

**Intervista a Enrico Castelnuovo,  
con una nota biografica e una prolusione**

a cura di Michele Tomasi

Reti Medievali Rivista, 16, 1 (2015)

*<<http://www.retimedievali.it>>*



Firenze University Press

## **Intervista a Enrico Castelnuovo, con una nota biografica e una prolusione\***

a cura di Michele Tomasi

### **Nota biografica**

Enrico Castelnuovo (Roma 1929 - Torino 2014) è stato uno dei più importanti storici dell'arte italiani del Novecento. Dopo essersi laureato all'Università di Torino con una tesi su Andrea Pisano, sotto la guida di Anna Maria Brizio, Castelnuovo si trasferì a Firenze per studiare con quello ch'egli riconobbe sempre come il suo maestro, Roberto Longhi. Longhi lo spinse a lavorare sul pittore viterbese Matteo Giovannetti, attivo alla corte pontificale di Avignone nel Trecento. Le ricerche sul tema confluirono prima nella tesi di specializzazione (1954) e poi in un volume pubblicato dall'editore Einaudi nel 1962: *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura*

\* L'idea di intervistare Enrico Castelnuovo è venuta da Paola Guglielmotti e Gian Maria Varanini, qualche anno fa. Una lista di domande è stata concordata tra l'intervistatore, l'intervistato e la redazione di Reti Medievali. Enrico Castelnuovo aveva pensato in un primo tempo di rispondere alle domande per iscritto. I suoi molteplici impegni, questioni di salute e altre di carattere lo portarono a rinviare a lungo l'impegno. Nella tarda primavera del 2014, infine, si decise di procedere a un'intervista tradizionale, a viva voce. Ancora una volta, però, gli impegni di Castelnuovo, cui si aggiunsero quelli di Michele Tomasi, rallentarono il lavoro. La scomparsa improvvisa di Castelnuovo il 15 giugno non ha permesso di portare a termine l'intervista, né di sottoporgli la versione messa in pulito della parte già realizzata. Di comune accordo, Tomasi e la redazione hanno deciso di pubblicare il testo, anche in questa forma ridotta rispetto al progetto previsto, dato che esso presenta una forte coerenza tematica e un vero interesse per la ricostruzione del percorso intellettuale di uno dei maggiori storici dell'arte italiani del Novecento. Si è giudicato opportuno fornire al lettore anche una nota biografica perché risulti più comprensibile la traiettoria complessiva di Castelnuovo.

Di seguito all'intervista si pubblica il discorso d'insediamento come professore ordinario di Enrico Castelnuovo all'Università di Losanna, pronunciato il 28 maggio 1970. Questo testo, cui Castelnuovo stesso allude nell'intervista, è particolarmente utile per comprendere la posizione intellettuale e ideale dell'autore negli anni di cui si parla nel corso della conversazione e rende felicemente qualche tratto del suo carattere.

in *Provenza nel secolo XIV* (nuova ed. riveduta e ampliata, Torino 1991). In questa monografia d'artista assai atipica l'autore proponeva un'ampia ricostruzione del peculiare clima culturale avignonese, entro il quale aveva potuto dispiegarsi il genio singolare di Matteo Giovannetti, e rivalutava in modo definitivo il contributo dell'esperienza di Avignone al corso dell'arte europea dei secoli XIV e XV. Nel libro si trovano *in nuce* molti dei temi che l'autore avrebbe poi coltivato per tutta la vita: la sensibilità per i momenti di rottura e per gli spazi di frontiera, l'interesse per i committenti e per il ruolo delle corti, la curiosità per lo statuto degli artisti e per le vie di circolazione della cultura, la pari attenzione accordata alle fasi di produzione e di ricezione delle opere d'arte. La pubblicazione del *Matteo Giovannetti* consolidò in modo decisivo la fama del giovane studioso, che un paio d'anni dopo ottenne la sua prima cattedra all'Università di Losanna, dove insegnò dal 1964 al 1983. Gli anni losannesesi furono quelli dell'incontro con Pierre Bourdieu e della perlustrazione sistematica delle possibilità, dei limiti e dei riferimenti intellettuali di una storia sociale dell'arte, di cui Castelnuovo parla ampiamente nell'intervista. I saggi più rilevanti dell'autore su questi argomenti furono poi riuniti nel volume *Arte, industria, rivoluzione. Temi di storia sociale dell'arte*, Torino 1985 (Pisa 2007<sup>2</sup>).

A Losanna Castelnuovo mise a fuoco e scandagliò anche un'altra problematica che gli fu cara, quella della geografia artistica, del significato delle frontiere e dei rapporti tra centro e periferia. Il saggio appunto intitolato *Centro e periferia*, scritto con Carlo Ginzburg e pubblicato in *Storia dell'arte italiana*, I, *Materiali e problemi*, 1, *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 283-352, è diventato rapidamente un classico e un riferimento ben al di là dell'ambito storico-artistico. Le esperienze del Piemonte e della Svizzera portarono Castelnuovo a saggiare le potenzialità interpretative della geografia artistica soprattutto sul banco di prova dell'arco alpino, che sin dagli anni Sessanta gli parve uno spazio propizio alle ibridazioni e agli scambi. Avviato con l'articolo *Les Alpes carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques au XV<sup>e</sup> siècle*, in «*Études de Lettres*», 10 (1967), pp. 13-26, questo filone di ricerche sfociò più tardi nella grande mostra su *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, organizzata a Trento nel 2002 con Francesca de Gramatica. Sono proprio gli anni attorno al 1400, quelli del cosiddetto gotico internazionale, che parevano a Castelnuovo particolarmente significativi in quanto fase di rottura, di cambiamento di paradigma, e insieme di più forte circolazione di artisti, di opere, di cultura. L'attenzione per l'area alpina e per il gotico internazionale s'intrecciano già nel libro su *I mesi di Trento. Gli affreschi di Torre Aquila e il gotico internazionale*, Trento 1986, che inaugurò una lunga collana di volumi curati e introdotti da Castelnuovo su centri, monumenti, collezioni del Trentino, che spaziano dall'oreficeria alla scultura lignea, dalla pittura murale agli arazzi, e passano dagli edifici medievali, sacri e profani, all'urbanesimo barocco. Nello stesso spirito egli collaborò all'organizzazione di mostre che illustravano dinamiche analoghe nelle Alpi occidentali: *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, Torino 1979 (con Gianni Romano) e

*Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, Torino 2006 (con Elena Rossetti Brezzi ed Enrica Pagella).

