte e visioni della storia dell'arte che non coincidevano con il programma culturale che egli aveva cercato di delineare. Nella stessa lettera, infatti, ricorda che a Rhêmes si era parlato di pubblicare la *Théorie du Nuage* di Hubert Damisch e altre opere di «francastelliani di sinistra»: il *Discours, Figure* di Jean-François Lyotard, uscito a Parigi nel 1971, o la *Scénographie d'un Tableau* di Jean-Louis Schefer (1969) o qualcosa di Marcelin Pleynet. Castelnuovo non fa mistero di non essere «particolarmente ammiratore» di questi autori – con cui aveva dovuto fare i conti negli anni di insegnamento a Losanna, specie all'inizio degli anni Settanta⁶⁰ –, che a suo giudizio condiscono il discorso «alla salsa francese»⁶¹, ma riconosce che un discorso sul gruppo e su quella tendenza, in senso dialettico, poteva essere costruttivo.

Per lui, tuttavia, restavano più urgenti altri autori e altre questioni. Secondo lui, ad esempio, sarebbe stato più urgente tradurre subito *La Forme et l'Intelligible*, la raccolta postuma collazionata da André Chastel degli scritti sul Rinascimento del suo allievo rumeno Robert Klein, morto suicida a Firenze nel 1967: per Castelnuovo questo testo poteva costituire un valido pendant a Panofsky, di cui nel 1962 era stato pubblicato *The Meaning in the visual arts*⁶². La lunga nota al libro di Klein, che rapidamente verrà tradotto e pubblicato nel maggio del 1975⁶³, suona come un viatico per un giusto uso dell'iconologia:

Il libro è eccellente, estremamente ricco e pieno di punti, molte delle conclusioni o delle ipotesi di Klein sono già entrate nella problematica della storia dell'arte e

non si possono eludere. Pur essendo composto di articoli sparsi, recensioni, testi di conferenze o comunicazioni a congressi l'opera è profondamente unitario e traccia per certi aspetti le linee costitutive di una *archéologie du savoir* del Cinquecento, più controllata filologicamente (e anche diversamente articolata) rispetto a quella di Foucault. [...] Essenziale e innovatore anche per la critica al metodo dei Saggi di Iconologia [sic] di Panofsky⁶⁴. A questo proposito ci si potrebbe chiedere che cosa distingua la sua ricerca da quella di un Panofsky e di un Wittkower. In primo luogo una base filosofica diversa, non Cassirer, ma Husserl; il rapporto con la fenomenologia è vivo dovunque e permette in molti casi di intendere l'attualità di un problema. [...] È chiaro che i rapporti tra *meaning* e *intelligibile* tra loro e nei confronti della *forme* assumono valore diverso a causa del punto di partenza culturale differente.

Castelnuovo caldeggiava un'edizione in tandem con gli *Studi di iconologia* di Panofsky (pubblicati poi nel 1977), in modo da intervenire su un dialogo in corso, che i tempi dell'editoria non renderanno possibile, pur salvandosi dalla regola – crudele ma indispensabile – che l'editoria, a rischio di mietere vittime illustri, si fa anche, se non soprattutto, con i 'no'. In quel momento, del resto, altri problemi urgevano sulle scrivanie degli storici dell'arte: era il momento caldo in cui si parlava

di politiche territoriali e di un nesso inscindibile fra indagine storico-artistica e realtà geografica. Quel rapporto fra geografia e storia di cui aveva fatto scuola, per gli studi letterari, il libro di Carlo Dionisotti e che Castelnuovo raccoglierà nel saggio a quattro mani con Carlo Ginzburg su *Centro e periferia*, pubblicato nel 1979. Nel 1975, per altro, come fece notare Andrea Emiliani in rapporto alla storia dell'arte, erano nate le regioni come aree amministrative⁶⁵. Tutto questo animava le riunioni in casa editrice quando, da una costola della *Storia d'Italia*, nasceva l'idea di mettere in cantiere una *Storia dell'arte italiana*. Impresa non facile, che meriterà più mirate riflessioni, fonte di discussioni infiammate, come raccontava Castelnuovo stesso: «Mi ricordo grandi arrabbiature, Giovanni Previtali di tutti i colori, e io che dicevo 'Stiamo calmi!', mentre spezzavo una matita fra le mani»⁶⁶.

Luca Pietro Nicoletti
Dipartimento di Storia delle Arti,
della Musica e dello Spettacolo,
Università degli Studi di Milano

NOTE

I documenti citati nel saggio provengono dall'Archivio di Stato di Torino, Archivio storico casa editrice Einaudi (da qui in avanti: AE) suddivisi nelle serie 'collaboratori italiani' (CI), 'collaboratori stranieri' (CS) e 'verbali' (VE). Il dossier relativo a Enrico Castelnuovo, da cui si cita, risponde alla segnatura: AE, CI, b. 46 f. 650.

