

## *Introduzione a Le Accademie d'Arte* di Nikolaus Pevsner (Torino, 1982)

---

*Si ripropone – immutato e volutamente non aggiornato – il testo introduttivo all'edizione italiana di Academies of Art, Past and Present (1940), come testimonianza del debito che Pinelli, all'epoca docente nell'Accademia di Belle arti di Roma, contrasse fin da allora nei confronti delle illuminanti indicazioni metodologiche fornite da Enrico Castelnuovo in Per una storia sociale dell'arte - I e II (1976, 1977)*

---

1. Contrariamente ad altri libri di Pevsner come *Pioneers of Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* o *An Outline of European Architecture* che hanno avuto innumerevoli riedizioni anche in diverse lingue, *Academies of Art, Past and Present* è stato ristampato una sola volta nel corso di quarant'anni e la presente edizione italiana, che io sappia, è la sua prima traduzione (fig. 1). Certo, contrariamente ad *Academies of Art*, tanto i *Pioneers* quanto l'*Outline* sono opere intenzionalmente scritte per raggiungere un pubblico molto ampio; e tuttavia non si sfugge all'impressione che il volume di Pevsner sulle accademie abbia goduto di una fortuna critica inferiore ai suoi meriti. Beninteso: non che sia stato trascurato dalle bibliografie o dalle note a piè di pagina, né che gli sia stata rifiutata l'ovvia qualifica di principale punto di riferimento per gli studi sull'argomento. La sottovalutazione, se mai, è consistita proprio in questa sua riduzione a supporto strumentale. Libro più utilizzato che letto, più consultato per la straordinaria messe di dati che mette a disposizione che assimilato nel suo complesso e per il messaggio metodologico che esprime,

*Academies of Art*, fino a qualche anno fa, sembra aver subito la stessa «sfortuna critica» toccata in sorte al tema di cui tratta. Non c'è dubbio, infatti, che nel corso dei tre decenni che separano la prima edizione del libro nel 1940 dalla sua ristampa nel 1973 pochi argomenti di studio hanno goduto di scarsa popolarità come l'argomento «accademie», e Pevsner non ha mancato di sottolinearlo nella prefazione alla seconda edizione.

Solo di recente, come ha osservato giustamente E. Castelnuovo<sup>1</sup>, si segnala una vivace ripresa d'interesse al riguardo; ma di questo ci occuperemo più avanti. Per ora, limitiamoci a rilevare come la «sfortuna dell'accademia»<sup>2</sup>, in quanto tema d'indagine storico-artistica, sia in evidente relazione con l'ampio discredito che affligge il concetto stesso di «accademia» nella cultura contemporanea. Un discredito che, in ultima analisi, si estende all'idea stessa di «istruzione artistica» e che ha conosciuto alti e bassi nel corso dell'ultimo secolo, raggiungendo uno dei suoi vertici negli anni fra il '40 e il '70, in non casuale sintonia con l'affermarsi di poetiche neoromantiche quali l'Espressionismo astratto e l'Informale.

È quasi inutile aggiungere che «sfortuna dell'accademia» significa, in definitiva, egemonia di un punto di vista che dell'azione artistica esalta soprattutto l'aspetto della «creatività» e pertanto nutre una sostanziale sfiducia nella trasmissibilità del sapere artistico. Ne consegue che all'arte viene negato un radicamento istituzionale nella società contemporanea e, se mai, le viene riservato il compito, programmaticamente antiistituzionale, di fungere da critica radicale del modo di produzione sociale dominante.

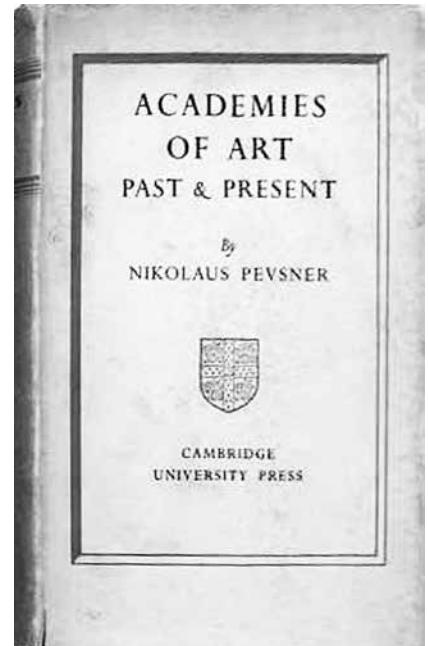
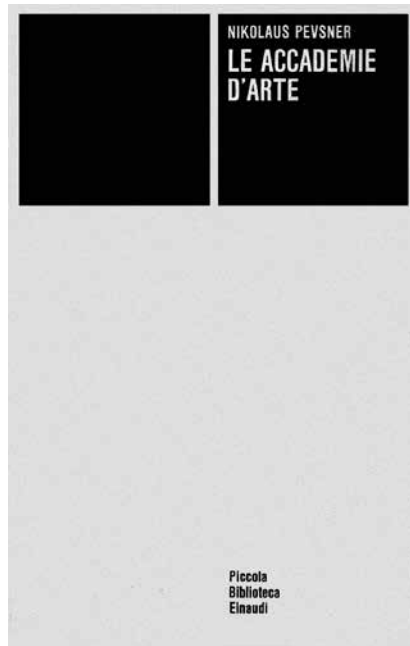
L'affermarsi di questo punto di vista nei decenni in cui si sfalda la poetica del «ritorno all'ordine» ed esplodono il Neoespressionismo e l'Informale spiega la scarsa incidenza del volume di Pevsner negli anni immediatamente successivi alla sua uscita. *Academies of Art* del resto (o meglio, la capillare indagine sulle accademie e sull'istruzione artistica tra Cinquecento e Novecento che Pevsner riverserà in *Academies of Art*) era nato in tutt'altra temperie culturale e muoveva da premesse opposte. Pevsner è esplicito nella sua Introduzione. Alle origini della sua ricerca c'è la constatazione del profondo conflitto che caratterizza il rapporto fra artista e società moderna. L'obiettivo che si è prefisso non è di accertare o magari esaltare l'ineluttabilità di questo conflitto, ma al contrario, di individuare le strade e i mezzi per poterlo sanare. Da storico, egli ritiene che sia più facile affrontare e risolvere un problema del proprio tempo se si è consa-

pevoli di come esso è stato impostato nel passato e di come si sono venuti modificando i suoi termini fino al presente stato di crisi. Una volta individuata l'accademia come uno dei principali nodi istituzionali che hanno regolato per lunghi secoli il rapporto tra artista e società, l'orizzonte dell'indagine di Pevsner è dunque tracciato. Come nasce questa istituzione? Quali modelli di trasmissione del sapere artistico ha di volta in volta privilegiato? In che modo questi modelli hanno saputo garantire nel passato la piena consonanza tra la produzione artistica e la cultura di una data epoca? E di conseguenza: quali modelli occorrerà adottare oggi, nell'epoca dell'industria e della produzione meccanica? Queste sono le domande alle quali Pevsner ha cercato una risposta con la sua indagine retrospettiva a largo raggio.

A questo punto sarà utile precisare meglio le coordinate spazio-temporali che consentono di inquadrare il clima culturale in cui *Academies of Art* affonda le sue radici. Il luogo e la data di edizione del libro (Cambridge, 1940) non debbono infatti ingannare (fig. 2). La ricerca preparatoria e la prima stesura del volume erano già state compiute qualche tempo prima, e non in Inghilterra ma in Germania. Più precisamente, esse risalgono al periodo 1928-1933, data quest'ultima che coincide con l'anno in cui Pevsner, come tanti intellettuali tedeschi specie se di origine ebraica, fu costretto a espatriare in seguito all'avvento di Hitler al potere.

1. Copertina dell'edizione italiana di *Academies of Art, Past and Present* (1940), Torino, Einaudi, 1982.

2. La prima edizione di *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge University Press, 1940.



*Academies* fu dunque pensato e per gran parte realizzato negli ultimi anni della Repubblica di Weimar. Anni tormentati ma culturalmente vivacissimi, caratterizzati fra l'altro da una produzione storiografica che colloca la storia dell'arte tedesca decisamente all'avanguardia e segnati dall'esperienza del Bauhaus di Gropius, ovvero del più organico e appassionato tentativo di comporre il conflitto arte-società moderna agendo alla radice. Se non si tiene conto di quel crogiolo di idee che fu la Germania di quegli anni e dell'influenza esercitata dal Bauhaus sperimentando un nuovo modello di formazione degli artisti e nuovi modi di produzione dell'arte non incompatibili ma integrabili ai procedimenti industriali, ben poco si può capire del retroterra di *Academies of Art* e della svolta che questo studio rappresenta nell'elaborazione teorica e nell'azione culturale del suo autore.

2. Nato a Lipsia nel 1902, Pevsner vi si era laureato con una tesi sull'architettura barocca della città<sup>3</sup>. Dal '24 al '28 aveva svolto le mansioni di Assistente Conservatore nella Gemäldegalerie di Dresda e nei successivi cinque anni, prima di stabilirsi in Inghilterra dove vive tuttora<sup>[1]</sup>, era stato titolare di un corso di Storia dell'arte e dell'architettura nell'Università di Gottinga (fig. 3). Da studente, all'Università di Lipsia, Pevsner aveva seguito le brillanti lezioni di Wilhelm Pinder, in cui si compendiano due tra i più affermati filoni metodologici della storiografia in lingua tedesca di quegli anni: quello che si richiama alla *Geistesgeschichte* e spiegava la peculiarità di ciascuno stile in termini di corrispondenza allo *Zeitgeist* (spirito di un'epoca) e di *Volkgeist* (spirito di un popolo, di un'entità etnico-storica) e quello che, ispirandosi alla teoria della *Einfühlung*, interpretava in chiave di empatia il rapporto che si instaura tra artista e fruitore con la mediazione dell'opera d'arte. Attraverso Pinder, la formazione culturale di Pevsner veniva così ad avere come principali referenti due fra i più ragguardevoli storici dell'arte di quell'epoca: Schmarsow e Dvořák.