Sempre negli anni Sessanta, l'interesse per le Alpi si tradusse anche in un'originale riflessione sulla riscoperta e la rivalutazione parallela, nel Settecento, delle Alpi e dell'architettura gotica (*Alpi gotiche*, in «Rivista storica italiana», 89, 1967, pp. 182-194). Castelnuovo avrebbe poi costantemente perseguito l'analisi della ricezione e dell'interpretazione dell'arte medievale dopo il medioevo, accumulando per esempio contributi sui padri fondatori della disciplina (Pietro Toesca, Henri Focillon), ricostruendo la fortuna dei primitivi o delle cattedrali, analizzando il ruolo delle esposizioni di arte medievale nella definizione di una certa immagine del passato. Su quest'ultimo tema ha curato, con Alessio Monciatti, *Medioevo/Medioevi. Un secolo d'esposizioni d'arte medievale*, Pisa 2008. Questa costante attenzione alla posterità dell'arte medievale derivava dalla sua ferma convinzione che per capire le opere fosse necessario percorrere tutte le strade, sia quelle a monte degli oggetti e dei monumenti – le vie della produzione, sia quelle a valle – le vie della ricezione.

Sul versante della produzione, Castelnuovo ripensò spesso alcune domande che poneva nella prolusione losannese, studiando il mestiere, la cultura, lo statuto, la percezione degli artisti. Tra i suoi contributi maggiori su questi argomenti basti ricordare l'ampia e originale sintesi su *L'artista*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Bari 1987, pp. 235-269, e il volume da lui curato intitolato *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Bari 2004. La consapevolezza che la dimensione fabbrile è sempre centrale nel fare artistico lo rendeva poi particolarmente sensibile ai problemi delle tecniche artistiche. Di questa sensibilità è prova il suo ininterrotto lavoro sull'arte della vetrata, cui cominciò a dedicarsi sin dai primi soggiorni in Francia negli anni Cinquanta, in stretto dialogo con Louis Grodecki, uno dei maestri di questo campo di studi. Le ricerche di Castelnuovo culminarono nella pubblicazione del magistrale panorama sulle *Vetrature medievali. Officine tecniche maestri*, Torino 1994 (Torino 2007<sup>2</sup>).

Molte di queste attività si dispiegarono a Pisa. Dopo un breve, ma importante, passaggio all'Università di Torino (1979-1982), Enrico Castelnuovo fu infatti chiamato alla Scuola Normale Superiore, dove insegnò dal 1983 fino al suo pensionamento, nel 2004. Vi allacciò rapidamente stretti legami con i colleghi, alla Scuola, all'università, in sovrintendenza. Il volume curato con Clara Baracchini su *Il camposanto di Pisa*, Torino 1996, basterà qui a ricordare quanto questi legami furono fruttuosi. Come si vede, i suoi interessi, eccezionalmente ampi, andavano ben oltre quelli che furono i suoi soggetti prediletti, e si rinnovavano nel confronto continuo con nuovi ambienti e nuovi interlocutori. Castelnuovo si interessò così anche alla storia del ritratto, ai rapporti di dare e avere tra arte italiana e arte europea nel periodo gotico, al ruolo delle grandi istituzioni del campo artistico, come i musei, al disegno industriale, alla pittura italiana trecentesca. Una sua bibliografia completa fino al 1999 è edita in appendice a *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000 (pp. 396-403).

Ma oltre che con i libri e gli articoli scientifici e con i corsi, Enrico Castelnuovo insegnò in molti altri modi: con i testi di alta divulgazione che, lungo tutto il corso della sua carriera, scrisse per enciclopedie, dizionari, collane destinate al grande pubblico; con gli articoli pubblicati nella stampa quotidiana («La Stampa»), settimanale (il domenicale di «Il Sole 24Ore») o mensile («L'Indice dei Libri del Mese», di cui fu, nel 1984, uno dei fondatori), articoli che presentavano una mostra, discutevano un libro, intervenivano su una questione dibattuta; con la sua attività di consigliere autorevole presso Einaudi, che su sua iniziativa pubblicò, a partire dagli anni Sessanta, libri che contribuirono a rinnovare e allargare gli orizzonti della storia dell'arte in Italia, facendo conoscere Michael Baxandall, Henri Focillon, John Michael Montias, Erwin Panofsky; con le mostre, dato che fu tra gli organizzatori di alcune esposizioni memorabili. Qui si citano ancora, oltre a quelle menzionate qui sopra o nelle note dell'intervista, solo alcune delle pubblicazioni maggiori, per dare un'idea della sua insaziabile curiosità. Gli storici conoscono senz'altro assai bene i volumi da lui curati con Giuseppe Sergi, *Arti e storia nel medioevo*, 4 voll., Torino 2002-2004, ma Castelnuovo diresse anche *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986 e *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1990, presso Electa; la *Storia del design industriale*, 3 voll. Torino 1989-1991, edita dallo stesso editore; con Bruno Toscano, il *Dizionario della pittura e dei pittori*, 6 voll., Torino 1989-1994, ancora presso Einaudi.

Per non appesantire ulteriormente questa nota biografica, non si menzionano qui le numerose traduzioni – francesi, tedesche, spagnole, inglesi – dei suoi scritti. Si segnalano invece alcuni ricordi di Castelnuovo apparsi di recente o di prossima pubblicazione. La diversità delle voci, la varietà delle sedi aiuterà a cogliere la statura veramente internazionale di uno studioso acuto, colto, divertente, generoso, le cui qualità non erano certo velate (*au contraire*) dal pudore e dall'*understatement* che lo caratterizzavano: M. Ferretti, *Enrico Castelnuovo, storia dell'arte come circolazione*, in «Il manifesto. Alias domenica», 29 giugno 2014; G. Romano, *Dalle cattedrali ad Asterix. Un ricordo di Enrico Castelnuovo*, in «L'Indice dei Libri del Mese», 31 (luglio-agosto 2014), p. 2; M. Laclotte, *Enrico Castelnuovo (1929-2014)*, in «Revue de l'Art», 185 (2014), 3, p. 69; C. Piccinini, *Enrico Castelnuovo (1929-2014)*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 57 (2014), 227, pp. 327-329; M. Tomasi, *Enrico Castelnuovo (Rome, 1929 - Turin, 2014)*, in «Bulletin monumental», 173 (2015), 1, pp. 3-4; M. Bacci, A. Monciatti, *In ricordo di Enrico Castelnuovo (Roma 1929 - Torino 2014)*, in *Medioevo. Natura e figura. Atti del convegno internazionale di studi* (Parma 20-25 settembre 2011), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, in corso di stampa. Si veda anche A. Giovannini Luca, A. Pierobon, *Per una storia sociale dell'arte: bilanci, esperienze, prospettive. Intervista a Enrico Castelnuovo*, in «Contesti. Rivista di microstoria», 1 (2014), 1, pp. 159-178.

