

# OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

8 - 2013

*Studi*

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

*Fondato da*

MARIA MONICA DONATO (†)

*Direttore*

MASSIMO FERRETTI

*Direttore editoriale*

ANTONELLA CAPITANIO

*Comitato scientifico*

MICHELE BACCI, PAOLA BAROCCHI (†), XAVIER BARRAL I ALTET,  
ENRICO CASTELNUOVO (†), CLAUDIO CIOCIOLA, MARCO COLLARETA,  
FRANCESCO DE ANGELIS, FLAVIO FERGONZI, JULIAN GARDNER,  
MAX SEIDEL, SALVATORE SETTIS

*Redazione*

CHIARA BERNAZZANI, GIAMPAOLO ERMINI,  
MONIA MANESCALCHI, ELENA VAIANI

MONIA MANESCALCHI

*Ricerche iconografiche, cura dell'apparato illustrativo, impaginazione e grafica*

*Sono accettati nella rivista contributi in italiano, francese e inglese. In vista della pubblicazione, i testi inviati sono sottoposti in forma anonima alla valutazione di membri del Comitato scientifico e di referee, selezionati in base alla competenza sui temi trattati.*

*Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.*

# OPERA · NOMINA · HISTORIAE

*Giornale di cultura artistica*

8 - 2013

*Studi*



Rivista semestrale *on line*  
<http://onh.giornale.sns.it>

Scuola Normale Superiore  
PISA

Pubblicazione semestrale *on line*  
Direttore editoriale: Antonella Capitanio  
Autorizzazione Tribunale di Pisa n. 15/09 del 18 settembre 2009

<http://onh.giornale.sns.it>  
[onh.redazione@sns.it](mailto:onh.redazione@sns.it)

ISSN 2036-8755  
Opera Nomina Historiae [*on line*]

## SOMMARIO

*In apertura*

\*\*\*

MARIA MONICA DONATO

*'Costruita dai suoi cittadini'. La cattedrale di Pisa: storie e domande intorno a un monumento (quasi) millenario* 1

*Bibliografia ragionata di Maria Monica Donato*

a cura di MATTEO FERRARI 49

GIULIA AMMANNATI

*Le iscrizioni sulle campane di Santo Spirito al Morrone e di Santa Maria della Tomba a Sulmona fuse per Celestino V* 59

GIAMPAOLO ERMINI

*A margine del Repertorio. Novità e precisazioni sulla cappella Cacciaconti alle Serre di Rapolano e sui sedi di Mattia di Nanni in Palazzo Pubblico a Siena* 77

GIACOMO GUAZZINI

*Due questioni pistoiesi: una Gloria di san Tommaso d'Aquino nella chiesa di San Domenico ed un'ipotesi per Antonio di Borghese, pittore pisano* 135

LEA DEBERNARDI

*Il ciclo quattrocentesco del castello della Manta. Considerazioni sull'interpretazione iconografica, nuove acquisizioni* 175

ELIANA CARRARA

*Lettere vasariane ritrovate (con missive di Giovanni Battista Busini, Ascanio Condivi e altri artisti a Lorenzo Ridolfi)*

Appendice: Note d'archivio su Pancrazio da Empoli, di VERONICA VESTRI 277

*In memoriam*

MICHELE BACCI, ALESSIO MONCIATTI

*Enrico Castelnuovo (Roma, 1929 - Torino, 2014)* 329



«Insegnava sfogliando un libro, in treno, in trattoria.  
Insegnava col silenzio, con le citazioni mai pedanti, con gli occhi»

Maria Monica Donato, su Twitter, il 15 giugno 2014



ANDREA PISANO, *Madonna del latte*. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



ENRICO CASTELNUOVO  
(Roma, 1929 - Torino, 2014)

MICHELE BACCI, ALESSIO MONCIATTI

Enrico Castelnuovo era un fine intellettuale prestato alla scienza e all'insegnamento. Con la smorfia di un sorriso Enrico avrebbe riprovato la definizione come pomposa e generica, ma tuttavia abbastanza ampia da poterlisi adagiare, lui che per acutezza e dottrina la sapeva sempre più lunga di quanto lasciasse intendere al suo interlocutore: gli occhiali, troppo grandi e spesso inclinati sul naso, non bastavano però a schermare la vivida consapevolezza che scintillava negli occhi.