Di solito, i manuali di storia della critica d'arte ignorano August Schmarsow (fig. 4), o tutt'al più ne accennano fuggitivamente, benché le opere da lui scritte negli anni Novanta – libri come *Der Wert der drei Dimensionen in menschlichen Raumgebilde* (1893), *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (1894) e *Barock und Rokoko*



3. Nikolaus Pevsner quando era un giovane docente dell'Università di Gottinga, 1929 (foto di Genja Jones).

(1897) – meriterebbero ben altra considerazione. In esse Schmarsow applica all'architettura quel concetto di empatia che il suo maestro Robert Vischer<sup>4</sup>, e prima ancora il padre di Robert, Friedrich Theodor Vischer, avevano enucleato sul piano più generale della riflessione estetica. Come ha avuto modo di sottolineare lo stesso Pevsner<sup>5</sup>, l'asse portante di un libro come *Über das optische Formgefühl* di Robert Vischer (1873) è l'idea che lo spettatore sia indotto a trasferire, con un atto involontario, le proprie sensazioni nell'opera d'arte. Vischer senior aveva scritto: «La verticale ci innalza, l'orizzontale ci allarga, la linea curva sommuove più vigorosamente della linea retta», e ciò implica un inconscio trasferirsi del [...] nostro corpo [...] dentro le forme dell'oggetto»<sup>6</sup>. L'innovazione di Schmarsow fu di applicare questi concetti all'architettura. Secondo Schmarsow, ciò che distingue l'architettura dalle altre discipline artistiche è il suo essere essenzialmente arte dello spazio e si ha esperienza dello spazio percorrendolo, muovendocisi dentro. Consiste in questo la percezione empatica che il corpo umano ha di valori connaturati allo spazio, quali la lunghezza, l'ampiezza e l'altezza<sup>7</sup>. Nel suo lavoro sull'architettura barocca di Lipsia, pubblicato a Dresda nel 1928<sup>8</sup>, e nel volu-

<sup>[1]</sup> Pevsner era ancora vivo quando fu pubblicata questa edizione in italiano di *Academies of Art*. Morì a Londra, nella sua casa di Hampstead, un anno dopo, il 18 agosto 1983.



4. August Schmarsow, 1913.

5. Max Dvořák, ca 1920.



me dello *Handbuch der Kunstwissenschaft*, scritto in collaborazione con O. Grautoff ed edito a Wildpark-Potsdam nello stesso anno<sup>9</sup>, Pevsner mostra di aver contratto con *Barock und Rokoko* di Schmarsow un debito ben maggiore che con il classico e celeberrimo *Renaissance und Barock*, di Heinrich Wölfflin. Del resto, l'insegnamento di Schmarsow rimarrà operante anche nelle successive opere mature di Pevsner, e attraverso di esse, o anche indipendentemente da esse, sarebbe divenuto uno dei principali elementi connettivi di un filone storiografico che passa attraverso Siegfried Giedion giungendo fino a Bruno Zevi.

Come abbiamo anticipato, il secondo polo di riferimento metodologico per il giovane Pevsner fu Max Dvořák, forse il più peculiare esponente della *Geistesgeschichte* d'inizio secolo (fig. 5). Libri come *Rätsel der Brüder van Eyck* (1904) e *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei* (1919) entrarono per tempo nel bagaglio critico dello studente di Lipsia, ma fu soprattutto la raccolta di saggi emblematicamente intitolata *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (1924) e comprendente il notissimo scritto *Über Greco und der Manierismus* a polarizzare l'interesse dell'allievo di Pinder e, con lui, di un gran numero di altri studiosi dell'epoca verso il problema storiografico del Manierismo cinquecentesco. Rifacendosi a Dvořák e alla sua interpretazione in chiave spiritualistica di questo stile, Pevsner elaborò uno dei saggi più impegnativi della sua prima maturità, *Gegenreformation und Manierismus*<sup>10</sup>, con il quale si contrapponeva fin dal titolo alla tesi sostenuta da Werner Weisbach in un libro pubblicato a Berlino nel 1921, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*<sup>11</sup>.

Al di là delle obiezioni che è possibile muovere tanto alla tesi di Weisbach (il cui nocciolo è condensato nel titolo del libro) quanto a quella di Pevsner (non il Barocco, ma il Manierismo è espressione della Controriforma), entrambe e in ugual misura astrattamente monolitiche<sup>12</sup>, è interessante osservare come il dissenso fra i due autori verta soltanto sul merito e non sul metodo da adottare. Tutti e due gli studiosi, infatti, si richiamano esplicitamente alla *Geistesgeschichte*; Weisbach condensandone i postulati in una definizione lapidaria che è la chiave di lettura del suo libro («Fra i misteriosi processi della storia vi è quello in base al quale uno sviluppo formale e uno sviluppo spirituale si manifestano appaiati e si fondono l'uno nell'altro, così che, in definitiva, la forma appare come l'espressione appropriata di quel processo spirituale»<sup>13</sup>), Pevsner proclamando proprio in apertura di saggio la sua

incondizionata adesione all'approccio compendiato in quella definizione.

Oggi si ha buon gioco nell'accusare la *Geistesgeschichte* di condurre solo a generalizzazioni astratte o scarsamente determinate, a «spiegazioni che si autoriflettono»<sup>14</sup>, cadendo nel circolo vizioso di attribuire allo *Zeitgeist* di un'epoca le caratteristiche fisionomiche che troviamo nei tipi artistici in essa dominanti (la «physiognomic phallacy», per dirla con Gombrich)<sup>15</sup>. Ma una valutazione più equanime dovrebbe tener presente che la hegeliana *Geistesgeschichte* ha il merito, se non altro, di aver contrastato il passo al dilagare di un filone ben più fallacemente idealistico, quello schiettamente e irriducibilmente «purovisibilista», con la sua ostinata credenza in un'arte che cresce esclusivamente su sé stessa, mirabilmente immune da qualsiasi contatto profanatore perché protetta dalla corazza impenetrabile della propria autonomia disciplinare.

Dopo tutto, il primo seme di una *Geistesgeschichte* va cercato in quegli embrioni di una moderna coscienza storicista che di recente Ferdinando Bologna ha ravvisato nelle prese di posizione di storiografi come Scipione Maffei, Ireneo Affò e il grande Luigi Lanzi, laddove essi affermano che i prodotti artistici di lontane epoche debbono essere giudicati «non già in base alle preferenze dell'età presente, ma in base a quelle dell'età che fu loro»<sup>16</sup>.

Certo, la *Geistesgeschichte* d'inizio secolo si è accontentata di vacue semplificazioni che banalizzavano la complessità dei processi reali stipandoli nel rozzo contenitore di uno *Zeitgeist* che è poco più di un'etichetta storiografica, ma se Pevsner ha potuto far avanzate la conoscenza dell'arte del pieno Cinquecento mettendo finalmente in campo Paolo IV e Pio V, il Giberti e il Morone, il Pole e il Contarini, l'Oratorio del Divino Amore e il Concilio di Trento, l'Inquisizione e i Gesuiti, San Carlo Borromeo e San Filippo Neri, ciò lo si deve esclusivamente alla strada tracciata dalla «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte».

Non mi sarei soffermato così a lungo su questa matrice della prima formazione di Pevsner se essa non giocasse un ruolo tutt'altro che marginale in *Academies of Art* e nella svolta culturale e metodologica di cui questo libro è il prodotto. Non foss'altro che per la salda (e a volte un po' schematica) griglia cronologico-concettuale che scandisce le varie fasi della storia delle accademie rapportandole al sincronico modificarsi del clima culturale di ciascuna epoca – in altre parole, dello *Zeitgeist* (un termine del quale Pevsner non si è mai curato di trovare un

equivalente in lingua inglese) – è difficile negare una forte impronta della *Geistesgeschichte* in *Academies of Art*. Né va sottaciuto che all'insistenza sullo *Zeitgeist* si affianca, sia pure con minor rilievo, quella sul *Volkgeist*, un concetto complementare al primo che merita, per la sua importanza in Pevsner, una brevissima digressione.

La teoria del *Volkgeist*, ovvero dell'esistenza di caratteristiche peculiari di un popolo, di una nazione, di un'etnia, rischia sempre di sconfinare pericolosamente nell'*a priori* del pregiudizio, della mitologia, di un rozzo determinismo o, peggio, nel razzismo. Pevsner ne appare consapevole, ma non rinuncia a farvi ricorso, sia pure con l'importante correttivo di temperare quanto può apparire indimostrabile e antistorica ricerca di archetipi assoluti, ancorando le affermazioni basate su argomenti geo-antropologici ad una coordinata di carattere temporale. In altre parole, relativizzandole con il dar loro una dimensione storica. Il libro di Pevsner che illustra meglio questo procedimento è senz'altro *Englishness of English Art*<sup>17</sup> (figg. 6, 7), dove egli parla esplicitamente di una «geografia dell'arte» da affiancare alla storia dell'arte propriamente detta, ma non c'è dubbio che certe caratterizzazioni ai differenti approcci «nazionali» nell'accademismo contenute in *Academies of Art* (la vocazione francese al centralismo, quella spagnola all'esteriorità retorica, lo statalismo russo o l'antistatalismo britannico) si iscrivono in questo ordine di considerazioni.

3. Fin qui gli elementi teorici e metodologici che costituiscono il *trait d'union* tra *Academies of Art* e i primi lavori di Pevsner. Ma il lettore ricorderà che più sopra abbiamo insistito sul concetto che l'indagine sulle accademie rappresenta una svolta nell'iter culturale dello studioso tedesco, ed è ora giunto il momento di indicare in cosa questa svolta propriamente consista.

Un primo elemento sul quale riflettere emerge dalla constatazione che *Academies of Art* è l'ultimo lavoro che concerne le arti figurative propriamente dette, sia pure dall'angolazione tutta particolare della vicenda delle istituzioni accademiche<sup>18</sup>. Con questa indagine, infatti, Pevsner si congeda definitivamente dagli studi sulla pittura e sulla scultura per concentrare il suo interesse pressoché esclusivamente su architettura, urbanistica e *design*.