## Intervista

### 1. *Formazione: l'interesse per la storia dell'arte medievale*

#### 1.1. *Come è nato il Suo interesse per la storia dell'arte medievale? Quali sono state le Sue prime esperienze di studio e di ricerca in questo campo?*

A Torino c'erano due meravigliosi storici e il mio interesse per la storia ne è stato molto incrementato. Uno era il medievista Giorgio Falco, l'altro era Walter Maturi, uno studioso del Risorgimento; entrambi avevano delle grandi capacità narrative, di intrattenere, interessare il pubblico, che era composto da otto, dieci studenti. Quando sono andato a Firenze per il perfezionamento ho seguito i corsi di Delio Cantimori che erano ovviamente di primissimo ordine. Lì il problema era che bisognava mettersi nei primi banchi, dato che nei secondi banchi non si sentiva nulla, perché Cantimori parlava nella barba; ma se si stava nei primi banchi si era interrogati, e interrogati con malizia, dato che Cantimori conosceva le opinioni politiche degli allievi! Stimavo e temevo Cantimori, al punto che ho finito per passare l'esame con un altro docente!

È stata poi la lettura de *La società feudale* di Marc Bloch, consigliata da Falco per un esame, a far precipitare il mio interesse per il Medioevo. La mia curiosità andava però ai documenti monumentali. Ero a cavallo tra storia e storia dell'arte, e trovavo più interessante, o forse più facile, o forse più stimolante, o forse più divertente cercare le vestigia del passato nei resti di un monumento.

#### 1.2. *Qual era l'ambiente torinese del secondo dopoguerra, all'epoca dei Suoi studi? Quali esperienze e contatti l'hanno segnata di più allora?*

L'ambiente torinese era molto vivace, si sentiva parlare di cose che non si conoscevano. Ricordo in particolare le conferenze all'Unione culturale<sup>1</sup> sui problemi di metodo nelle scienze esatte, tenute da Adriano Buzzati-Traverso, Piero Buzano, Nicola Abbagnano<sup>2</sup>.

Le esperienze che mi vengono in mente per prime sono le prime grandi mostre che ho visitato, quella sulla scultura pisana del Duecento, la mostra sulla pittura fiamminga del Quattrocento organizzata dai Ragghianti a Palazzo Strozzi<sup>3</sup>, o una mostra fiorentina in cui erano esposti i sette-otto Cézanne

<sup>1</sup> Associazione culturale fondata a Torino nell'immediato dopoguerra da un gruppo d'intelletuali antifascisti. Cfr. M. Quirico, *L'unione culturale di Torino. Antifascismo, utopia e avanguardie nella città-laboratorio (1945-2005)*, Roma 2010.

<sup>2</sup> Adriano Buzzati-Traverso (Milano 1913-1983) è stato un esponente di primo piano della prima generazione di genetisti e biologi molecolari in Italia; Piero Buzano (Pinerolo 1911-Lecce 1993), matematico, a lungo docente al Politecnico di Torino.

<sup>3</sup> *Mostra della scultura pisana*, Pisa, Museo di San Matteo, luglio-ottobre 1946 e maggio-ottobre 1947; *Mostra d'arte fiamminga e olandese dei secoli XV e XVI*, Firenze, Palazzo Strozzi, maggio-ottobre 1947. Il testo allude a Carlo Ludovico Ragghianti (Lucca 1910-Firenze 1987) e a sua moglie Licia Collobi Ragghianti, entrambi storici dell'arte.

che appartenevano a Charles Alexander Loeser, una delle prime che vidi<sup>4</sup>. Allora seguivo a Torino i corsi di Anna Maria Brizio, che per un anno o due fece lezione sulla storia della scultura pisana del Duecento e del primo Trecento. Quel che mi aveva colpito era stato poter vedere i pezzi dei pulpiti da vicino, avevo trovato gli elementi del Battistero di stupefacente potenza e bellezza. Ne nacque quantomeno un vivo interesse per la storia dell'arte monumentale in Toscana. Già allora mi appassionavano i rapporti con l'Occidente. Seguendo supinamente Longhi<sup>5</sup> trovavo noiose le opere bizantineggianti del Duecento, ma avevo una forte curiosità per i rapporti tra Giovanni Pisano e gli avori parigini. Attraverso la Toscana e il Piemonte, per via della frontiera, la mia attenzione era rivolta all'Occidente. In quegli anni credo di aver letto anche Focillon, ma non ne sono certo<sup>6</sup>. Nessun libro di storia dell'arte mi fece però l'impressione che mi aveva fatto la *Società feudale*. Un libro così, che ti scombina, è l'ultimo libro di Peter Brown, *Per la cruna di un ago*<sup>7</sup>, che parla di che cosa sia stata la ricchezza nella tarda antichità, vista da principio come un elemento utile che poteva cambiare la vita degli uomini. Brown parte dall'interrogazione di Gesù Cristo, dal suo invito a vendere tutto, e analizza poi le varie interpretazioni che ne sono state date, da Ambrogio a Agostino; anche i pagani avevano questi problemi. È uno di quegli studi storici che ti fanno capire meglio la produzione figurativa.

1.3. *In molte occasioni Lei ha sottolineato il Suo profondo legame con l'insegnamento di Roberto Longhi. Può dirci come è maturata la decisione di seguire i suoi corsi a Firenze e che tipo di docente era Longhi?*

Avevo degli amici più dotti di me che avevano letto il primo numero di «Paragone» e ne erano stati molto colpiti; non erano storici dell'arte, uno era un libraio, non dico ambulante ma quasi, l'altro un bancario, l'ingegnere Lange<sup>8</sup>, che si occupava anche di romanico piemontese, e un francesista. Per me nel 1950 Longhi era un puro nome, loro invece lo conoscevano culturalmente. Così mi procurai «Paragone», dove c'erano le famose *Proposte per una critica*

<sup>4</sup> Charles Alexander Loeser (New York 1864-1928), specialista di disegni antichi e collezionista dai vasti orizzonti, fu uno dei primi ad apprezzare Cézanne. I Cézanne di Loeser furono presentati alla *Mostra della pittura francese a Firenze*, Firenze, Palazzo Pitti, estate 1945.

<sup>5</sup> Enrico Castelnuovo allude qui alla valutazione severa che Roberto Longhi diede della pittura bizantina nel suo *Giudizio sul Duecento*, in «Proporzioni», 2 (1948), pp. 5-54.

<sup>6</sup> Henri Focillon (Digione 1881-Dumbarton Oaks 1943) è stato il più originale storico dell'arte medievale della prima metà del Novecento in Francia e uno dei padri della disciplina al di là delle Alpi. Il libro cui si allude è Henri Focillon, *Art d'Occident*, Parigi 1938. Enrico Castelnuovo ne ha poi promosso la traduzione italiana presso Einaudi: *L'arte dell'Occidente*, Torino 1965.

<sup>7</sup> P. Brown, *Per la cruna di un ago. La ricchezza, la caduta di Roma e lo sviluppo del cristianesimo, 350-550 d. C.*, Torino 2014 (ed. or. Princeton 2012). Enrico Castelnuovo ne stava terminando la lettura quando è stata realizzata l'intervista.