L'amore di parlar d'altro per dire quello che andava detto era la forma esteriore che assumeva l'alchemico composto della sua intelligenza, della sua dottrina, delle sue vastissime letture. Il dono della citazione letteraria, sempre appropriata e mai pedante, non era uno strumento estrinseco ma strutturale del suo interesse per le manifestazioni della natura e della cultura umane, segnato profondamente, per quanto pudore avesse nel parlarne, dalle vicende belliche e familiari vissute da adolescente a Roma. La storia dell'arte era il campo d'elezione per indagare e studiare fenomeni che non potevano mai essere isolabili o limitati, così come essa non aveva metodi e aspetti presupposti e fissi. Molti erano i sentieri degni di essere esplorati nello studio della produzione e della recezione delle opere, nella comprensione per analogia dei contesti e dei fenomeni sociali, nella composizione dinamica della geografia artistica come parte della geografia umana. Quest'ultima era insieme fisica e culturale, si concentrava nell'interesse per le aree marginali e di passaggio, declinava temi di ben più ampio respiro nel dibattito culturale, ad esempio quello di *Centro e periferia*.

L'interesse per le culture non facilmente classificabili, composite e nelle quali poter riconoscere ciò che unisce punti di partenza lontani si formò con l'uomo, in anni di presunte purezze prima e di rigorose conversioni poi. Nel 1951 si laureò a Torino con Anna Maria Brizio, studiosa di arte antica e piemontese in particolare – ma anche autrice di *Ottocento, Novecento*, un

inno all'arte francese contemporanea scevro da ogni nazionalismo o novecentismo –, con una tesi su Andrea Pisano, un toscano, dove fortissime erano le aperture verso la Francia. L'originalità di quel punto di vista avrebbe segnato tutta la vita e la ricerca di Castelnuovo, sempre convinto che 'i frutti puri impazziscono', parafrasando il titolo di uno dei libri che negli ultimi anni consigliava di leggere oltre i presunti limiti disciplinari.

Già durante la preparazione della tesi entra in contatto con Roberto Longhi dal quale subisce una fascinazione profonda, che tante volte ha avuto modo di raccontare. Quello che incontra Castelnuovo all'inizio del magistero fiorentino è il Longhi di *Proposte per una critica d'arte* (1950) e di *Stefano fiorentino* (1951), già proiettato anche verso *Qualità e industria in Taddeo Gaddi* (1959). Le occasioni di quegli anni, segnati anche dalla frequentazione familiare di Toesca e dalla conoscenza dell'ambiente parigino, e i consigli dello stesso Longhi consentiranno a Castelnuovo di mettere a fuoco argomenti e temi guida della sua ricerca, un indirizzo decisivo verso le frequentazioni di studio più care.

Su «Paragone» esce nel 1954 la recensione alla mostra *Vitraux de France*, che, allestita per la cura di Louis Grodecki al Musée des Arts Décoratifs quando Castelnuovo è borsista in riva alla Senna, costituisce una vera rivelazione per quella tecnica appassionante, che ormai indaga da protagonista nel 1958 quando recensisce *Vetrate italiane* di Giuseppe Marchini. D'altronde, l'inseguimento di Stefano e la ricerca del superamento, della contaminazione e della diffusione della lezione giottesca e della pittura toscana al di là dei suoi confini è all'origine anche dell'interesse per *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, uscito 'solo' nel 1962. Proprio Longhi lo aveva avviato a studiare quella singolare officina, un soggetto 'a cavallo di due culture', in cui la figuratività peninsulare entrava in contatto con quella nordica e offriva un fertile terreno di indagine per chi cercasse la genesi dello stile 'internazionale' o, come voleva lo Schlosser, dell'arte di corte. Memore anche della fascinazione nel definire la fisionomia di una terra nuova per la storia dell'arte, che riconosceva anche ne *La pittura e la miniatura in Lombardia* di Toesca, le ricerche su *Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, come dal significativo sottotitolo, non compongono una monografia d'artista come si è soliti intenderla, ma si esplicitano in una trattazione che magistralmente sa focalizzare l'attenzione sulle problematiche dell'arte sospendendo in secondo piano gli elementi esterni.