Ma non è tutto. Negli anni '28-'33, in parallelo ai lavori preparatori per *Academies of Art*, lo studioso porta avanti due altre ricerche per molti aspetti fra loro convergenti: una su Morris e

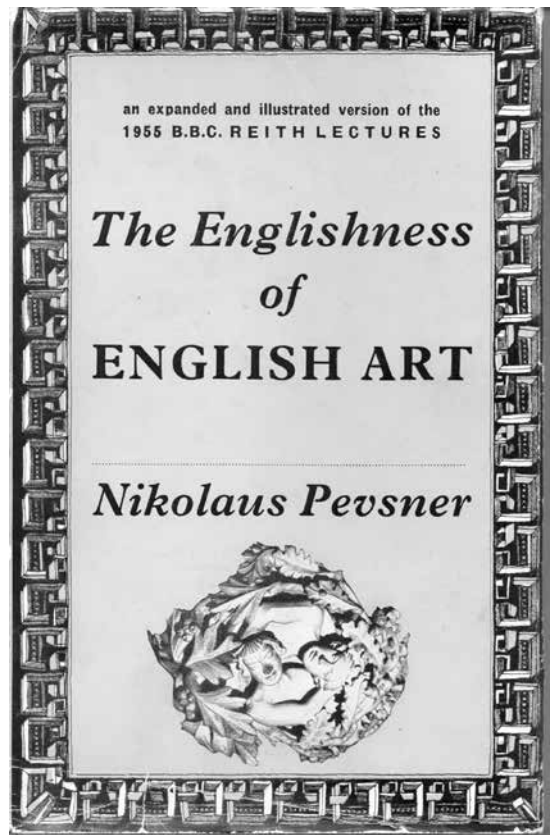
6. Nikolaus Pevsner legge alla radio le *Reith Lectures* (ottobre-novembre 1955), da cui ricaverà, l'anno seguente, *Englishness of English Art*.



Ashbee, l'altra sulle tipologie edilizie del XIX secolo. Sfortunatamente nessuno dei due lavori poté essere dato alle stampe poiché i manoscritti e i materiali preparatori andarono perduti in un bombardamento durante la guerra. Tuttavia è facile riconoscere in queste ricerche l'embrione di quella riflessione storica che lo studioso tedesco, una volta in Inghilterra, convoglierà in *Pioneers of Modern Movement*, il libro che uscirà quattro anni prima di *Academies of Art*, nel 1936, e che darà al suo autore un'immediata risonanza internazionale<sup>19</sup>.

Riportata nell'ambito geo-cronologico che le compete – gli ultimi anni intensi e febbrili che precedono la fine traumatica della Repubblica di Weimar – e inserita nel quadro d'interessi e di ricerche che già delineano la futura e definitiva fisionomia culturale di Pevsner, l'indagine sulle accademie appare per quello che è: un passaggio chiave che raccorda una produzione giovanile ancora costretta entro schemi e tematiche erudite alla produzione della maturità, imperniata sulle battaglie culturali combattute in nome del Movimento Moderno. In altri termini, *Academies of Art* segna il distacco di Pevsner da una storiografia disinteressata a un diretto impegno civile e a fini immediati di intervento e prelude a una presenza più militante che, senza sacrificare nulla dell'*habitus* di rigorosa obiettività proprio dello storico, sappia allargare la propria udienza oltre la cerchia degli eruditi e si proponga di rispondere alle domande del presente per incidere sulle sue scelte. Alle origini di questa svolta sem-

7. Copertina di *Englishness of English Art*, versione ampliata e illustrata delle *Reith Lectures*, London, The Architectural Press, 1956.



bra esserci stata una sorta d'impulso morale, che ha spinto Pevsner ad accantonare gli studi relativi a diverse epoche e aree stilistiche per dedicarsi a un tema di storia sociale dell'arte, qual è quello del variare delle forme di organizzazione professionale delle arti e del connesso sistema di istruzione artistica in rapporto al variare della domanda sociale di arte.

Il racconto di quanto è accaduto, dei moventi e dei propositi di Pevsner nel condurre la sua inchiesta sulle accademie del passato, è contenuto nella breve prefazione alla prima edizione di *Academies of Art*:

Cominciai la ricerca preparatoria e finii la prima stesura quando ancora vivevo e lavoravo in Germania. [...] Studiando l'arte del passato e frequentando gli artisti contemporanei [Pevsner ha appena fatto riferimento alla sua duplice attività di funzionario presso la Gemäldegalerie di Dresda e di censore di mostre per il giornale locale «Dresdner Anzeiger»], fui colpito dal contrasto fra la posizione sociale dell'arte e dell'artista di allora e quella di oggi. Poi poco a poco cominciai a rendermi conto della possibilità di scrivere una storia dell'arte non tanto in termini di mutare di stili quanto di mutare di rapporti fra l'artista e il mondo a lui circostante<sup>20</sup>.

Il problema che non può non preoccupare qualsiasi storico dell'arte che contempi le condizioni contemporanee è come e perché l'artista si sia così dolorosamente staccato dal suo pubblico. Perché l'arte moderna è oggi così male accolta, perché per alcuni è divenuta motivo di riso, per altri oggetto di odio pungente? Dove sono i germi che hanno provocato una pericolosa malattia? Come il medico chiamato a curare un morbo acuto deve informarsi della sua preistoria, così lo storico ritiene di dover essere consultato per aiutare l'arte a uscire dall'attuale pericolosa situazione. *A questo fine, lo storico dell'arte deve per un certo tempo astenersi dal considerare esclusivamente lo sviluppo dei fenomeni estetici, deve rinunciare a raggruppare le diverse realizzazioni estetiche per desumere le fasi e le epoche di uno stile, o le caratteristiche regionali e nazionali di un popolo. Soltanto una storia sociale dell'arte può essere qui di aiuto*<sup>21</sup>.

A questo brano è opportuno accostarne un altro, tratto da una succinta nota autobiografica che abbiamo già avuto modo di menzionare<sup>22</sup>. Pevsner rievoca:

La mia personale interpretazione cominciò a volgersi in direzione della storia sociale intorno al 1930. Era successo che ero passato dagli studi sull'architettura barocca a quelli sulla pittura del Manierismo e del Barocco (grazie a Dvořák e anche alle lezioni universitarie di Pinder, il Manierismo cominciava proprio allora a suscitare l'interesse e il fervore di alcuni studiosi) e avevo trovato i lavori su questo argomento non sufficientemente persuasivi. Quando nel 1925 ebbi finito il mio volume dello *Handbuch der Kunstwissenschaft* e iniziato ad insegnare all'Università di Gottinga, co-

minciai a sentire l'esigenza di un'arte meno retorica e più responsabile. Da questa crescente convinzione sortirono tre risultati: il libro intitolato *Academies of Art, Past and Present*, in cui la storia dell'arte è trattata dal punto di vista della storia sociale; alcuni studi sugli ideali comunitari in artisti del XIX secolo, William Morris e C. R. Ashbee in particolare, e un corso universitario di circa trentasei lezioni sul tema delle tipologie edilizie create o riconsiderate dagli artisti del secolo XIX.

Pur non indulgendo in dettagli, è evidente che Pevsner attribuisce una logica al succedersi delle sue scelte. Sarebbe superficiale, oltre che gratuito, giudicare questa sua lettura 'conseguenziale' degli avvenimenti come un tentativo *ex post* volto a conferire coerenza al proprio percorso culturale. Non è difficile dimostrare come la sterzata in direzione di una storia sociale non giunga improvvisa, ma sia in qualche modo preparata dagli studi sul Manierismo. Analogamente, è palese che lo svolgersi in parallelo delle ricerche sulle accademie e dell'indagine sulla nascita del Movimento Moderno non è casuale. Altrove<sup>23</sup> ho avuto occasione di soffermarmi su quanto il dibattito storiografico degli anni Venti e Trenta intorno al Manierismo fosse condizionato da umori, valori e pregiudizi attinti dall'attualità. Ma anche a voler tralasciare questo argomento, vi sono altri e più consistenti motivi per convincersi che la 'svolta' operata da Pevsner, se non implicita, era quanto meno favorita dalla sua precoce adesione alla *Geistesgeschichte* nell'accezione propugnata da Dvořák.

È stato Castelnovo, di recente, a ricordare come Frederik Antal, in uno dei suoi scritti più programmatici a favore di una storia sociale dell'arte, additasse a modello proprio certe aperture di Dvořák («lo Dvořák attento alle varie facce della storia, colui che, in un celebre saggio sull'enigma dei van Eyck, aveva affermato che meno si sarebbe parlato di misteri a proposito del manifestarsi improvviso dei due fratelli, se meglio si fossero conosciuti i dati dello sviluppo economico delle Fiandre nel primo Quattrocento»)<sup>24</sup>.

D'altra parte, come sottovalutare il dato di fatto che tanto Antal quanto Hauser – vale a dire i massimi paladini e pionieri della *Sozialgeschichte der Kunst* – furono entrambi allievi di Dvořák a Vienna, prima di approdare a Londra, come Pevsner, costretti all'esilio, l'uno dall'avvento di Horty in Ungheria, l'altro da quello di Hitler in Germania?<sup>25</sup> Compiendo un rovesciamento radicale, analogo a quello cui Marx sottopose la dialettica 'a testa in giù' di Hegel, sia Antal che Hauser – benché in forme assai diffe-

renti – ‘capovolgono’ il metodo di Dvořák, lasciandone però intatti molti presupposti<sup>26</sup>. Con spirito meno radicale, più conciliante, Pevsner si accontenterà di affiancare alla storia degli stili, letta in termini di *Geistesgeschichte*, l’apporto complementare, non sostitutivo, del suo ‘rovesciamento’. *Sozialgeschichte* e *Geistesgeschichte* s’intrecciano e s’illuminano a vicenda: questa la convinzione che riaffiora di continuo nelle argomentazioni di Pevsner e che determina l’ordito concettuale di *Academies of Art*. D’altro canto, a quale imperativo di ordine etico-filosofico attribuire quell’impulso morale che ha innescato la ‘svolta’ dello studioso di Lipsia, se non a quello che può riassumersi nell’assioma: «adoperarsi perché l’arte del nostro tempo sia in armonia con il *Geist* attuale» (il quale, a sua volta, dovrà essere in armonia con l’assetto sociale vigente)? E cos’è quest’armonia, se non la traduzione in termini operativi, di intervento sul presente, del modello interpretativo caro alla *Geistesgeschichte*?

Non ci sembra necessario aggiungere altro in proposito, se non per sottolineare come sia lontana da Pevsner qualsiasi visione rozzamente deterministica del rapporto tra struttura economico-sociale e produzione artistica. Pur non affrontando mai direttamente il problema in chiave teorica, è il libro stesso sulle accademie e l’esigenza da cui il libro nasce a testimoniare a chiare lettere in questo senso. Quella che abbiamo chiamato ‘armonia’ tra assetto sociale, *Geist* e attività artistica è, a giudizio di Pevsner, una conquista, non una ‘necessità’.