<sup>8</sup> Guglielmo Lange (1916-1970). Cfr. W. Canavesio, F. Zampicini, *Scritti e attività di Augusta e Guglielmo Lange*, in «Bollettino della Società piemontese di archeologia e belle arti», 49 (1997), pp. 237-241. Ringrazio Paola Bocalatte per l'aiuto prestato nell'identificazione di questo personaggio.

*d'arte*, ancora assai valide, per usare un brutto termine<sup>9</sup>. Come conseguenza della mostra di Pisa, chiesi alla Brizio una tesi su Andrea Pisano, mosso dal mio interesse per gli italiani che guardavano verso Occidente. Mia madre era fiorentina, e quindi in città avevo dei parenti, il che mi assicurava un facile ricovero, e poi c'erano le porte del Battistero in corso di restauro nel grande cortile della posta vecchia, davanti agli Uffizi. Ero dunque spesso a Firenze per la tesi, e mi sono detto: «potrei andare a sentire Longhi, parla qui». Andai, e fu un fatto straordinario, mi sconvolse letteralmente. Maneggiava con molta maestria opere del primo Trecento che io non conoscevo, come la pala d'altare di Santa Reparata, che era praticamente sconosciuta dai più. Ricordo perfettamente di essere uscito dalla lezione e di essermi precipitato in Santa Maria del Fiore, di essere sceso nella cripta dove la pala era esposta. Rimasi stupefatto. Longhi ne aveva messo in rilievo certi caratteri mai messi in evidenza chiaramente sino ad allora, caratteri del presente e del futuro, estremamente promettenti. Cominciava a parlare pianissimo, in modo che le persone smettessero di parlare (un espediente che poi ho cercato anch'io di usare a lezione, senza successo), poi modulava la voce e saliva fino a un tono alto, arrivando a un punto, una barriera che non voleva oltrepassare, e allora ridiscendeva. È un po' come l'atteggiamento di Swann, prendeva coscienza del fatto che il discorso poteva sembrare retorico, roboante, e allora c'era uno scatto. C'era come un aspetto magico del suo discorso, faceva scaturire dall'oscurità del Trecento opere poco note.

1.4. *L'eredità longhiana è stata, tra i suoi allievi, un patrimonio multiforme, ma anche, talora, un oggetto di contesa. Quali aspetti del magistero di Longhi hanno avuto più importanza per Lei? Esistono delle facce di questo lascito intellettuale che accomunano tutti coloro che si rifanno al maestro? Che cosa Le sembra più vitale di questa lezione oggi, in un mondo in cui la storia dell'arte è profondamente cambiata, in cui lo studio delle forme e la connoisseurship sono spesso trascurati, se non screditati o combattuti?*

Mi colpiva molto l'apparente chiarezza, il modo diretto e anche semplice (a proposito di Longhi pare strano usare questo aggettivo) di parlare di queste opere. Aveva scritto da poco il saggio su Stefano, che stava allora pubblicando, anche se forse ha preso un abbaglio sulla ricostruzione del corpus<sup>10</sup>. C'era poi la sua straordinaria maestria nell'uso della lingua, che alcuni cercarono di seguire, come Volpe<sup>11</sup>. Io non provai nemmeno, mi pareva ridicolo da parte mia. Quel che mi colpiva erano la ricchezza e la vastità degli aspetti che lasciava intravedere, la sua conoscenza molto ampia della storia dell'arte, la sua capacità di presentare fatti e punti nuovi. Quanto alla *connoisseurship*, è agevole

<sup>9</sup> R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», 1 (1950), 1, pp. 5-16.

<sup>10</sup> R. Longhi, *Stefano Fiorentino*, in «Paragone», 2 (1951), 13, pp. 18-40.

<sup>11</sup> Carlo Volpe (Bologna 1926-1984), allievo di Roberto Longhi e storico dell'arte, tra i maggiori specialisti del Trecento pittorico.

prendersi gioco dello studio delle forme, ma è difficile farlo con intelligenza. È facile fare la lezione a Berenson: Schapiro, nel suo necrologio bello e cattivo, mette in luce il lato estetizzante di Berenson<sup>12</sup>. Ma se qualcuno trascura i conoscitori, mi viene da dire, peggio per lui. Il problema non è di sapere se questo è il diciannovesimo Martinuccio del Sottoscala. Longhi puntava alla ricostruzione del mondo culturale dell'artista che stava studiando, non mirava solo a ricostruire le sue forme, ma a metterle in rapporto con altre forme, di altri tempi e luoghi, con un modo che mi affascinava.

1.5. *Nel Suo percorso giovanile, il contatto con la ricerca francese è stato precoce e importante. Quanto era aperto allora l'ambiente accademico italiano agli scambi con gli altri Paesi? E quanto era ricettivo l'ambiente francese al mondo italiano? Quali sono state le occasioni e i protagonisti di questo incontro?*

Più che con la ricerca, determinante è stato il contatto con l'arte. Scrisse la tesi su Andrea cercando di capire (e non riuscendoci) quali erano i punti chiave della sua conoscenza dell'arte francese. Negli anni 1949-1950 una delle cose che m'incuriosiva di più era di vedere questi nessi francesi e come si manifestassero, nell'*hanchement*, nelle forme delle pieghe, nel sorriso. Fu poi quando mi misi a leggere Focillon che capii che c'era stata la costruzione di una certa storia dell'arte francese. Quando andai a Parigi, nel 1952, alla Sorbona, i corsi erano un mortorio, in particolare quelli di Lavedan, di cui poi recensii aspramente il manuale su «Paragone»<sup>13</sup>. Fu una vera delusione, i problemi sembravano non esistere, o perlomeno non erano quelli che m'interessavano, le lezioni erano liceali. C'è stato poi il contatto con qualche scritto particolare. Leggevo «Le monde» come una piccola Bibbia portatile, c'erano articoli molto ricchi su paesi lontani e argomenti importanti. Chastel teneva una rubrica che si chiamava «Le monde des arts», o qualcosa di simile, e parlava vuoi di un libro, di una mostra, vuoi di altro<sup>14</sup>. La documentazione era ben scelta, il testo ben montato, la scrittura rapida: dopo aver letto la recensione della mostra su Tiepolo che si era tenuta a Venezia nel 1951 ne sapevi di più che dagli sbuffi e dalle fumosità dei giornali italiani. Andai anche a sentire Chastel, segnalatomi da Longhi, alla IV<sup>e</sup> section dell'École Pratique des Hautes Études. Parlava di testi di umanisti, io non ero abituato, i seminari sui testi erano allora rari

<sup>12</sup> M. Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, in «Encounter», 16 (1961), pp. 57-65. Bernard Berenson (Butrimonys 1865-Firenze 1959) fu uno dei più influenti studiosi del Rinascimento italiano e un paladino della *connoisseurship*.

<sup>13</sup> Pierre Lavedan (Boulogne-sur-Seine 1885-Malakoff 1982), storico dell'architettura e dell'urbanesimo. Per la recensione del suo manuale, *Histoire de l'art*, II, *Moyen Âge et temps modernes*, Parigi 1950<sup>2</sup> (Clio. Introduction aux études historiques), si veda E. Castelnuovo, *Una 'histoire de l'art' di P. Lavedan*, in «Paragone», 5 (1954), 55, pp. 50-53.