Meno ricordate, e in genere sottovalutate come prova di studioso e come 'palestra' per fissare la salda competenza dell'ancora giovane Castelnovo, sono le molteplici e ampie collaborazioni ad alcune delle maggiori opere enciclopediche e di alta divulgazione che segnarono la seconda metà degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo: dall'edizione rinnovata del *Grande Dizionario Enciclopedico UTET* (1954-1962) all'*Enciclopedia Universale dell'Arte* (1958-1966), dai *Maestri del colore*, la raccolta a fascicoli ideata ancora da Longhi per Fratelli Fabbri editori, al *Dizionario Biografico degli Italiani* dell'Istituto Treccani. La rilevanza e l'impegno quantitativo di queste collaborazioni è facile da riscontrare nella bibliografia pubblicata in calce a *La cattedrale tascabile* del 2000 (della quale è auspicabile il completamento), ma ancor più rilevante appare la diversità dei temi trattati, da quelli italiani, non solo medievali, a quelli europei, dalle voci generali, ad esempio *Arte gotica*, alle singole schede di artista o storico (*Toesca* nel *GDE* già nel 1962). Nei *Maestri del colore*, oltre a tornare sui temi cari di Andrea Pisano e di Matteo Giovannetti, organizza e declina ripetutamente il suo sguardo sul *Gotico internazionale (nei paesi tedeschi; in Francia e nei Paesi Bassi; in Europa)*, su cui era tornato a scrivere anche negli ultimi tempi.

I 'suoi' temi sono nitidamente rappresentati dal progetto di *Civiltà nell'arte*, che esce per Zanichelli nel 1960, e alimentano la prima stagione della felice collaborazione con Giulio Einaudi. Nel 1964 prende avvio sotto la sua direzione la *Biblioteca di storia dell'arte*, con *Arte e Umanesimo a Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico* di André Chastel. Le disponibilità dell'editore e le frequentazioni personali permetteranno di far seguire a stretto giro testi di Rudolf Wittkower (*Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, 1964), di Henri Focillon (*L'arte dell'Occidente*, 1965), di Viktor Lazarev (*Storia della pittura bizantina*), ma anche la riedizione de *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, a comporre un elenco, fin troppo noto per essere continuato, «di opere importanti di grandi storici dell'arte che riguardassero vasti problemi, momenti cruciali della storia dell'arte» (da *Ricordi di Pietro Toesca*, 2011), ovvero di «solidi libri specialistici, ma leggibili con profitto anche dall'honnête homme» (dalla *Postfazione* di *La cattedrale tascabile*). Castelnovo non mirava a comporre alcun canone, né tanto meno un proprio canone, di gusto, di metodo o di artisti, sentiva l'urgenza di esplorare e illustrare nelle più disparate direzioni i diversi strati e i tanti volti della storia dell'arte, nel-

la lucida consapevolezza dell'*impasse* a cui i serragli delle 'scuole' stavano costringendo la disciplina.