4. L’autore di *Academies of Art* – lo abbiamo visto – attribuisce alla sua ricerca retrospettiva un determinante valore strumentale. Quel che gli preme non è l’erudizione fine a se stessa, ma la riflessione sul passato in funzione dell’agire sul presente. Tuttavia è illusorio ritenere di poter trovare nelle pagine del libro una risposta univoca al quesito circa il modello di istruzione artistica da attuare nel nostro tempo. Piuttosto che dare un’unica soluzione al problema, Pevsner preferisce prospettare le diverse opzioni che si offrono e le loro prevedibili conseguenze:

Se si auspica il ritorno al liberalismo, bisognerà rinunciare a un’istruzione artistica basata su uno stile consapevolmente accettato e ufficialmente promosso, come bisognerà rinunciare ai piani urbanistici, alla pianificazione delle strade. L’arte sarà privilegio del genio, e l’arte che ci circonda sarà il frutto composito di attività individuali. Se invece si vogliono città, strade e case pianificate, soltanto l’interferenza dello Stato può essere d’aiuto, e soltanto a prezzo delle libertà civili<sup>27</sup>.

Dietro a questa resistenza a prendere partito non c’è solo una buona dose di pragmatismo e la comprensibile prudenza di chi vive in tempi e circostanze quanto mai precarie e mutevoli, ma anche, e direi soprattutto, una rigorosa delimitazione dei compiti della storia. Scrive Pevsner a chiusura del suo libro:

Non possiamo dire più di tanto, non rientra nel compito dello storico farlo. Lo storico deve soltanto analizzare come si siano evoluti alcuni problemi nel passato, e come essi siano legati con talune concezioni sociali, religiose, filosofiche, in breve con lo *Zeitgeist* di periodi diversi<sup>28</sup>.

Sullo sfondo di queste affermazioni si delinea nitida una preoccupazione: salvaguardare un massimo di obiettività. Funzione della storia è illuminare il passato per consentire al presente di operare le proprie scelte a ragion veduta, ma tanto più lo storico saprà agire con mente limpida e scevra da pregiudizi, tanto più le scelte appariranno chiare nelle loro motivazioni come nei loro prevedibili sbocchi.

Naturalmente, così come dichiarare di non avere un’opinione politica è in qualche modo di per sé una dichiarazione politica, anche questa rigida e ostentata concezione dell’obiettività storica è una spia delle convinzioni ideologiche maturate da Pevsner in quegli anni e, in quanto tale, offre un altro prezioso tassello alla nostra ricostruzione del *background* di *Academies of Art*. Come non vedere, ad esempio, che tutto ruota intorno al tema etico della ‘funzionalità’ della storia, contro il compiacimento soggettivo e fine a se stesso dell’erudizione, e che vi è un evidente parallelismo tra questa presa di posizione e la battaglia del Movimento Moderno contro «l’arte per l’arte» e in favore di un prodotto estetico la cui forma sia dettata dalla ‘funzione’?

Credo vi siano due soli momenti in cui Pevsner viene meno al ‘voto’ di neutralità che si è imposto e lascia trapelare un atteggiamento più partigiano. Il primo è quando definisce «imperituri» i meriti del Bauhaus («Per la prima volta nel nostro secolo era stato attuato un tipo nuovo, vivo, di accademia d’arte. Il Bauhaus aveva dato la prova d’esser riuscito a influenzare lo sviluppo sia dell’arte sia dell’industria verso un’espressione di vita autenticamente contemporanea. Questo sarà il suo merito imperituro»)<sup>29</sup>; il secondo è quando qualifica la dottrina dell’«arte per l’arte» con un aggettivo insolito: «criminale» («quale interesse avrebbe potuto avere per l’interferenza dello Stato un artista che, come gli Impressionisti, fosse convinto di quella dottrina criminale



dell'arte per l'arte, e quale interesse avrebbe potuto avere lo Stato liberale a spendere denaro per un'arte comprensibile soltanto da un piccolo gruppo di intenditori?»<sup>30</sup>. Può anche darsi che Pevsner con quell'aggettivo abbia voluto semplicemente parafrasare l'accoglienza scandalizzata che gli ambienti conservatori dell'Ottocento riservarono all'«art pour l'art», ma perché non ha sentito il bisogno di racchiudere quel termine fra virgolette? Perché non si è preoccupato di prendere le distanze? La verità è che, pur non affermandolo a chiare lettere, Pevsner è del parere che il merito «imperituro» del Bauhaus consista proprio nell'aver compiuto un organico tentativo di assestare un colpo irrimediabile alla «criminale» dottrina dell'«arte per l'arte», ampliando i confini della fruizione estetica attraverso la qualificazione formale dei prodotti industriali. In altri termini, mi pare lecito dedurre che tra l'alternativa di un ritorno al liberalismo (e la conseguente rinuncia ai piani urbanistici, alla pianificazione delle strade ecc.) e quella in favore di un intervento dello Stato, sia pure «a prezzo delle libertà civili», Pevsner propenda intimamente per quest'ultima soluzione. Del resto, le parole con cui caratterizza il *Geist* del nostro secolo, nella prefazione alla prima edizione di *Academies of Art*, sono sufficientemente indicative:

[...] nel nostro secolo, che è il secolo del liberalismo declinante, del ritorno dell'assolutismo, del crescente collettivismo con le sue ideologie ampiamente accettate e del decrescente individualismo con le sue pazienti e imparziali ricerche [...].

Nel ricavare queste caratteristiche del nostro tempo Pevsner fu certamente influenzato dalle circostanze storico-politiche di quegli anni, anni che videro l'ascesa di regimi totalitari in Russia, Italia e Germania, ma la sua riflessione sembra essere più ampia. Nei regimi totalitari il declino del liberalismo, l'ascesa del collettivismo appare in forma tanto più evidente perché più estremizzata, ma lo studioso tedesco sembra attribuire a questa tendenza un carattere più universale. È il definitivo affermarsi del modo di produzione industriale ad aver introdotto questi mutamenti, così come ha aperto nuovi orizzonti sociali ampliando le opportunità delle classi meno abbienti e introducendo un nuovo sentimento collettivistico nel lavoro come nella vita: questo è quanto Pevsner sembra dare per implicito nel suo scarno *identikit* del *Geist* contemporaneo. Se l'arte vuol essere in sintonia con questa società deve dunque venire a patti con il mondo delle macchine:

L'industria non può essere ostacolata nel suo progresso trionfale, e l'arte può essere restituita a qualcosa che assomigli al suo antico compito nella vita della comunità soltanto se unisce le sue forze a quelle dell'industria. Ciò è avvenuto nell'architettura moderna e sta avvenendo nel disegno industriale. Se le scuole d'arte non si porranno in testa a questo movimento, non avranno un posto nell'istruzione moderna<sup>31</sup>.

Ma Pevsner è anche convinto che solo lo Stato può avere interesse a migliorare il livello estetico dei prodotti industriali, e quindi la qualità della vita nel mondo d'oggi. Il privato, il singolo imprenditore, non ha alcun motivo di spendere del suo per uno scopo del genere. Ecco dunque spiegato perché in quest'epoca di 'collettivismo crescente' sia pressoché inevitabile che lo Stato intervenga in prima persona nel finanziamento e nel controllo dell'istruzione artistica. In omaggio all'obiettività che si è imposto (e forse anche alle profonde radici liberali e liberistiche del paese che lo ospita e in cui si pubblica il suo libro), Pevsner si astiene dal dire quel che di fatto sembra pensare, e cioè che quest'intervento è anche auspicabile.

Ne dobbiamo dunque dedurre che l'autore di *Academies of Art* è del tutto insensibile al problema della libertà della ricerca artistica e delle istituzioni che la promuovono? Non credo sia necessario giungere a conclusioni così drastiche. Uno dei passaggi più affascinanti di *Academies of Art* è all'inizio del capitolo V, quando Pevsner si sofferma sul carteggio fra il pittore danese Jacob Asmus Carstens e il suo protettore berlinese, il ministro prussiano von Heinitz. L'episodio è emblematico del nascente conflitto fra individualismo artistico e ingerenza statale nella sfera dell'arte. Carstens rivendica l'assoluta libertà dell'artista, il suo dover rendere conto solo a Dio di come ha amministrato e coltivato il talento di cui è stato provvisto; Heinitz contesta al pittore di non rendere alcun servizio a quello Stato che pure lo ha colmato di benefici. Come al solito, nel commentare l'episodio Pevsner si astiene dal prender partito esplicitamente ma, se non è difficile, anche in questo caso, dedurre da certe sfumature del linguaggio le sue personali convinzioni circa la tesi che dovrà prevalere nel XX secolo, è altrettanto vero che egli mostra di comprendere – e di non disprezzare affatto – le motivazioni che sono all'origine dell'atteggiamento di Carstens.

Chi sia disposto a seguire Schiller e Carstens e ad apporre l'ideale dell'arte all'ideale della vita sociale, della nazione e dello Stato, leggerà con illimitato piacere le lettere di Carstens che segnano l'inizio della nuova era. Ma coloro che non sono disposti a concedere a un artista diritti unilaterali nei confronti della comunità, coloro



8. Bruno Paul, ca 1907.

che hanno il coraggio di riconoscere che gli organi pubblici per l'incremento dell'arte hanno di mira il benessere pubblico più che la soddisfazione del genio presuntuoso, ammireranno in Heinitz un funzionario dello Stato esemplare per comprensione e generosità, ma anche per lealtà e coscienza. L'uomo d'oggi può schierarsi in questa controversia dalla parte che vuole. Da un punto di vista storico, guardando cioè le cose con gli occhi del 1800, Carstens aveva ragione. L'immediato futuro apparteneva al suo individualismo rivoluzionario<sup>32</sup>.

Da Morris a Gropius la linea del Movimento Moderno ha combattuto proprio contro questo individualismo che aveva saputo trionfare per buona parte del secolo XIX: su ciò Pevsner non ha dubbi. Come non sembra nutrire alcun dubbio sul fatto che le due posizioni antagoniste – quella di Carstens e quella di von Heinitz – sono tali da rendere impossibile qualsiasi riconciliazione («che d'altronde – si affretta a precisare – non sarebbe possibile neppure nel nostro secolo»). C'è però un episodio che dimostra la possibilità, se non di una riconciliazione, quanto meno di un accettabile punto di equilibrio fra le contrapposte esigenze dell'individualismo (ovvero della 'ricerca pura') e del 'collettivismo' (o della 'ricerca applicata'). È l'episodio che culmina nel 1923 con

la fusione di due istituti d'istruzione berlinesi: la *Kunstgewerbeschule* (Scuola di arti e mestieri), diretta da Bruno Paul, e la *Hochschule der Freien Künste* (Scuola superiore di arti libere). Pevsner non esita a dichiarare che, accanto al Bauhaus, è questa l'esperienza più significativa nel campo dell'istruzione artistica che il XX secolo abbia prodotto.