<sup>14</sup> André Chastel (Parigi 1912-1990) è stato uno dei maggiori storici dell'arte francesi del Novecento. Fu *directeur d'études* alla IV<sup>e</sup> section dell'École Pratique des Hautes Études dal 1951 al 1978.

in Italia: la Scuola Normale la conoscevo solo dall'esterno. Quelli di Chastel erano seminari attraenti, si sentivano la preparazione e la curiosità. La pian-tai subito di andare alla Sorbona. Da Chastel c'erano i suoi allievi, Jacques Thuillier e Robert Klein<sup>15</sup>, che era geniale, c'era quindi un pubblico preparato, curioso, interessato, c'era un buon rapporto tra il docente e i discepoli. Gli scismi della storia dell'arte francese li ho conosciuti tramite Chastel. La partenza di Focillon aveva lasciato un gran vuoto. Ogni una o due settimane c'era una riunione di ex-allievi a casa di Baltrušaitis<sup>16</sup>. Lì ho conosciuto Grodecki<sup>17</sup>, ho visto Chastel nel suo ruolo di alfiere di Focillon. Quel che è sicuro è che la storia dell'arte medievale francese vista da Focillon era straordinariamente più aperta di quelle regionali o tipologiche. Qualcosa di nuovo veniva dall'idea di Kingsley Porter che l'arte si fosse propagata per le vie di pellegrinaggio, idea che parve rivoluzionaria<sup>18</sup>. Certo Kingsley Porter era ricco, viaggiava in Rolls Royce, scattava le foto, qualche volta confondeva così la storia di oggi con quella del passato, ma l'idea trasversale era molto importante. Comunque c'era questa *chapelle clandestine* di focilloniani, mentre alla Sorbona e al Louvre, tranne alcune eccezioni, tra cui Sterling<sup>19</sup>, non c'era niente di eccezionale.

Per due o tre anni andai a Parigi per un paio di mesi all'anno. Dopo aver chiesto la tesi avevo fatto domanda per una borsa di studio, che mi era stata rifiutata, ma mio padre mi aveva mandato comunque in Francia. Conobbi allora anche Michel Laclotte<sup>20</sup>; ricordo di aver scritto una lettera ai miei genitori, in cui dicevo che mi aveva telefonato un tale dell'Inspection des musées de France, che aveva avuto il mio nome da Longhi, e che dovevo vederlo il giorno dopo: fu così che ci incontrammo per la prima volta. Ma i fatti importanti erano allora i focilloniani clandestini e il peso che aveva Chastel: fare la pagina dell'arte sul quotidiano più autorevole di Francia non era cosa da poco, oggi è spesso una pagina mediocre, ma lui la faceva con la serietà che lo contraddistingueva in ogni ambito; e poi aveva un peso non solo nei media, ma anche

<sup>15</sup> Jacques Thuillier (Vaucouleurs 1928-Parigi 2011), storico dell'arte e collezionista, specialista di Poussin e della pittura francese del XVII secolo; Robert Klein (Timișoara 1918-Firenze 1967), fine conoscitore dell'arte e della lettura artistica rinascimentali.

<sup>16</sup> Jurgis Baltrušaitis (Mosca 1903-Parigi 1988), medievista eccentrico e curioso degli scambi tra l'Oriente e l'Occidente, allievo di Focillon.

<sup>17</sup> Louis Grodecki (Varsavia 1910-Parigi 1982), uno dei maggiori medievisti francesi del Novecento, eccezionale conoscitore di vetrate e studioso dell'architettura ottoniana e gotica e della scultura romanica e gotica, allievo di Focillon.

<sup>18</sup> Arthur Kingsley Porter (Stamford 1883-Innisbofin 1933), storico americano dell'architettura e della scultura romaniche. Il suo *opus magnum*, cui Enrico Castelnuovo allude, fu *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 voll., Boston 1923.

<sup>19</sup> Charles Sterling (Varsavia 1901-Bréval 1991), altro allievo di Focillon, storico dell'arte e conservatore dei dipinti al museo del Louvre dal 1930 al 1960 (a parte un'interruzione durante la seconda guerra mondiale), dai vasti interessi che privilegiavano però la pittura francese dal medioevo al Seicento.

<sup>20</sup> Michel Laclotte (Saint-Malo 1929), storico dell'arte, grande conoscitore della pittura, specie italiana e francese, dal medioevo all'età moderna, attivo all'ispettorato dei musei di provincia dal 1952, poi ideatore e regista della creazione del museo d'Orsay a Parigi e direttore del museo del Louvre dal 1987 al 1994. Si veda E. Castelnuovo, *Michel Laclotte: l'uomo dell'arte*, in M. Laclotte, *Storie di musei. Il direttore del Louvre si racconta*, Milano 2005 (ed. or. Parigi 2003), pp. 9-15.

nelle istituzioni, tra l'altro per l'interesse che aveva per certi aspetti dell'arte contemporanea. Fu incaricato di schedare il lascito di Vuillard<sup>21</sup>.

*1.6. I Suoi scritti rivelano una spiccata passione per la letteratura, in particolare quella inglese, ma anche quella francese. Questa frequentazione dei grandi scrittori ottocenteschi e del primo Novecento ha influito in qualche modo sul Suo sguardo di storico dell'arte?*

Quello era un patrimonio aperto a tutti, c'erano ottime traduzioni disponibili, anche se c'erano molti che non ne approfittavano. Tra i grandi scrittori, per me c'erano prima di tutto Dickens, Balzac, Stendhal. Il secondo capitolo della *Certosa di Parma*, con la battaglia immaginata dall'eroe, è uno dei capolavori della letteratura mondiale: sarà questa Waterloo? Sarà così una battaglia? Incerto, Fabrizio rinuncia, e la sera, quando trova riparo per le sue ossa in un albergo fiammingo, si chiede ancora: era Waterloo? Si può dire che ho partecipato? Ho visto da lontano una macchia e la gente diceva: «C'est le général». Credo che ci voglia una grande maturità non per capire quello che leggi, ma per capire come puoi interpretarlo dal punto di vista della storia dell'arte. Non penso però che questi autori abbiano avuto un impatto sul mio modo di fare storia dell'arte, come credo invece che Tolstoj abbia avuto una grande importanza per Ginzburg.