Per decenni e diverse generazioni di storici dell'arte italiani quei volumi sono stati delle singole autentiche rivelazioni, ma forse solo a distanza di tempo si è in grado di coglierne la sostanziale alternatività rispetto all'impulso a ricollocare l'opera d'arte al centro dell'attenzione dello storico e del critico, che quegli anni pure generarono, e che più di tutti andrà conducendo il vicino e amico Giovanni Previtali, ancora entro l'alveo della tradizione longhiana (*Giotto e la sua bottega* è del 1967). Al fine, fu la valutazione delle qualità formali intrinseche all'opera a confermare Previtali nella determinazione di una presunta data di inizio per quelle che poi sarebbero state riconosciute come le caratteristiche identificanti dell'arte italiana; e dunque ad ignorare nella *Storia dell'arte italiana* edita in una diversa stagione della Einaudi tutto ciò che si era fatto nei secoli precedenti in quella che sarebbe stata l'Italia. D'altronde, il moltiplicarsi degli interessi e dei punti di vista ha segnato le distanze e la freddezza di Castelnuovo rispetto a quella che è stata – ed è – una delle battaglie irrinunciabili per la specificità della storia dell'arte: la centralità dell'opera da studiare nella sua realtà formale oltreché materica. Come sa chi lo ha visto o ascoltato sul campo, Castelnuovo conosceva in profondità le opere, le leggeva e le amava come 'pezzi'; tuttavia nei suoi scritti questo aspetto è sempre stato come velato e relegato in secondo piano. In lui c'era come una ritrosia nell'accettare il corpo a corpo con l'oggetto-opera, una sorta di pudore che evitava un possibile disagio metodologico in chi descriveva l'importanza che gli aspetti tecnico-manuali avevano per Focillon, ma al contempo si preoccupava «di mantenere ciò che può avere valore operativo, avendo cura di non conferire ai singoli elementi un ruolo dominante per evitare al massimo la schematizzazione e le spiegazioni privilegiate» (dalla *Prefazione* all'edizione italiana di *Vie des formes* nella Piccola Biblioteca Einaudi). Alla fine, anche in questo Castelnuovo dimostrava di aver fatto suo l'insegnamento dell'amato Montaigne, che, ad esempio *De la modération*, avvertiva che «nous pouvons saisir la vertu de façon qu'elle en deviendra vicieuse, si nous l'embrassons d'un desir trop aspre et violent [...] L'immodération vers le bien mesme, si elle ne m'offense, elle m'estonne et me met en peine de la baptiser» (*Essais*, I/XXX).

Negli anni Sessanta e nella loro fertilità vanno riconosciute anche le radici di alcuni dei temi cruciali per gli sviluppi della ricerca che matureranno

nel decennio successivo, il clima del dibattito culturale che fu certo influente anche per Castelnovo, ma da solo non determinante. Crediamo riduttivo ricondurre temi e interessi come quello per 'gli aspetti sociali della storia dell'arte' che lo avrebbero appassionato e accompagnato a lungo entro i meri termini dell'ideologia o dell'impegno intellettuale che segnarono quegli anni. Del resto non mancarono a Castelnovo occasioni circostanziate di riflessione in quel senso, ad esempio dopo l'uscita della *Storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser con l'*Introduzione ad Arte e rivoluzione industriale* di Francis Klingender (1972). In questa e negli altri saggi che comporranno *Arte, industria, rivoluzioni* (1985), il determinismo tendenzialmente schematico e sovrastrutturale del suggestivo percorso tracciato dallo storico ungherese, con il quale ricordava di aver avuto modo di discutere per *Il Manierismo* (1965), è ricondotto alla generale necessità, all'urgenza, di «dare una risposta [...] sul problema storico 'arte e rivoluzione industriale'», ovvero su «che cosa avviene agli elementi di un dato sistema simbolico-formale [...] di fronte alla mutazione radicale dei modi e dei rapporti della produzione, dei suoi canali di diffusione, dei suoi metodi e dei suoi valori?». L'esito di quella riflessione non ha orientato Castelnovo a formulare un paradigma, ma verso «un progetto di storia dell'arte quanto più globale possibile, che permettesse di affrontare, senza prenderlo di fronte, un simile problema», allargando gli aspetti da considerare e nella convinzione che avesse una rilevanza e una verità storica e storico-artistica il percorrere per vie parallele i grandi avvenimenti e i rivolgimenti economico-sociali, le opere e le vicende dei personaggi dell'arte. Castelnovo ritorna d'altronde esplicitamente sulla consapevolezza dei rischi di ogni rispecchiamento o induzione diretti nella *Nota all'edizione italiana di Patterns of Intention (Forme dell'intenzione)* di Michael Baxandall. Commentando il 'Principio di Bourguier' come la ricerca di «terreno comune su cui si potessero misurare elementi diversi come arte e società», sosteneva che queste ultime «erano costruzioni analitiche non omologhe, e che mentre ciò che era chiaro e controllabile ad un alto livello di generalizzazione, poteva tuttavia causare confusione a livello di particolari complessi, sì che conveniva lavorare su elementi mediani tra arte e società come la cultura o i fattori istituzionali dell'arte».