Il nocciolo teorico su cui poggia l'idea di un'unificazione istituzionale di una Scuola di arti e mestieri e di un'Accademia di Belle Arti è contenuto in un opuscolo scritto da Bruno Paul nel 1918, la cui parola d'ordine è appunto *Einheitskunstschule* (Scuola d'arte unitaria) (fig. 8). Non più separazione fra esperienze formative diverse – predica Bruno Paul – ma un solo programma unificato che garantisca un'identica formazione per tutti gli allievi, tanto quelli che si dedicheranno alla 'ricerca pura' (pittura e scultura) – i quali saranno pochi e selezionati – quanto quelli destinati a cimentarsi con le arti applicate. A fondamento di questo programma Paul postula alcuni assiomi, che costituiscono un po' il patrimonio di parecchi artisti e pensatori tedeschi forgiati dall'esperienza del *Werkbund*: personaggi come Behrens, Kluge, Riemerschmid, Schumacher. Pevsner enumera alcuni di questi postulati – la «salda convinzione dell'unità di tutte le arti», della «superiorità dell'architettura», di un'istruzione in una «comunità educativa» e i corollari che ne derivano: la «fiducia nei benefici effetti dell'apprendistato e dell'addestramento a un mestiere anche per l'allievo consapevole che un giorno diverrà pittore»; la «speranza che molti allievi, in virtù dell'istruzione ricevuta in una scuola del genere, si convinceranno che il valore etico di essere disegnatore (che vale, ovviamente, per *designer*) è più alto di quello d'essere un pittore solitario senza rispondenza da parte del pubblico»<sup>33</sup>.

Come si vede, siamo nello stesso brodo di coltura che ha nutrito l'esperienza gropiusiana del Bauhaus, con la differenza, però, che mentre quest'ultimo nasceva come sviluppo autonomo di una *Kunstgewerbeschule*, la fusione promossa da Bruno Paul coinvolgeva direttamente anche il mondo 'separato' delle *Kunstakademien*. Pevsner, che accusa ripetutamente l'accademia ottocentesca di sovrapprodurre pittori destinati al disadattamento, non può non condividere la proposta di Paul che, invertendo radicalmente i termini del problema, mira proprio a ridurre quest'eccesso di 'offerta', sfasato rispetto alla domanda sociale. Nella *Einheitskunstschule* saranno i bisogni della società a condizionare indirettamente la formazione dell'artista tramite un

insegnamento preliminare che ha il suo asse portante nei laboratori d'arte applicata. In un certo senso, sarà proprio il tirocinio con i materiali, le tecniche e le esigenze della ricerca applicata a vagliare e selezionare i futuri 'ricercatori puri', i pittori e scultori, bloccandone la proliferazione indiscriminata. E perché ciò non si risolva in un ingenuo autoinganno, come nel sogno neomedievale dei Nazareni<sup>34</sup>, dovranno essere le tecniche, i materiali e le esigenze di una produzione di tipo industriale a costituire questo vaglio. Solo così il punto di vista di un'arte intesa come 'servizio'<sup>35</sup> prevarrà sulla dottrina, «criminale» in quanto antistorica, dell'«arte per l'arte» e verrà finalmente ristabilita l'armonia perduta fra produzione artistica, *Zeitgeist* e bisogni della società.

Contro le tesi di Bruno Paul insorgerà il pittore Max Liebermann, e Pevsner, in omaggio allo scrupolo di obiettività che si è imposto, non mancherà di illustrarne le obiezioni. Ma non potrà nascondere una punta d'impazienza. «Legittima», «comprensibile», la difesa della pittura pronunciata da Liebermann non fa altro che ricalcare posizioni già note come quelle espresse da Whistler vent'anni prima. E poi sono le obiezioni di «un impressionista convinto», per il quale «la questione sociale non sembra esistere».

Disegno, disegno, disegno: è ciò che continua a raccomandare Liebermann, che allora godeva di tanto consenso da essere presidente dell'Accademia di Berlino. Ma il problema se il futuro pittore debba essere istruito come se fosse destinato a diventare un disegnatore non è discusso e neppure preso in considerazione da Liebermann<sup>36</sup>.

Dal canto suo, Pevsner, che dagli anni Trenta in poi non si occuperà più né di pittura né di scultura, ma solo di architettura, *design* e pianificazione urbana, ha evidentemente compiuto la sua scelta.

5. Alla luce di questa drastica scelta e di quel che abbiamo potuto ricavare da un'analisi condotta per carotaggi nello stratificato sostrato di *Academies of Art*, non ci dovrebbero essere più dubbi sul fatto che Pevsner, malgrado lo schermo di neutralità scientifica dietro il quale si nasconde, non opera nel vuoto ideologico. Fin qui, al riguardo, si è detto del clima della repubblica di Weimar e di come le esperienze di quegli anni, innestate sulla formazione culturale ricevuta, abbiano orientato lo studioso tanto nella scelta quanto nell'approccio al tema delle accademie. Ora è il momento di aggiungere che anche la data e il luogo di edizione del libro

hanno il loro peso nel determinarne le valenze ideologiche.

Sia ben chiaro: con ciò non intendo affermare che il testo di *Academies of Art* – che l'autore afferma essere stato steso per larga parte in Germania – abbia subito in Inghilterra modifiche sostanziali. Il punto è un altro e riguarda il ruolo che Pevsner sceglie di svolgere una volta approdato in Inghilterra e le sue principali pubblicazioni inglesi anteriori all'uscita di *Academies*. Inserita in questo nuovo contesto, la ricerca sulle accademie che lo storico aveva condotto in Germania assume con tutta evidenza nuove implicazioni che non ne contraddicono i moventi originari ma li integrano, conferendo al libro un ulteriore scopo: fornire l'avallo storico-teorico di un'operazione di trapianto in terra inglese di quel seme del Movimento Moderno che, nato in Inghilterra e germogliato nella Germania di Weimar, era stato brutalmente sradicato da Hitler e minacciava di isterilirsi.

È quasi superfluo aggiungere che, alla data di pubblicazione di *Academies of Art*, questo disegno aveva al suo attivo almeno due pubblicazioni pevsneriane che, da versanti e con metodologie diverse, convergevano verso il medesimo obiettivo. Mi riferisco, ovviamente, a *Pioneers of Modern Movement* (Faber & Faber, London, 1936) (fig. 9) e ad *An Enquiry into Industrial Art in England* (Cambridge University Press, 1937).

Come tutte le sigle critiche entrate largamente nell'uso, la nozione di Movimento Moderno è divenuta molto elastica e può voler dire ora questo ora quello a secondo di chi l'adopera. Qui naturalmente ci riferiamo al concetto elaborato da Pevsner in quegli anni, concetto che possiamo sintetizzare in pochi punti che ne individuano i caratteri essenziali e la direzione di marcia: 1. egemonia dell'architettura, nella quale si riassumono e trovano giustificazione tutte le altre arti; 2. massimo rilievo conferito alle arti applicate; 3. lotta contro l'«arte per l'arte» e il suo elitario estetismo; 4. accettazione dell'universo industriale e adeguamento dell'arte ai suoi modi di produzione; 5. affermazione di un'arte intesa come 'servizio' e che organizza il proprio codice formale con criteri razionalistici, mirando a conciliare forma e funzione.

Come ha giustamente osservato Manieri Elia, Pevsner appartiene a un tipo di studiosi «che assume il reale come univoco e lineare; tale quindi, se osservato acutamente nel suo svolgersi, da rivelare la propria inequivoca ossatura storica»<sup>37</sup>. È quanto si desume, in primo luogo, da *Pioneers of Modern Movement*, dove questa ossatura è co-

stituita dal filone che nasce con Morris e giunge fino a Gropius. Oggi prevale l'opinione che questa continuità da Morris a Gropius, che per un concorso di circostanze (non ultima la lucidità e l'efficacia delle argomentazioni pevsneriane) è rimasta a lungo come l'interpretazione più accreditata delle vicende del Movimento Moderno, sia fondata su un certo appiattimento unidimensionale tanto dell'uno quanto dell'altro personaggio. È curioso, tuttavia, notare come tale appiattimento abbia operato nella stessa direzione. Da una parte si sono sottaciute (o quanto meno si sono relegate in secondo piano) le stridenti contraddizioni interne alla figura di Morris: il suo viscerale anti-industrialismo, la nostalgia del medioevo artigianale, i magri esiti formali della sua attività artistica, l'inevitabile circolazione di *élite* dei costosissimi prodotti delle sue imprese revivalistiche. Dall'altra, si è accreditata e valorizzata solo l'immagine luminosamente 'razionalista' di Gropius, mentre è stato del tutto rimosso quello che di recente è stato definito il «lato oscuro del Bauhaus»<sup>38</sup>. Ma su tutto ciò rimando volentieri a quanto ha scritto in proposito Manieri Elia<sup>39</sup> e ai recenti studi che offrono un'immagine del Bauhaus ben più sfaccettata e contraddittoria di quella, fin troppo compatta, che ci hanno consegnato Pevsner e le stesse rievocazioni *a posteriori* di Gropius. Qui, piuttosto, mette conto di ricordare che in Inghilterra lo studioso tedesco non si trovò a dover combattere da solo la sua battaglia, ma ebbe per qualche tempo al suo fianco Gropius in persona, anch'egli espatriato all'avvento al potere di Hitler. Nel tracciare un breve resoconto dei suoi contatti con Gropius prima e dopo il suo trasferimento in Gran Bretagna, Pevsner ha avuto modo di recente di sottolineare l'importanza di un suo colloquio con il già celebre architetto proprio quando era impegnato nella stesura di *Pioneers*:

Ho incontrato Gropius per la prima volta quando ero studente all'Università di Lipsia ed ero impegnato a mettere insieme un programma di conferenze. Questo doveva essere nel 1923 o giù di lì. Egli partecipò e fece molta impressione. Inoltre assistetti, qualche tempo dopo, a una sua lunga conferenza a Dresda, dov'ero *junior* alla Galleria. Comunque in queste due occasioni non ebbi con lui conversazioni di qualche importanza. L'ho conosciuto quando ero in Inghilterra e stavo lavorando ai miei *Pioneers*. La lunga conversazione che ebbi con lui fu illuminante [...]<sup>40</sup>.