Questa ricerca deve molto ad Alessandro Del Puppo e Virginia Bertone, ma sono grato, per consigli e confronti, ad Orietta Rossi Pinelli, Erica Bernardi, Giovanni Romano. Ringrazio inoltre Enrica Pagella, Guido Castelnuovo, Paola Boccalatte e Simone Baiocco, Luisa Gentile dell'Archivio di Stato di Torino e Walter Barberis.

1. E. Pagella, *Il terzo nome del gatto*, in «Il giornale dell'arte», 178, giugno 1999, pp. 32-33. Per una testimonianza diretta da parte dello studioso: E. Castelnuovo, *La storia dell'arte*, in *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, atti del convegno (Torino 2012), a cura di P. Soddu, Firenze, 2015, pp. 335-342.

2. Cfr. *I verbali del mercoledì 1953-1963*, a cura di T. Munari, Torino, 2013.

3. Qui lo ricorda fugacemente «armato di binocolo» in compagnia di Carlo Ginzburg: E. Ferrero, *I migliori anni della nostra vita* [2005], Milano, 2009, p. 107.

4. La storia più dettagliata e documentata della casa editrice Einaudi è: L. Mangone, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, 1999, la cui narrazione tuttavia si interrompe al 1968. Sugli anni successivi vale la pena tenere conto della testimonianza di L. Baranelli e F. Ciafaloni, *Una stanza all'Einaudi*, a cura di A. Saibene, Macerata, 2013.

5. Cfr. R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, Milano, 2013, pp. 101-116.

6. Per una breve storia delle edizioni Il Saggiatore: A. Cadioli, *Sono un esploratore. Mi piace navigare nel tempo. Breve storia del 'Saggiatore'*, Milano, 1993. Su Giacomo Debenedetti consulente editoriale: Idem, *Letterati editori. L'industria culturale come progetto* [1995], Milano, 2003, pp. 113-164.

7. Sul rapporto di Federico Zeri con la Einaudi (e con Giulio Bollati in particolare): F. Zeri, *Lettere alla casa editrice*, a cura di A. Ottani Cavina, Torino, 2010.

8. Per un inquadramento della storiografia artistica italiana del secondo dopoguerra, in cui gioca un ruolo importante la saggistica Einaudi: O. Rossi Pinelli, *Le storie dell'arte dopo il '68*, in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino, 2014, pp. 473-490.