Elemento mediano tra arte e società è indubbiamente il ritratto, nel trattare del quale sono dichiarate le attenzioni per il contesto dove si dipana la sua storia produttiva e tipologica. Il filo conduttore de *Il significato del*

*ritratto pittorico nella società*, compreso nel 1973 della *Storia d'Italia* Einaudi, risiede nel «chiedersi in cosa il ritratto sia un elemento caratteristico della storia italiana o meglio [appunto] come questa storia appaia se la si consideri da questo punto di vista». Nel verificare, ad esempio, come le strutture di una società borghese come quella fiorentina del Trecento risultassero meno incentivanti la diffusione del genere di quanto non lo fossero quelle di una autocrazia o di una monarchia, Castelnovo non tende a stabilire alcuna regola sociale o di committenza né, altresì, a comporre una storia di artisti o di opere: come pare gli avesse rimproverato Previtali, non parla neppure della *Gioconda*.

Dopo essere stato assistente presso l'Università di Torino con Aldo Bertini, nel 1964 Castelnovo approda a Losanna per avviare l'insegnamento di Storia dell'arte medievale. Nel 1966, divenuto ordinario, terrà la lezione inaugurale della *Faculté des lettres* su *Les Alpes carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques au XV<sup>e</sup> siècle*. È la formalizzazione di un'altra delle sue grandi osservazioni storiche e l'apertura di un inedito filone di ricerca. La profonda e appassionata conoscenza delle Alpi, verso le quali era attratto anche dell'aver a lungo vissuto in città di quell'area, gli permette di porre con lucidità anche il «problema delle frontiere, del modo di tracciarle, di immaginarle, di viverle [che] è mi sembra, un problema chiave della storia dell'arte [...] e mi riferisco non solo alle frontiere fisiche, ma anche a quelle figurate, metaforiche e anche a quelle metodologiche» (dalla *Postfazione* di *La cattedrale tascabile*). Nei territori alpini la *kunsttopographie* si fonderà con le ricerche sul gotico internazionale, ad esempio nel 1986 con *I mesi di Trento. Gli affreschi di Torre Aquila e il gotico internazionale*, e alimenterà indagini che lo accompagneranno a lungo, fino al catalogo del Museo del Tesoro della cattedrale di Aosta, la sua ultima fatica, passando per la mostra *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450* del 2002 nello stesso Castello del Buonconsiglio. E tuttavia non avrà il tempo di sintetizzarle nel libro d'insieme che a più riprese aveva avviato a scrivere e che avrebbe potuto compiutamente esprimere l'emblematicità dell'argomento per il binomio carissimo di italiano/europeo, e segnatamente di medioevo italiano e medioevo europeo: mai avversativo, anzi inscindibile ai suoi occhi.

Losanna è stata per Castelnovo un luogo d'elezione, dove si sarebbe trasferito con la famiglia. Solo dopo molte titubanze, e non senza rimpianti

col senno di poi, la lasciò nel 1979 per assumere la cattedra di Storia dell'arte medievale di Torino. La mostra *Giacomo Jacquerio e il gotico internazionale* di quell'anno gli offriva l'occasione per rinnovare la collaborazione con Gianni Romano, allora soprintendente e già redattore presso Einaudi, e per riprendere e declinare entro un più vasto orizzonte i suoi *Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte* (1961) e gli interessi regionali, che lo avrebbero portato ad organizzare anche *Cultura figurativa e architettonica negli stati del re di Sardegna (1773-1861)*. Fu tuttavia un entusiasmo momentaneo, in un contesto nel quale Castelnuovo, ricorderà spesso in seguito, non si trovava a suo agio, non riconosceva più l'atmosfera della neo istituita (nel 1961) Scuola di perfezionamento in Storia dell'arte nell'università divenuta di massa, e ne identificava i difetti nell'architettura di Palazzo Nuovo, per lui sentina e specchio della nequizia dei tempi.