Tra i due esuli, entrambi impegnati a operare l'innesto nell'ambiente inglese delle esperienze traumaticamente interrotte dall'avvento del nazi-

## PIONEERS OF THE MODERN MOVEMENT



FROM WILLIAM MORRIS  
TO WALTER GROPIUS

BY NIKOLAUS PEVSNER

LONDON: FABER & FABER

9. Copertina della prima edizione di *Pioneers of Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London, Faber & Faber, 1936.

smo, s'instaura una sorta di gioco di squadra, un percorso parallelo. Il primo a scendere in campo è proprio Gropius che, in un opuscolo pubblicato a Londra nel 1934 – *The New Architecture and the Bauhaus* –, sceglie deliberatamente di valorizzare la sua discendenza da Morris. Una scelta, sia detto per inciso, che lo aiuterà a superare parecchie prevenzioni britanniche nei suoi confronti. Scrive Gropius:

Il sorgere delle accademie provocò il graduale crollo dell'arte spontanea tradizionale. Tutto ciò che rimase fu la «Salon Art», interamente lontana dalla vita quotidiana, che con la metà dell'Ottocento finì in un mero virtuosismo. Fu allora che iniziò la rivolta. Ruskin e Morris si impegnarono a trovare i mezzi per riunire il mondo dell'arte con il mondo del lavoro. Verso la fine del secolo, il loro tentativo fu seguito da van de Velde, Olbrich, Behrens e altri sul continente<sup>41</sup>.

Alla tesi di Morris 'precursore' (e di un Gropius coerentemente razionalista, quale appariva dalle illustrazioni dell'opuscolo, che escludevano opere come la casa Sommerfeld o il monumento ai caduti di Weimar, privilegiando la Fagus Werke e il Bauhaus) non mancava, a questo punto, che la cauzione di uno storico capace di conferire solidità e argomentazioni scientifiche alla 'genealogia' delineata da Gropius. È quanto si incaricherà di fare Pevsner, scrivendo quel *Pioneers of Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* che uscirà due anni più tardi.

6. È evidente che la nostra proposta di interpretare *Pioneers* e *Academies of Art* come tappe fondamentali di un disegno strategico d'intervento nel dibattito artistico inglese si limita a indicare l'obiettivo più contingente di due libri che non esauriscono in questo il loro significato. Entro questi limiti, comunque, mi sembra ampiamente dimostrabile che se il compito generale di *Pioneers* fu di fissare una volta per tutte la linea di sviluppo del Movimento Moderno 'secondo Pevsner', il suo scopo più immediato fu quello di favorirne il trapianto (o meglio, la rinascita) in Inghilterra. È analogamente: se l'obiettivo di fondo di *Academies of Art* fu di cogliere l'«ossatura storica» dell'istituzione 'accademia' per ricucire il rapporto arte-società, fra i suoi moventi vi fu certamente anche quello di individuare i modi concreti mediante i quali effettuare quel trapianto, operando alla radice, nel luogo istituzionale deputato all'istruzione degli artisti.

Da questo punto di vista, acquisterà un'ulteriore pregnanza di significati anche quell'insistere di Pevsner sulla neutralità dello storico su cui ci siamo già soffermati. In un libro che si occupa di istituzioni artistiche come *Academies of Art*, il piano della storia rischia di intersecare quello più contingente della politica e Pevsner, sbalzato in tempi così irrequieti e mutevoli in un paese di diversa tradizione, non sembra disposto (o interessato) a sposare scelte politiche drastiche e irrevocabili.

Per inciso, vale la pena osservare come questo sforzo di maggiore obiettività e di distacco che distingue *Academies* da *Pioneers* abbia dato i suoi frutti anche sul piano dell'analisi delle linee di sviluppo del Movimento Moderno. Lo ha rilevato di sfuggita Manieri Elia e vale la pena di riportarne e ampliarne l'osservazione. Nel libro sulle accademie il gioco di discendenza Inghilterra-Germania si complica con l'ipotesi di un processo di 'andata e ritorno' che manca

nel più agile opuscolo che lo precede. Vengono così chiamati in causa Semper accanto Morris, Goethe accanto a Carlyle, i Nazareni accanto ai Preraffaelliti, in una fitta rete di scambi e di risonanze. Tutto ciò, d'altra parte, rientra nella maggiore complessità di orchestrazione che fa di *Academies of Art* un libro che mira a cogliere tutta la trama di relazioni (e anche deviazioni, con i d'ombra, contropunte) tessuta dallo sviluppo storico. Pevsner è anche qui lo studioso convinto che l'acuta osservazione della realtà ne rivelerà l'«inequivoca ossatura storica», ma questa, a differenza di quanto accade nei *Pioneers*, non gli appare più come un blocco granitico sostanzialmente scevro di contraddizioni, ma come il frutto di una vicenda a volte tortuosa, e, comunque, sempre complessa.

Resta ora da ricordare come, dopo *Pioneers* e prima di *Academies of Art*, Pevsner pubblichi *An Enquiry into Industrial Art in England*, che affronta in modo diretto il tema del *design* britannico mediante un'inchiesta condotta con un'ottica assai meno distaccata e neutrale di quella ostentata nell'indagine sulle accademie. Ha scritto Pevsner di recente:

La tecnica usata per preparare questo libro fu di avere incontri personali con un vasto numero di industriali, e anche di commercianti, venditori, direttori di scuole d'arte ecc.<sup>42</sup>.

Come si vede, siamo ben lontani dai domini astratti e neutrali della storia, ma lo studioso di Lipsia mostra di trovarvisi ugualmente a suo agio. Tanto a suo agio da accettare un impiego come direttore commerciale presso Gordon Russell, uno degli industriali con i quali ha preso contatto per la sua inchiesta. L'episodio va preso per quel che è: più che altro una testimonianza delle difficoltà economiche che assillarono molti giovani intellettuali tedeschi sfuggiti al nazismo e al tempo stesso una prova del versatile talento messo in mostra da Pevsner nel farvi fronte. Ma è stato proprio lo studioso tedesco a voler sottolineare, or non è molto<sup>43</sup>, il valore che ebbe per lui la pratica diretta del mondo industriale e del *design* che seppe ricavare dalla circostanza, e, a conclusione di questa nostra indagine sulla fitta trama di idee e di esperienze che fa da sfondo al nitido disegno di un libro solo in apparenza distaccato come *Academies of Art*, non potevamo non farne cenno, aggiungendo che, quando la sua ricerca sulle accademie fu pubblicata dalla Cambridge University Press, Pevsner aveva da poco abbandonato il suo impiego presso Gordon Russell e si era finalmente potuto dedicare



10. Thomas S. Kuhn, in un autoritratto a multipla esposizione di Bill Pierce, 1973.

per intero agli studi e alla pubblicistica, entrando stabilmente nella redazione di «The Architectural Review».

7. Il lettore ha ora a disposizione le coordinate essenziali per leggere *Academies of Art* cogliendone radici ideologiche e implicazioni, sfumature d'epoca ed echi di battaglie culturali che oggi appaiono lontane. Ma anche a non voler tenere conto del fatto che i temi agitati in quelle battaglie – l'istruzione artistica nella società moderna, la crisi del rapporto arte-società, il nesso fra 'ricerca pura' e 'ricerca applicata' – sono drammaticamente aperti ancora oggi, anche se largamente rimossi dal dibattito contemporaneo, sarebbe del tutto fuorviante interpretare quanto abbiamo esposto fin qui per ambientare e storicizzare questo libro come l'implicita ammissione di una sua sostanziale inattualità. Per convincersi del contrario basterà, del resto, gettare uno sguardo alla nota bibliografica che conclude queste pagine introduttive con un elenco, che non pretende di essere esauriente, dei più significativi contributi al tema delle accademie pubblicati negli ultimi dieci-quindici anni. Come si può agevolmente constatare, si tratta di un numero di voci

bibliografiche molto rilevante sotto il profilo quantitativo, il cui significato storiografico è di integrazione e aggiornamento di singoli episodi e momenti della storia delle accademie, il cui quadro di riferimento generale continua ad essere fornito da *Academies of Art*.

Così come la «sfortuna dell'accademia» nell'immediato dopoguerra è in non casuale sintonia con il predominio pressoché incontrastato di poetiche neoromantiche, la vivacissima ripresa d'interesse che si registra in questi ultimi anni (ripresa cui, del resto, si deve tanto la ristampa americana di *Academies of Art* nel 1973, quanto la presente edizione italiana) si muove in parallelo al declino di quelle poetiche e all'emergere di movimenti artistici che non pongono più al centro del loro programma l'esaltazione della creatività e dell'espressività individuale. I primi segnali in questa direzione si manifestano nei primi anni Sessanta con l'affacciarsi di tendenze che sembrano aspirare all'istituzionalizzazione di un codice visivo altamente formalizzato, sia esso mutuato dalle nude proprietà dei materiali e della geometria elementare (Strutture primarie – Minimal Art), ovvero dal linguaggio dei fumetti e della pubblicità (Pop Art) o dall'analisi scientifica dei processi della percezione visuale (Op Art). Parallelamente, cominciano a farsi strada e via via ad infittirsi le incursioni nello sterminato repertorio di immagini e di forme ereditate dalla storia dell'arte anteriore allo 'strappo' prodotto dalle avanguardie, mentre sul piano teorico è il concetto stesso di avanguardia e di uno sviluppo che procede per successivi balzi in avanti che cominciano ad essere revocati in dubbio e contestati. Il processo sembra oggi giunto a un culmine con l'esplosione di nostalgie revivalistiche e il diffuso ripiegamento 'post-moderno' sui media tradizionali, ma per chiarire meglio i termini del problema e il suo rapporto con il nuovo rifiorire di studi sulle accademie è utile riferirsi a un recente articolo in cui T. Maldonado<sup>44</sup> applica all'attività artistica il ben noto schema concettuale elaborato da T.S. Kuhn per l'evoluzione della scienza<sup>45</sup> (fig. 10).

Com'è noto, Kuhn definisce «scienza normale» quel tipo di attività scientifica che si svolge in funzione di determinati paradigmi, cioè in funzione di blocchi di conoscenze ormai stabilizzati. «Il compito della scienza normale – sintetizza efficacemente Maldonado – è dunque quello di operare all'interno di queste caselle prefabbricate di sapere, procedendo a ripuliture, verifiche, completamenti»<sup>46</sup>. Ma accanto alla «scienza normale» lo schema di Kuhn prevede la cosiddetta «scienza straordi-

naria», «la ricerca che mette in crisi gli stereotipi dell'ordine sancito, che rifiuta i paradigmi vigenti e prospetta la loro sostituzione con altri nuovi. È la scienza dell'innovazione, la scienza che fa le rivoluzioni scientifiche»<sup>47</sup>.