9. M. Ferretti, *Enrico Castelnuovo, storia dell'arte come circolazione*, in «Alias», 29 giugno 2014. Si veda anche:

- Idem, *La cattedrale tascabile*, in «Prospettiva», 100, 2000 (2001), pp. 93-96.
10. Cfr. Castelnuovo, *La storia dell'arte*, cit., p. 340.
 11. A. Morandotti, *Vorrei fare un libro con Del Piero, il piede di Michelangelo*, in «Il giornale dell'arte», 175, marzo 1999.
 12. *I verbali del mercoledì 1953-1963*, cit. [214], 21 dicembre 1960, p. 459.
 13. AE, CI, b. 169 f. 2515, 16 maggio 1962.
 14. Ivi, 23 settembre 1965.
 15. Cfr. Castelnuovo, *La storia dell'arte*, cit., p. 340.
 16. *I verbali del mercoledì 1953-1963*, cit. [263], 26 settembre 1962, p. 655.
 17. Sulle modalità di scrittura dei pareri di lettura Einaudi: E. Franco, *Ritratti e autoritratti*, in *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991*, a cura di T. Munari, Torino, 2015, pp. V-XIII e T. Munari, *Introduzione*, ivi, pp. XV-XXII.
 18. AE, CI, b. 170 f. 2530.
 19. Una prima proposta di un'antologia di opere di Rberto Longhi era stata avanzata da Ragghianti nel 1949 (Castelnuovo, *La storia dell'arte*, cit., p. 339).
 20. AE, CI, b. 118 f. 1749.
 21. Lettera di Giulio Einaudi ad Argan, 6 maggio 1960, AE, CI, b. 8 f. 122.
 22. AE, CI, b. 8 f. 122.
 23. L. Venturi, *Da Manet a Lautrec*, Firenze, 1952.
 24. Lettera di Enrico Castelnuovo a Giulio Carlo Argan, 7 dicembre 1961, AE, CI, b. 8 f. 122.
 25. *I verbali del mercoledì 1953-1963*, cit. [246], 28 febbraio 1966, p. 551.
 26. Cfr. G. C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, 1992.
 27. All'edizione «amputata» di Riegl fa riferimento Castelnuovo, *La storia dell'arte*, cit., p. 337. Di quel libro si parla ancora in un mercoledì (il 20 aprile 1966) in riferimento alla traduzione recente della seconda parte del libro, postuma, da parte di «un'archeologa padovana» (AE, VE, b. 5 f. 367).
 28. AE, VE, b. 4 f. 300.
 29. Cfr. E. Castelnuovo, *Pächt 1950. I primi studi italiani sulla natura*, in O. Pächt, *La scoperta della natura. I primi studi italiani [1950]*, Torino, 2011, pp. XIII-XXX.
 30. Ivi, p. XIII.
 31. Ivi, p. XIV.
 32. *Ibidem*.
 33. *Ibidem*.
 34. M. Ferretti e M.M. Donato, *Premessa*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa, 2012, pp. IX-X.
 35. Castelnuovo, *La storia dell'arte*, cit., p. 339.
 36. Si tratta di G. Lankester Harding, *The Antiquities of Jordan*, London, 1959.
 37. Verbale 6 ottobre 1965, AE, VE, b. 5 f. 343.
 38. Verbale 7 aprile 1965, AE, VE, b. 5 f. 329.
 39. *Ibidem*.
 40. *I verbali del mercoledì 1953-1963*, cit. [209], 16 novembre 1960, p. 431.
 41. *Ibidem*.
 42. Verbale 2 febbraio 1966, AE, VE, b. 5 f. 356.
 43. Verbale 9 febbraio 1966, AE, VE, b. 5 f. 357.
 44. Verbale 25 novembre 1964, AE, VE, b. 5 f. 316.
 45. Cfr. M. Panzeri, *Cronaca di una storia dell'arte italiana*, in *L'intellettuale mal temperato. Scritti in onore di Paolo Fossati*, a cura di M. Panzeri, Torino, 2015, pp. 21-31; sul progetto di Previtali e Zeri si veda anche A. Galansino, *Giovanni Previtali. Storico dell'arte militante*, in «Prospettiva», 149-152, gennaio-ottobre 2013 [2015], pp. 293-333.
 46. Verbale 17 febbraio 1965, AE, VE, b. 5 f. 323.
 47. Verbale 7 aprile 1965, AE, VE, b. 5 f. 329 e 15 dicembre 1965, AE, VE, b. 5 f. 350.
 48. G. Romano, *Dalle cattedrali ad Asterix*, in «L'Indice dei libri del mese», 1° luglio 2014.
 49. Probabilmente un incunabolo del futuro *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, del 1977. Dal verbale di mercoledì 20 aprile 1966 si apprende che Bologna aveva proposto per i 'Saggi' anche uno studio sul trionfo della Morte di Palermo (AE, VE, b. 5 f. 367).
 50. In *Centolettori*, cit., pp. 293-294.
 51. Pagella, *Il terzo nome del gatto*, cit.
 52. Riedita in E. Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni*, Torino, 1985 (poi Pisa, 2007).
 53. Parzialmente pubblicato in Galansino, *Giovanni Previtali*, cit., p. 290.
 54. Verbale 9 giugno 1965, AE, VE, b. 5 f. 334.
 55. Verbale 17 febbraio 1965, AE, VE, b. 5 f. 323.
 56. Il 21 luglio 1970, stando a una lettera di Fossati a Castelnuovo, il volume risulta in bozze, ma per un disguido tecnico Castelnuovo non riceve le bozze in tempo per scrivere l'introduzione, che gli era stata chiesta entro il 1° settembre per procedere con la stampa (Castelnuovo a Fossati, 9 ottobre 1970).
 57. Si veda la testimonianza di Castelnuovo stesso in S. Pinto e M. Lafranconi, *Gli storici dell'arte e la peste*, Milano, 2006, pp. 217-220.
 58. Verbale 7 aprile 1965, AE, VE, b. 5 f. 329.
 59. Verbale 16 marzo 1966, AE, VE, b. 5 f. 362.
 60. Ivi, pp. 217-220.
 61. Cfr. Pinto, Lafranconi, *Gli storici dell'arte e la peste*, cit., p. 218.
 62. Cfr. E. Castelnuovo, M. Ghelardi, *97 Battle Road*, in E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive [1955]*, Torino, 1996, pp. XVII-XXXVIII.
 63. R. Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna [1970]*, prefazione di André Chastel, Torino, 1975.
 64. Si riferisce al saggio *Considerazioni sui fondamenti dell'iconografia [1963]*, ivi, pp. 387-411.
 65. Cfr. Pinto, Lafranconi, *Gli storici dell'arte e la peste*, cit., pp. 181-183.
 66. Ivi, p. 183.