## *2. Storia sociale dell'arte*

*2.1. Per molti versi, il Suo nome è strettamente legato alla nozione di storia sociale dell'arte. Qual è stato il percorso che l'ha condotta ad approdare a questo approccio alla storia dell'arte? Quali sono stati i fattori decisivi: letture, incontri intellettuali?*

Mi era sempre sembrato che quello che vedevo su una parete o su una tavola mi desse un grande piacere, ma che questo non fosse tutto. È come la storia dell'allievo di Wölfflin, dopo che questi era partito da Berlino. Gli era succeduto Goldschmidt, che aveva mostrato una fotografia a uno studente di Wölfflin, chiedendogli che cosa ci vedesse; quello aveva risposto: «Ci vedo una piramide». Goldschmidt replicò, pare: «Questo lo vedo anch'io, ma ci vedo tante altre cose». È una bella risposta<sup>22</sup>. Si possono vedere tante altre cose,

<sup>21</sup> Édouard Vuillard (Cuiseaux 1868-La Baule 1940), pittore e disegnatore francese, esponente di punta dei Nabis, il gruppo di artisti riunitosi attorno a Paul Sérusier et Paul Gauguin, alla fine degli anni '80 dell'Ottocento, che propugnava una valorizzazione dei valori decorativi della pittura contro la tradizione naturalista incarnata dagli impressionisti. La sorella e il cognato assicurarono l'esecuzione postuma del suo lascito verbale a vari musei francesi.

<sup>22</sup> Heinrich Wölfflin (Winterthur 1864-Zurigo 1945) è considerato uno dei padri fondatori della storia dell'arte e dell'approccio formalista. Adolph Goldschmidt (Amburgo 1863-Basilea 1944) è stato uno dei maggiori storici dell'arte medievale tedeschi.

basta farsi le domande. Ricordo che a Firenze, al Kunsthistorisches Institut, che era allora in piazza Santo Spirito, avevo incontrato Lauro Martines. Parlavamo un po' dei libri usciti da poco e delle interpretazioni che ci si trovavano, della *Storia sociale dell'arte* di Hauser, appena pubblicata in edizione tascabile da Einaudi<sup>23</sup>, e di Antal<sup>24</sup>. Eravamo d'accordo sul fatto che Hauser era troppo semplicista, su Antal avevamo invece delle discordanze. In realtà mi sono accorto tardi che Antal era un infaticabile studioso della Firenze del Quattrocento in tutti i suoi aspetti. Quando ha voluto parlare di risorgenze neomedievali nella pittura fiorentina lo ha fatto con grande finezza; la sua lettura non è sempre soddisfacente ma è piena di spunti. Quello sul Trecento fiorentino, alla fine, non era il suo libro migliore, e gli altri sono più interessanti.

Un libro che mi aveva molto colpito era stato quello di Klingender<sup>25</sup>. Me ne aveva parlato Wittkower<sup>26</sup>, in occasione di una gita che aveva fatto a Torino con gli studenti della New York University, in un mese di agosto. Mi aveva allora parlato di Klingender come di uno studioso molto intelligente, purtroppo morto giovane, che si era occupato di storia dell'arte industriale. Lessi il libro, e lo proposi a Einaudi. Scoprii allora che era già stato suggerito da Sraffa<sup>27</sup>, l'economista, ma che era stato bocciato da Pavese, che non credeva che si potesse scrivere la grande storia con piccoli nomi. Pavese fece prova di uno smaccato idealismo; Sraffa, che stava a Londra, era stato incantato dalla maniera di Klingender, che non cercava la chiave per spiegare come la storia sociale era entrata nell'arte, ma studiando il viadotto sotto il Tamigi, o l'introduzione dell'illuminazione a gas nelle vie di Londra, cercava di capire come tutto questo aveva cambiato le cose. Era un libro esemplare, che non tentava di spiegare che cosa avesse in testa David, ma che mostrava che cose più semplici, messe una accanto all'altra, davano dei risultati. Poi il libro è stato pubblicato grazie a Paolo Fossati, molto tempo dopo che ne avevo fatto la proposta.

<sup>23</sup> Arnold Hauser (Temesvár 1892-Budapest 1978). La sua *Storia sociale dell'arte* uscì presso Einaudi nel 1964 (ed. or. Londra 1951).

<sup>24</sup> Frederick Antal (Budapest 1887-Londra 1954), storico dell'arte, allievo di Max Dvořák a Vienna, vicino a Georg Lukács, Karl Mannheim e Hauser. I suoi studi cui si allude oltre sono *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino 1960 (ed. or. London 1948) e, presumibilmente, *Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocentomalerei in Siena und Florenz*, in «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 2 (1924-1925), pp. 207-239, e *Studien zur Gotik im Quattrocento*, in «Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen», 46 (1925), pp. 3-32 (quest'ultimo recentemente tradotto in italiano: *Studi sul gotico nel Quattrocento*, Todi 1997).

<sup>25</sup> Francis Klingender, *Arte e rivoluzione industriale*, Torino 1972 (ed. or. London 1947). Enrico Castelnuovo scrisse l'impegnata introduzione alle pp. XI-LXIII; si tratta di un rimaneggiamento dell'articolo *Arte e rivoluzione industriale*, in «Paragone», 20 (1969), 237, pp. 14-54. Il testo è stato ripubblicato in *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Torino 1985 (riedizione Pisa 2007), pp. 85-123.

<sup>26</sup> Rudolf Wittkower (Berlino 1901-New York 1971), uno dei principali storici dell'architettura novecenteschi, grande specialista del Quattrocento e del Barocco italiani. Molti dei suoi testi fondamentali sono stati tradotti in italiano e pubblicati da Einaudi.

<sup>27</sup> Piero Sraffa (Torino 1898-Cambridge 1983), uno dei maggiori economisti del XX secolo, docente dal 1939 al Trinity College di Cambridge.

2.2. *In particolare, quale importanza ha avuto per Lei lo scambio con il mondo francofono e, segnatamente, con Pierre Bourdieu?*

Prima che con Bourdieu, l'incontro era avvenuto con la storia delle «Annales», non monografica. Bourdieu l'ho incontrato nella primavera del 1975. Allora ne conoscevo vagamente il nome. Al tempo assicuravo l'*interim* della cattedra di storia dell'arte medievale all'Università di Ginevra, a causa di un concorso interminabile; conobbi così Erica Deuber<sup>28</sup>. Un gruppo di dottorandi di Ginevra voleva invitare a parlare dei *maîtres à penser*, di preferenza non svizzeri. Bourdieu tenne la sua conferenza lo stesso giorno in cui parlava anche Hubert Damisch<sup>29</sup>. Non sarebbe stato possibile mettere assieme due persone più diverse. Li sentii uno dopo l'altro. Fui molto impressionato dal tono di Bourdieu, che parlava come mangiava: non era fumoso, si basava su oggetti concreti, i musei, le opere, il contrario della retorica universitaria. Ne rimasi straordinariamente colpito. Per puro caso, qualche giorno dopo, assistei a una conferenza di Damisch, che si svolgeva a Torino, entro un ciclo più ampio: rifece esattamente la stessa che a Ginevra, e poi me ne parlò con qualche imbarazzo. Bourdieu non avrebbe mai usato le stesse identiche parole, mettendosi a ridere nello stesso punto! Dopo la conferenza, feci il viaggio con Bourdieu fino a Losanna. Io gli parlai allora delle mie curiosità, del fatto che facevamo un seminario sulla storia sociale dell'arte; ne fu molto interessato e mi chiese di fargli avere il programma, e rimanemmo poi in stretto contatto. Stava allora per uscire il primo numero della sua rivista, gli «Actes de la recherche en sciences sociales».