Applicando questa formula all'arte del passato, l'accademia ci appare come un vero e proprio 'laboratorio di arte normale', il luogo dove si istituzionalizzano e si trasmettono i paradigmi ricavati dall'arte straordinaria di ieri o dell'altro ieri. Naturalmente la storia non si fa ingabbiare in uno schema così semplice e Maldonado ne è consapevole. Di qui la necessità di due precisazioni che, senza sconvolgere del tutto il parallelo proposto, lo rendono più aderente alla realtà dei fatti. La prima più che una precisazione è una constatazione e riguarda il ruolo di punta che a volte le accademie possono svolgere. In questo caso (e Maldonado fa riferimento alle accademie di Vienna, Parigi, Berlino, Londra, Pietrogrado, Copenaghen, Dresda, nel periodo dal 1870 al 1910), le accademie finiscono per diventare anch'esse, almeno in una certa misura, incubatrici di 'arte straordinaria'. La seconda precisazione concerne un fenomeno che in campo scientifico si verifica solo sporadicamente, ma che è assai frequente in campo artistico: il cosiddetto *progressus retrogradis*. Sottilmente connesso con la ciclicità degli stili e con ciò che viene comunemente denominato *revival*, il *progressus retrogradis* si manifesta ogni qual volta «l'arte straordinaria contesta l'arte normale della sua epoca opponendole i paradigmi di un'arte normale del passato»<sup>48</sup>.

Riassumendo e portando a compimento i suggerimenti abbozzati da Maldonado, possiamo dunque concludere che, nei secoli passati, il sistema delle accademie fungeva da luogo istituzionale dove si sviluppava la proficua dialettica arte normale-arte straordinaria, luogo che aveva una spiccata, congenita tendenza a funzionare da polo 'normale' e 'normalizzante'.

Ma tutto ciò resta valido solo fino agli ultimi decenni dell'Ottocento, allorché il panorama muta radicalmente e si entra nell'epoca delle avanguardie. Queste non solo scardinano i paradigmi dell'arte normale investendoli con ondate successive sempre più brutali, ma impediscono – questo il fatto nuovo sottolineato da Maldonado – la ricomposizione di qualsiasi nuovo sistema di paradigmi alternativo. Per la verità, anche in questo caso, l'analisi di Maldonado va affinata e precisata. È difficile, infatti, negare che anche le avanguardie hanno esperito tentativi di costituirsi in arte normale. Basti pensare, ad esempio, proprio al senso

dell'operazione compiuta da Pevsner con la valorizzazione teorico-storica di un filone del Movimento Moderno. Del resto, da tempo nel linguaggio critico è entrata l'espressione sintomatica 'tradizione del nuovo'. E tuttavia, è altrettanto innegabile la contraddizione che trascinano con sé questi tentativi istituzionalizzanti, dal momento che si aspira a promuovere a paradigma quell'avanguardia il cui perno centrale è proprio la 'rottura dei paradigmi'.

Di qui il ricorso a modelli di riferimento esterni all'arte, modelli come la 'funzione', oppure come le tecniche e i procedimenti del modo di produzione industriale, i quali sono utilizzati come parametri normalizzatori e finiscono col sostituire i due tradizionali 'parametri esterni' dell'arte del passato: l'Antichità classica e la Natura (ovvero il disegno dai calchi delle statue antiche e il disegno 'dal vero', binomio portante della *routine* accademica di ogni epoca).

Di qui, infine, il proliferare dei *revivals*, che oggi come non mai, dal 'post-moderno' al dilagante 'dechirichismo', nascono sotto la duplice costellazione della nostalgia e dell'ironia. Nostalgia per un passato in cui la dialettica arte normale-arte straordinaria aveva un punto d'appoggio certo su cui consistere, e ironia (con conseguente 'straniamento') per la ineludibile consapevolezza dell'irrecuperabilità di quell'*ubi consistam*. Se, come ho cercato di dimostrare, la presente 'fortuna dell'accademia' è in sintonia con quanto avviene sul fronte operativo dell'arte, un'osservazione analoga vale anche per l'altro versante della storia del gusto: quello degli orientamenti del collezionismo, del mercato e della stessa storiografia nei confronti dell'arte del passato.

Come ignorare, ad esempio, che artisti, stili e interi periodi che incarnano meglio di altri l'*esprit d'académie* godono, da dieci o quindici anni a questa parte, di una congiuntura straordinariamente propizia? A voler illustrare questo fenomeno non c'è che l'imbarazzo della scelta: si va dal prolungarsi fino a noi, senza soluzioni di continuità, della rivalutazione del Manierismo riscoperto agli albori del secolo (ed è un interesse che non sembra arretrare nemmeno di fronte alle manifestazioni più stereotipate e accademizzanti del formulario manierista) al clamoroso rovesciamento di gusto di cui è stato protagonista il Neoclassicismo, la cui voga, sancita da mostre memorabili, è ormai un'acquisizione di massa dopo decenni di ostracismo, per arrivare infine allo strabiliante favore di cui usufruisce, da qualche anno a que-

sta parte, proprio l'accademia ottocentesca, anche nelle manifestazioni di quella «*Salon Art*» che Gropius stigmatizzava ferocemente.

Quest'ultimo riferimento ci consente di sottolineare il curioso paradosso che vede un libro come *Academies of Art*, nato sotto l'egida del Movimento Moderno, finire per conoscere il suo momento di maggior fortuna proprio in anni in cui sembra divenuto d'obbligo intonare il *De profundis* a quel movimento ed esaltare gli idoli che i suoi protagonisti avevano voluto abbattere. Un paradosso che ormai non dovrebbe stupire lo stesso Pevsner, e che certo non stupisce un sottile studioso come Francis Haskell, il cui *Rediscoveries in Art*<sup>49</sup> ci ha insegnato a cogliere, nell'apparente capricciosità delle mode e dei capovolgimenti del gusto, un filo logico infallibile, per quanto aggrovigliato esso sia.

All'attuale infatuazione per accademici e *pompieri* va quanto meno riconosciuto il merito di aver disseppellito dall'oblio un territorio sterminato, che comprende opere spesso di elevata e anche elevatissima qualità, con il risultato di conferire un'articolazione e uno spessore più aderenti alla verità al panorama storico della pittura dell'Ottocento; un panorama che fino a non molto tempo fa risultava singolarmente alterato e appiattito dalla visione deformante suggerita da una storiografia rozzamente manichea.

Nell'entusiasmo della riscoperta si sono commessi e si commetteranno ancora errori di misura – sintomatici, in questo senso, molti dei contributi apparsi sul fascicolo dell'«*Art News Annual*» dedicato alle Accademie<sup>50</sup> –, ma è proprio nel recensire quel fascicolo che Haskell ha saputo riassumere efficacemente i vantaggi che derivano alla storiografia da questa riscoperta dell'*Art officiel* e indicare quale debba essere l'atteggiamento critico più equilibrato e produttivo; scrive Haskell:

Da qualche tempo si è diffusa la convinzione che l'interpretazione manichea dell'arte dell'Ottocento è sbagliata, o almeno è inadeguata. Anche se tutti gli artisti accademici fossero cattivi come si era soliti giudicarli, resta il fatto che studiare gli eroi di questo periodo – Delacroix, Courbet, Manet, gli Impressionisti, i post-Impressionisti e così via – senza capire nulla degli artisti che non ne condivisero le idee e le tecniche, è assurdo come studiare la Rivoluzione francese senza sapere niente dell'*ancien régime*<sup>51</sup>.

8. Nella prefazione alla ristampa americana di *Academies of Art*, Pevsner afferma, con una punta di orgoglio, che il libro, nonostante alcune manchevolezze dovute al momento par-

ticolare in cui fu concepito e scritto, non gli appare affatto invecchiato. È un'affermazione che possiamo largamente sottoscrivere ancora oggi, poiché la recentissima messe di contributi sull'argomento non ha alterato sostanzialmente il quadro d'insieme tracciato da Pevsner, ma piuttosto lo ha arricchito di nuovi dettagli e, talvolta, ne ha rettificato qualche tono. Ma vi è forse una ragione più profonda per affermare che *Academies of Art* è ancora attuale, ed è la stessa ragione addotta dall'autore nella prefazione di cui parlavamo dinanzi. Argomenta Pevsner:

Nella prefazione originale scrissi che era assai viva l'esigenza di un libro sulla storia sociale dell'arte. Un'esigenza ancora oggi insoddisfatta. La *Social History of Art* del professor Hauser (London, 1951) non è quello che io intendevo, e i libri seri su aspetti particolari com'è quello di Hauser si contano ancora sulle dita e sono assai distanziati l'uno dall'altro.

Segue, quindi, un elenco esemplificativo che si apre con il pionieristico *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance* di Wackernagel (1938) e comprende libri come *Patrons and Painters* di Haskell (1963) e *Die Kunstausstellung* di G.F. Koch (1967).

Oggi, a distanza di una dozzina d'anni da quando Pevsner scriveva questa prefazione, possiamo non solo aggiungere qualche nuovo titolo a quell'elenco, ma soprattutto registrare una diffusa tendenza degli studi ad annettere stabilmente all'orizzonte storiografico tutti quei settori d'indagine che Pevsner giudicava essenziali per dar vita ad una vera storia sociale dell'arte. Se ne ha una verifica immediata confrontando i temi suggeriti da Pevsner a completamento della sua storia delle accademie (storia delle teorie estetiche, delle mostre d'arte, delle collezioni, del commercio d'arte) e quelli recentemente individuati da Castelnuevo nel saggio in cui si propone di fare un bilancio e al tempo stesso di dare nuovo impulso a una storia sociale dell'arte<sup>52</sup>.

Forse ora abbiamo maggiore consapevolezza dell'importanza che può avere l'indagine sulla committenza e sul pubblico<sup>53</sup> («Lo storico dell'arte che facesse la storia dei soli artisti si comporterebbe come uno storico dell'economia che considerasse operatori economici soltanto i produttori e non i consumatori», ha osservato acutamente G.C. Argan<sup>54</sup>), così come ci sembra utile fare storia sociale anche degli storici dell'arte (ed è quanto abbiamo tentato di fare in questa introduzione), ma è innegabile che il crescente interesse per la storia delle isti-



tuzioni artistiche – corporazioni, accademie, istituti contrattuali<sup>55</sup>, mostre, mercanti, gallerie, premi, musei ecc. – ha in Pevsner e nel suo libro un polo di riferimento insostituibile.