Era risoluto a richiedere il rientro a Losanna quando arrivò la chiamata alla Scuola Normale di Pisa, perorata da Paola Barocchi e da Salvatore Settis, che già lo avevano invitato a tenere dei seminari, ricordati come superbi e rivelatori da chi ebbe modo di ascoltarli.

Alla Scuola Enrico ritrovava una dimensione organizzativa e umana confacevole al suo temperamento e capace di assecondarlo nella sua indomita vocazione internazionale. Con una continuità e sistematicità che difficilmente gli sarebbero state concesse altrove, ebbe modo di far passare al palazzo della Carovana i maggiori storici dell'arte europea. Con inviti mirati o all'interno di seminari a tema, ad esempio quelli sugli smalti, risuonarono nelle aule pisane le voci di Michel Laclotte, a cui è sempre rimasto legato dall'antica amicizia avignonese, e di André Chastel, di Roland Recht e di Willibald Sauerlander, di tutti i più rappresentativi conservatori del Louvre, per ricordarne solo alcuni. Sembrava allora scontato ciò che il passare del tempo e l'allontanamento accademico ci fa riconoscere come unico.

L'arrivo di quel longhiano anomalo, 'aperto in senso storico e sociale', di grande cultura e vasti interessi, la cui versatilità lo sottraeva da facili categorizzazioni e che non inseguiva la forma immaginifica della scrittura restitutiva del maestro, preferendo una prosa sempre nitida ed esatta, mai sofisticata o artificiosa, coincise con l'uscita di *Arte delle città, arte delle corti*, un nuovo contributo di geografia artistica, delineata attraverso la lente dei diversi contesti di committenza e l'indagine delle loro eventuali implicazioni stilistiche. Per *Il Duecento e il Trecento de La pittura in Italia* di Electa, uscito

nel 1986, Castelnuovo seppe invece mettere insieme una schiera di giovani studiosi che avrebbero segnato i decenni seguenti nei rispettivi ambiti e che compongono un panorama ancora oggi insuperato della produzione pittorica peninsulare per quei due secoli, ovvero attraverso le *Mille vie della pittura italiana*, per reagire, seppur con le inevitabili forzature delle partizioni geografiche, ad un «indirizzo storiografico dove i grandi protagonisti, siano essi centri o singoli artisti, che sono considerati rappresentare la linea vincente e aprire le porte dell'avvenire, fanno attorno a loro terra bruciata».

Come aveva saputo fare in Svizzera, anche a Pisa furono intensi e generosi gli scambi e le collaborazioni con gli organi statali di tutela, che allora potevano vantare non pochi studiosi di vaglia fra le loro fila. Il Camposanto monumentale, ancora alle prese con la riparazione dei danni bellici, fu l'epicentro di tale collaborazione, capace di offrire materiali anche per altri filoni di indagine che allora si coltivavano alla Scuola, dal collezionismo alla memoria dell'antico. Il *Camposanto di Pisa*, curato insieme a Clara Baracchini e uscito nel 1996 per i tipi di Einaudi ne è il risultato forse più visibile, anche se molti altri furono gli studi e gli stimoli per gli allievi; non meriti di essere dimenticata la mostra sarzanese del 1992, *Niveo de Marmore. L'uso del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*.