Comunque, con Pierre Bourdieu, Erica Deuber e un gruppetto di studenti di Losanna avemmo l'idea di fare degli interventi sul tema arte e rivoluzione francese, arte e rivoluzione industriale. Paola Barocchi aveva allora invitato me e alcuni altri a parlare di questi temi al gabinetto Vieusseux<sup>30</sup>, senza però che gli interventi fossero pubblicati. Il saggio su *Arte e rivoluzione industriale* uscì qualche anno prima su «Paragone»<sup>31</sup>; ne ero molto fiero, e lo mandai a Longhi, che mi disse che gli era piaciuto. Gianni Romano aveva parlato allora del paesaggio, interessandosi però anche alla topografia, a degli oggetti che gli storici dell'arte di solito non consideravano<sup>32</sup>.

A Losanna preparammo anche un seminario sulla storia sociale dell'arte

<sup>28</sup> Erica Deuber Ziegler, storica dell'arte e donna politica svizzera.

<sup>29</sup> Hubert Damisch (Parigi 1928), storico dell'arte e filosofo francese, allievo di Maurice Merleau-Ponty e Pierre Francastel, direttore di studi all'École des Hautes Études en Sciences Sociales dal 1975 al 1996.

<sup>30</sup> La conferenza tenuta a Palazzo Strozzi, nel 1976, su invito di Paola Barocchi, nel quadro di un seminario sull'*Antologia*, fu pubblicata col titolo *Arti e rivoluzione*, in «Ricerche di storia dell'arte», 13-14 (1981), pp. 5-20. L'articolo è riedito in *Arte, industria*, pp. 125-158.

<sup>31</sup> Si veda la nota 25.

<sup>32</sup> G. Romano, *Documenti figurativi per la storia delle campagne nei secoli XI-XVI*, in «Quaderni storici», 11 (1976), 31, pp. 130-210; ora in G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino 1991<sup>2</sup>, pp. 3-84.

che si tenne all'Istituto Svizzero di Roma, nel 1975<sup>33</sup>; ebbe un grande successo, con molto pubblico; poi Paola Barocchi mi aveva fatto andare a Firenze, all'Università, e avevo parlato davanti a una sala strapiena. Da quelle conferenze trassi l'articolo poi pubblicato in due puntate su «Paragone»<sup>34</sup>. Ma una delle prime incursioni in direzione della storia sociale dell'arte l'avevo fatta nella mia prolusione del 28 maggio 1970 all'Università di Losanna, facendo allusione ai tedeschi che disprezzavano la storia dell'arte intesa come una disciplina buona per le vacanze. Avevo preparato quella prolusione con passione, e dissi cose di grande momento in piccolo spazio, in una fase in cui nelle alte sfere svizzere c'era difficoltà a capire certe cose subito<sup>35</sup>.

*2.3. Lei ha formulato le Sue proposte per una storia sociale dell'arte nella seconda metà degli anni Settanta. In che misura i rivolgimenti sociali del decennio precedente e i sussulti politici del periodo hanno segnato la Sua riflessione e la ricezione che ne è stata fatta?*

Certamente in tutta quest'apertura c'era entrato anche il Sessantotto, che non ha avuto grandi conseguenze a Losanna. Per caso però ero arrivato a Parigi l'11 maggio, perché avevo un appuntamento con Chastel. La notte c'erano stati degli scontri, con le barricate in rue Gay-Lussac, ma io non ne sapevo ancora niente. Chastel uscì in ritardo dalla Sorbona, dove faceva lezione, con aria preoccupata, e mi disse: «Mais vous comprenez: ils ont interrompu mon cours. Il m'ont demandé: qu'est-ce que vous pensez de l'usage du gaz?». Degli studenti gentilissimi mi spiegarono qual era la situazione, mentre Chastel voleva convincerli che non era possibile fargli perdere le ultime lezioni, perché erano quelle in cui «l'architecte met la clef de voûte». Il pomeriggio ci vedemmo poi con Chastel per mangiare assieme, lui aveva le bozze del primo numero della «Revue de l'Art» e si chiedeva se l'avrebbero fatta uscire<sup>36</sup>. Si guardava alle spalle. Io ho la chiara impressione che l'idea del *Sacco di Roma* gli sia venuta allora, anche se di vandalismo sessantottino ce ne fu assai poco<sup>37</sup>. Ma l'idea di una situazione in cui quando uno meno se l'aspetta tutto esplose deve essergli venuta da lì. In Italia, il Sessantotto non è stato crudele, se non per i molti che non se l'aspettavano perché non avevano pensato.

Michele Tomasi  
 Université de Lausanne  
 Michele.Tomasi@unil.ch

<sup>33</sup> Il convegno *À propos de méthodologie et d'histoire de l'art* si tenne all'Istituto Svizzero di Roma nel settembre 1975.

<sup>34</sup> *Per una storia sociale dell'arte I e II*, in «Paragone», 27 (1976), 313, pp. 3-30 e 28 (1977), 323, pp. 3-34; ripubblicati in *Arte, industria*, pp. 3-64.

<sup>35</sup> La prolusione è ripubblicata in appendice a questa intervista.

<sup>36</sup> Fondata da Chastel, la «Revue de l'Art» è una delle principali riviste di storia dell'arte francesi, di valore internazionale, tuttora esistente; il primo numero uscì nel 1968.

<sup>37</sup> A. Chastel, *Il sacco di Roma*, Torino 1983.

## Monsieur le Conseiller d'État\*

par Enrico Castelnuovo

Monsieur le Conseiller d'État,  
Monsieur le Recteur,  
Mes chers collègues,

Je quitte à regret mon poste de professeur extraordinaire. Voilà en effet un qualificatif auquel on n'a pas droit tous les jours. J'en garderai la nostalgie. Toutefois le terme "ordinaire" me plaît aussi: j'y vois une sorte de vague consonance populiste à cause d'une association d'idées, d'un souvenir tout personnel. Le souvenir d'une histoire touchante. Cela se passait en plein régime fasciste dans un consulat italien. Un ouvrier attendait son passeport, un fonctionnaire le harcelait de questions: nom, prénom, ascendance paternelle, ascendance maternelle, date de naissance, etc. Et finalement, selon les prescriptions d'une loi scélérate qui venait d'entrer en vigueur, une dernière question: "race"? Surpris, le vieil ouvrier réfléchit puis répond: "race? ordinaire!"