È vale la pena di concludere ricordando che è una recente acquisizione non solo della storiografia dell'arte, ma della storiografia in generale, la presa di coscienza che le istituzioni non sono soltanto il riflesso passivo di esigenze

e di impulsi che salgono dalla società, ma costituiscono anch'esse una forza attiva capace di influenzare il processo storico.

Antonio Pinelli

*Dipartimento di Storia, Archeologia,  
Geografia, Arte e Spettacolo,  
Università degli Studi di Firenze*

#### NOTE

1. E. Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte*, II, in «Paragone», XXVIII, n. 323, gennaio 1977, p. 21.
2. S'intitola *Sfortuna dell'Accademia* la nota introduttiva scritta da Sandra Pinto nel catalogo che raccoglie i risultati dell'esemplare lavoro di ricognizione, censimento e ordinamento delle collezioni ottocentesche della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti (Catalogo della mostra, Firenze, 1972, pp. 11-16).
3. Per questa e altre notizie biografiche si veda la scarsa nota autobiografica premessa da Pevsner al vol. VII di «Papers» dell'American Association of Architectural Bibliographers, che contiene la sua bibliografia redatta da J.R. Barr (The University Press, Charlottesville, Virginia, 1970).
4. Su Robert Vischer cfr. il recente contributo di J. Nigro Covre, *La teoria dell'Einführung secondo Robert Vischer*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1977, 5, pp. 3-24.
5. «Papers», VII.
6. F.T. Vischer, *Kritische Gänge*, IV, p. 145 (cit. in Pevsner, «Papers», VI, 1970, p. VIII).
7. Cfr. «Papers», VII, cit., p. VIII.
8. N. Pevsner, *Leipziger Barock. Die Baukunst der Barockzeit in Leipzig*, Dresden, 1928.
9. N. Pevsner, O. Grautoff, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, parte I: *Die italienische Malerei vom Ende des Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko* (di N. Pevsner); parte II: *Die Malerei im Barockzeitalter in Frankreich und Spanien* (di O. Grautoff), Wildpark- Potsdam, 1928.
10. Il saggio fu pubblicato per la prima volta in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XLVI, 1925, pp. 243-62 e ripubblicato in inglese con l'aggiunta di una breve premessa in N. Pevsner, *Studies in Art, Architecture and Design*, London, 1968, vol. I, pp. 11-33.
11. W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921.
12. Per una più diffusa confutazione di entrambe le tesi cfr. A. Pinelli, *Pittura e Controriforma: 'convenienza' e misticismo in Giovanni de Vecchi*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1977, n. 6, pp. 43 ss.; Idem, *La Maniera: de-*

*finizione di campo e modelli di lettura*, in *Storia dell'arte italiana Einaudi*, Torino, 1981, vol. VI, t. I, par. IV, pp. 166 ss.

13. Weisbach, *Der Barock*, cit., p. 1.

14. Cfr. quanto afferma in proposito Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte* – II, cit., p. 16.

15. La definizione è tratta dalla prolusione pronunciata da Gombrich nel 1957 all'University College di Londra, pubblicata con il titolo *Art and Scholarship*, in *Meditations on a Hobby Horse*, London, 1968, trad. it. *A cavallo di un manico di scopa*, Torino, 1971, p. 164. Sull'argomento si veda anche C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich*, in «Studi medievali», 1966, nota 119.

16. F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino, 1982, p. 149.

17. N. Pevsner, *Englishness of English Art*, London, 1956.

18. Come Pevsner puntualizzerà nella prefazione alla ristampa americana di *Academies of Art* (New York, 1973) lo studio del curriculum professionale dell'architetto esula dall'orizzonte d'indagine del libro.

19. N. Pevsner, *Pioneers of Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London, 1936. Il successo del libro si può facilmente misurare dal gran numero di ristampe e traduzioni (dopo una seconda edizione a New York, 1949, che fu ristampata nel 1957, il libro, sostanzialmente revisionato e parzialmente riscritto, ebbe nuove edizioni nel 1960, 1964 e 1966. Ne esistono due traduzioni italiane, una tedesca, una giapponese, una jugoslava, una spagnola e una portoghese), nonché dalla quantità e dal tono delle recensioni (cfr. l'elenco delle recensioni riportate nella Bibliografia di Pevsner in «Papers» cit., VII, 1970, p. X).

20. Il corsivo è mio.

21. Il corsivo è mio.

22. Cfr. «Papers», cit., VII, p. X.

23. Cfr. Pinelli, *La Maniera*, cit., pp. 101 ss.

24. E. Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte* – I, in «Paragone», XXVII, n. 313, marzo 1976, pp. 4-5.

25. Cfr. F. Bologna, *Il problema metodologico*, in *Storia dell'arte italiana Einaudi*, Torino, 1979, vol. I, p. 260.

26. Sulla persistenza di questi presupposti Castelnuovo propone un esempio illuminante, laddove sottolinea il ruolo che nella concezione di Antal assume la bipolarità dialettica indicata da Dvořák come motore fondamentale della storia degli stili. Naturalmente Antal apporta una modifica, che consiste nel premettere alla coppia dialettica un contrapposto segno di classe. Così che, nel suo schema di sviluppo storico, al classicismo realista di matrice borghese si opporrà invariabilmente un irrealismo di matrice aristocratica e/o popolare (cfr. Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte* – I, cit., p. 14).

27. Cfr. in questa edizione, p. 316.

28. Cfr. ivi, p. 315.

29. Cfr. ivi, p. 304.

30. Cfr. ivi, pp. 315-316. Altre deroghe minori all'impegno di neutralità critica si possono cogliere qua e là, ad esempio quando Pevsner dichiara apertamente la sua avversione per il «modernismo» dello stile Déco (ivi, p. 295).

31. Cfr. ivi, p. 315.

32. Cfr. ivi, p. 217.

33. Cfr. ivi, p. 306.

34. Cfr. ivi, p. 242.

35. Cfr. ivi, p. 306.

36. Cfr. ivi, pp. 306-307.

37. M. Manieri Elia, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Bari, 1976, p. 135.

38. J. Rykwert, *Il lato oscuro del Bauhaus*, in «Controspazio», II, n. 4-5, aprile-maggio 1976, pp. 66-71.

39. Manieri Elia, *William Morris*, cit.; Idem, *Il complesso d'Enea. Nikolaus Pevsner e la storiografia della 'continuità'*, in «Casabella», XLI, n. 423, marzo 1977, pp. 60-68. Sul Bauhaus si veda in particolare il fascicolo monografico dedicatogli da «Controspazio» (II, n. 4-5, aprile-maggio 1970) e M. Franciscono, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*, Chicago, 1971 (trad. it. *Walter Gropius e la creazione del Bauhaus*, Roma, 1975). Si veda inoltre il fascicolo di «Casabella» dedicato a *Bauhaus-Vchutemas-Ulm* (XLII, aprile 1978, n. 435).

40. Lettera del 16 giugno 1976, pubblicata in Manieri Elia, *Il complesso d'Enea*, cit., p. 68.

41. Riporto il brano nella traduzione che ne dà Manieri Elia, *William Morris*, cit., p. 133.

42. Lettera del 14 aprile 1976, pubblicata in Manieri Elia, *Il complesso d'Enea*, cit., p. 68.

43. Lettera del 14 aprile 1976 (cfr. nota precedente).

44. T. Maldonado, *Arte, educazione, scienza – Verso una nuova creatività progettuale*, in «Casabella», XLII, aprile 1978, n. 435, pp. 10-16.

45. T.S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolution*, Chicago, 1962 (trad. it. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, 1969).

46. Maldonado, *Arte, educazione*, cit., p. 10.

47. Ivi, pp. 10-11.

48. Ivi, p. 11.

49. F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and in France*, Oxford, 1976.

50. *The Academy. Five Centuries of Grandeur and Misery from the Carracci to Mao Tse-Tung*, in «Art News Annual», XXXIII, New York, 1967, a cura di T.B. Hess e J. Asbery.

51. F. Haskell, *Inseguendo l'avanguardia*, recensione pubblicata in «The New York Review of Books», 10 luglio 1969 e ripubblicata in italiano in F. Haskell, *Arte e linguaggio della politica e altri saggi*, Firenze, 1978, pp. 57-66 (il brano citato è alle pp. 57-58).

52. Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte* – I-II, cit.

53. È questo un settore di studi in piena espansione. Si vedano in proposito quanto scrive Castelnuovo in *Per una storia sociale dell'arte* – II, cit., pp. 5-22 e, a solo titolo di esempio, il II volume della *Storia dell'arte italiana* Einaudi, Torino, 1979, intitolato per l'appunto *L'artista e il pubblico*. Di recente, due libri non dissimili nell'impostazione metodologica – *La tempesta interpretata* di S. Settis (Torino, 1978) e *Indagini su Piero* di C. Ginzburg (Torino, 1981) – hanno battuto a fondo la strada dell'indagine sui committenti al fine di sciogliere nodi ermeneutici particolarmente intricati, come il significato della *Tempesta* di Giorgione e della *Flagellazione* di Piero della Francesca, e la cronologia delle principali opere di quest'ultimo. Per quanto suggestive e stimolanti sul piano metodologico, non sempre queste ricerche appaiono altrettanto rigorose su quello delle procedure di controllo e verifica degli indizi acquisiti. Riguardo a ciò, in relazione al lavoro di Ginzburg si veda la mia recensione critica (*Storia e storia dell'arte: per uno statuto della prova indiziaria*) e la risposta di Ginzburg (*Mostrare e dimostrare. Risposta a Pinelli e altri critici*), entrambe in corso di stampa nel n. 50 (1982) di «Quaderni Storici».

54. G.C. Argan, *La Storia dell'arte*, in «Storia dell'arte», 1/2, 1969, p. 17.

55. Su questo particolare aspetto, tanto promettente quanto trascurato dalle ricerche, si vedano H. Glasser, *Artists' Contracts of the Early Renaissance*, New York, 1965 e l'ottimo saggio di S. Settis, *Artisti e committenti tra Quattro e Cinquecento* (in *Intellettuali e potere*, vol. IV degli *Annali della Storia d'Italia* Einaudi, Torino, 1981, pp. 701-761), dove si abbozza una tipologia delle formule contrattuali in uso nel Rinascimento.