Nel 1987 uscì *L'Artista* compreso ne *L'uomo medievale* di Le Goff. L'interesse per l'artista, tanto fascinoso quanto fuorviante soprattutto per la storiografia dell'arte italiana post idealista, viene rivolto «ai molti che nell'ombra fanno la storia» per discutere l'immagine, che «poco corrisponde alla verità», del loro «partecipare al grande sforzo collettivo di esaltazione della fede». Era fresca l'eco dell'epocale convegno di Rennes del 1983 (*Artistes, artisans et production artistique au Moyen-Age*) e Castelnuovo usciva dal cantiere di studio per molto aspetti esemplare e insuperato sulla cattedrale di Modena, con fra gli altri Adriano Peroni e Arturo Carlo Quintavalle (*Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, 1984), e a partire dalla Scuola aprì un nuovo fertile filone di ricerca da coltivare: prima con il convegno *L'artista medievale*, del novembre 1999 a Modena, con la collaborazione di Maria Monica Donato ed Enrica Pagella, allieva a Torino, poi con l'avvio del 'Corpus delle firme' (*Repertorio delle opere firmate nell'arte italiana. Medioevo e Rinascimento*) subito coordinato dalla stessa Donato, quindi con due anni di seminari dedicati che sarebbero andati a comporre *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale* del 2004. Negli anni che considerava i più felici del



suo insegnamento Castelnuovo era riuscito a costruire intorno a sé una comunità scientifica e amicale di persone diverse per storia, temperamento, interessi e metodi di ricerca. Nell'alveo del seminario non era il 'maestro che si legge', ma il maestro che sapeva farsi compagno per partecipare alle discussioni fra protagonisti della formazione altrui.

Molti di noi si erano scontrati con il tentativo, sempre fallito, di riordinare la raccolta di diapositive che albergava nello studio pisano e che raccoglieva, fra l'altro, una rara collezione di vetrate. Erano le tracce dei seminari e degli approfondimenti che avevano preceduto l'uscita di *Vetrate medievali. Officine tecniche maestri* (1994), sintesi della ricerca avviata nei primi anni Cinquanta e che carsicamente aveva percorso i decenni successivi. La 'tecnica difficile', come ebbe a definirla, fu quella che più costrinse lo studioso a misurarsi con i modi, e i relativi problemi, della produzione e a considerare i condizionamenti imposti, a partire dalle possibilità dei materiali e dalle facoltà tecnologiche. La posta in gioco gli era chiarissima e tuttavia il suo interesse rimase sempre prudentemente intellettuale e fenomenologico: non si azzardò mai a desumere dall'evidenza di un caso una categoria generale, piuttosto erano sempre le opere ad essere scelte per esemplificare un problema tipico e individuato. Memorabili sono le pagine dedicate alla trattativa o al rapporto fra pittore e maestro vetraio, e tuttavia Castelnuovo non provò mai a sfruttare le opportunità di conoscenza che delle opere, e di quelle complesse in particolare, offrivano i restauri e le viepiù sofisticate tecniche diagnostiche. La sua moderazione lo rendeva cauto, e diffidente, rispetto alla positiva (presunta) esattezza delle loro conclusioni, sempre lontane dalla storia.

L'insegnamento pisano ha abbracciato un ventennio, fino al 2004 con la nomina a professore emerito, e forse più di tutto si identifica nell'impresa di *Arti e storia nel Medioevo*, ideata e curata con Giuseppe Sergi ancora per Einaudi. La volontà esplicita era di «esplorare l'ampio terreno su cui le esperienze delle due discipline (storia e storia dell'arte) si incontrano», senza fare una storia dell'arte medievale troppo condizionata dalla storia né una storia che lasciasse semplicemente più spazio all'uso dei documenti figurativi. I quattro volumi usciti fra il 2002 e il 2004 sono intessuti di tutte le coordinate della ricerca castelnuoviana, dalle dinamiche temporali alla dimensione spaziale, dalle occasioni figurative allo studio della produzione, dalla ricezione dell'opera alla consapevolezza storiografica. Quest'ulti-

ma in particolare era sempre irrinunciabile, nel ricondurre o collocare tutti i fenomeni entro il più vasto quadro della storia culturale, ma anche per conoscere e saper valutare gli strumenti secondari dei quali la ricerca non poteva non avvalersi.