Me voilà donc membre légitime de cette race. Cette nomination, qui confirme l'entrée à part entière de l'histoire de l'art dans notre Université, me fait plaisir. En votre personne, Monsieur le Conseiller d'État, je remercie l'État de Vaud. J'exprime aussi ma reconnaissance aux collègues qui m'ont appelé à Lausanne en 1964, et aux étudiants dont les discussions, les questions et les critiques ont été stimulantes et, je l'espère, fructueuses.

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs,

Je ne saurais affirmer que tout aille pour le mieux dans la meilleure des histoires de l'art possibles. J'ajouterai même que de nombreux historiens de l'art ressentent aujourd'hui un certain malaise. Souvent, la lecture d'une revue d'histoire économique, de sociologie, d'histoire des sciences, d'histoire des idées ou d'histoire tout court, s'avère plus stimulante à leurs yeux que celle d'une revue spécialisée dans le domaine qui leur est propre. Les historiens de l'art souhaitent que leur discipline puisse connaître un renouveau semblable à celui d'autres branches des sciences humaines. Prenons l'histoire, par exemple. Les instruments dont elle dispose aujourd'hui sont très variés.

\* In E. Castelnuovo, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000, pp. 9-11, ristampa (corretta dall'autore) del discorso di insediamento come professore ordinario all'università di Losanna pronunciato il 28 maggio 1970: *Discours de M. Enrico Castelnuovo Professeur à la Faculté des Lettres*, in «Publications de l'Université de Lausanne», 35 (1970), pp. 75-78.

Il vont de la climatologie à l'histoire des mentalités, en passant par l'histoire économique, l'économétrie, la statistique, etc. On ne pourrait en dire autant de l'histoire de l'art, malgré quelques ouvertures récentes vers la psychologie de la perception, la psychanalyse ou l'ethnologie.

La carence ressentie dépend probablement du fait que notre discipline est restée trop longtemps liée à des méthodes d'un formalisme rigoureux, contraignant, et, pour ainsi dire, unidirectionnel. Cette option découlait, en partie du moins, d'une nécessité historique; la réflexion sur les éléments formels propres aux arts visuels paraissait nécessaire à établir une authentique *Kunstwissenschaft*. Il a donc fallu élaborer des méthodes capables de saisir les caractères fondamentaux d'un style au-delà des éléments particuliers. On est ainsi parvenu à proposer des lois autonomes propres aux différents phénomènes artistiques en définissant des systèmes formels organisés et obéissant à certains modèles. Dans cette optique, le développement de chaque système formel est tributaire exclusivement des autres systèmes formels, suivant un schéma évolutif fixé à l'avance, organisé selon la séquence célèbre: archaïque-classique-baroque. On aboutit ainsi à un développement en circuit fermé.

En procédant de la sorte, on abandonne de nombreuses ouvertures vers des phénomènes qui, sans appartenir directement au monde de l'art, ont sûrement joué un grand rôle dans l'évolution de celui-ci, car l'on renonce à rechercher des causes qui ne soient pas immanentes aux problèmes de l'innovation et du changement. De cette façon, l'histoire de l'art s'expose à être traitée comme elle l'a été à Cologne, lors de l'assemblée annuelle des historiens de l'art allemands, de science réactionnaire par excellence, productrice d'une véritable *Feierabend-Kultur*.

Des réactions se sont manifestées devant cette situation. La plus importante est venue d'un groupe d'historiens décidés à approfondir le problème de la signification et du contenu. Cette attitude, telle qu'elle se développe de Warburg à Saxl, de Panofsky à Wittkower, est à l'origine de la méthode "iconologique". Cette démarche affirme particulièrement la nécessité de découvrir dans les œuvres le symptôme des grandes tendances d'une époque. De cette façon, l'histoire de l'art s'ouvre largement à l'histoire des idées, de la culture, des mentalités, des idéologies, à la recherche de ces grands modèles mentaux qui semblent contrôler la structuration de la pensée et de l'activité humaine à un moment donné de l'histoire.

On peut voir une autre réaction à l'idéologie formaliste dans le sévère exercice pratiqué par le "connaisseur", cet historien de l'art laconique. La pratique de l'attribution se fonde sur une connaissance subtile, profonde et ramifiée des différentes personnalités artistiques, de leur langage, de leur parcours stylistique. Face au danger des constructions par trop abstraites renfermant en elles-mêmes leurs propres lois, nous trouvons là une tentative de défendre le caractère concret de l'histoire.

D'autres ouvertures, nous l'avons mentionné, se sont manifestées, notamment en direction des sciences humaines. Mais il est une direction de re-

cherche capitale qui reste encore assez négligée. Il s'agit de ce qu'on pourrait appeler l'histoire 'matérielle' des arts, l'histoire des modalités toujours changeantes de la production artistique: l'étude des conditions de vie et de travail des artistes.

Ce personnage singulier de l'artiste existe depuis bien des millénaires. À l'origine, son activité n'était ni exclusive ni spécialisée et tout le monde s'y adonnait avec plus ou moins de succès, comme on peut encore l'observer chez certains aborigènes australiens. La division du travail dans une structure sociale plus évoluée a eu pour conséquence de réserver la fonction artistique à certains individus.

Compte tenu de cette situation, il importe d'approcher l'œuvre d'art à travers un maximum de renseignements portant sur la condition sociale et économique de son auteur, son instruction, sa culture, ses voyages, et sur l'image que ses contemporains se faisaient de lui; et encore sur l'organisation de son activité, sur les différents types d'ateliers propres à chaque époque, sur les origines, les caractères et les conséquences de la division du travail dans la production artistique. Nous voudrions également nous documenter sur le problème de l'apprentissage, sur les formes et les modalités de la transmission des connaissances et du métier, de l'atelier à l'école des beaux-arts, sur les associations d'artistes, leurs règles, leurs fonctions, de la confrérie à la guilde, de la loge à l'académie, au syndicat, sur les techniques pratiquées, les habitudes et les méthodes de travail, l'outillage et les matériaux, sur les commanditaires, l'organisation du marché et les investissements artistiques particuliers à chaque époque, enfin sur les contacts et les rapports, variables à travers les âges, du grand public avec le phénomène artistique, ainsi que sur les différents canaux à travers lesquels ces contacts ont pu se manifester.

C'est dans cette "histoire matérielle" que réside probablement la solution de nombreuses énigmes.

Plusieurs historiens ont déjà cherché à établir des correspondances directes et immédiates entre la structure d'une société, ses tendances évolutives, ses rapports de production et les formes artistiques élaborées par cette même société. Si ces tentatives ont conduit à des résultats discutables, c'est que les lignes directrices de cette recherche restaient par trop abstraites et mécaniques. L'artiste n'est pas l'interprète automatique d'un hypothétique *Zeitgeist*. Mais il travaille dans un milieu concret, riche en contraintes et en contradictions.

Concrétiser dans la mesure du possible les conditions de la production et de la "création" artistiques nous semble la seule méthode susceptible d'approcher ces deux éléments, tradition et changement qui sont bien le principe régulateur du long parcours de l'histoire de l'art.