I seminari degli ultimi due anni di insegnamento a Pisa furono dedicati allo studio delle mostre d'arte, un tema oggi di moda ma allora pionieristico. Valorizzando gli ultimi studi di Francis Haskell sulle esposizioni di pittura antica, presentati nelle Lezioni Comparettiane tenute alla Scuola Normale sul finire del 1999, Castelnuovo colse lucidamente, e in lineare coerenza con il suo percorso intellettuale, che le mostre potessero essere un prisma attraverso il quale osservare più fenomeni 'sociali' e, forse soprattutto, confrontare il divenire della ricerca storico-artistica, che dello strumento e/o dell'occasione 'mostra' si è sempre servita, fino a diventarne ormai vittima. E tuttavia, come al solito rifuggiva da ogni determinazione eccessiva, sempre pronto a richiamare con ironia come lo stesso Haskell ricordasse che Proust aveva permesso al morente Bergotte di conoscere la vera arte attraverso la *Veduta di Delft* di Vermeer esposta ad una mostra di per sé inutile.

La misura e l'amore del paradosso, la vasta cultura e la levità sono stati il lucido abito intellettuale di Castelnuovo, mai dismesso anche negli ultimi anni segnati da fastidi fisici e da dolori personali. Ma erano anche l'intima convinzione e l'ultimo baluardo dello scienziato, il tratto del professore, del maestro e dell'"amico". Insieme alle conoscenze, le suggestioni e le occasioni di crescita, innumerevoli per molti, il suo primo insegnamento restava quello di non prendersi troppo sul serio, che evidentemente non era un invito al divagare o alla superficialità, anzi il modo, il suo e forse l'unico, per far acquisire consapevolezza che tutto era interessante. Lo spirito acuto, l'intelligenza mobile e gli interessi di studio mai banali non consentono di descrivere la statura dello studioso attraverso i singoli portati, le convinzioni o le opinioni su fatti, persone o opere specifici. Egli ha saputo percorrere con levità i sentieri più noti della storia dell'arte e aprirne con esattezza, semplicità e sintesi di nuovi mai tentati prima. Che ora molti di questi appaiano scontati e ovvi è prova della qualità dello storico: certo uno dei maggiori prodotti dalla seconda metà del Novecento, uno di quelli per i quali ci si può interrogare, anche senza esserne stati allievi, sul peso e l'importanza che i suoi scritti hanno avuto nella nostra formazione.

A chi gli chiedesse, vuoi con ammirazione, vuoi con pedanteria o burbanza, perché e che cosa avesse scritto in un anno o nell'altro, su questo o quell'argomento, capitava sovente che rispondesse, sornione, che si era dimenticato. Aveva ben chiara la distinzione fra persona e studioso e non gli piacevano i monumenti e gli elenchi dei titoli, anche se aveva accolto con sollievo la nomina lincea. Il profilo nitido di Focillon delinea al fine lui stesso: «un uomo che seppe porre dei problemi che ci riguardano ancora, e che fu capace di comunicare i termini, le poste in gioco, le vie e le *impasses* della propria riflessione con una immediatezza e una ricchezza di angolature non consueta agli specialisti, una categoria in cui non amava collocarsi». Come ancora osservava per *Vie des formes*, siamo certi che i suoi testi non «sembrano aver finito di spiegare le proprie potenzialità e capacità di attrazione e di stimolo. E questo è il caso per il suo autore che fu *in primis*, un maestro straordinario».



Pubblicato *on line* nel mese di dicembre 2016

Copyright © 2009 **Opera · Nomina · Historiae** - Scuola Normale Superiore

Tutti i diritti di testi e immagini contenuti nel presente sito sono riservati secondo le normative sul diritto d'autore. In accordo con queste, è possibile utilizzare il contenuto di questo sito solo ad uso personale e non commerciale, avendo cura che il testo e/o le fotografie non siano modificati in alcun modo.

Non ne è consentito alcun uso a scopi commerciali se non previo accordo con la redazione della rivista. Sono consentite la riproduzione e la circolazione in formato cartaceo o su supporto elettronico portatile ad esclusivo uso scientifico, didattico o documentario, purché i documenti non vengano modificati e conservino le corrette indicazioni di paternità e fonte originale.